

ÉRICO MONTEIRO ELIAS

FOTOFILMES: DA FOTOGRAFIA AO CINEMA

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes,
da Universidade Estadual de Campinas, para
obtenção do Título de Mestre em Artes.

Orientador: Professor Doutor Fernando Cury
de Tacca.

Este exemplar é a redação final da Dissertação defendida
pelo Sr. Érico Monteiro Elias e aprovada pela Comissão
Julgadora em 10.08.2008

Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca

Orientador

CAMPINAS
2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Elias, Érico Monteiro.
EL42f Fotofilmes: da fotografia ao cinema. / Érico Monteiro Elias. –
Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Fotografia. 2. Cinema. 3. Animação. 4. Audiovisual. 5. Artes
Visuais. I. Tacca, Fernando Cury de. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/la)

Título em inglês: " Photofilms: from photography to cinema."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Photography ; Cinema ; Animation ; Audio-Visual ;
Visual Arts.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca.

Prof. Dr. Johannes Andreas Valentin.

Prof. Dr. Ronaldo Entler.

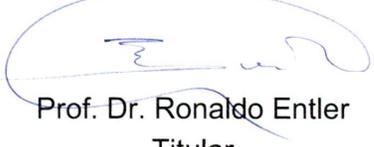
Data da Defesa: 10/08/2009

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo Mestrando
Érico Monteiro Elias - RA 068759 como parte dos requisitos para a obtenção
do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca
Presidente


Prof. Dr. Ronaldo Entler
Titular


Prof. Dr. Johannes Andreas Valentin
Titular

À Melina.
Pelo companheirismo e por compartilhar
comigo suas idéias e seus sonhos.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Fernando de Tacca, por ter acreditado em minha proposta de pesquisa e por ter abraçado com grande entusiasmo o tema que escolhi, sem poupar esforços para transformar a efêmera idéia inicial em uma obra palpável.

Aos professores Adilson José Ruiz, Andreas Valentin, Diana Dobranszky e Ronaldo Entler, pela participação na banca, a leitura atenta e as sugestões valiosas, que deram e este trabalho um rumo mais preciso e menos vacilante.

Aos fotógrafos e artistas cujas obras estão aqui analisadas e que colaboraram diretamente cedendo seus vídeos para reprodução e explicando a gênese de seus processos criativos: Alberto Bitar, Dirceu Maués, Fernanda Ramos, Marcello Tassara, Marcos Camargo e Wagner Souza e Silva.

Ao Instituto de Artes da Unicamp, que forneceu a infra-estrutura para a pesquisa e o ambiente para o amadurecimento de idéias aqui expostas.

A Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), que financiou a pesquisa durante um ano por meio de bolsa de mestrado.

RESUMO

A presente dissertação de mestrado tem como objetivo discutir as relações entre fotografia e cinema por meio do levantamento e da análise de obras artísticas feitas a partir da mescla de elementos das duas linguagens. O objetivo específico da pesquisa é circunscrever a técnica de animação de fotografias, que consiste em verter um material fotográfico para o formato fílmico. Chamamos os filmes feitos exclusivamente com essa técnica de “fotofilmes”, já que eles compartilham aspectos da imagem fotográfica e da imagem cinematográfica. A partir do mapeamento de fotofilmes brasileiros, a dissertação propõe a análise de obras com maior potencial expressivo, que podem fornecer a oportunidade de descrever em detalhes os recursos oferecidos pela técnica.

ABSTRACT

The purpose of this Master's dissertation is to discuss the relationship between photography and cinema by way of an assessment and analysis of artworks made out of the blend of elements arising from both media. This research was specifically carried out in order to circumscribe the animation of photography, which consists of translating photographic material into film format. Films made entirely from this technique are called "fotofilmes" (*photo-movies*). Through the mapping of Brazilian photo-movies, this dissertation aims to assess works that are endowed with a greater expressive potential, thus providing an opportunity to describe in detail the resources offered by the technique.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1: Delineando Fronteiras	
1.1. O instante prenante.....	9
1.2. O instante decisivo.....	14
1.3. O instante qualquer.....	25
CAPÍTULO 2: Referências Compartilhadas	
2.1. Símbolos da modernidade.....	35
2.2. Discretas interações.....	57
CAPÍTULO 3: Formas de Arte	
3.1. Vanguardas da virada para o século XX.....	93
3.2. Arte contemporânea.....	130
CAPÍTULO 4: Uma Produção Diferenciada	
4.1. Fotofilmes.....	159
4.2. Análises de casos.....	166
CONCLUSÃO.....	205
BIBLIOGRAFIA.....	207
FILMOGRAFIA.....	215
ICONOGRAFIA.....	225
ANEXO – Entrevista com Marcello Tassara.....	255

INTRODUÇÃO

“A relação entre a fotografia e o cinema é tão complexa quanto longa. Os dois têm alimentado mútua atração e repulsão por mais de um século: considerados em conjunto ou em separado por similaridades e diferenças. Na medida em que as fronteiras entre as duas mídias começam a desaparecer no éter digital, vai se tornando possível olhar para trás e considerar o que uma representa para a outra.”

David Company

No provocativo ensaio chamado *Nunca Fomos Modernos*, o filósofo da ciência Bruno Latour argumenta que a mesma modernidade que forjou conceitos sólidos e bem circunscritos também foi mestra em produzir híbridos, objetos e categorias do conhecimento que não se encaixam em apenas um campo do saber, que expandem sua existência de maneira a exigir abordagens transversais. Os híbridos se insinuam no mesmo passo em se tenta circunscrever rigidamente os conceitos, criando fronteiras nítidas demais, que acabam traindo seus princípios. Latour refere-se, em seu ensaio, sobretudo às experiências que extrapolam a dicotomia criada no interior do pensamento moderno entre natureza e sociedade, como se as duas existissem de maneira separada e estanque, como se o discurso das ciências exatas não servisse ou não interessasse às ciências humanas e vice-versa. Para o teórico francês, no mesmo ritmo em que a modernidade fixou campos de conhecimento rígidos, ela também propiciou a proliferação dos híbridos, que exigem da crítica o desafio de uma leitura interdisciplinar.

Fotografia e cinema são formas de produzir imagens que podemos chamar de híbridas, já que atingem um amplo espectro de finalidades e aplicações, tanto do lado da técnica como do da estética, e criam diálogos entre si e com outras formas expressivas, como o teatro, a literatura, a música e a arquitetura. Porém, fotografia e cinema, na maioria dos casos, são tratados pela teoria e a crítica como universos distintos, que não guardam relação entre si e são definidos mais por suas particularidades do que pelos elementos que compartilham. A pesquisa que aqui se apresenta vai no sentido inverso, tem o intuito de provocar diálogos entre fotografia e o cinema, demonstrando como a passagem entre as

duas formas de imagem pode ser muito sutil e matizada até que as fronteiras que as separam se tornem relativas, flexíveis, ambíguas, permeáveis, borradas.

Escolhemos um tipo específico de produção para analisar detidamente, que denominamos com o neologismo “fotofilme”¹ ou, para usar um termo mais detalhado, filme de animação de fotografias. Os fotofilmes compartilham códigos de cine e foto, são filmes criados a partir de uma leitura cinematográfica feita sobre imagens fotográficas. “Fotofilmes: da fotografia ao cinema” pretende assinalar a ambigüidade existente no seio de um tipo de produção que foi transportada da fotografia para o cinema, mas que mantém aspectos do fotográfico, já que não emula o movimento real e contínuo à maneira da imagem cinematográfica convencional. Veremos em detalhes como se dá essa transformação e o potencial criativo que ela pode proporcionar, a partir do estudo de uma filmografia produzida por autores brasileiros.

Quando falamos de fotografia e cinema, falamos também (e automaticamente) de fronteiras, de duas palavras distintas, de dois conceitos que tentam se definir por contraste, por diferenças que marcam singularidades. Nossa proposta é fazer uma análise de um tipo de produção que está na fronteira entre a fotografia e o cinema, os fotofilmes, e também tentar entender porque essas fronteiras estão começando a se dissolver no “éter digital” e na heterogeneidade contemporânea. Mas antes de pensar na permeabilidade das fronteiras entre duas formas de produzir imagens, é preciso traçar essa fronteira, procurar delimitá-la.

No sentido corrente do tema, tudo se passa de forma muito natural. Qualquer pessoa sabe dizer quais as diferenças entre cinema e fotografia, afinal, antes de constituir uma diferença entre dispositivos de produção e disseminação, há uma diferença já estabelecida no imaginário social, fruto de formas de fazer e de expor que se estabeleceram com os anos, que se institucionalizam. Se as produções que ontem e hoje se colocam na

¹ O nome é inspirado no título da coletânea de filmes fotográficos organizado por Newton Cannito para a Programadora Brasil. Cannito dá a sua definição do que são os “fotofilmes”, que nos serviu de inspiração. “Foto fixa. Imagem estática em movimento. Edição de som. Basicamente estas são as principais características dos fotofilmes, trabalhos realizados a partir de imagens still em set, sem o sistema tradicional de registro fílmico contínuo. Partindo dessas fotografias fixas, cria-se toda uma dramaturgia, tanto no uso de truca para filmar essas fotos com os recursos de panorâmica e zoom, quanto principalmente com uma edição sonora que complementa a imagem e dá uma razão àquele fluxo. Esta seleção traz recentes trabalhos brasileiros nesse formato”. Alguns filmes que entraram na coletânea da Programadora estão entre os selecionados para análise nesta dissertação.

fronteira entre fotografia e cinema ainda são experimentais, marginais, é porque essa fronteira ainda é muito marcada, porque na maioria das ocasiões, tratamos os dois universos como entidades estanques em suas singularidades fechadas, em suas formas específicas de significação e expressão estética.

Começo imprescindível, o primeiro capítulo é um esforço para pensar quais são as diferenças entre fotografia e cinema. Nessa empreitada, buscamos embasamento principalmente na leitura dos trabalhos de Jacques Aumont, Raymond Bellour e Philippe Dubois², que propõem uma análise da imagem por contrastes e semelhanças entre diferentes dispositivos de produção e difusão, consolidados historicamente nas formas da pintura, da fotografia e do cinema. Voltar brevemente à pintura nos pareceu essencial, não apenas porque ela é a matriz da fotografia e, por extensão, do cinema, mas também porque seu campo de ação se transformou profundamente com as questões colocadas pelo desenvolvimento da fotografia e do cinema no século XX.

Retomamos os conceitos de “instante pregnante” (Gotthold Efraín Lessing), “instante decisivo” (Henri Cartier-Bresson) e “instante qualquer” (Gilles Deleuze) para nos guiar na conceituação. Trouxemos para dialogar teóricos da fotografia e do cinema, colocando em embate as concepções existentes sobre as duas técnicas. O primeiro capítulo tem um caráter filosófico e reflexivo, está baseado mais em idéias do que em fatos ou artefatos. Ele serviu para preparar o terreno conceitual sobre o qual se desenvolve a dissertação.

No segundo e no terceiro capítulos, o intuito foi outro. A proposta foi mergulhar em referências compartilhadas da história da fotografia e do cinema, fazer uma

² Aumont (2001, 2004), Bellour (2001) e Dubois (1993, 2004). Para uma sistematização das interpretações desses teóricos franceses tendo em vista a questão do dispositivo, conferir o artigo *As Aventuras do Dispositivo* (1978-2004), de Ismail Xavier, escrito em 2004 como posfácio para a reedição da obra *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência* (Xavier: 2005). Nesse artigo, o autor faz uma revisão das teorias contemporâneas do cinema, apontando como o enfoque passou da consideração de filmes e autores exemplares, assim como de suas estruturas e expedientes narrativo-dramáticos, para a análise da própria forma de fazer cinema, levantando questões relacionadas ao dispositivo, visto não apenas como substrato material da técnica, mas também como campo onde atuam significações sociais e interações com outras áreas do conhecimento e das artes. Ismail Xavier resume de forma esclarecedora os caminhos de leitura de trabalhos recentes de Bellour e Dubois, análise que pode se estender à obra de Aumont. “Raymond Bellour e Philippe Dubois fizeram um duplo movimento em que o gesto de inserir o cinema numa rede mais ampla significou cotejá-lo, não apenas com práticas que o antecederam (pintura, teatro, fotografia), mas também com as práticas que vieram depois, como o vídeo e as novas tecnologias da imagem digital. São dois exemplos de reflexão em que o fundamental é a questão dos dispositivos e das texturas possíveis da imagem, uma vez que a série pintura-fotografia-cinema-vídeo compõe um repertório de enorme complexidade que acabou tomando a foto (e a sua imobilidade) como uma espécie de unidade mínima de possíveis agenciamentos.” (Idem: 196).

espécie de busca pelas exceções. Se fotografia e cinema evoluíram como continentes separados, não são tão raros os exemplos de autores que transcenderam essa separação, criando possibilidades de trocas, embora no mais das vezes essas experiências sejam marginais ou marginalizadas. O segundo capítulo se inicia com uma abordagem do século XIX, que forjou o surgimento de novas técnicas (re)produtivas, dentre elas, no campo específico da imagem, a fotografia e o cinema. Diversas interações podem ser pontuadas durante o desenvolvimento técnico-científico em torno das imagens registradas pela película fotossensível e das imagens animadas. As duas técnicas não surgiram repentinamente, de maneira isolada, porém segundo um processo que se desenvolveu ao longo de todo o século, do qual participaram diversos agentes. O avanço da fotografia em direção a uma maior rapidez de registro, à portabilidade e à praticidade das câmeras e dos filmes, levaram-na a assumir importante papel na criação do cinema. Já se conhecia o desenho animado desde o início do século XIX, porém foi apenas no final do século que a imagem animada se encontrou com a fotografia, dando origem ao cinema. Tentamos narrar parte dessa história, recordando personagens como Joseph Plateau, Charles Baudelaire, Thomas Edison e os irmãos Lumière.

No segundo item, passamos ao século XX, quando cine e foto foram circunscritos em universos de atuação profissional próprios, ganhando significações e papéis sociais distintos. Mesmo assim, muitas interações ocorreram entre as duas mídias, como no exemplo de filmes referenciais do cinema que tomam a fotografia como um detonador de suas tramas ficcionais, caso dos clássicos *Janela Indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954) e *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1964). Também consideramos o papel assumido pela fotografia na criação de um imaginário cinematográfico, ligado à propagação aurática de rostos de atrizes e atores transformados em celebridades. Muitos filmes e estrelas do cinema habitam nossa memória na forma de fotografias, pois somente a imagem estática consegue dar materialidade ao evanescente feixe de luz que consiste a etérea matéria cinematográfica.

Avançamos a análise até chegar em um campo especialmente compartilhado: o documental. Uma das características mais marcantes introduzidas pela película fotográfica é justamente a capacidade de registrar os acontecimentos de maneira direta, transformando

a representação em um fenômeno ocasionado pelo contato físico com o real. Essa verossimilhança indicial, que foi herdada naturalmente pelo cinema, tem suas limitações, que também serão discutidas. Existe um certo tipo de cinema que poderíamos chamar de “cinema de fotógrafos”³, criado por profissionais provenientes da fotografia que migraram para o suporte cinematográfico e passaram a criar filmes, como Paul Strand, Raymond Depardon e Robert Frank. Analisamos alguns filmes tendo como pressuposto um assumido relativismo com relação à demarcação exata de onde termina o aspecto documental e onde inicia o aspecto ficcional da criação foto-cinematográfica.

O terceiro capítulo trata de um território especialmente fértil para experimentações de caráter híbrido: a arte. Levantamos exemplos de criadores cujos questionamentos e obras circulam entre a imagem estática e a imagem-movimento, caso de Lazlo Moholy-Nagy, Man Ray, Marcel Duchamp e Ferdinand Léger, artistas que tiveram grande importância nas vanguardas da década de 1920. A análise avança até o surgimento da videoarte e a emergência da arte contemporânea a partir da década de 1960, que contribuíram decisivamente para incentivar a mescla de aspectos da fotografia e do cinema. Tomamos como marcos duas exposições referenciais para as relações entre foto e cine: *Film und Foto*, ocorrida na Alemanha em 1929, e *Passages de l'Image*, ocorrida na França em 1991.

O segundo e o terceiro capítulos estão baseados no levantamento e na análise de obras, bem como na retomada de escritos de artistas e críticos, contextualizados pelo momento histórico no qual se inserem. A abordagem filosófica dá lugar a uma leitura analítico-descritiva, com contribuições recolhidas na história da arte, do cinema e da fotografia. Seria inútil almejar, no espaço desta dissertação, uma descrição detalhada de todos os eventos e uma análise exaustiva de todas as obras que na história de cine e foto proporcionaram um diálogo entre as duas linguagens. Os pontos de confluência são infinitos assim como as possibilidades de análise. Uma pesquisa profunda sobre o tema pode se desdobrar por anos a fio, como mostra a produção recente de muitos teóricos

³ Tomamos o termo de Margarita Ledo Andion, que abordou no livro *Cine de Fotógrafos* (Andión: 2005) a relação entre os filmes feitos por fotógrafos e o estatuto documental da imagem foto-cinematográfica.

levados em consideração aqui⁴. Nossa intenção é apenas a de seccionar alguns campos em comum, territórios compartilhados, acessados por obras e artistas referenciais.

No quarto capítulo passamos por fim aos fotofilmes, escolhidos como forma privilegiada de abordar as interações entre fotografia e cinema. Iniciamos o capítulo com a definição de nosso objeto. Na segunda parte, realizamos a análise das produções brasileiras levantadas durante a primeira fase da pesquisa, esmiuçando aspectos relativos à concepção e à realização de fotofilmes, que nos permitem detectar o potencial expressivo dessa forma de criação. Aproveitamos a oportunidade para abordar as facilidades trazidas ao processo produtivo pelo desenvolvimento da tecnologia digital. O impacto das imagens de síntese, como são chamadas as imagens geradas por computadores e câmeras digitais, se deu até o momento sobretudo no sentido de democratizar o acesso aos meios de produção mais do que propriamente no sentido de transformar as bases da imagética perspectivista. Filmes que anteriormente exigiam equipamento caro, recursos vultosos e um enorme esforço para ser produzidos, atualmente estão ao alcance de um número bem mais amplo de realizadores. Vamos abordar como se deu essa transição, que hoje torna o ambiente propício à proliferação das experiências com fotofilmes.

Os quatro capítulos aqui desenvolvidos mantêm autonomia entre si, funcionam por meio de potenciais combinações para criar uma leitura que se pretende ampla e heterogênea sem ser excessiva. A colaboração da pesquisa se deu em duas frentes. Por um lado, ela buscou reunir e colocar em diálogo referências teóricas e de obras artísticas que compartilham aspectos de fotografia e cinema. Por outro lado, realizou o levantamento e a análise de um tipo de produção pouco comentada e explorada, mergulhando no universo dos fotofilmes brasileiros.

Uma das principais inspirações para o ensaio aqui desenvolvido veio do livro *The Remembered Film*, de Victor Burgin⁵. Neste, o teórico e artista inglês propõe uma abordagem inovadora para a crítica do cinema: captá-lo por meio de formas de existência

⁴ Alguns autores que vêm tratando das interações entre cine e foto em obras recentes são Fernando de Tacca, David Company, Victor Burgin, Laura Mulvey, Garrett Stewart, Jacques Aumont, Philippe Dubois, Raymond Bellour e Margarita Ledo Andion. Os principais livros e artigos dos autores citados estão na bibliografia e serviram de referência fundamental para a realização dos três capítulos iniciais desta dissertação.

⁵ Apesar de Victor Burgin proporcionar profundas reflexões sobre a imagem na contemporaneidade, nenhum de seus livros ainda foi traduzido para o português ou editado no Brasil.

distintas do filme em si, como a fotografia, o cartaz, imagens da memória, trechos tornados célebres e repetidos com frequência na TV ou disponíveis em sites de postagem de vídeo. Para Burgin, cujo trabalho tem origem na fotografia, não interessa o cinema em sua expressão clássica. Ele explora as “heterotopias”, conceito tomado de Michel Foucault, que diz respeito a lugares sobre os quais se justapõem diversos espaços inicialmente incongruentes entre si. Burgin pensa o cinema como heterotopia, deslocado de sua concepção estrita, presente nas bordas, nas intersecções. Não há sentido em pensar o filme como unidade indivisível, se sabemos que ele tem sido cada vez mais dilacerado desde que surgiram a televisão, o videocassete, a imagem digital, a internet. Ademais, muitos filmes são recordados por meio de imagens especialmente marcantes, que ganham um caráter fotográfico por sua pontualidade. Pretendemos, com esta dissertação, dar uma contribuição ao debate sobre o hibridismo, abrindo mão de definições estritas para abraçar a multiplicidade.

CAPÍTULO 1

Delineando Fronteiras

1.1. O instante pregnante

Na busca de compreender a diferença da linguagem escrita para a linguagem visual, Gotthold Ephraim Lessing escreveu em 1766 o livro *Laocoonte ou das fronteiras da Pintura e da Poesia*. Foi a primeira tentativa de diferenciação conceitual no sistema das artes. Até então, a poesia e a pintura eram vistas como artes “irmãs”, que compartilhavam os mesmos códigos. É o filósofo alemão o primeiro a sistematizar as diferenças entre a forma de narrar da literatura e da pintura, definindo um campo próprio à imagem e outro próprio à palavra.

Para Lessing, “a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo” (Lessing: 1998, 193). Com isso, ele traça também uma divisão mais geral, entre as artes temporais, a música, a poesia e o teatro, e as artes espaciais, a pintura e a escultura. Enquanto a propensão narrativa das artes temporais se dá no sentido de um desenvolvimento no tempo, a das artes espaciais se dá no sentido de uma síntese no plano espacial.

Ora, se a pintura é uma arte espacial e estática, como pode ela narrar uma ação, ou seja, desenvolver um acontecimento no tempo? A pergunta é essencial sobretudo se lançarmos luz ao fato de que no século XVIII, quando foi escrito o *Laocoonte*, a pintura ainda estava longe da abstração, seguia um modelo de representação calcado na imitação “verossímil” do real.

Lessing resolve a questão formulando o conceito de “instante pregnante”. Para ele, uma pintura ou uma escultura, por carecer da dimensão temporal, deve buscar a síntese do acontecimento retratado em um instante que represente o ápice da ação, seu momento mais significativo. Assim se resolve a contradição, pois a pintura não necessita incorporar o tempo como uma das dimensões de sua fatura, desde que represente o acontecimento por

meio de uma codificação, a escolha de um momento privilegiado, “a partir do qual se torna mais compreensível o que já se passou e o que seguirá” (Idem, 194).

Jacques Aumont sintetiza o papel do instante na linguagem da pintura figurativa, retomando o argumento de Lessing.

“À medida que os meios técnicos de reprodução da realidade progrediam, a pintura se achou mais presa entre duas exigências contraditórias: representar *todo o acontecimento*, a fim de que fosse bem compreendido, ou dele representar *apenas um instante*, a fim de ficar mais fiel ao verossímil perceptível. A resposta dada a este dilema [por Lessing] consiste em considerar que não há contradição entre as duas exigências da pintura representativa, e que se pode com legitimidade representar todo o acontecimento figurando apenas um de seus instantes, *contanto que se escolha o instante que exprime a essência do acontecimento*” (Aumont: 2001, 231).

Assim, o instante pregnante é justamente o instante prenhe de outros instantes, que projeta no espectador o tempo da narrativa, reatando o momento representado com a totalidade do acontecimento que se quer contar. Não podemos esquecer que a pintura narrativa sempre esteve ancorada em acontecimentos ou histórias que já faziam parte de um imaginário comum ao pintor e à maioria de seus espectadores em potencial e continuava sendo transmitida por textos e contextos culturais, de forma oral ou escrita, mas sempre por meio da palavra, como um auxiliar da imagem.

Talvez a obra de Caravaggio, que se desenvolveu cerca de um século e meio antes do *Lacoonte* de Lessing, seja o ponto alto da narrativa pictórica do instante pregnante. Além da tensão dos personagens, dada pela luz pontual que se torna crispada ao banhar as formas sólidas e bem delineadas dos corpos, Caravaggio explora bastante os momentos de ruptura, que marcam mudanças abruptas, radicais. Martírios, êxtases, visões, conversões, traições, revelações são seus temas narrativos mais caros, aos quais seu talento dedica as mais pungentes representações. Como o momento em que Judite corta a cabeça de Holofernes, para oferecê-la em nome da salvação de seu povo (fig.1.1).

Podemos evocar também o que talvez seja o instante pregnante mais representativo da pintura ocidental desde o Renascimento até o início do modernismo: a Anunciação. Diversos pintores trataram o tema de diversas formas, mas o foco está sempre na ruptura, na representação da passagem, quando a divindade anuncia sua presença entre

os homens, quando a história de Cristo começa a ser contada e a história dos homens começa a ser transformada pela intervenção divina.

Outro instante pregnante muito recorrente e não apenas na iconografia da cultura cristã, é o momento da Queda, quando o homem perde seu caráter de divindade e é lançado às privações do mundo terreno. Para nossa cultura, a antiga história de Adão e Eva, o momento em que a maçã é mordida e o homem é expulso do paraíso, que talvez não tenha conhecido representação mais vigorosa que a de Masaccio, na capela Brancacci, em Florença (fig.1.2).

A pintura joga com a noção de instante desde o início do Renascimento, quando os artistas se voltam ao mundo real e buscam representar cenas que se aproximam à forma de percepção corriqueira dos homens. O artista Bill Viola, em um artigo profundo e sugestivo, destaca a passagem da “imagem eterna” a “imagem temporal”, tendo como ponto de mudança a invenção da *tavoletta* por Filippo Brunelleschi, em 1425. A *tavoletta* é uma espécie de câmera obscura especialmente desenhada para aplicação no desenho. O aparelho permite projetar uma imagem do mundo externo em um suporte bidimensional, segundo a mesma lógica de projeção da retina humana. Com isso, o processo de identificação com a imagem passa a ser de outra ordem, mais mundana, relacionada à percepção corriqueira dos fatos⁶.

Em verdade, esse já era um direcionamento dado mesmo antes do surgimento da *tavoletta*, quando Giotto passou a representar o céu em sua cor azul e não mais dourado como se convencionava, e ainda deu peso aos personagens religiosos, que antes não pareciam habitar em um espaço humano, mas flutuavam em um espaço imaginário, divino, etéreo, onde a lei da gravidade e a materialidade das coisas não se impunham. A câmera obscura aprimorada na forma da *tavoletta* é o coroamento, no campo da imagem, de um

⁶ Raymond Bellour, partindo de argumento de Hubert Damisch, também localiza a invenção da *tavoletta* por Brunelleschi como o marco inicial de aplicação da perspectiva monocular na pintura renascentista. “É precisamente porque, pela primeira vez sem dúvida na história, a impressão de analogia foi o objeto de uma construção tão deliberada (tanto no plano da própria ótica quanto do sujeito nela apreendido) que ela pôde então se destacar como tal e acentuar na percepção da arte a questão de uma identidade (parcial, relativa, mas constitutiva e constituinte) entre a obra e o mundo natural. Mais claramente, é a própria percepção, como fonte da arte, que vem então ao primeiro plano.” (Bellour: 1991, 125).

processo de transformação do pensamento, de valorização de sua dimensão humana, do domínio racional e funcional da natureza e de suas formas de representação⁷.

Daí a distinção ente “imagem eterna” e “imagem temporal”. Se antes as imagens eram reconhecidas como ícones de uma divindade apartada da condição efêmera da existência humana, com o Renascimento as imagens passam a representar acontecimentos passíveis de se realizar no mundo terreno e ganham, com isso, a qualidade de instante. Para Bill Viola, esse processo representa como que uma “Queda” no universo das imagens.

“No universo brunelleschiano, o mecanismo é percepção; a imagem, retiniana. Quando a ênfase está no ato de olhar para um lugar físico, então o tempo também se insere na imagem (‘se está aqui, não está lá – se é agora, não o é depois’). Imagens tornam-se ‘momentos congelados’. Elas passam a ser artefatos do passado. Para assegurar seu lugar na Terra, elas aceitaram sua própria mortalidade” (Viola: 1990, 481)⁸.

O Renascimento institui essa transformação no âmbito das imagens, trazendo para o centro da representação uma espécie de jogo de espelhos, em que o padrão de visão retiniana se impõe e a pintura passa a registrar acontecimentos cujo reconhecimento é associado à percepção corriqueira do mundo. Daí nasce a metáfora de Leon Battista Alberti, que compara a pintura com uma janela aberta para o mundo, e a conseqüente concepção da arte como “imitação” da natureza⁹. Um dos estudos mais conhecidos a relacionar a invenção da perspectiva monocular com o estabelecimento do humanismo renascentista é certamente *A Perspectiva como Forma Simbólica*, livro publicado por Erwin Panofsky em 1949. Ele começa sua argumentação exatamente a partir da citação de uma

⁷ Arlindo Machado destaca a relação entre a necessidade de uma imagem verossimilhante do mundo e as exigências de um pensamento técnico-científico nascente. “As imagens técnicas *stricto sensu* começaram a aparecer pela primeira vez no Renascimento italiano, quando os artífices da matéria plástica se põem a construir dispositivos técnicos e a dar ‘objetividade’ e ‘coerência’ ao trabalho de produção de imagens. É nessa época que os artistas começam a rejeitar as suas imagens anteriores, a encará-las como enganosas e desviantes, ao mesmo tempo em que se ancoram no conhecimento científico como forma de garantir a credibilidade, a verossimilhança, o valor mesmo da produção imagética como conhecimento.(...) A imagem se torna cada vez mais calculada, arquitetada, conceitualizada, construtiva, encarnando a própria utopia de um total controle do visível” (Machado:2005, 225).

⁸ Todas as citações originalmente extraídas de obras em outras línguas receberam tradução do autor desta dissertação. Os textos originais estão nas páginas indicadas.

⁹ “Inicialmente, onde devo pintar, traço um quadrângulo de ângulos retos, do tamanho que me agrada, ao qual reputo ser uma janela aberta por onde possa eu mirar o que aí será pintado, e aí determino de que tamanho me agrada que sejam os homens na pintura.” (Alberti: 1989,88). Esta célebre passagem da obra *Da Pintura*, de 1435, sintetiza quatro grandes preceitos que marcam a pintura do Renascimento: ela é reconhecida como algo autônomo, sob égide de um artista e não mais de um artesão, seu princípio é lançar um olhar diretamente à natureza, tendo como preceito a ciência matemática e como medida de todas as coisas o homem, não mais a divindade.

frase do pintor alemão Dürer, célebre por introduzir os preceitos do Renascimento italiano em seu país natal: “perspectiva é uma palavra latina que significa ‘ver através de’” (In Panofsky: 1999, 31). Um ideal de transparência calcado na valorização da observação direta dos fenômenos naturais e de sua unificação a partir de uma referência humana.

Outra análise de grande interesse dessa transformação na forma de representar a natureza está em um ensaio de Kenneth Clark (1969) chamado *Paisagem na Arte*, escrito no mesmo ano em que foi publicado o trabalho de Panofsky. Nos dois primeiros capítulos, o historiador da arte inglês define a passagem da “paisagem de símbolos” da Idade Média, à “paisagem de fatos”, da Renascença. A arte medieval estava imbuída de um sentido religioso profundo, para o qual as aparências do mundo sensível eram enganosas. Por isso, a representação da natureza se dava sem qualquer compromisso com a verossimilhança, era apenas uma forma de codificar simbolicamente idéias ligadas ao divino. Na arte renascentista, há um impulso para representar a natureza como ela nos aparece, de fato, à visão. Essa literalidade da representação se desenvolve sob preceitos matemáticos mais rígidos na renascença italiana e de uma forma mais instintiva na pintura holandesa.

O fato é que a pintura, mesmo quando ainda trata de temas religiosos, passa a fazê-lo tendo como referencial o ponto de vista humano e não mais divino. Assim, como destaca Jacques Aumont, “a maioria das cenas representadas pela pintura tornaram-se cenas com referente real; até as cenas religiosas, como a Anunciação, foram pintadas como se tivessem acontecido na realidade” (Aumont: 2001, 231).

Vamos encontrar novamente em Caravaggio o paradigma desta transformação. É o grande pintor do barroco italiano que leva às últimas conseqüências esse movimento de mundanização da representação religiosa. Suas figuras nos causam um enorme impacto porque parece que podemos compartilhar de sua dor, pois elas são dotadas de carnalidade, de uma presença física lancinante. Há um inegável caráter propagandístico e até mesmo sensacionalista em muitas obras suas, ligadas ao contexto da Contra-Reforma. Mas Caravaggio fez muito mais do que apenas servir à Igreja Católica naquele momento. Ele profanou a imagem divina, trouxe-a para o palco dos pecados e das fraquezas humanas, para um mundo que sabemos compartilhar, tão mundano se tornou. Entre os muitos escândalos em que seu nome esteve envolvido, um dos mais famosos foi o de ter pintado

prostitutas no papel de personagens divinos. Esse fato nos dá uma pista do caráter explosivo de sua obra.

Nessa concepção mimética de pintura que vigorou até o século XIX, o instante representa a possibilidade de estancar o fluxo temporal e a inevitável condição temporária das coisas e da percepção para determinar um lugar fixo a cada objeto. A noção de instante é essencial para a concepção estética do Renascimento e está calcada na perspectiva monocular e na necessidade de conferir contorno às coisas, torná-las reconhecíveis e, com isso, passíveis de contar sobre acontecimentos, de suscitar conexões entre seus significados.

Mas a noção de instante da pintura está sustentada em uma codificação extremamente complexa, pois um quadro não se pinta em um instante, mas a partir da conjunção de diversos instantes inicialmente desconexos e de uma mescla entre o que o pintor representa por observação direta, pela transposição de estudos, pela rememoração e pelo *insight* criativo.

“A doutrina do instante pregnante, por sua insistência sobre a significação do conjunto da imagem, destaca esse caráter fabricado, reconstituído, sintético, do dito ‘instante’ representado – que só é obtido de fato por uma justaposição mais ou menos hábil de fragmentos pertencentes a instantes diferentes, Tal é o modo habitual de representação do tempo na imagem pintada: ela retém, para cada uma das zonas significantes do espaço, um momento (‘o momento mais favorável’) e opera por síntese, por colagem, por montagem.” (Idem, 235).

1.2. O instante decisivo

O instantâneo, a possibilidade de congelar um instante no fluxo contínuo dos acontecimentos só se torna possível de fato com o advento da fotografia. O desenvolvimento dos processos de inscrição da imagem baseados em suportes fotossensíveis cria uma ruptura nos padrões de representação da pintura.

Neste ponto, assumir uma citação de Roland Barthes nos ajuda a clarear a questão.

“Diz-se com frequência que foram os pintores que inventaram a Fotografia (transmitindo-lhe o enquadramento, a perspectiva albertiniana e a óptica da *camera obscura*) Digo: não, são os químicos. Pois o noema ‘isso foi’ só foi possível a partir do dia em que uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade dos sais de prata à luz) permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto

diversamente iluminado. A foto é literalmente a emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que me vêm atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga o meu olhar ao corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado.” (Barthes: 1984, 120-1)

O retrato, gênero que Barthes enfoca na passagem talvez seja o menos narrativo de todos os gêneros, mas é estranhamente aquele que mais exige perfeição na imitação, que maior conexão pede com o real, que se desenvolveu na pintura a partir do forte caráter individualista e antropocêntrico do Renascimento e que, por sua exigência de fidelidade ao modelo, foi o primeiro gênero de pintura a sofrer um forte impacto com a invenção da fotografia¹⁰.

Em sua brilhante análise, Barthes evidencia o fato de que a fotografia significa muito mais uma ruptura do que uma continuidade em relação à pintura. Isso porque a reação química dos sais de prata fotossensíveis, mediada pelo aparelho ótico que projeta a imagem, é colocada no centro do dispositivo de criação da imagem, deslocando o papel do criador, que antes tinha que compor o instante representado a partir de instantes distintos usando os códigos da pintura para unificar a fatura, e agora passava a poder recortar um instante na sua própria duração, com o uso da fotografia.

É a partir dessa análise de Barthes e da sua conexão com a semiótica de Charles Sanders Peirce, que Phillipe Dubois (1993) e Jean-Marie Schaeffer (1996) vão sintetizar o conceito de fotografia como signo indicial. Na teoria peirciana, o índice é definido como signo produzido pela conexão física com o referente, ou seja, “é literalmente a emanção do referente”, como uma impressão digital, diversamente do símbolo, cuja relação com o referente se dá por convenção, e do ícone, que mantém uma relação de analogia com o referente¹¹.

¹⁰ Sobre a relação entre a ascensão da burguesia, a popularização do retrato e a invenção da fotografia, conferir o clássico ensaio *Photographie et Société*, de Gisèle Freund (1974).

¹¹ Outra leitura importante sobre o caráter indicial da imagem fotográfica e sua ligação com a arte contemporânea foi desenvolvida por Rosalind Krauss (2002), também na passagem para a década de 1980. Esse princípio de caracterização e leitura do signo fotográfico pode ser estendido ao cinema, que partilha com a fotografia seu poder de atestação, talvez até “majorado” pelo movimento, como bem colocou Deleuze sobre o conceito de “fotogenia” (Deleuze:1985,61). Mas as teorias do cinema raramente partiram desse princípio “fotográfico” da imagem cinematográfica. As exceções mais

É diferente, portanto, do processo de realização da pintura, que necessita da mediação da mão de um pintor e da incorporação de uma série de códigos para que a imagem seja transposta para a representação no plano bidimensional, por uma relação de analogia. A fotografia embute em si os códigos da perspectiva monocular que vigoravam na pintura, mas rompe com a pintura quando passa a ser uma imagem que emana diretamente do real e é captada por meios mecânicos.

Esse diferencial nos leva a duas questões essenciais quando falamos de narrativa. A primeira é que a fotografia incorpora em seu próprio mecanismo de funcionamento o potencial de fatiar o tempo em velocidades objetivamente determinadas. Isso, em si, já é uma codificação narrativa, pois a foto pode contar tanto sobre um instante como sobre uma longa duração. A segunda questão é que a fotografia cria um distanciamento temporal em seu próprio ato, por sempre remeter à memória do fato que está ali retratado e que, por isso mesmo, faz parte de um passado, não pode mais ser resgatado senão na imagem. Outra codificação narrativa, muito ligada à fotografia documental e aos álbuns de família.

Barthes insistiu marcadamente em *A Câmera Clara* no caráter de memória da fotografia, aquilo que ele chama de “isso foi”, justamente pelo fato de algo fotografado pertencer fatalmente a um passado que não pode mais voltar senão pela lembrança. Porém, é preciso destacar que são vários os usos da fotografia que remetem a um “isto é”, ou seja, que trazem latente seu potencial para a reflexão sobre o presente. Pensemos, por exemplo, no uso científico, que permite tirar conclusões sobre relações de causa e efeito que se repetem, e no uso artístico, que explora o potencial subversivo da linguagem e nega a transparência muitas vezes ingênua com que a fotografia documental apresenta o referente. A partir de uma fotografia, pode-se até mesmo prever acontecimentos futuros, ou revelar realidades outras, que não se permitiam ao olho humano antes de sua invenção.

Mas há de fato uma nova codificação narrativa no próprio ato de cortar, que é muito distinto do ato de compor, próprio ao pintor, como resume Phillipe Dubois, ao dizer que, ao apertar o botão, o fotógrafo

marcantes são a de André Bazin e a de Siegfried Kracauer. Um autor que uniu de forma original a leitura de Bazin à teoria peirciana do índice, muito antes que a teoria da fotografia caminhasse por essa trilha, foi Peter Wollen (1984), no livro *Signos e Significações no Cinema*, cuja primeira edição é de 1969.

“abandona o tempo crônico, real, evolutivo, o tempo que passa como um rio, *nosso* tempo dos seres humanos inscritos na duração, para entrar em uma temporalidade nova, separada e simbólica, a da foto: temporalidade que também *dura*, tão infinita, em princípio, quanto a primeira, mas infinita na imobilidade total, congelada na interminável duração das estátuas.” (Dubois: 1993, 168)

O instantâneo se torna possível na década de 1860, pouco mais de 20 anos depois de descoberta a fotografia, com a evolução das placas de colódio úmido. A introdução das placas secas, a partir de 1878, mais rápidas e práticas de usar do que o colódio úmido, é o passo definitivo. Em sua famosa série na qual mostra a evolução do galope de um cavalo, feita no mesmo ano, Eadweard Muybridge já usa velocidades de obturação entre 1/500 e 1/1000 segundo, suficiente para frisar cenas de movimento acelerado (fig.1.3).

No início, por causa da pouca sensibilidade das primeiras placas fotossensíveis, uma série de aparatos já havia sido inventada para garantir a pose das pessoas retratadas. O padrão do instantâneo é como que uma regra da linguagem fotográfica, a necessidade de confirmação da verossimilhança pelo congelamento, em oposição ao borrado, que é a exceção, sinônimo de incerto, vago, sem definição.

Por isso Daguerre posiciona um homem engraxando os sapatos, que fica imóvel enquanto a multidão de passantes do Boulevard du Temple se dissolve no incerto borrão da longa exposição exigida pelos primeiros daguerreótipos; para que a fotografia possa, desde sua invenção, prometer a possibilidade de congelar a ação, de parar o tempo que flui sem cessar, de fazer com que um rosto ou um corpo registre no filme seu ato de existência física no mundo, sem que este ato se desfaça em borrão (fig.1.4).

O instante fotográfico está muito distante do instante pregnante da pintura figurativa pré-fotográfica. Envolve uma tensão entre a pose e a espontaneidade, entre a foto produzida e o flagrante, entre o fotógrafo que compõe a cena para ser fotografada e aquele que espera que a cena se componha, para captá-la. Com a invenção do instantâneo

fotográfico, a pose, a produção, a composição, elementos próprios à linguagem da pintura figurativa, são subvertidas, dão lugar também ao efêmero, ao flagrante, à espontaneidade¹².

“No dia em que a fotografia foi inventada, a humanidade obteve uma vitória valiosa sobre o tempo, seu inimigo mais terrível. Poder perpetuar, ainda que em uma eternidade relativa, os aspectos mais efêmeros da humanidade; não era esta uma forma de paralisar o tempo – um pouco que fosse – dentro de seu curso assustador? O primeiro instantâneo tornou a vitória decisiva. Na fotografia posada, o tempo ainda mantinha-se porque sua colaboração benevolente era solicitada. Mas o instantâneo voa a despeito do tempo, viola-o” (Carlo Rim In: Phillips: 1989, 38).

Durante o século XIX, a fotografia buscou ancorar-se na estética própria à pintura para almejar sua entrada no panteão das Belas-Artes, em um movimento chamado pela historiografia de pictorialismo. Como bem analisou Walter Benjamin, em sua *Pequena História da Fotografia*, de 1931, esse movimento se revelou improdutivo, já que os fotógrafos buscavam encaixar-se nos mesmos padrões de valoração estética que foram subvertidos com a invenção da fotografia¹³.

O discurso sobre a fotografia no século XIX ainda estava contaminado por valores estéticos que consideravam a técnica em oposição à arte, ou na melhor das hipóteses, como uma mera serviçal da arte. Mas a própria invenção da fotografia, primeira forma de produzir imagens completamente mediada pela técnica, na qual o “lápiz da Natureza”¹⁴ age sozinho, sem a ajuda da mão do homem, estava subvertendo completamente os valores vigentes, instaurando uma estreita ligação entre técnica e arte.

É nesse sentido que a análise arguta de Benjamin conclui que

“o pedante conceito de ‘arte’ ao qual é estranha qualquer consideração de ordem técnica, com o provocador surgimento da nova tecnologia, sente soado o seu fim. Apesar disso, é com uma tal concepção fetichista de arte, concepção radicalmente antitécnica de arte, que os teóricos da fotografia

¹² O conceito de “instante prenhe” na pintura já demonstra que, embora o instantâneo só se torne possível, do ponto de vista técnico, com a fotografia, do ponto de vista conceitual ele já estava sendo amadurecido no interior da própria linguagem da pintura. Há exemplos de quadros na história da pintura que remetem à linguagem do instantâneo fotográfico muito antes da invenção deste. Penso, por exemplo, em *A Ronda Noturna* (1642), de Rembrandt, *As Meninas* (1656), de Velazquez, *Fuzilamentos de Três de Maio* (1814), de Goya, e grande parte das cenas de interior de Vermeer.

¹³ Análises detalhadas sobre o desenvolvimento da fotografia no século XIX estão em Fabris (1998), Scharf (1994) e no primeiro capítulo do livro *O Ato Fotográfico* (Dubois: 1993).

¹⁴ Esse é título do primeiro livro ilustrado com fotografias, publicado por Henry Fox Talbot, um dos inventores da nova técnica, em 1844. Na introdução, ele fala um pouco das fotografias que apresenta, advertindo que são obras feitas pela mão da Natureza, por intermédio da ótica e da química. Trata-se de uma obra curiosa, cujas inusitadas interconexões entre fotos e suas legendas trazem questões essenciais para pensar o nascimento da imagem fotográfica e suas implicações no campo da arte e da estética (Talbot: 1969)

tentaram se defrontar por quase cem anos, sem, naturalmente, conseguirem o menor resultado. Pois não fizeram nada mais que tentar justificar o fotógrafo exatamente naquele tribunal que ele subvertia.” (Benjamin: 1986, 220).

Trazer a técnica para o primeiro plano é uma das transformações mais radicais que a imagem fotográfica instaurou no campo da produção de imagens. Esse tipo de imagem criada por um aparelho, chamada por Vilém Flusser de “imagem técnica”¹⁵, foi capaz de superar oposições vazias entre arte e técnica.

“Com a fotografia, a máquina não se contenta mais em pré-ver, ela inscreve também a imagem, por meio das reações fotossensíveis de certos materiais que registram por si mesmos as aparências sensíveis geradas pela radiação luminosa. A máquina intervêm aqui, portanto, no coração mesmo do processo de constituição da imagem, que aparece assim como representação quase ‘automática’, ‘objetiva’, ‘sine manu facta’. O gesto humano passa a ser mais um gesto de condução da máquina do que de figuração direta” (Dubois: 2004, 38).

Na virada para o século XX, se inicia um movimento de valorização da fotografia por suas peculiaridades constitutivas, advindas de seu próprio mecanismo de inscrição da imagem: a instantaneidade, o corte, a conexão física com o referente. A chamada fotografia moderna se estabelece em duas frentes, nas vanguardas européias, e no movimento chamado Photo Secession, que ocorreu nos Estados Unidos¹⁶.

A obra de Henri Cartier-Bresson é das mais importantes para a afirmação da fotografia por suas qualidades constitutivas. Ele percebeu a potencialidade do aparato e o foi um dos primeiros a usar uma câmera compacta de pequeno formato para sacar instantes da realidade, ainda na década de 1930. Com o tempo, amadureceu uma filosofia do chamado “instante decisivo”. Para ele, o fotógrafo é como um *flâneur*, que vaga pelo mundo em busca daqueles raros momentos em que todos os elementos do enquadramento se alinham em sua máxima expressão, dando à narrativa um potencial de síntese.

¹⁵ Vilém Flusser tem uma profunda análise na qual coloca a fotografia como primeira forma de “imagem técnica”, por causa da mediação de um aparelho, conceito que não se refere apenas à câmera fotográfica, mas também ao aparato técnico-científico nas áreas da física e da química que torna possível a invenção da fotografia (Flusser: 2005).

¹⁶ Sobre o papel da fotografia nas vanguardas européias, conferir Phillips (1989). Sobre o desenvolvimento da fotografia moderna nos Estados Unidos, conferir Newhall (1999). Para entender a formação da fotografia moderna brasileira e sua relação com as vanguardas da Europa e dos Estados Unidos, conferir o livro de Helouise Costa e Renato Silva, *A Fotografia Moderna no Brasil* (Costa, Silva: 2004). Voltaremos à questão no capítulo seguinte.

“A fotografia é para mim o reconhecimento na realidade de um ritmo de superfícies, de linhas ou de valores; o olho recorta o objeto e o aparelho só tem de fazer seu trabalho: imprimir a decisão do olho na película. (...) Em fotografia, há uma plástica nova, função de linhas instantâneas; nós trabalhamos no movimento, uma espécie de pressentimento da vida, e a fotografia deve captar, no movimento, o equilíbrio expressivo” (Cartier-Bresson: 2004, 24).

Como não pensar na célebre foto feita na Gare Saint Lazare, em 1932, na qual um homem pula sobre uma poça e o fotógrafo capta o exato instante em que seu pé está para relar na linha d'água e sua imagem se duplica no reflexo? Um segundo antes e o movimento não teria desdobrado seu potencial, um segundo depois e o pé haveria tocado a superfície da água, desfazendo o reflexo. Cartier-Bresson soube tirar deste instante banal toda a carga poética, que o transforma em pura ação, justamente por ele estar eternizado em uma imagem estática (fig.1.5)¹⁷.

Robert Capa, que foi contemporâneo de Cartier-Bresson e com ele fundou a agência Magnum, legou-nos um dos mais célebres instantes decisivos da história da fotografia, ao flagrar, durante um conflito da Guerra Civil Espanhola, em 1935, o exato momento em que um soldado começa a cair, depois de ter levado um tiro que o levará a morte. É o momento limite, limiar entre a vida e a morte (fig.1.6).

É conhecida a polêmica que paira sobre essa foto, sobre a possibilidade que ela tenha sido forjada. Mas a própria história de vida de Capa nos mostra que esta polêmica é vazia. Fotógrafo engajado, ele revelou imagens de muitos conflitos, até perder a própria vida ao pisar em uma mina, quando estava em campo fotografando a Guerra da Indochina, em 1954. Esse envolvimento fenomenológico extremo com a realidade, essa embate direto com os acontecimentos, marcou a atitude de engajamento de muitos fotógrafos.

Em seu artigo de 1945, no qual delineia a “ontologia da imagem fotográfica”, André Bazin afirma que o potencial inovador da fotografia reside no fato dela permitir uma “revelação do real” na película, em um processo regido por uma “objetividade essencial”.

¹⁷ O dramaturgo Peter Brook deu a melhor definição do que marca a genialidade de Bresson: “O extraordinário em Cartier-Bresson é que ele desenvolveu algo além da sensibilidade: uma forma de percepção que tornava natural o fato de que, estando lá, com sua máquina, com milhares de formas de vida que passavam a cada instante diante de seus olhos, ele podia sentir com um milissegundo de antecipação que haveria um desses momentos em que todos os elementos diante dele estariam ligados de uma determinada maneira. Um desses momentos em que todas essas ligações que estão sempre presentes, subterrâneas, seriam subitamente visíveis. E essa intuição lhe dava tempo de erguer a câmera, apertar o botão e captar o que ele chamava de momento preciso, o momento vivo”. (Brook: 2006)

“O universo estético do pintor é heterogêneo no universo que o envolve. O quadro encerra um microcosmo substancial e essencialmente diferente. A existência do objeto fotografado participa pelo contrário da existência do modelo como uma impressão digital e, assim, ela junta-se realmente à criação natural em vez de a substituir por outra” (Bazin: 1992, 20)

Segundo Bazin, a imagem fotográfica é uma imagem do mundo exterior que se forma “automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. (...) Todas as artes são fundadas na presença do homem, só na fotografia usufruímos de sua ausência” (Idem, 17). Sob este prisma, uma estranha dicotomia se encerra na imagem fotográfica, se por um lado ela é presença, impressão direta do referente na película, por outro ela ausência, puro aparelho objetivo de registro, que exclui o homem em seu processo automático.

Mas casos como o de Capa, Cartier-Bresson, e de muitos outros fotógrafos – lembremos em especial de Diane Arbus – demonstram que a fotografia pode ser a expressão de uma presença, muito mais do que um mero automatismo e que é justamente a mediação do aparelho que permitiu ao artista acercar-se tanto de seu referente, ao ponto de criar com o ele uma intimidade, uma cumplicidade. A objetiva, combinada com o ato de capturar a cena num instante, própria à superfície fotossensível do filme, faz justamente com que a fotografia seja um ato de encontro, a pura expressão de uma interação entre a subjetividade do fotógrafo e a matéria pulsante do mundo.

Em um trecho do visionário artigo “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”, escrito em 1939, Walter Benjamin dedica uma especial reflexão ao instantâneo fotográfico.

“É evidente, pois, que a natureza que se dirige à câmera não é a mesma que se dirige ao olhar. A diferença está principalmente no fato de que o espaço em que o homem age conscientemente é substituído por outro em que sua ação é inconsciente. Se podemos perceber o caminhar de uma pessoa, por exemplo, ainda que em grandes traços, nada sabemos, em compensação, sobre sua atitude precisa na fração de segundo em que ela dá um passo. (...) Aqui intervêm a câmera, com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos. Suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico.” (Benjamin: 1986b, 189).

Benjamin captou essa curiosa peculiaridade da imagem fotográfica, já que o próprio aparelho, por mais frio e objetivo que seja, traz em si uma pulsão mágica, a possibilidade de parar o tempo, de eternizar e fazer-nos enxergar uma fração tão pequena que revela segredos, gestos inesperados, de potencializar, portanto, nossa capacidade de percepção. A máquina e seus produtos, as imagens técnicas, como fontes de acesso ao “inconsciente ótico”, serviram de inspiração à produção surrealista, que encetou uma espécie de imagem invertida da objetividade fotográfica, subvertendo seus padrões verossimilhança e a carga documental, até então aceitos no imaginário social como dados irrefutáveis. Voltaremos a essa questão ao tratar das interações entre fotografia e cinema no seio das vanguardas européias.

Na história da pintura, o Impressionismo preconiza a grande ruptura com a representação pictórica de herança renascentista, sob forte influência da invenção da fotografia. Os pintores impressionistas descobriram e exploraram o potencial do instantâneo fotográfico e as novas implicações que ele trazia para o universo das imagens. Claude Monet insistiu diversas vezes na afirmação de que pintava instantâneos. Sua busca de apreensão do instante, trabalhando ao ar livre, por observação direta, o levou ao extremo de alçar o esboço à qualidade de obra final, meio frenético para a apreensão de condições atmosféricas, que duram um instante fugidio, caso das cenas de *La Grenouillère*, pintadas entre 1868 e 1869. A série de quadros sobre a fachada da catedral de Rouen, feita entre 1892 e 1894, tem clara influência da fotografia, tanto por sua serialidade, como pela tentativa de captar as condições de luz do instante¹⁸.

Degas talvez seja o artista que com maior genialidade se apropriou da forma de narrativa própria ao instantâneo fotográfico, adotando cortes abruptos, que parecem rápidos enquadramentos feitos por uma câmera compacta, uma disposição aleatória dos elementos do quadro e pontos de vista inusitados. Não foi à toa que ele frequentemente escolheu para representar temas em que a ação se imprime de forma decisiva, como nas séries de jockeys

¹⁸ Uma profunda análise das transformações trazidas com o Impressionismo está no artigo *Impressionismo, Modernismo e Originalidade*, de Charles Harrison (1998). Peter Galassi demonstra como as relações entre pintura e fotografia remontam a um período anterior à própria invenção da técnica fotográfica. A valorização da paisagem na pintura do final do século XVIII e início do XIX já prenunciava um impulso para a captação de fenômenos contingentes, efêmeros, e para a realização de obras ao ar livre, no embate direto com a natureza. Essa tradição foi essencial tanto para a invenção da fotografia, conduzida em grande parte por pintores, como para o posterior desenvolvimento do Impressionismo (Galassi: 1989).

e de bailarinas, desafiado pela obstinação de exprimir na imagem estática o mistério do movimento¹⁹.

O Impressionismo abriu o caminho para uma revolução na pintura. Bastou cerca de cinquenta anos para que as experimentações de vanguarda desembocassem na abstração. Esse movimento do modernismo na pintura teve seu maior porta-voz na figura do crítico americano Clement Greenberg. Em 1940, ele publicou o artigo *Rumo a um Mais Novo Laocoonte*, no qual defende a retomada da empreitada de Lessing, na tentativa de valorizar a pintura pelos aspectos próprios à sua linguagem.

“A história da pintura de vanguarda é de uma progressiva rendição à resistência de seu meio; resistência essa que consiste sobretudo na negativa categórica que o plano do quadro opõe aos esforços feitos por atravessá-lo em busca de um espaço perspectivo-realista. Através dessa rendição, a pintura se desembaraça não só da imitação – e com ela da ‘literatura’ – como também do corolário da imitação realista” (Greenberg: 1997, 55).

Esta busca da pintura por uma linguagem puramente plástica, uma estética da “planaridade”, livre dos vícios “literários” do figurativismo, foi influenciada de maneira decisiva pela invenção da fotografia, que embutia em seu dispositivo de maneira automatizada as regras da perspectiva monocular que a pintura apenas à custa de uma transposição feita pela mão do artista poderia alcançar. André Bazin nos oferece um interessante ponto de vista sobre a questão.

“A perspectiva foi o pecado original da pintura ocidental. Nièpce e Lumière foram os redentores. A fotografia, ao acabar o barroco, libertou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança, porque a pintura esforçava-se a fundo em vão por nos dar a ilusão e essa ilusão bastava à artes, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, e na sua própria essência, a obsessão do realismo” (Bazin: 1992, 16).

A evocação de um novo Laocoonte para delimitar o campo de criação da pintura feita por Greenberg se opôs frontalmente a um aspecto da argumentação de Lessing,

¹⁹ Sobre a influência da fotografia sobre os impressionistas e Degas em particular, conferir os capítulos 7 e 8 de *Art y Fotografia*, de Aaron Scharf (1994). Sobre a concepção do movimento na obra de Degas, conferir o belo livro de Paul Valéry, *Degas Dança Desenho*, no qual o autor afirma com extrema acuidade sobre Degas: “em função da verdadeira ousadia e precisão de seu espírito, estava avançado em relação a muitos artistas, seus contemporâneos. Foi o primeiro a entender o que a fotografia poderia ensinar ao pintor, e o que o pintor deveria evitar tomar emprestado dela” (Valéry: 2003, 48). A obra de Degas, por sua serialidade, também está ligada à experimentos com a cronofotografia e tem claras características da linguagem cinematográfica (Lévêque: 1990).

que pensou no padrão do instante pregnante ainda preso à pintura figurativa. Para Greenberg, que defendia a pintura abstrata e posteriormente seria taxado de formalista, em vez de representar uma ação extemporânea, uma obra é, em si mesma, uma ação, ou uma superfície que é, antes de tudo, resultado de uma ação. Há um deslocamento da função narrativa. Na pintura moderna, os vestígios do fazer se tornam aparentes, a pincelada não se esconde mais como um mero artifício para a figuração²⁰.

Um exemplo extremo dessa atitude está na obra de Jackson Pollock, que tornou a pintura uma experiência de ação física direta sobre a tela, uma forma de expressão intensa, que significou o último passo das vanguardas na implosão da própria noção de arte como representação. Uma pintura não quer representar um acontecimento, ela é resultado direto de uma ação, ela é, em si, a marca de um acontecimento²¹.

Esse movimento da pintura moderna, que culminou na dissolução completa da figuração, é resumido e outra passagem instigante de Jacques Aumont.

“Até por volta de 1800, a dupla realidade das imagens era assumida, vivida com relativa tranqüilidade; foi a partir da revolução fotográfica, e do que a acompanha, que ela passou a ser vivida com infelicidade e má consciência. O desejo feroz de esquecer a profundidade imaginária, nas vanguardas históricas do século XX, de enfatizar a superfície, e só ela, é o sintoma mais flagrante dessa consciência infeliz. (...) A pintura parece não mais suportar o dispositivo cênico, a centralização representativa, a partir do momento em que já não encarna mais um ideal supra-humano – divino ou monárquico –, mas a subjetividade, esse sujeito ‘livre’ a respeito do qual Foucault lembrava que ele era apenas a consciência de uma sujeição cada vez maior” (Aumont: 2004, 165).

Mas não podemos esquecer que as vanguardas artísticas, se por um lado desembocaram na pintura abstrata e na utopia da autonomia da pintura, por outro alimentaram uma profunda hibridização e acolheram também a fotografia, o cinema e as

²⁰ Uma reflexão original, que também nos conduz ao espaço moderno como um espaço do fazer, está no ensaio *O Espaço Moderno*, de Alberto Tassinari (2001)

²¹ Os trabalhos de Pollock e de outros pintores de sua geração ficaram conhecidos como *action paintings*, um termo cunhado pelo crítico Harold Rosenberg. (Cf: Rosenberg: 1974). Greenberg e Rosenberg travaram um debate crítico acerca do expressionismo abstrato na década de 1950. Ambos defendiam o aspecto revolucionário da nova pintura, porém, enquanto Greenberg toma o expressionismo abstrato exclusivamente por seus aspectos formais, como desenvolvimento lógico do modernismo rumo à conquista da planaridade, Rosenberg vê no movimento uma verdadeira contestação à arte moderna institucionalizada, colocando a experimentação formal como diretamente ligada a uma experiência extrema da arte, que rompe com a estética reacionária ainda vigente no modernismo. Para um amplo panorama desse debate, conferir o livro *Greenberg e o Debate Crítico* (Greenberg: 1997).

artes gráficas como linguagens com potencial artístico. Teremos oportunidade de discutir essas experimentações mais à frente.

1.3. O instante qualquer

É curioso que tenha sido a própria invenção do instantâneo fotográfico, ou seja, da suspensão do tempo na imagem estática, que resultou na invenção do cinema, linguagem que, a princípio, é a própria negação do instantâneo. As experiências de Eadweard Muybridge e Etienne-Jules Marey com a fotografia seqüencial nas décadas de 1870 e 1880 foram o passo definitivo para o nascimento do cinema.

Enquanto Muybridge dispunha câmeras em seqüência para registrar a evolução de um movimento, separando os instantes captados em diferentes placas fotossensíveis (fig.1.3), Marey inventou um dispositivo para registrar em uma mesma placa várias etapas do movimento por sobreposição (fig.1.7).

Em ambos os casos, temos uma lógica narrativa distinta da que preside o instantâneo fotográfico isolado, pois os instantes sozinhos nada significam, apenas em seu conjunto. Há, ainda, uma lógica diferente da série fotográfica, pois a captação dos instantes não é dada por um sujeito ordenador segundo uma disponibilidade prévia de tomadas, mas por uma sucessão contínua de instantâneos em uma velocidade programada. Nas experiências de Muybridge e Marey deixa de ter importância o instante por sua singularidade, pois a repetição cadenciada das fotos quer exprimir outra coisa: a evolução de um movimento no espaço e no tempo.

Leo Charney, em um ensaio no qual relaciona o conceito de instante à forma de perceber da modernidade, capta a tensão entre exprimir um movimento e fazê-lo por meio de instantes, existente nas experiências dos pioneiros da cronofotografia.

“Na tentativa de captar a continuidade do movimento, Marey e Muybridge indicaram com sucesso sua impossibilidade – eles captaram a natureza do movimento como uma série de instantes e fragmentos, como uma descontinuidade ilusória. (...) Marey e Muybride sinalizaram uma nova forma de narrativa que era definida como movimento estruturado pelo tempo e o espaço. O trabalho deles associou a elaboração consciente de um começo, meio e fim ao esforço de imaginar uma continuidade que pudesse superar o isolamento de momentos fragmentários” (Charney: 2001, 401).

É a lógica de instantâneos sucessivos de Muybrigde associada ao dispositivo do fuzil fotográfico de Marey que irão resultar na invenção do cinema²². Mas há um salto que demarca essa passagem, que é exatamente a anulação das lacunas, que confere à imagem uma continuidade aparente. Sabemos que o cinema é, na verdade, é uma série de instantâneos separados por intervalos, mas aos sentidos ele se apresenta de forma lisa e fluida, como a própria natureza do movimento.

Gilles Deleuze, em uma profunda releitura da filosofia de Henri Bergson, soube demarcar conceitualmente esta mudança que se dá com a invenção do cinema, afirmando que este é “o sistema que reproduz o movimento *em função do momento qualquer*, isto é, em função de instantes equidistantes, escolhidos de maneira a dar impressão de continuidade” (Deleuze: 1983, 14). Passamos do instante decisivo ao instante qualquer, no qual cada instantâneo tem seu peso anulado em nome da continuidade de seu fluxo.

A imagem não precisa mais representar o movimento, já que ela incorpora em si mesma o movimento, ela é movimento, mudança contínua e cadenciada por um dispositivo. Por isso, o cinema é, para Deleuze, imagem-movimento, nele o movimento não é um apêndice ou algo que se adiciona à imagem, ele faz parte da própria natureza da imagem. Existe uma mudança qualitativa em sua origem, que o descola completamente da imagem estática, marcando um diferencial²³. Uso mais uma vez a clareza da conclusão de Jacques Aumont.

“O cinema, por construção, é tudo exceto uma arte do instantâneo: por mais breve e imóvel que seja um plano, ele jamais será a condensação de um momento único, mas sempre a impressão de uma certa duração. Se pude falar há pouco de formas do tempo na pintura, foi por metáfora, já que o tempo, acabamos de ver, só pode aí ser representado, e sob uma certa forma. O cinema, o plano, a vista cinematográfica são, em compensação, tempo em estado puro” (Aumont: 2004, 100).

Para Christian Metz, em célebre artigo publicado nos *Cahiers du Cinema* em 1965, onde analisa a impressão de realidade no cinema, é exatamente a encarnação do

²² Para um bom entendimento das transformações que levam da cronofotografia à invenção do cinema, conferir artigo de Laurent Mannoni (Mannoni: 1996).

²³ Jonathan Crary tem um estudo importante no qual retoma o período anterior à invenção do cinema para demonstrar que a nova forma de produzir imagens já vinha se consolidando com a própria formação da modernidade e pode ser percebida até mesmo em outras formas de expressão, como na pintura de vanguarda de Manet. Assim, o cinema não resultou de uma ruptura abrupta, mas de uma nova forma de olhar que incorpora o movimento e nasce com o desenvolvimento da modernidade na segunda metade do século XIX. Conferir Crary (1990) e Miranda (2001).

movimento, esse fator invisível que anima a materialidade, o principal diferencial da imagem cinematográfica.

“Como o movimento nunca é material, mas sempre visual, reproduzir-lhe a visão é reproduzir-lhe a realidade; (...). Não se trata, portanto, de constatar que o filme é mais ‘vivo’ que a fotografia, nem mesmo que os objetos são mais corporalizados; vai além disso: no cinema, a impressão de realidade é também a realidade da impressão, a presença real do movimento”, (Metz: 1972, 22).

À viva presentificação que representa o filme cinematográfico, com uma estrutura narrativa que leva o espectador em seu fluxo, Metz contrapõe o corte temporal que marca a fotografia, traçando uma ruptura entre o tempo passado do momento da foto e o tempo presente de sua recepção. Essa concepção está eivada pela análise de Barthes em seu artigo sobre a “retórica da imagem”, onde afirma que a fotografia é um “ter-sido-aqui”, estranha conjunção de passado e presente (Barthes: 1990). Para Metz, “por isso a fotografia é bem diferente do cinema, arte ficcional e narrativa, cujo imenso poder projetivo é conhecido; o espectador não apreende um ter-sido-aqui, mas um ser-aqui vivo” (Metz: 1972, 19).

Em outro conhecido artigo, escrito vinte anos depois, Metz voltou a opor a fotografia ao cinema, usando como metáforas a imagem de dois extremos, da morte e da vida. “O instantâneo, como a morte, é uma abdução temporária do objeto que o tira fora de seu próprio mundo, e o coloca dentro de outro mundo, de outra temporalidade – diversamente do cinema, que substitui o objeto, depois de sua apropriação, em um tempo contínuo, similar ao tempo real.” (Metz: 2007, 126). Se fotografia é como a morte, a mumificação do objeto, e cinema é como a vida, uma espécie de reanimação eternamente disponível, a passagem de um a outro apenas pode ser feita na forma de uma ruptura, como conclui Metz algumas linhas à frente. “O filme é menos uma sucessão de instantes do que, de uma maneira geral, a destruição da fotografia ou mais exatamente do poder e da ação da fotografia” (Idem, 128).

Sem chegar ao extremo de opor a fotografia ao cinema como a morte à vida, Peter Wollen certamente foi o teórico que a mais sagaz das contraposições fez entre os dois dispositivos técnicos. “O filme é como fogo e a foto é como o gelo. O fogo derreterá o gelo, mas a água resultante do derretimento irá apagar o fogo” (Wollen: 110, 2007). O gelo, a

imobilidade, a conservação da água em estado sólido, se opõe ao fogo, o eterno e etéreo movimento da chama, que precisa sempre se alimentar de mais combustível. No mesmo artigo, o autor chega a outra comparação, também instigante. “A fotografia é como um ponto. O filme é como uma linha” (Idem: 108). Enquanto a foto é parada, abismo escavado na força de um instante, mantendo uma relação vertical com o tempo, o cinema é continuidade, que se desenrola em um fio, mantendo uma relação horizontal com o tempo.

Deleuze tem outra comparação bastante sugestiva, em que contrapõe o plano, unidade mínima do cinema, à fotografia, usando como figuras os processos de moldagem e modulação.

“O plano é um corte móvel, quer dizer, *uma perspectiva temporal ou uma modulação*. A diferença entre a imagem cinematográfica e a imagem fotográfica decorre disso. A fotografia é uma espécie de ‘moldagem’; o molde organiza as forças internas da coisa de tal modo que elas atinjam um estado de equilíbrio num certo instante (corte imóvel). Enquanto a modulação não se detém quando o equilíbrio é atingido, e não pára de modificar o molde, de constituir um molde variável, contínuo, temporal.” (Deleuze: 1985, 37)

A unidade mínima do cinema não é o fotograma, mas o plano. Enquanto a fotografia é “molde”, equilíbrio estático, o cinema é “modulação”, fluxo de inexorável evolução. Ambos compartilham do mesmo princípio, o potencial de se imiscuir nas coisas, o fato de serem resultado direto da impressão de uma existência objetiva do mundo sobre a película fotossensível, mas cada qual guarda suas peculiaridades, suas formas específicas de inscrição e reprodução do tempo. A oposição deleuziana entre moldagem e modulação deriva diretamente de uma leitura de Bazin, que via na fotografia uma forma de “embalsamar o tempo”, à maneira das antigas máscaras mortuárias, que se moldavam no rosto do próprio cadáver, deixando uma marca de sua passagem pelo mundo que aspira à eternidade. O cinema, em oposição, representa para Bazin como uma paradoxal “múmia da mudança”, “o resultado final no tempo da objetividade fotográfica”. Assim, “o filme não se contenta só em conservar o objeto apanhado num dado momento como, nos fósseis, o corpo intacto dos insetos de uma era passada, ele liberta a arte barroca de sua catalepsia convulsiva” (Bazin: 1992, 19). A oposição entre fotografia e cinema ganha aqui outra representação, usando como imagens o fóssil e a convulsão.

Em sua própria forma de exibição, o filme se revela mais propenso à narrativa de origem literária do que a fotografia, pois nele o fluxo linear de exposição se compara ao da escrita. Barthes soube sugerir com fineza essa peculiaridade da imagem cinematográfica, em mais uma frase muito feliz. “O cinema tem um poder que, à primeira vista, a fotografia não tem: a tela (observou Bazin) não é um enquadramento, mas um esconderijo; o personagem que sai dela continua a viver: um ‘campo cego’ duplica incessantemente a visão” (Barthes: 1984, 86).

O que faz da tela de cinema um esconderijo é a constante atualização dos fatos, que torna sua estrutura narrativa própria à criação de um universo ficcional. A cada cena, se constrói em torno de si o que os semiólogos do cinema chamam de espaço da diegese, o espaço onde o acontecimento se desenrola, do qual fazem parte o campo e o contracampo, o que está enquadrado no momento, o que está subentendido, mesmo que fora do enquadramento, e todos os demais momentos que já estiveram enquadrados e juntos compõem um fluxo narrativo. A fotografia, ao contrário, mesmo quando tomada no contexto de uma série ou de um ensaio, mantém seu caráter “abissal”, como bem observou Denis Roche (1982, 71), pois é sempre a marca de uma ruptura abrupta no tempo e no espaço, avessa a qualquer continuidade que não lhe seja imposta externamente.

“Com a fotografia, o espaço pictórico pouco escapa da sua dualidade, de sua duplicidade. Quanto ao espaço fílmico, forçosamente mais complexo, ele é eminentemente ágil em sua relação com a profundidade e com a superfície: escavado um instante, ele pode, no instante seguinte, ser projetado em violenta saliência (não é à toa que é comparado com tanta regularidade com o espaço arquitetônico); as fantasias do espaço – do espaço ‘puro’ – só lhe concernem localmente. Por isso, é preciso considerar, enfim, o que é plenamente o espaço da representação; um espaço apreendido de modo mais global, um espaço, sobretudo, cuja carga narrativa e construção de uma diegese não será mais afastada” (Aumont: 2004, 153).

Essa estrutura narrativa cinematográfica muito próxima da literatura, na qual as imagens se acumulam em uma sucessão temporal, alimentando o espaço ficcional, é ainda mais salientada com o cinema falado, no qual o som ambiente e as falas dos personagens solidificam definitivamente uma continuidade fechada em sua lógica seqüencial. Roman Jakobson observou oportunamente, ainda nos primórdios do cinema falado, em artigo de

1933, que a nova tecnologia trazia uma importância cada vez mais acentuada ao roteiro e ao argumento dos filmes. Se nos filmes “mudos” o código lingüístico estava restrito às legendas e a ligação entre os acontecimentos era mais frouxa, porque menos “explicada” pelo texto, no cinema falado, na grande maioria dos casos, quem vai ditar o ritmo é a palavra, tendo como matriz a escrita e como forma de objetivação a própria imagem cinematográfica, que não se contenta em contar um acontecimento, serve, antes de tudo, para mostrá-lo em seu próprio ato de realizar-se (Jakobson: 1970)²⁴.

Neste ponto, é interessante retomar a distinção entre os conceitos de “imagem-movimento” e “imagem-tempo”, traçados por Deleuze nos dois ensaios que publicou sobre o cinema na década de 1980 (Deleuze: 1985, 2005). Para ele, há uma espécie de salto qualitativo entre o potencial de encarnar o movimento próprio ao dispositivo cinematográfico (imagem-movimento), e os desdobramentos posteriores da linguagem cinematográfica, consolidados com a evolução da montagem e o surgimento do cinema de autor, sobretudo a partir do neo-realismo italiano (imagem-tempo)²⁵. Com sua enorme erudição e um conhecimento de cinéfilo inveterado, Deleuze dá numerosos exemplos em que a montagem, ao associar diversos fragmentos de tempo distintos, pode suscitar relações que vão muito além da estrita encarnação de um movimento aparente, criando um universo ficcional no qual as imagens que passam vão tornando o presente da narrativa mais mediado e complexo e enriquecendo o imaginário que está além da superfície dos acontecimentos.

Em um pequeno e precioso texto, Pier Paolo Pasolini tira conclusões interessantes sobre a relação entre o plano e a montagem. Tomando como exemplo o longo plano-sequência do filme que passou para a história ao flagrar o assassinato do presidente norte-americano John Kennedy, o autor liga o plano longo a uma realidade que coincide com a ação humana, com a natureza imprevisível dos fatos e com a limitação de um ponto de vista ancorado na realidade fenomênica. Se o plano-sequência é pura espontaneidade, ele só pode ser racionalmente controlado pela montagem, que representa a imposição de um

²⁴ Um esclarecedor resumo dos avanços e das transformações trazidos pela invenção do cinema sonoro está no terceiro capítulo do livro *Som-Imagem no Cinema*, de Luiz Adelmo Manzano (2003);

²⁵ Uma síntese da diferença entre os conceitos deleuzianos de imagem-movimento e imagem-tempo está no artigo “A Interrupção: o instante”, de Raymond Bellour, publicado em sua coletânea de textos chamada “Entre-Imagens” (Bellour: 2001).

código, de uma seqüência e de uma lógica narrativa, Voltamos à oposição entre morte e vida, que Christian Metz usou para relacionar cinema e fotografia e que Pasolini evoca para diferenciar dois processos próprios ao cinema, plano-seqüência versus montagem. O que dá a unidade ao cinema, o que fecha seu sentido definitivo, em oposição ao fluxo incerto e imprevisível da vida, é a montagem. O autor desvela essa relação de forma profundamente poética, ligando a vida a uma necessidade de afirmação de seu conteúdo inteligível na própria morte, tornando os dois pólos da oposição dependentes um do outro de maneira inextrincável.

“É, portanto, absolutamente necessário morrer, pois enquanto vivemos o significado nos escapa, e a linguagem de nossas vidas é intraduzível: um caos de possibilidades, uma busca por relações entre significados desconexos. A morte realiza uma rápida e esclarecedora montagem em nossas vidas; ou seja, ela escolhe os momentos de fato significantes e os coloca em seqüência, conformando nosso presente, que é infinito, instável, incerto e, portanto, linguisticamente inexprimível, em um claro, estável, certo, e, portanto, linguisticamente exprimível passado. É graças à morte que nossas vidas se tornam expressivas.” (Pasolini: 2007, 86).

Inventado quase 150 anos depois que Lessing escreveu o *Laocoonte*, o cinema vem mostrar como era reducionista a distinção entre a literatura, uma arte que se desenvolve no tempo, e a pintura, uma arte que se desenvolve no espaço. O cinema tem o poder de aliar a narrativa imagética à estrutura expositiva da literatura, criando um fluxo temporal de imagens com muitas variações em potencial.

Na história do cinema, só é possível apontar uns poucos casos isolados em que a expressividade da imagem se sobressai frente à necessidade de contar uma história, de criar um universo ficcional, sentido mais correntemente aceito para conceituar uma narrativa. Isso se deve à conjunção entre o caráter excessivamente literal da imagem fotográfica combinado ao fluxo da montagem, aparato que reproduz com riqueza de detalhes acontecimentos dotados de movimento e cria associações entre esses acontecimentos.

“O que *cria acontecimento* no cinema, de fato, não é provavelmente localizado fora do sentido, está sempre comprometido com ele. Ou, para continuar nos termos de Lyotard, o figural nunca está aí separado do discursivo, a força registrada no discurso, a plasticidade e o desejo que o trabalham do interior só chegam até nós através do discurso. A *figura*

aparece aqui, portanto, como a própria alma de toda a poética do filme, mas a figura nascente, aquela que ainda não está absorvida na retórica, nem tampouco, é mais difícil, tomada em uma vontade de texto, de sistema” (Idem: p.210).

O que Jacques Aumont salienta na passagem acima é que o cinema se afirma por seu potencial de criar um universo ficcional, no qual a imagem fotográfica apenas pode subsistir como suporte para um sentido, raramente por suas qualidades plásticas. Se pensarmos na pintura abstrata, cuja materialidade da forma é o principal elemento constitutivo, estamos em uma concepção de narrativa ainda mais distante da do cinema, em seu extremo oposto.

No trecho citado, Aumont está se colocando em diálogo com um célebre artigo de Jacques-François Lyotard escrito em 1973, cujo título esclarecedor é: *O Acinema*. Nele, apesar das ligações pouco esclarecedoras com o campo da psicanálise, o filósofo defende a prática de um “acinema”, que pode ser definido como negação de uma certa forma consagrada de fazer cinema, que anula quase completamente seu caráter figural (e, de certa forma, fotográfico) sob o peso esmagador da trama ficcional literária²⁶.

Lyotard pensa o acinema como a crítica ao cinema, uma forma de “tocar o próprio suporte” da película e da imagem-movimento. Para tanto, sugere dois recursos estratégicos que remetem o cinema ao campo da pintura e da fotografia: a abstração e a imobilização. Na abstração, a superfície da película ganha autonomia e se transforma em marca de uma ação expressiva, o próprio suporte torna-se objeto. A imobilização significa estancar o fluxo incessante das imagens para realçar, por estranhamento, instantes singulares.

No fundo, a proposta de Lyotard, assim como a de Aumont, Bellour e Dubois, é pensar as formas artísticas em sua relação dinâmica, no campo das fronteiras, onde as diferenças entre os territórios se definem, mas também onde um lugar em comum pode ser

²⁶ Lyotard desenvolve o conceito de “figural” no livro *Derivações a partir de Marx e Freud* (Lyotard: 1975). Ele constrói a definição do termo por oposição aos regimes racionais e discursivos que sustentam o marxismo, defendendo a releitura de Freud ligada à necessidade de dar vazão à intensidade libidinal e à recusa da administração racional do mundo. O figural, segundo uma derivação da teoria freudiana, representaria a irrupção dos processos primários, ligados ao inconsciente pulsional, nos processos secundários, mediados pela consciência e moldados pela estrutura normativa do código lingüístico. Na bela definição de José Miguel Wisnik, é “o que faz do inconsciente não um outro *discurso*, mais um *outro* do discurso” (Wisnik: 1990, 299).

constituído. É nessa zona de fronteiras, “zona de passagens”, ou “entre-imagens”, como chama Bellour (1999, 2001), que vamos tentar penetrar a partir de agora.

CAPÍTULO 2

Referências Compartilhadas

2.1. Símbolos da Modernidade

Se tomarmos como referência os marcos historiográficos tradicionais para localizar o surgimento da fotografia (em 1839, com Daguerre e o daguerreótipo) e do cinema (em 1895, com os irmãos Lumière e o cinematógrafo), não seria possível falar estritamente de relações entre as duas formas de produzir imagens durante o século XIX. Se a fotografia é uma invenção da primeira metade do século em questão, o cinema, por sua vez, surgiu quando restavam somente cinco anos para a chegada do século XX, e estaria portanto mais relacionado a este do que propriamente ao século XIX. Ficaríamos então reduzidos à tarefa de remontar às origens pré-históricas do cinema, relacionando-as com o desenvolvimento da cronofotografia.

As potencialidades e significações abertas pela invenção de uma nova técnica (a fotografia ou o cinema), no entanto, não são dadas apenas no momento em que surge um novo aparelho correspondente a sua objetivação (a câmera fotográfica e a câmera de cinema em conjunto com a superfície fotossensível). Antes disso, são amadurecidas no seio da sociedade, que engendra as condições necessárias para o desenvolvimento tecnológico em seu próprio tecido de relações econômicas e culturais. Segundo essa concepção ampla e transversal, é possível dizer que mesmo antes da fotografia e do cinema surgirem, já havia um impulso potencial no sentido de sua invenção, já se fazia, portanto, fotografia e cinema (se nos é permitida a forma figurada de falar). Não estamos com isso querendo apelar para generalizações vazias, como a busca vestígios de linguagem cinematográfica em obras da antigüidade egípcia ou no teatro de sombras chinês, o que provaria uma “universalidade”. Pelo contrário, estamos apontando especificamente o século XIX como período onde fermentaram as idéias e ideais que não apenas resultaram na invenção da fotografia e do

cinema, como também na própria criação de um novo regime de visão ou de uma nova visualidade²⁷, que até hoje ainda está para ser superada.

A maior inspiração vem da obra de Walter Benjamin. Nenhum outro autor soube delinear tão bem as conexões entre a emergência de novas relações sociais (o que ele chama de modernidade) e o surgimento de novas técnicas de produção e reprodução de obras de arte visuais, encarnadas sobretudo nas formas da fotografia e do cinema²⁸. Para Benjamin, as questões que irrompem com toda violência nas vanguardas do início do século XX devem ser buscadas em sua origem, no século XIX. Assim, embora o cinematógrafo só tenha surgido em 1895, pode ser entendido como a confluência de linhas evolutivas que o precederam e que têm suas raízes no próprio processo de modernização.

“Toda forma de arte amadurecida está no ponto de intersecção de três linhas evolutivas. Em primeiro lugar, a técnica atua sobre uma forma de arte determinada. Antes do advento do cinema, havia álbuns fotográficos, cujas imagens, rapidamente viradas pelo polegar, mostravam ao espectador lutas de boxe ou partidas de tênis, e havia nas Passagens aparelhos automáticos, mostrando uma seqüência de imagens que se moviam quando se acionava uma manivela. Em segundo lugar, em certos estágios do seu desenvolvimento as formas artísticas tradicionais tentam laboriosamente produzir efeitos que mais tarde serão obtidos sem qualquer esforço pelas novas formas de arte. Antes que se desenvolvesse o cinema, os dadaístas tentavam com seus espetáculos suscitar no público um movimento que mais tarde Chaplin conseguiria com muito maior naturalidade. Em terceiro lugar, as transformações sociais muitas vezes imperceptíveis acarretam mudanças na estrutura da percepção, que serão mais tarde utilizadas pelas novas formas de arte. Antes que o cinema começasse a formar seu público, já o Panorama do Imperador, em Berlim, mostrava imagens, já a esta altura móveis, diante de um público reunido.”
(Benjamin: 1986b, 185)

²⁷ Quando falo em novo regime de visualidade, tenho em mente o trabalho de Johnnatan Crary, *Techniques of the Observer* (Crary: 1990), no qual o autor fala da emergência de uma nova forma de olhar baseada na corporalidade da visão. Esse emergência viria se formando desde o início do século XVIII, mas tomou corpo de fato durante o século XIX. Abordaremos com mais detalhes esse ponto de vista. Svetlana Alpers (1999) também propõe uma análise da emergência de uma nova visualidade, porém tendo como referência a pintura holandesa do século XVII.

²⁸ Benjamin se diferencia da maioria dos autores de inspiração marxista pelo fato de nunca ter aberto mão de uma leitura da cultura, dos signos e significações que fundam a dinâmica social tanto quanto as bases materiais, e que conhecem seu ápice expressivo nas realizações artísticas. Para Benjamin, não é concebível a relação reducionista que o marxismo vulgar traça entre infra-estrutura produtiva e superestrutura, segundo a qual a cultura (superestrutura) seria um mero reflexo das bases econômicas e das relações de produção (infra-estrutura). É nesse sentido que Flavio Koethe localiza em sua interpretação do filósofo alemão um viés de “semioticista” (Cf Koethe: 1976, 57-61), que nesta abordagem é o que mais nos interessa.

Como fica claro na passagem acima, na concepção de Benjamin, o cinema não nasce repentinamente, como uma novidade assustadora sem precedentes, pois a imagem em movimento já vinha sendo praticada por meio de diversos artifícios usados para animar a pintura e a fotografia. O cinema nasce, portanto, de uma transformação do olhar e de suas técnicas que se processam durante todo o século XIX, quando se forma o público moderno, cuja percepção é moldada pelo excesso de estímulos recebidos no dia-a-dia das grandes metrópoles e pelo olho colocado em movimento pela ação de novos meios de transporte, a verticalização das construções e o surgimento de formas diferentes de se conceber e se exibir a arte, misturada ao entretenimento e ao empreendimento industrial²⁹. Em sua própria forma de exposição, Benjamin adota a estratégia de um fotógrafo ou um cinegrafista, que colige uma série de reflexões transversais, como que instantâneos, em uma montagem entrecortada por citações e “iluminações profanas”³⁰. Ele nos legou uma obra fragmentada, formada sobretudo por artigos esparsos e pelas gigantescas ruínas do trabalho das Passagens, cujo grande objetivo era justamente o de traçar um panorama do século XIX e da emergência da modernidade tendo a transformação da cidade de Paris como pano de fundo e alguns objetos e acontecimentos de especial importância, caso da fotografia e do cinema, como guias para acessar as questões mais variadas, em uma prosa multifacetada e caótica.

Entre as imagens da modernidade que Benjamin explorou a mais complexa e matizada talvez seja a do poeta Baudelaire, visto como o fundador da literatura e da crítica de arte modernas. Charles Baudelaire é muito citado na história da fotografia por sua reação contra a possibilidade de usar a nova técnica de maneira artística. Para ele, em sua famosa e tão lembrada crítica ao Salão de 1859, a fotografia deveria se limitar “ao seu verdadeiro dever, que é de ser serva das ciências e das artes, mas a humílima serva, como a imprensa e a estenografia, que não criaram nem suplantaram a literatura” (Baudelaire: 1995, 802). Se a

²⁹ A descrição mais pungente dessa época de transformações profundas está no *Manifesto do Partido Comunista*, escrito por Karl Marx e Friedrich Engels no calor dos embates entre burguesia e proletariado, em 1848. Defensores da superação do capitalismo em nome da construção do socialismo, eles viam na evolução industrial também um ponto positivo, a ser explorado no âmbito da construção de uma sociedade livre.

³⁰ Termo usado por Benjamin para definir as criações mais extremas do surrealismo, ao qual voltaremos para falar das vanguardas do início do século XX.

arte se perdesse na única obsessão de reproduzir fielmente a natureza e adotasse a fotografia como novo padrão, isso significaria sua própria falência.

Porém, se Baudelaire e a fotografia são dois grandes símbolos da emergência da modernidade, como o poeta poderia ter rechaçado de forma tão veemente e peremptória a invenção, ao mesmo tempo em que defendia valores modernos para a arte? A crítica do poeta deve ser vista com ressalvas, por seu caráter panfletário e provocativo. É lendo nas entrelinhas e inserindo o texto em questão no contexto mais amplo da obra de Baudelaire que podemos retomar as relações entre a emergência da modernidade e a invenção da fotografia, como um de seus mais relevantes fenômenos.

Em primeiro lugar, é preciso ressaltar que grande parte do pessimismo do crítico se provaria verdadeiro. Ele citou a “mania coletiva” da multidão de seguidores fiéis a abobalhados, que acorria às exposições de fotografia com sede pela novidade e uma admiração irrestrita e acrítica pela verossimilhança que o novo dispositivo era capaz de garantir com relação ao acontecimento registrado. Vaticinou contra a ignorância daqueles que acreditavam nas garantias de exatidão do aparato fotográfico, pois enquanto estavam certos de se deparar com um espelho fiel da realidade, na verdade já haviam sido conduzidos à “cegueira”. O que Baudelaire já pressentia, com grande fineza de análise, era apropriação da fotografia pela propaganda, o uso de sua aparente fidelidade ao real para a defesa de valores nem sempre honestos ou “verdadeiros” (se é possível, ainda, aplicar essa palavra). A grande massa olhava (e ainda olha) para a fotografia com se enxergasse através de uma janela e os artistas consideravam-na como o artifício perfeito para compor rapidamente uma cena com riqueza de detalhes, e, com isso, saciar a “sede de realidade”³¹ dos espectadores de sua época.

O equívoco de Baudelaire estava em entender a arte como oposta à técnica e em concluir apressadamente que a fotografia, por ser uma técnica, não poderia nunca ser usada como forma de expressão artística. Sua crítica à febre de verossimilhança e à crença cega na objetividade e na pretensa transparência das invenções tecnológicas por parte do público moderno, no entanto, foi das mais premonitórias e perspicazes de sua época. É que

³¹ Vanessa Schwartz tem artigo onde traça conexões sugestivas entre a formação do espectador cinematográfico e o gosto do público parisiense do *fin-de-siècle* pelos efeitos de realidade, concebendo um espectador antes mesmo da invenção do aparato (Schwartz: 2001).

Baudelaire, assim como concluiu habilmente Walter Benjamin em seus escritos sobre o poeta, tinha uma personalidade extremamente dúbia e cambiante, reflexo do tempo de transformações que testemunhou, tempo de crises e de passagens turbulentas entre os valores tradicionais e agrários da aristocracia e a avassaladora novidade que emergia com a industrialização, a expansão das cidades e da variedade de mercadorias em circulação e a ascensão da burguesia.

Essa ambigüidade está também no cerne de outro conhecido texto crítico seu, considerado uma das peças fundadoras da crítica de arte moderna, em que toma o gravurista e ilustrador Constantin Guys (C.G.) como o grande exemplo de como deveria ser a conduta de um “pintor da vida moderna”. Analisando de perto os argumentos de Baudelaire no artigo, que foi publicado em uma série de pequenos textos no jornal *Le Figaro*, durante o ano de 1863, chegamos à conclusão de que a fotografia já impunha àquela altura a necessidade de nova avaliação dos cânones aceitos para caracterizar uma obra de arte, mesmo que de maneira indireta e muito sutil.

Baudelaire evoca as “gravuras de modas” e os “croquis de costumes” de C.G., que têm o “presente” como elemento essencial da criação artística e a “representação da vida burguesa e dos espetáculos da moda” como o tipo de tema mais condizente com a “moral e estética de uma época” (fig.2.1). Para o poeta, “o belo inevitavelmente sempre tem uma dupla dimensão, é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e por um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente a época, a moda, a moral, a paixão”. (Idem: 852). Assim, o artista moderno deve buscar o alimento para suas criações no embate direto com as ruas, na observação das modas e tendências efêmeras, deve fixar as características do seu tempo, sempre em transformação.

“Observador, *flâneur*, filosófico, chamem-no como quiserem, mas, para caracterizar esse artista, certamente seremos levados a agraciá-lo com o epíteto que não poderíamos aplicar ao pintor das coisas eternas, ou pelo menos mais duradouras, coisas heróicas ou religiosas. (...) É o pintor do circunstancial e de tudo o que este sugere de eterno” (Idem: 854), define Baudelaire. A figura do *flâneur* torna-se central para a definição da própria figura do pintor moderno. Trata-se de um ser solitário, que encontra na

multidão que circula pelos espaços públicos das grandes cidades seu esconderijo e ao mesmo tempo a principal fonte de matéria-prima para a criação. “Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre” (Idem: 857).

Com a crítica, Baudelaire exorta os pintores de sua época para que se voltem à aparência sensível do mundo, para que deixem de pintar idéias e passem a pintar sensações visuais efêmeras, estímulos desconexos e passageiros. C. G. é visto como exemplo, porque “busca esse algo, ao qual se poderá chamar de *modernidade*, pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a idéia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório.” (Idem: 859). A síntese entre o efêmero e o eterno parece ter ganhado a mais bela definição em um soneto do próprio Baudelaire, publicado em Flores do Mal, em que o poeta relata a forte impressão deixada pela rápida troca de olhares entre dois passantes que se cruzam.

XCIII

A uma Passante

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve o prazer que assassina

Que luz... e a noite após! Efêmera beldade,
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! *nunca* talvez!
Pois de ti já me fui, de mim já tu fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!³²
(Idem: 179)

A troca de olhares, porta de acesso a divagações e devaneios, se dá num piscar de olhos, se dá em um instante, que só pode se tornar palpável, enquanto representação, com a invenção da fotografia. Quando Baudelaire descreve seu modelo de “pintor da vida moderna”, ele está, inconscientemente, descrevendo a figura daquele que viria a ser o fotógrafo moderno. O *flâneur*, solitário, à busca de flagrar instantes fugidios e fulgurantes, atento ao seu presente e à aparência sensível das coisas, tendo o olho e o dedo transformados em extensões capazes de sintetizar acontecimentos efêmeros em imagens eternamente reveladoras, não será essa a figura do fotógrafo moderno, que talvez tenha conhecido sua maior síntese na obra de Henri Cartier-Bresson? O que sugerimos é que, mesmo sem saber, Baudelaire fazia um elogio à fotografia, quando pensava que apenas desenhava o perfil do pintor da vida moderna, isso porque os próprios parâmetros da arte e de sua função social estavam em transformação.

Sabemos, no entanto, pelo sentido mais literal das palavras, que para os princípios do poeta seria impossível considerar a fotografia como um meio de representar artisticamente a modernidade. Ele não ousou a esse ponto, apesar de elogiar os croquis e gravuras de C.G. em contraste com a pintura a óleo feita em ateliê, vista na época como expressão artística mais elevada. O ponto de vista do qual partia Baudelaire ainda não o permitia desdobrar todas as potencialidades do instantâneo fotográfico. Entre os trabalhos de C.G. exaltados pelo poeta, por exemplo, está a cobertura e a documentação da Guerra da Criméia, ocorrida entre 1853 e 1856, por meio de desenhos publicados em um jornal francês. Trata-se, coincidentemente, da primeira guerra a ser alvo de uma cobertura fotográfica, feita pelo inglês Roger Fenton (fig.2.2). Se as imagens de Fenton se revelam

³² Tradução de Ivan Junqueira.

muito distantes da vivacidade percebida por Baudelaire no trabalho de C.G. como correspondente na cobertura da mesma guerra, é porque a fotografia ainda era extremamente pesada e lenta na época, dependia de um extenso rol de recursos, aliado à feitura artesanal das emulsões. Logo, os fotógrafos ganhariam predominância sobre pintores e ilustradores como correspondentes de guerras, pois a fotografia se tornaria mais leve, rápida, portátil e disponível.

Na época em que Baudelaire buscava esboçar a imagem de uma arte moderna, ainda era impossível, portanto, prever os desdobramentos e impactos causados pela fotografia e o “cinema” no sistema das artes. Por isso, sua interpretação ainda está carregada de valores ligados à arte pré-moderna, como o elogio à imaginação e à genialidade do artista, que residiria em seu talento artesanal, e a oposição reducionista entre a arte e a técnica, que considera inconcebível a produção de uma obra de arte mediada pelo uso de um aparelho. Ele se mostrava surpreso com a enorme capacidade que C. G. tinha para fixar traços fugidios na memória, para depois imprimi-los no papel com a ajuda da imaginação. Mas não reconhecia o potencial da fotografia, de reter na emulsão fotossensível com rapidez e precisão aquele mesmo mundo das experiências sensíveis que ele não se cansava de elogiar. A memória, pensada como superfície de inscrição da atividade sensível e de perpetuação da fugacidade do olhar, funciona exatamente como a película fotográfica, que inscreve em sua superfície, com a força de uma revelação, acontecimentos que duram um instante. Se o artista moderno deve estar ligado nas transformações de seu tempo e na descrição dos costumes mais efêmeros, porque não pode ele fazer uso de uma técnica também moderna, nascida em seu próprio tempo e muito mais apropriada a registrar encontros passageiros, como é o caso da fotografia?

Mesmo que de uma maneira enviesada e involuntária, Baudelaire foi o primeiro a pressentir as novas questões trazidas ao âmbito da pintura com o surgimento da fotografia, questões que poucos anos depois resultariam nas experimentações trazidas pelo Impressionismo³³. A novidade, a moda, a necessidade de reportar os fatos do cotidiano, a

³³ Ainda que Baudelaire tenha apontado Constantin Guys como seu exemplo de pintor da vida moderna e tenha elegido Eugene Delacroix como o exemplo heróico do pintor guiado pela suprema imaginação, o artista que parece mais ter dado a forma e o impulso para a constituição do projeto de Baudelaire foi Manet. Em suas pinturas já se colocam claramente as cenas de *flânerie* idealizadas pelo poeta, o olhar que vaga, a transitoriedade dos fatos e os flagrantes da fulgurante vida

captação do efêmero com eficiência e rapidez, a importância dada aos sentidos (sobretudo à visão) e à fenomenologia em oposição à metafísica, são valores que ganham relevância na modernidade e estão no cerne das novas potencialidades abertas pela invenção do instantâneo fotográfico, são justamente os mesmos valores evocados por Baudelaire para caracterizar a pintura moderna.

Se a modernidade e o instantâneo fotográfico compartilham princípios, o mesmo pode ser dito do cinema. A essa conclusão chegam diversos autores contemporâneos, alguns deles reunidos na coletânea de artigos chamada *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*, que foi lançada nos Estados Unidos em 1995 e parece tomar como principal referência comum a obra de Walter Benjamin. A convicção em torno da qual se reúnem os autores é de que o cinema é a forma de representação que melhor resume “os traços que definiram a vida moderna em geral”. Portanto, uma análise de suas características serviria como motivo para uma síntese do próprio conceito de modernidade. Seu surgimento pode ser considerado “inevitável e redundante” (Charney, Schwartz: 2001, 20), já que durante todo o século XIX amadureceram as circunstâncias sociais e as próprias formas de expressão (como a fotografia, o panorama, os brinquedos óticos, o cartaz e as artes gráficas) que desembocariam direta ou indiretamente no cinema.

A coletânea tem o privilégio de traçar relações sutis entre a emergência da modernidade e o surgimento do cinema, que sugerem uma leitura diversa da historiografia convencional, acostumada a colocar o século XIX como mera pré-história, uma espécie de prelúdio pouco significativo frente ao período de desenvolvimento “efetivo” da linguagem cinematográfica. Desse ponto de vista, tanto as tecnologias anteriores ao cinema como os filmes feitos nos primórdios da produção cinematográfica são reconsiderados e tomados como referência que provoca novas leituras. Como Tom Gunning aponta em seu artigo, “embora a inovação técnica das imagens *em movimento* tenha introduzido a possibilidade

da metrópole. Jonathan Crary faz uma relação muito original entre a obra de Manet e a emergência do novo padrão de “observador moderno” (Crary: 2001).

literal de retratar velocidade e movimento, o lugar do cinema em uma nova lógica de circulação havia sido antecipado pela comercialização de fotografias fixas, em especial o cartão-postal e o estereoscópio” (Gunning: 2001, 42). Para o autor, a própria fotografia já vinha desenvolvendo, com seus meios, o pressuposto moderno da “mobilidade”, não apenas a mobilidade do ponto de vista, garantida pela disponibilidade do aparelho e do aparato fotográficos, como a mobilidade da própria imagem, transformada em objeto reproduzível cuja difusão se torna cada vez mais maciça e massificada, cada vez mais presente, portanto, na esfera pública e no ambiente de circulação de mercadorias e significações. Assim, o cinema já poderia ser “intuído” na própria fotografia e não deve ser entendido como uma decorrência desta, mas como o resultado de um mesmo impulso, que no âmbito sócio-econômico mais amplo se traduziu no processo que se convencionou chamar modernidade.

O conceito de “mobilidade” ou mobilização do olhar na modernidade é central para Jonathan Crary, no argumento desenvolvido no livro *Techniques of the Observer*, onde postula a emergência de um novo “padrão de visualidade”, já a partir das primeiras décadas do século XIX (Crary: 1990). O “observador moderno” surge perpassado pelo avanço de técnicas que respondem, por um lado, à subjetivação do olhar e, por outro, ao controle objetivo da percepção. Representa a superação do padrão de visualidade baseado na câmera escura, do olhar centrado, objetivo e imparcial, guiado pela racionalidade. Na modernidade, perdem-se os referentes estáveis, calcados em tradições e conceitos fixos, como lembra Crary, retomando o conceito de “desterritorialização”, desenvolvido por Gilles Deleuze e Felix Guattari. A conclusão é que a condição moderna desemboca em uma valorização dos sentidos e da mobilidade do corpo e do olhar. Essas questões estão concentradas, para Crary, no desenvolvimento da fisiologia, ramo da ciência que está fundado no reconhecimento do fundamento corpóreo do olhar e da necessidade de testar e medir a capacidade dos sentidos humanos, sobretudo da visão, frente a uma quantidade de estímulos cada vez maior e mais desconexa, que precisa ser domesticada com fins produtivos.

Os estudos sobre a persistência da visão, que se deram no campo da fisiologia, estão diretamente relacionados com o posterior nascimento do cinema. O relato de fenômenos relacionados à persistência de estímulos visuais na retina remonta à

Antiguidade, aparece em autores como Aristóteles, Lucrecio e Ptolomeu e ressurge na Renascença com Leonardo da Vinci. Porém, é na virada do século XVIII para o XIX que o fenômeno ganha relevância científica e passa a ser estudados pelo nascente ramo da medicina chamado fisiologia. Quem deu o grande passo para descrever e definir o fenômeno da persistência da visão foi o belga Joseph-Antoine Ferdinand Plateau, que defendeu sua tese de doutoramento sobre o assunto em 1829³⁴. No estudo, ele conclui que a impressão luminosa que sensibiliza a retina não desaparece instantaneamente, mas vai se esmaecendo gradualmente para dar lugar à imagem seguinte, criando assim uma ilusão de continuidade. O que estava em questão era o próprio fenômeno da visão, seu possível funcionamento paradoxal, que recria o fluxo vital a partir da captação de instantes estanques.

Ao supor que a visão é dotada de uma duração, Plateau nos conduz naturalmente à dedução de que é possível reproduzir o movimento a partir de imagens estáticas, já que o próprio olho humano se encarregaria de superar as lacunas. Ele descreve o fenômeno de síntese cinética que está na origem da concepção do cinema, em um artigo acadêmico publicado em 1832, no qual dialoga com o físico inglês Michael Faraday, outro cientista que estava envolvido nas pesquisas sobre a persistência da visão. Faraday havia inventado um aparelho que consistia em um tambor cilíndrico com uma pequena fresta, que continha dentro um disco com uma seqüência da mesma imagem, que podia ser vista através da fresta. Ao girar o disco em uma determinada velocidade, o observador passava a abstrair as lacunas entre as imagens e via a figura fixa, criando o paradoxo da reprodução da imagem estática a partir de uma síntese cinética. Plateau sugeriu, em contrapartida, uma pequena mudança no dispositivo, que faria toda a diferença.

“Se, em vez de ter apenas figuras idênticas, se procedesse de forma a que, seguindo a série dessas figuras, elas passassem através de várias fases, de uma forma ou posição para a outra, é evidente que cada uma das partes, cuja imagem ocuparia sucessivamente no espelho o mesmo lugar relativamente ao olhar, conteria uma figura que seria ligeiramente diferente da anterior; de forma que, se a velocidade fosse suficientemente grande para que todas as imagens sucessivas se ligassem entre si, mas não excessiva de modo a confundi-las; ver-se-ia cada uma das pequenas

³⁴ Todas as referências de datas apontadas acerca das pesquisas sobre a persistência retiniana e acerca do desenvolvimento dos brinquedos óticos foram retiradas do artigo de David Robinson (1996).

figuras mudar gradualmente de estado. Imagina-se imediatamente os efeitos curiosos que se podem criar com base nesse princípio.” (In Robinson: 1996, 129).

Essa passagem premonitória demonstra que as pesquisas acerca das passagens entre a imagem estática e a imagem-movimento (retomando o conceito de Deleuze), já se colocavam mesmo antes da invenção da fotografia e com mais de meio século de antecedência para o surgimento do cinema. Muitos brinquedos óticos baseados em truques cinéticos foram criados com a intenção de demonstrar as teorias dos fisiologistas nas décadas de 1820 e 1830. Eram pequenos aparelhos que concentravam seu fascínio nas ilusões de ótica provocadas pela relação entre a mudança da imagem no tempo e a taxa de atualização da percepção visual. Entre o lançamento do traumatópio, em 1825, e a concepção do zootrópio, em 1834, diversos brinquedos óticos baseados na animação de imagens foram inventados e comercializados com grande sucesso de vendas. O zootrópio já continha em si o mesmo princípio do cinema. Era feito com uma sucessão de imagens pintadas em uma faixa contínua que substituía o restritivo disco usado nos primeiros brinquedos. Antes que a fotografia e o cinema surgissem, já havia se desenvolvido o desenho animado, eivado pelas relações e passagens entre a imagem estática e a simulação do movimento.

Os brinquedos óticos foram praticamente ignorados pela clássica historiografia do cinema, já que a institucionalização do espetáculo cinematográfico, na virada para o século XX, acabou condenando à obsolescência a grande variedade de aparelhos surgidos no século XIX³⁵. Atualmente, os brinquedos óticos estão passando por uma grande redescoberta por parte de autores como Jonathan Crary, David Robinson e Laurent Mannoni. São considerados objetos privilegiados por concentrarem em si importantes questões sobre as transformações da natureza do olhar e as experiências com a possibilidade de representação do movimento na imagem, em um momento de florescimento da modernidade. Representam as ambigüidades da fisiologia, que também

³⁵ Inúmeros desses brinquedos óticos, além de outros aparelhos da “pré-história” do cinema, estão reunidos no Museu do Cinema de Turim. No livro *A Magia da Imagem* (1996), há reproduções de todas as peças do acervo do museu, além de artigos que traçam a história de suas invenções e formas de funcionamento. Baseio-me sobretudo nesse livro para o levantamento histórico.

são extensíveis à própria condição moderna. São híbridos de efeito mágico e controle científico, mistos de entretenimento e condicionamento. Muitos fisiologistas levaram ao extremo suas experimentações, usando o próprio corpo como suporte, caso de Plateau, que ficou cego por causa de longa exposição da vista ao sol. Das mãos desses inventores destemidos e apaixonados, obcecados pela observação científica rigorosa e donos de um positivismo ainda banhado pelo otimismo ingênuo do “século das luzes”, nasceram aparelhos que contribuíram para moldar uma nova forma de olhar.

Não por um acaso, a invenção da fotografia e as pesquisas acerca da persistência da visão caminharam lado a lado, durante as décadas de 1820 e 1830. Os dois fenômenos nasceram de um mesmo contexto. Em ambas as frentes diversos cientistas trabalharam simultaneamente em países distintos³⁶, inventos curiosos foram criados com finalidades (pseudo)científicas e abriram caminhos para mudanças decisivas no campo da expressão estética e da própria percepção, em um sentido mais amplo.

Buscar as conexões entre o surgimento da fotografia e do cinema e o fenômeno de emergência da modernidade também está no centro das preocupações dos trabalhos mais recentes de Mary Ann Doane. Esse é o grande mote do livro *The Emergence of Cinematic Time* (Doane: 2002), no qual a autora argumenta que a revolução industrial, na passagem para o século XIX, definiu uma mudança na própria percepção do tempo, que passou a ser encarado de maneira cada vez mais racionalizada e compartimentada. O desenvolvimento do modo de produção capitalista em escala industrial e seu espraiamento em um mercado de âmbito global exigiu a padronização do tempo, sua divisão em frações quantificáveis com exatidão, regidas pelos ponteiros do relógio. O tempo abstrato impôs-se sobre o tempo concreto³⁷, tornou-se passível de ser destrinchado, descodificado e recodificado, transformou-se em objeto de experiências no campo da representação e da ciência.

³⁶ O Brasil faz parte desse caso de “paternidade compartilhada”, não apenas pelos experimentos de Hercule Florence, redescobertos pelo historiador Boris Kossoy (2007), como também pelo impulso dado à prática da fotografia no Brasil oitocentista, pelo imperador Dom Pedro II, que fez com que o país estivesse bastante ligado nas transformações tecnológicas ocorridas na França, contando com fotógrafos, como Marc Ferrez, que chegaram a contribuir com a invenção de aparelhos e técnicas.

³⁷ A questão do tempo e da transformação nas formas de compreendê-lo e de administrá-lo sob o modo de produção capitalista recebeu seu mais profundo tratamento no primeiro capítulo d’*O Capital*, publicado em 1867, onde Karl Marx define o conceito de mercadoria. Toda mercadoria possui, por princípio, uma função prática, chamada por Marx, de valor de uso. A essa função, no entanto, sobrepõe-se o seu valor de troca, o preço pelo qual a mercadoria é vendida no mercado. O valor de troca é abstrato, ignora as qualidades do objeto do qual é um invólucro, padroniza a relação entre as diferentes

A fotografia tem como uma de suas características primordiais o controle exato sobre o tempo de exposição, ou seja, sobre a fração de tempo em que a imagem será registrada. É um instrumento de “fatiar o real”, na expressão de Robert Doisneau. O filme, por sua vez, opera por seqüencialidade, ritmos e sínteses, define uma cadência de intervalos programados e se restitui na fluência do movimento que parece suprimir as lacunas. Fotografia e cinema compartilham de uma mesma origem, a transformação na apreensão e na representação do tempo, que introduz conceitos como o de “simultaneidade”, “instantaneidade”, “seqüencialidade”, “contingência”.

A fotografia tende ao cinema desde sua origem, tanto por sua instantaneidade como por sua seqüencialidade. Uma fotografia quase nunca está sozinha, costuma fazer parte de uma série ou de um conjunto de fotografias. O constante avanço da tecnologia durante o século XIX fez com que a fotografia conquistasse a instantaneidade, a disponibilidade e a portabilidade, que dela fizeram o campo próprio à produção abundante. O primeiro a multiplicar as tomadas foi Eugène Disdéri, ao inventar, em 1854, uma câmera que compartimentava a placa fototossensível em quatro pedaços e permitia otimizar os ganhos de seu inventor no ramo de retratos. Os *cartes-de-visite*, como ficaram conhecidos, apresentam seqüências extremamente variadas, algumas vezes de uma mesma pessoa em diferentes poses, outras com pessoas distintas ocupando a mesma placa. Criam, com isso, inusitadas e involuntárias narrativas visuais³⁸. O fotógrafo multiplicaria ainda mais o seu sucesso ao baratear a realização de retratos com posteriores invenções de câmeras que dividiam as placas sensíveis de colódio úmido em ainda mais numerosas fotografias (6 e até 8 fotos na mesma chapa). Disdéri criou uma fotografia compartimentável e reproduzível, que atingiu as massas e foi realizada em grande quantidade, em uma escala já quase industrial (fig.2.3). Ele ainda seria dos primeiros a fazer experimentos com colagens, caso de sua bem humorada montagem de pernas fotografadas durante os espetáculos da Ópera

mercadorias, tendo como parâmetro a única mercadoria que é puro valor de troca, o dinheiro. O valor de troca de uma mercadoria é medido pelo tempo de trabalho socialmente necessário à sua produção, assim como a própria jornada de trabalho, com a emergência da modernidade, acaba sendo medida por horas. O tempo abstrato e padronizado do relógio se impõe como medida universal do regime de produção capitalista.

³⁸ É importante lembrar que as chapas de vidro usadas por Disdéri não eram exibidas como hoje podemos observá-las, inteiras. Os franceses saíam com diversas cópias individuais de retratos e não com o conjunto impresso na chapa.

de Paris, onde a diferença e a repetição geram ritmos curiosos de leitura, que nos remete a uma espécie de filme abstrato (fig.2.4).

Paralela à compartimentação das chapas de vidro, ocorreu o avanço das emulsões fotossensíveis. Cada vez mais rápidas, portáteis e fáceis de usar, elas foram perdendo seu caráter artesanal e se tornaram mais acessíveis e disponíveis. Trata-se de uma evolução que até hoje ainda está em curso e que rapidamente levou à multiplicação exponencial das tomadas fotográficas, condição que inevitavelmente desembocaria no surgimento do cinema. Como se trata de uma tecnologia razoavelmente acessível e de uma forma praticamente instantânea de fazer imagens, o uso da fotografia pressupõe a produção de muitas imagens. Já no século XIX, a proliferação dos álbuns ilustrados, primeira forma de difundir a fotografia, muito anterior à sua absorção pela imprensa, já apontava para essa tendência. Formados por conjuntos de imagens, eles foram publicados com variadas finalidades, para apresentar uma cidade, mostrar os diversos aspectos de uma cultura exótica, acompanhar a evolução de grandes obras públicas ou documentar expedições científicas e antropológicas. O brasileiro Militão Augusto de Azevedo produziu uma das obras mais originais desse gênero, o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo*, no qual contrapôs as mesmas cenas feitas nos anos de 1862 e de 1887. O resultado é um importante retrato das profundas transformações pelas quais a cidade passou no interstício de um quarto de século que separa os dois conjuntos de fotografias (fig.2.5).

Se tornarmos a definição de álbum fotográfico de uma maneira mais ampla, podemos considerar que o álbum mais intrigante de todo o século XIX foi também o primeiro de todos: o livro *The Pencil of Nature*, publicado por Henry Fox Talbot, um dos pioneiros da fotografia, em 1844. A publicação, feita ainda de forma artesanal, trazia uma série de fotografias acompanhadas de longas legendas, que discorriam sobre as peculiaridades e as potencialidades da nova técnica. Era uma espécie de álbum metalingüístico, usado para falar da própria fotografia e ilustrado por fotografias, um elogio ao invento e uma narração de seus árduos trabalhos na busca de fixar as imagens projetadas na câmera escura. As fotos que ilustram o livro são uma espécie de testemunha visual dos avanços de suas experiências.

O intuito de criar uma narrativa, que no cinema vai se tornar central, é muito anterior à fotografia (pensemos nas representações da *via crucis*, por exemplo) e foi praticado por fotógrafos desde o princípio. Um dos casos mais conhecidos no século XIX é o de Paul Nadar, o filho do famoso fotógrafo Felix Nadar, ao retratar uma entrevista entre seu pai e o cientista francês Michel Chevreul, quando este comemorava 100 anos, em 1886. Para cada uma das 21 imagens da série, o fotógrafo imprimiu em conjunto uma pergunta e uma resposta, criando a primeira “entrevista ilustrada” da história (fig.2.6).

Se narrar é uma forma de contar um fato por meio de seus desdobramentos no tempo, o conceito de narrativa parece não se limitar a esse aspecto. Os experimentos com a cronofotografia, nas décadas de 1870 e 1880, demonstram bem essa diferença, pois, apesar terem sido guiados pela necessidade de representar a evolução de um fato, não constituíram narrativas, propriamente falando. Por isso, é impróprio colocar o cinema como resultado direto do desenvolvimento da cronofotografia. Ademais, como vimos, as questões acerca da imagem animada e do estudo científico da percepção já vinham se desenvolvendo simultaneamente com a fotografia, nas décadas de 1820 e 1830, muito antes de qualquer possibilidade de surgimento da cronofotografia.

Étienne Jules-Marey, um dos pioneiros da cronofotografia, atuava no campo da fisiologia antes de descobrir a fotografia como recurso potencial para ajudá-lo em seus estudos. Ele não estava preocupado com o fenômeno da visão, como Plateau, e sim com a representação gráfica dos movimentos do corpo humano e de animais. Também contribuiu diretamente para a invenção do cinema, mas fez questão de afirmar que o cinema não lhe interessava, pois não tinha serventia científica, se restringia à estrita reprodução do movimento tal como o olho o observa. Para realizar uma compartimentação científica do movimento, era preciso criar uma síntese na imagem estática, uma espécie de gráfico (Cf. Dagonnet: 2006)

Eadweard Muybridge, por sua vez, apesar de ter sido o protagonista das primeiras projeções de fotografias animadas, em 1880, não demonstrou interesse maior pela invenção do cinema e persistiu com seus experimentos de fotografia seqüencial até a virada para o século XX, quando publicou os livros *Animals in Motion (1899)* e *The Human Figure in Motion (1901)*. Como observou Tom Gunning, sua obra está mais ligada ao

contexto da representação do tempo e do movimento na pintura e na escultura do século XIX, influenciada pelo desenvolvimento técnico da fotografia instantânea³⁹, do que com os posteriores desdobramentos do cinema (Gunning: 2007, 20).

Embora ainda não tivessem nenhuma relação com o posterior desenvolvimento do cinema narrativo, as séries de Marey e Muybridge já se colocavam na inquietante fronteira entre a imagem estática e a imagem animada, uma fronteira que ainda contava com contornos muito pouco nítidos durante o século XIX. O fato inusitado é que ambos nasceram e morreram no mesmo ano (1830 e 1904), trabalharam paralelamente em projetos cujos intuitos eram muito parecidos, mas cuja lógica e a abordagem eram muito distintas⁴⁰. Juntos acabaram desenvolvendo, involuntariamente, técnicas de fotografia que se somaram e que constituíram um passo definitivo para a criação do cinema.

O primeiro a conceber um aparelho para registrar uma série de fotografias seqüenciais, coordenadas por intervalos de tempo pré-programados, foi o astrônomo francês Jules Janssen. Para documentar o eclipse causado pela passagem do planeta Venus em frente ao Sol, em 1874, ele criou uma espécie de revólver fotográfico, programado para registrar uma seqüência de 48 imagens no espaço de 72 segundos, com o uso de um disco de daguerreótipo, que ia girando conforme o funcionamento do dispositivo. O aparelho foi divulgado com bastante sucesso na Academia Francesa de Fotografia, em 1875⁴¹.

Paralelo a essa experiência, entre os anos de 1873 e 1875, o inglês Eadweard Muybridge iniciava suas pesquisas com a cronofotografia nos Estados Unidos, usando as placas secas inventadas pelo também inglês Richard Maddox, para frisar o galope de um cavalo em velocidades de obturação de 1/500 segundo. Seus experimentos foram abruptamente interrompidos por um crime passionnal por ele cometido contra um amante de sua esposa. Em 1878, quando conseguiu a absolvição, ele voltou a se dedicar ao trabalho, desta vez com sucesso ainda maior. Muybridge construiu um dispositivo com 12 câmeras em seqüência, que eram disparadas por sistemas de eletroímãs acionados pelas patas do

³⁹ Um completo panorama do impacto causado pelas séries de cronofotografias de Muybridge no universo da pintura está no livro de Aaron Scharf (1994).

⁴⁰ Sobre as diferenças entre os trabalhos de Muybridge e Marey, conferir os artigos de Fernando de Tacca (2005) e Hélio Augusto Godoy-de-Souza (2001).

⁴¹ Todos os dados históricos sobre o surgimento do cinema foram retirados do esclarecedor ensaio de Laurent Mannoni (1996) publicado na coletânea de artigos portuguesa *A Magia da Imagem*.

cavalo durante o galope. As fotos eram captadas com uma velocidade de 1/2000 segundo⁴², o suficiente para conseguir frisar o movimento. As imagens correram o mundo rapidamente com grande sucesso, causando espanto em muitos. O que impressionava na seqüência não era tanto a evolução do movimento, mas sobretudo o fato de que um movimento extremamente rápido, até então impossível de ser captado em um instante, tornava-se então acessível à percepção humana. Ao projetar suas imagens seqüenciais a partir de 1880, com o uso de um zootrópio, Muybridge proporcionou o casamento entre os processos de animação da imagem, já conhecidos e desenvolvidos desde os estudos sobre a persistência da visão, e a fotografia, dando um dos passos mais significativos para a invenção do cinema. Em suas projeções, ele usava discos de vidro com imagens pintadas a partir de suas fotografias, um híbrido ainda de desenho animado e cinema.

Marey entrou em contato com as séries de Muybridge em 1878, quando já vinha de uma intensa prática de pesquisas fisiológicas acerca do movimento humano e animal. Ele se deu conta, então, das potencialidades da fotografia para auxiliar em seus estudos. Em 1882, retomando o experimento de Jules Janssen, ele criou sua própria “espingarda fotográfica”, que consistia na apropriação e no melhoramento do aparelho criado pelo astrônomo, usando em seu lugar uma placa seca e um avançado sistema de relojoaria que coordenava a geração 12 exposições por segundo. Entre 1882 e 1888, Marey realizou diversos experimentos com o aparelho. A partir de 1888, com a introdução dos filmes em rolo de papel por George Eastman⁴³, através da Kodak, nos Estados Unidos, Marey construiu uma câmera em que substituiu o disco pela tira de filme, permitindo uma velocidade de captação de 20 imagens por segundo, com uma extensão de 1,20 metro a mais. Já a partir de 1890, ele passou a utilizar películas no lugar de tiras de papel, trabalhando com o mesmo mecanismo de que seria usado depois nas câmeras de cinema e

⁴² A propósito de uma fotografia da série que mostra o galope do cavalo Sallie Gardner, feita em 19 de junho de 1878, Muybridge comenta com precisão o porquê da pouca nitidez. Mesmo tendo sido feita com velocidade de obturação de 1/2000 de segundo, a velocidade ainda não era suficiente para frisar o galope, mas o cientista já apontava para a conquista dessa possibilidade. “É necessária uma explicação no tocante à pouca nitidez de algumas partes desta imagem, quando comparada com as do cavalo a trote: isso acontece porque, durante uma parte do movimento, as patas da égua deslocam-se a uma velocidade de quarenta metros por segundo, ou seja, vinte milímetros durante uma pose de 1/2000 de segundo. Nas próximas fotografias, a pose será de apenas 1/5000 de segundo, e durante essa fração de tempo a deslocação das patas reduzir-se-á a oito milímetros”. Citação colhida em Manonni (1996, 150).

⁴³ A informação também se encontra no artigo de Laurent Mannoni (1996, 152), tomado como principal referência nos dados recolhidos neste capítulo sobre Marey, Muybridge e Thomas Edison.

chegando a utilizar filmes de até 120 metros de comprimento. A importância da substituição do disco pela tira de película é central não apenas para a história do cinema, mas também para a da fotografia. A novidade trazida pela Kodak significou a definitiva popularização da fotografia, causada pelo barateamento do aparelho e dos filmes. O disparo seqüencial das câmeras fotográficas modernas é um fator que as aproxima bastante das câmeras filmadoras.

O aparelho desenvolvido por Marey não desembocou diretamente no cinema pelo fato de o fisiologista insistir no uso da sobreposição de instantes distintos na imagem estática, uma lógica distinta da já conhecida tecnologia da imagem animada. Ao cinema, só faltava adaptar o aparelho de Marey à lógica seqüencial da captação quadro a quadro, solução há muito já oferecida pelos brinquedos óticos e pelas experiências de Muybridge. O mais curioso é que o cinema teria que aguardar o surgimento e o desenvolvimento do instantâneo fotográfico para que pudesse se tornar viável. A conquista da reprodução fiel do movimento nasce com a conquista da imobilidade do instante. Ambos os processos estão completamente amadurecidos nas pesquisas de Marey e Muybridge, muito embora nenhum dos dois tenha se envolvido com o desenvolvimento posterior do cinema. Como bem resume Mary Ann Doanne, fotografia e cinema são frutos de um mesmo processo de fragmentação e racionalização da percepção do tempo, desenvolveram-se como fenômenos de mútua determinação e não podem ser entendidos segundo a teleologia do progresso ou por simples relações de causa e efeito.

“O trabalho dos crofotógrafos dependeu do desenvolvimento da fotografia instantânea, capaz de fixar, sem perda de nitidez e legibilidade, um instante de um movimento extremamente rápido. Assim, há um sentido no qual a lógica da fotografia inevitavelmente habita a do cinema. O instante fotográfico se transforma na base para a representação do tempo enquanto duração” (Doanne: 2002, 209).

Thomas Edison, depois de entrar em contato direto com os experimentos de Muybridge e Marey, é quem combinou os avanços dos dois inventores em um mesmo aparelho, o kinetoscópio, patenteado em 1891, que repetia em seu interior a exibição de uma tira de filme, em um visor luminoso alimentado pela energia elétrica. O invento funcionava seguindo o mesmo princípio dos brinquedos óticos baseados na teoria da

persistência da visão, mas sua estrutura era mais complexa, pois fazia uso de uma longa tira de fotografias, que permitia avançar rumo à possibilidade de fazer filmes mais longos e que proporcionassem uma representação mais “realista”, baseada no uso da película fotográfica. Consistia na reprodução de uma seqüência de imagens estáticas que, dada a velocidade de exibição, despertava a impressão fluida de movimento, idêntica à percepção visual corriqueira. O kinetoscópio (fig.2.7), que usava o mesmo filme perfurado de 35 mm que seria adotado pelas câmeras filmadoras modernas, apenas passou a ser explorado comercialmente a partir de 1894, quando foi lançado em conjunto com uma série de filmes cuja produção Edison havia coordenado à frente do estúdio que mantinha em New Jersey, chamado Black Maria. Rapidamente, transformou-se em uma febre nos Estados Unidos e na Europa, mas seu sucesso durou muito pouco, superado pelo novo paradigma implantado pelo cinematógrafo dos irmãos Lumière, conhecidos fabricantes e comerciantes de placas secas industrializadas.

Embora o surgimento do cinematógrafo tenha criado uma profunda e definitiva transformação na maneira como eram exibidas as imagens animadas, o aparelho na verdade é o resultado de uma feliz junção, uma *bricolage*⁴⁴ de diversos inventos desenvolvidos durante o século XIX e já bastante conhecidos entre estudiosos do meio. Os irmãos Lumière adicionaram aos avanços concentrados no aparelho de Edison a tecnologia da projeção, transformando o filme em espetáculo público e fundando, com isso, a moderna concepção que se tem do cinema. O sistema de projeção de imagens animadas já era praticado na França e havia atingido o seu ápice com o Teatro Ótico, tipo de espetáculo desenvolvido a partir de 1892, por Émile Reynaud, que consistia em um aparelho que projetava em uma grande tela uma banda de desenhos realizados artesanalmente (Robinson: 1996, 136). Nos anos seguintes, o inventor chegou a produzir cinco bandas originais com várias centenas de imagens, criando desenhos animados de longa duração e narrativas complexas. Tanto o aparelho de Reynaud como o de Edison caíram rapidamente em desuso

⁴⁴ Jacques Aumont (2004, 23) definiu o cinematógrafo como bricolage pelo fato de o aparelho criado pelos irmãos Lumière não ter sido propriamente uma invenção, mas uma junção de diversas tecnologias já inventadas. É exatamente esse o sentido da palavra originalmente em francês, usada para definir objetos feitos a partir de materiais disponíveis à mão.

com o surgimento do cinematógrafo, em 1895⁴⁵, que aliava o uso da fotografia animada, à forma do kinetoscópio, com a projeção do filme para um público amplo, à forma do Teatro Ótico. O cinematógrafo trazia, em si, a tripla função de captar as imagens, reproduzi-las e projetá-las, era poliforme, multifuncional.

O que espantava o público dos primórdios do cinema era a milagrosa representação do movimento em sua mais cândida espontaneidade. Os indícios de realidade se reforçavam em um só dispositivo, a capacidade de reproduzir o movimento fluido, sem intervalos, como a própria percepção, e seu poder impalpável de animar a representação; a natureza indicial da fotografia, que garante um contato direto com o referente, uma emanção natural deste; unidos ao poder espetacular da projeção, que torna a imagem um fugidio feixe de luz cintilante com o poder de iluminar o breu da sala escura e maravilhar um público de muitas pessoas reunidas no mesmo local.

Estranhamente, também os irmãos Lumière não acreditavam no futuro do cinema como um empreendimento artístico autônomo, tanto que, após a invenção do cinematógrafo e um breve período de produção e comercialização de filmes, eles seguiram seus caminhos apartados dos posteriores desdobramentos daquela que seria reconhecida como a “sétima arte”, apesar de continuarem considerados pela historiografia como os “pais” do cinema. Louis viveu até 1948. A partir do início do século XX, passou a se dedicar a pesquisas com autocromia e esteroscopia, tecnologias ligadas à fotografia. Auguste, por sua vez, criou um laboratório de pesquisas para aplicação da fotografia em exames médicos, em 1910, em Paris. Sua trajetória no campo de estudos da medicina durou até sua morte, em 1954.

Se formos olhar com cuidado para os filmes dos Irmãos Lumière e para toda aventura que se deu antes da invenção do cinematógrafo, percebemos que se envolvem em questões mais próximas ao campo das artes no século XIX do que propriamente aos desdobramentos posteriores do “cinema narrativo”, sob a ótica do qual muitos insistem em olhar indiscriminadamente todo tipo de produção fílmica. A tese é de Jacques Aumont,

⁴⁵ A invenção do cinematógrafo e do padrão de exibição para grandes públicos passou para a história como grande marco da invenção do próprio cinema. Porém, como bem coloca Laurent Mannoni, seria mais correto entender o cinema como fruto do desenvolvimento das duas vertentes, tanto a do espetáculo da projeção, como a vertente do visionamento em aparelhos, desenvolvida por Edison, que talvez hoje esteja vivendo sua grande “revanche”, com a ubiquidade de monitores e telas e a fragmentação da exibição, proporcionadas pela tecnologia digital. (Cf. Mannoni: 1996)

desenvolvida no primeiro capítulo do livro *O Olho Interminável* como um aprofundamento de declarações de Jean-Luc Godard, proferidas em 1966. Aumont defende, com toda carga de provocação própria à declaração, que Lumière era um “pintor”⁴⁶, mais precisamente “o último pintor impressionista”. O que liga o cinematógrafo e as produções dos Lumière à pintura do século XIX é a clara propensão à representação de acontecimentos efêmeros, a valorização do instante qualquer, da captação dos efeitos de luz fugidios, das mínimas variações do ambiente, a capacidade de sintetizar o aspecto mais impalpável do real, aquilo que lhe confere densidade existencial, que o anima, mas que não pode ser traduzido simplesmente pelas técnicas “realistas” da pintura figurativa.

O que admirava o público das primeiras projeções era exatamente o virtuosismo técnico que permitia, pela primeira vez na história das imagens, reproduzir o real em sua inesgotável vitalidade, animado pelo movimento dos detalhes mais ínfimos e insignificantes, como as folhas balançadas pelo vento no prosaico filme *O Lanche do Bebê*. Os filmes produzidos pela empresa Lumière podem ser entendidos como “a descoberta do extraordinário no ordinário”, seu aspecto mais impressionante não era precisamente o tema banal escolhido para filmar, mas a encantadora capacidade de reproduzir o movimento vital, em sua imprevisibilidade.

Se há um fenômeno no qual se imbricam a valorização da pintura de paisagem e de gênero, o surgimento da fotografia e do cinema, no âmbito mais amplo da modernidade, esse fenômeno é o que Aumont chama de “conquista da mobilidade do olhar”. É imbuída de um desejo de imediaticidade, de um movimento de afirmação da realidade sensível e do próprio olhar, como principal fonte de acesso às coisas, de um poder de registrar um ponto de vista humano, ancorado no mundo, que nasce a fotografia. O cinema, por sua vez, vai além, pois dota esse olhar de movimento e o organiza, cria no espectador a sensação de um ponto de vista onividente, que a tudo vê, que está nas próprias coisas, como testemunha privilegiada em meio ao excesso de estímulos visuais dispersos que caracteriza a vida moderna. É o que o Aumont chama de “marcação ‘mitológica’ do dispositivo-cinema pela

⁴⁶ Jacques Aumont prefere utilizar Lumière no singular pois em sua análise ele interpreta o empreendimento dos irmãos Lumière como uma entidade única. Sabemos, entretanto, que seria impossível buscar a autoria dos filmes, alguns deles feitos efetivamente pelos irmãos Lumière, mas a maioria deles feitos por cinegrafistas contratados.

mobilização do olhar, sua consubstancialidade com o nascimento da modernidade” (Aumont: 2004, 65).

O autor traça uma interessante comparação com as viagens de trem, outro símbolo da vida moderna. No cinema, assim como no trem, o espectador descobre o poder mágico estar, com o olhar, em todos os lugares que se descortinam da janela, sem precisar sair da poltrona. Mas a mobilidade do olhar tem a contrapartida da imobilidade corpórea e da imposição ao espectador de um tempo que não pode ser controlado por ele e que marcha inexoravelmente, sem pausa para o descanso.

Olho móvel, corpo imóvel: está tudo aí, e é por aí que o trem substituiu o espectador ‘ecológico’ da pintura de paisagem, o simples andarilho que descobre o mundo que o rodeia, por esse ser estranho, enfermo – a ponto de ser comparado com os escravos acorrentados na caverna platônica – mas, ao mesmo tempo, dotado de ubiqüidade e de onividência, que é o espectador de cinema (Idem: 54)

Veremos, na seqüência, algumas implicações trazidas pelo fenômeno da mobilização do olhar, com a passagem para o século XX. O que é essencial reter aqui é o esforço para enquadrar o surgimento da fotografia e do cinema como eventos simultâneos, inseridos no contexto mais amplo de emergência da modernidade, que ocorreu durante todo o século XIX e não apenas nos estreitos marcos das invenções “oficiais” da fotografia, em 1839, e do cinema, em 1895. Dispensar a visão regida pela causalidade positivista é essencial para conseguir traçar uma análise que não se dá pela simples oposição ou filiação entre fotografia e cinema, mas por uma relação permeada por influências mútuas e múltiplas determinações.

2.2. Discretas interações

Fotografia e cinema, técnicas nascidas de uma mesma matriz, se estabeleceram no decorrer do século XX como universos distintos e independentes, bem demarcados por suas peculiaridades e formas de produção e circulação. Embora tenha sido encampada, ainda no século XIX, por um avassalador processo de industrialização, a fotografia permaneceu um universo criativo cujo modelo de produção é baseado em um indivíduo que trabalha quase sempre sozinho, o fotógrafo. Mesmo nos momentos em que atua em equipe,

coordenando assistentes e tratadores de imagens, dirigindo modelos ou criando cenários, o fotógrafo é tomado como o autor, a subjetividade que dirige o processo criativo. O ambiente de criação da fotografia é mais intimista, é pequeno, restrito. O mesmo não ocorre no processo produtivo de um filme. Aquele que filma, o cinegrafista ou operador de câmera, é considerado um elemento de base na cadeia produtiva. Ele está submetido ao *script* dado pelo diretor de fotografia e pelo diretor do filme, ele é o revés dos atores, seu trabalho é invisível, embora seja fundamental. O sujeito criativo do filme, ou autor, é um papel geralmente encarnado pelo diretor, muito embora muitas vezes ele seja menos conhecido do que as estrelas que atuam no filme. O trabalho de um diretor de cinema está em um nível de atuação muito distinto do trabalho do fotógrafo. Ele conta com uma equipe grande para coordenar, lida com uma produção que custa caro e com a necessidade de reverter o dinheiro investido em sucesso de bilheteria. Federico Fellini soube retratar essa personagem como poucos, em seu filme autobiográfico que tem densas pitadas de sonho, *Oito e Meio* (Otto e Mezzo, 1963) (Fig.2.8). O cinema trouxe o princípio do trabalho coletivo hierárquico para o cerne do processo criativo, pois o diretor é sobretudo aquele que vive o dilema entre o filme que deseja criar e aquilo que lhe é permitido fazer dentro da estrutura produtiva.

No instante mesmo de seu nascimento, o cinema já se estabelecia como um modo de produção estruturado em escala industrial. Os irmãos Lumière enviaram inúmeros cinegrafistas para captar imagens de diversas partes do mundo, antes de lançarem publicamente o cinematógrafo. Depois, comercializaram esses filmes, cuja autoria se perdeu sob o rótulo da produtora que levava o sobrenome deles. Thomas Edison criou o Black Maria, estúdio especialmente voltado para criação de filmes feitos para ser assistidos no kinetoscópio. Meliès, posteriormente, também construiria um complexo teatro para realizar seus filmes, criados para projeção em números de mágica. Desde os pioneiros, o cinema é uma “arte” voltada para as massas, um empreendimento comercial de grandes proporções, diversamente da fotografia, cujo desenvolvimento industrial se restringiu principalmente ao aspecto tecnológico, influenciando mais timidamente a criação autoral do fotógrafo.

E o que dizer da linguagem cinematográfica? Esta também se estabeleceu muito cedo, seguindo um caminho bastante distinto daquele seguido pela fotografia. A corrente dominante dentre as formas de narrativa cinematográfica constitui o que se convencionou chamar de “decupagem clássica”. Ismail Xavier (2005), em seu ensaio sobre a linguagem do cinema, retoma a origem e a formação dos métodos de decupagem clássica, desenvolvidos nos Estados Unidos durante as duas primeiras décadas do século XX, que tiveram D. W. Griffith como grande sistematizador. O verbo “*decouper*”, em francês, significa recortar. Vem daí o termo decupagem. Para conceber um filme, é preciso recortá-lo em pedaços, em passos distintos de realização, em tomadas inicialmente desconexas, que depois serão reunidas em um todo coeso no momento da montagem. Os diretores do início do século XX perceberam que o cinema permitia ir muito além das limitações impostas pelo formato narrativo teatral, baseado em um ponto de vista fixo e em uma temporalidade linear cuja experiência depende da coextensão entre o momento vivido pelos atores e a platéia, o que no cinema se traduz no plano-sequência sem cortes. Eles descobriram que o corte nem sempre constitui uma ruptura, podendo, ao contrário, criar uma sutura mágica entre planos realizados inicialmente em momentos descontínuos. Griffith foi quem juntou em um modelo de narrativa coeso e expressivo os diversos recursos de linguagem surgidos de maneira esparsa em produções do início do século. O corte, a relação entre plano e contraplano, a montagem paralela, a introdução de planos fechados para dar destaque a um elemento específico, são recursos de linguagem conquistados gradualmente, aos quais posteriormente se adicionou o movimento de câmera. O princípio da decupagem clássica é fragmentar a realidade captada pela câmera de maneira a tornar disponível a sua recomposição “perfeita” no momento da montagem, segundo um ideal de transparência que se estabeleceu como um preceito de boa conduta, decodificado em muitas regras práticas, como aquela que diz que os atores de cinema não devem nunca olhar diretamente para a câmera.

O surgimento do filme “falado” propiciou uma força ainda maior na continuidade narrativa almejada, pois as rupturas causadas pela mudança de planos no interior da cena passaram a ser anuladas também pela continuidade da ação no plano sonoro. Na cena de um diálogo em que as tomadas se alternam entre as personagens

participantes da fala, a continuidade do som reforça o fato de que se trata de mudanças de ponto de vista que não acarretam a quebra da unidade e da clareza dos acontecimentos. A substituição dos intertítulos explicativos do cinema mudo pelos diálogos “ao vivo” também fez com que a palavra, o roteiro, os diálogos, ganhassem grande proeminência sobre a imagem, que muitas vezes se reduz a mostrar a atuação dos personagens, tendo pouca autonomia estética dentro de um filme, embora sua força de literalidade seja um dos pilares do cinema. Assim, a linguagem cinematográfica colocou como maior desafio “o estabelecimento da ilusão de que a platéia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza)” (Idem: 42). Esse ideal de transparência, de continuidade fluida da narrativa ficcional, é a marca do que se estabeleceu como “cinema clássico”.

Diversamente, o que hoje entendemos como linguagem fotográfica, gira em torno, quase sempre, de imagens únicas, instantes exemplares recortados no fluxo inexorável dos acontecimentos. O cinema tornou-se espaço privilegiado para as histórias de ficção, enquanto a fotografia continua a ser considerada como documento, expressão fiel de fatos reais. O que torna a ficção tão bem sustentada na tela do cinema é justamente sua natureza fotográfica, pois a realidade parece desdobrar-se por si própria, cabendo à câmera apenas o ato de registrar. O mundo diegético, universo ficcional criado em torno da história contada pelo filme, consiste em uma realidade que existe apenas dentro do filme, que é construída em seu interior, mas que não deixa de carregar consigo a aparência do mundo externo tal como ele é visto pelo olhar: esse “realismo” é construído dentro de um jogo de espelhos e de identificação. Quanto mais parece verossímil, mais a ficção se torna apta a tomar o lugar do real. No cinema, a ancoragem do espectador é especialmente forte, pois o olhar da câmera se confunde com o olhar do sujeito observador, a identificação é plena. O cinema mostrou-se capaz de realizar imgeticamente o que a literatura já fazia por meio das palavras: a mudança constante de pontos de vista e a existência de um narrador onisciente e onipresente, que controla o fluxo dos acontecimentos e carrega consigo o leitor no fluxo da narrativa. Porém, enquanto a literatura depende de códigos lingüísticos, o cinema consegue dar a ver, ele sacia a sede dos olhos, cria um olhar que não está mais restrito pelas

limitações físicas do corpo, que pode viajar e observa sempre a cena de um ponto de vista privilegiado. Ismail Xavier resume bem esse impressionante poder ilusionista.

“Na sala escura, identificado com o movimento do olhar da câmera, eu me represento como sujeito desta percepção total, capaz de doar sentido às coisas, sobrevoar as aparências, fazer a síntese do mundo. Minha emoção está com os ‘fatos’ que o olhar segue, mas a condição de tal envolvimento é eu me colocar no lugar do aparato, sintonizado com suas operações. Com isto, incorporo (ilusoriamente) seus poderes e encontro nesta sintonia – solo do entendimento cinematográfico – o maior cenário de simulação de uma onipotência imaginária. No cinema, faço uma viagem que confirma a minha posição de sujeito tal como a desejo. Máquina de efeitos, a realização maior do cinema seria então esse efeito-sujeito: a simulação de uma consciência transcendente que descortina o mundo e se vê no centro das coisas, ao mesmo tempo que radicalmente separada delas, a observar o mundo como puro olhar.” (Xavier: 1990, 377).

O olhar sem corpo, que dá vida à imaginação ilusionista, engendra o sujeito observador todo poderoso que é, ao mesmo tempo, o espectador estático e incapaz de controlar as imagens que passam diante de si. Ele é cúmplice de uma experiência muito distinta da causada pela contemplação de uma foto na capa de uma revista ou de uma exposição fotográfica, cujo tempo de fruição é dado por sua própria vontade e cuja imobilidade de cada imagem remete a um tempo de eterno retorno sobre si mesma, imagem-caracol. Não há como não lembrar de Roland Barthes. O semiólogo francês preferia declaradamente a fotografia ao cinema justamente por seu aspecto estático⁴⁷. A teoria do *punctum*, que estabelece a possibilidade de uma leitura subjetiva da fotografia, está flagrantemente ligada à sua estaticidade, que permite descobrir pontos surpreendentes, enigmas que pulsam sem cessar justamente pelo fato de estarem lá, parados, sempre disponíveis a uma nova observação. Quando ele estuda o filme *Ivan, o Terrível* (Ivan Groznyi, 1944), de Sergei Eisenstein, o faz por meio dos fotogramas, propondo “uma redução da obra pela imobilização do que se considera a essência sagrada do cinema: a imagem em movimento” (Barthes: 1990, 58). Para contrapor ao espectador ativo da

⁴⁷ Curiosamente, o livro de Barthes sobre a fotografia, *A Câmara Clara*, foi escrito a pedido da revista de crítica cinematográfica *Cahiers du Cinema*. A revista solicitara que o semiólogo escrevesse um ensaio sobre o cinema e ele escolheu escrever sobre a fotografia. Em uma entrevista concedida ao jornal *Le Matin*, em 1980, por ocasião do pré-lançamento do livro, ele deixou clara sua preferência: “se escolhi a fotografia foi um pouco *contra* o cinema. Verifiquei que tinha uma relação positiva com a fotografia – gosto de ver fotografias – e, pelo contrário, uma relação difícil e resistente com o cinema. Não digo que não vá ao cinema, mas, no fundo, paradoxalmente, coloco a fotografia acima do cinema, no meu pequeno Panteão pessoal” (Barthes: 1981, 349)..

fotografia, Barthes tem um texto memorável sobre o cinema, no qual depõe como espectador reduzido à passividade pelo potencial hipnótico do feixe de luzes que rompe a escuridão e projeta na tela um desfile de imagens ao qual somos convidados a assistir, sem poder fazer parte efetivamente, sem poder interferir no espetáculo. É no ambiente imersivo da sala de cinema que a imagem pode se tornar imaginário, sonho, fantasia, máquina de manipulação projetiva, em cujos artifícios o espectador se sente envolvido e levado, sem se dar muita conta, deixando-se dormente no conforto da poltrona.

“A imagem fílmica (nela incluso o som), é o que? Uma *enganação*. É necessário entender essa palavra em seu senso analítico. Eu estou encerrado com a imagem como se estivesse preso na famosa relação dual que funda o Imaginário. A imagem está lá, na minha frente, para mim: aderente (seu significante e seu significado bem fundidos), analógica, global, evidente: é uma *enganação* perfeita (...). Na sala de cinema, por mais distante que eu esteja, eu colo meu nariz, até esmagá-lo, sobre o espelho da tela, neste ‘outro’ imaginário com o qual eu me identifico narcisisticamente: a imagem me cativa, me captura: eu me colo à representação e é este ato que funda a *naturalidade* (a pseudonatureza) da cena filmada (uma cola preparada com todos os ingredientes da ‘técnica’); o Real, não conhece além de distâncias, o Simbólico não conhece além de máscaras; somente a imagem (o Imaginário) está próxima, somente a imagem é ‘verdadeira’ (pode produzir o estrondo da verdade)”. (Barthes: 1975, 176).

O efeito projetivo do cinema confunde-se com o imaginário, aporte de imagens que nos tocam o afeto, sobre o qual temos pouco controle consciente. Esse é um potencial inerente a qualquer tipo de imagem, mas que o cinema encarnou como nenhuma outra. Em seu ensaio sobre a relação entre o cinema e os mitos modernos, Edgar Morin (1997) desenvolve o que para ele representou a passagem do cinematógrafo ao cinema. Se com o cinematógrafo se conquistava o registro direto das aparências visíveis, com o desenvolvimento do cinema, linguagem de recursos estabelecida, se dá a construção de uma representação controlada, que passa pela manipulação de valores e crenças. Os filmes de ficção levam ao extremo o potencial de duplicação mitológica, de maneira que passamos a nos confundir entre o que ocorre na vida real e o que é filme. Sobre essa dicotomia entre a fotografia, que é tomada como pura transcrição mecânica do real, e o cinema, que se estabeleceu sobre valores estilísticos de tipo literário, Barthes comentou precisamente em uma entrevista como funcionam esses estereótipos culturais acerca das duas formas de

produzir imagens. “Creio que somos vítimas de grandes estereótipos culturais. O cinema fez-se imediatamente reconhecer na cultura como arte da ficção, da imaginação. O verdadeiro desenvolvimento do cinema foi um desenvolvimento ficcional; uma prática (ou uma técnica) que se apresentava caucionada por um simples registro do real não foi capaz de ter esse desenvolvimento”, opina o semiólogo. Assim, a fotografia foi rebaixada a um registro, enquanto o cinema ganhou status de criação artística. “A sociedade recalçou o que julgava ser apenas uma técnica, e libertou o que considerou uma arte”, concluiu Barthes (1981, 344).

No capítulo 1B de sua(s) *História(s) do Cinema*, Jean-Luc Godard coloca uma inquietante questão, repetidas vezes: “herança da fotografia?”. Ele concorda em parte. Sim, o cinema herda da fotografia seu poder indicial e ao mesmo tempo profundamente icônico, sua literalidade que emana das próprias coisas. Porém, o cinema, da maneira como se desenvolveu, não se preocupou tanto em mostrar o real, como em substituí-lo por meio da imagem, travesti-lo em um mundo imaginário. “O cinema projetava, os homens viram que o mundo estava lá, um mundo ainda quase sem história, mais um mundo que conta”. No cinema, basta que o mundo conte por si mesmo, muito embora ele crie histórias que estão distantes de qualquer conexão com o mundo. “No fundo, o cinema não faz parte da indústria da comunicação, nem mesmo da do espetáculo, mas da indústria dos cosméticos, da indústria das máscaras. Nem arte nem técnica, não se pode explicar de outra forma o cinema, senão como um herdeiro da fotografia que sempre desejou ser mais verdadeiro que a vida”, conclui Godard nas cáusticas palavras recitadas durante o filme. O capítulo seguinte, 2A, trata de Hollywood, a “usina de sonhos” criada pela indústria cinematográfica, onde afirma que “o cinema substitui o nosso olhar sobre o mundo”. A imagem, colocada no lugar da experiência real, fez com que a história passasse a existir sobretudo nos filmes, mediada pela ficção, no espetáculo de sonhos que se forjou em Hollywood.

Em seu ensaio sobre o impacto do surgimento do cinema e da fotografia nas artes, Walter Benjamin festeja o fato de as novas técnicas de produção de imagens possibilitarem a supressão do “valor de culto” da obra de arte tradicional, pela expansão do “valor de exposição”, potencializado com a possibilidade de reprodução técnica, que

democratiza o acesso à obra (Benjamin: 1986b). Porém, o que se observa na história do cinema é que o valor de exposição não era oposto ao valor de culto, mas servia, antes de tudo, para ampliar o poder fetichista de uma imagem, como um aditivo para o seu valor de culto. A imagem fotográfica e sua extensão, na forma do cinema, “não é uma imagem justa, mas justo uma imagem”, como afirmou Godard. Sob a aparência de sua neutralidade podem se esconder os intuítos mais injustos e ideologicamente marcados. Não é difícil enquadrar Hollywood como uma empreitada, antes de tudo, ideológica, assim como os filmes magistrais que Leni Riefesntahl fez para propaganda nazista, em que eventos oficiais são transformados em grandiosas produções cinematográficas. Desde os filmes de Griffith, fica claro que o cinema é encarado não apenas como uma indústria de entretenimento, mas como uma poderosa ferramenta de controle social e de difusão ideológica⁴⁸. Herança da fotografia? Em parte.

Foi novamente Roland Barthes um dos primeiros a tentar entender a estrutura mitológica que se criou por trás de mensagens pretensamente neutras. No livro *Mitologias*, de 1957, entre outros clichês culturais produzidos pela cultura do entretenimento, ele dedica alguns textos especialmente ao cinema. No texto *Os Romanos no Cinema* ele aponta com ironia os símbolos escolhidos pela produção do filme *Júlio Cesar* (1954), de Joseph L. Mankiewicz, para “a ostentação da romanidade”: as franjas proeminentes e o suor constante dos personagens. Através dessas tentativas de alcançar uma verossimilhança histórica, as superproduções de Hollywood procuram tornar factível uma realidade completamente construída, “enganando” de maneira pueril o espectador, que aceita de bom grado entrar na enganação. Barthes faz uma diferenciação entre um “signo de um momento”, que seria fruto de um acontecimento espontâneo, e um “signo de conceito”, que seria o resultado de uma construção assumidamente intelectual. Entre esses dois signos se colocam as produções hollywoodianas, que tentam tornar natural uma construção artificial, como um “signo bastardo, simultaneamente elíptico e pretensioso, que batiza com o nome de ‘natural’” (Barthes: 1993, 23). No artigo *Um Operário Simpático*, Barthes deslinda os expedientes ideológicos por trás do enredo do filme *Sindicato de Ladrões* (On The

⁴⁸ Paul Virilio explorou profundamente esse sombrio aspecto da história do cinema, no livro *Guerra e Cinema* (Virilio: 2005).

Waterfront, 1954), de Elia Kazan. Sob a roupagem de uma produção de esquerda, o filme propõe valores extremamente reacionários, mistifica o papel do proletariado, trocando-o pela atividade voluntariosa de um herói obstinado e íntegro que enfrenta um sindicato administrado por corruptos, vivido por Marlon Brando. Barthes contrapõe à linguagem dos filmes americanos a do teatro proposto por Bertold Brecht. Para ele, a ficção só se torna veículo para a revolução intelectual, para a desmistificação, na medida em que torna claros os mecanismos da criação ficcional. A adesão do público ao personagem principal, ao herói, faz com que ele seja encarado como um ser extra-humano, como a objetivação de ideais éticos que são colocados fora de questionamento.

Em *O Rosto de Garbo*, Barthes contrapõe o rosto gélido, impessoal, de Greta Garbo, simbolizado pela máscara, ao rosto individualizado de Audrey Hepburn, pronto a encarnar personagens caricaturadas e carnais, marca de um novo cinema que despontava. No texto *Potência e Desenvoltura*, o teórico dos signos volta sua ironia cáustica aos filmes de gângster, que podem ser tomados como modelo para todos os filmes de ação, onde a vida humana se torna tão banal quanto um estalar de dedos e onde os signos do submundo abundam, como uma maneira de contrabalancear o conforto encontrado pelo espectador na poltrona do cinema ou no sofá da sala, em frente a TV. Como bem colocou Godard, em sua definição do cinema hollywoodiano breve e cheia de possíveis leituras: “um filme é uma mulher e uma arma”. São várias faces mistificadoras de um mesmo e gigantesco espetáculo, da “usina de sonhos” da qual tratou a grande obra de Godard.

Isso não quer dizer que as fotografias estejam livres da mistificação. Barthes dedica um de seus textos de *Mitologias* à crítica de uma exposição de fotografias chocantes realizada no *Museu D’Orsay*. No extremo oposto, tomadas como realidade crua e nua, a maioria dessas fotografias ostentam um caráter espetacular na medida em que buscam majorar o horror por meio de composições excessivamente construídas. Da mesma forma, em outro texto, ele critica o aspecto mítico da exposição fotográfica *A Grande Família do Homem*, que visitou em Paris em 1956. Essa exposição é considerada um marco para a fotografia moderna. Organizada originalmente por Edward Steichen no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1955, ela propunha mostrar como a fotografia, uma “linguagem universal”, era a mais adequada para demonstrar a universalidade do

sentimento humano. Steichen selecionou 503 instantâneos de fotógrafos de diversas nacionalidades em torno de grandes temas como “nascimento”, “morte”, “guerra”, “amor”, “alegria”, “trabalho”, mostrando como esses sentimentos são compartilhados universalmente por habitantes de todas as partes do planeta. Essa ilusão de que a fotografia é um signo “universal”, que pode ser entendido por todas as culturas, está na própria origem de seu tratamento como documento, testemunha fiel e transparente dos fatos, potencialmente destituída de filtros ideológicos. Mas a foto, adverte Barthes, tratada como simples signo literal, é um signo vazio. Ela deve estar sempre emoldurada, contextualizada em escritas históricas, para não cair no humanismo universalista. A fotografia tem o poder da verossimilhança, mas desde o instante em que ela se faz imagem, cai nas tramas dos signos, deixa de ser o real para se tornar representação.

O percurso tortuoso que viemos traçando é uma tentativa de definir como se deu a construção do dispositivo cinematográfico como universo autônomo no decorrer do século XX, tendo como contraste o delineamento de um universo próprio da fotografia. Três aspectos vieram à tona, processos que se articularam e têm importância decisiva na medida em que agiram em conjunto. Um dos aspectos foi a consolidação de uma linguagem cinematográfica calcada em narrativas literárias ficcionais de gosto popular e em preceitos de montagem transparente, que causam uma identificação completa entre o espectador e o fluxo da história. Outro fator decisivo foi a consolidação do formato de difusão do cinema, na sala escura que reúne uma massa anônima e estática de espectadores, baseado em uma estrutura produtiva de valores vultosos e apostas audaciosas, cujo alto custo tem que representar retornos em bilheteria e em produtos promocionais. O terceiro elemento diz respeito à criação de um mundo de sonhos e ilusões, alimentado pela indústria cinematográfica e a ascensão de um sistema de estrelas. O cinema, concebido sob esse enquadramento, se distancia enormemente da fotografia e do estatuto social que ela conquistou. Enquanto o cinema é normalmente visto como território de sonhos a fotografia é depositária de uma visão fiel da realidade; enquanto o cinema é produção coletiva,

cenário, ficção, narração, continuidade, totalidade, a fotografia é fruto da projeção da subjetividade do fotógrafo sobre os fatos reais, é objeto de comunicação, é documento, fragmento, ruptura; no cinema, a manipulação do real é vista com plena permissividade, o mesmo não ocorre na fotografia, onde é vista como fraude, mentira, falsificação. São diferenças estabelecidas historicamente e baseadas em códigos sociais, o que não quer dizer que sejam verdadeiras por princípio.

Em um dos artigos publicados recentemente na revista *Aperture*, nos quais aborda interações entre cinema e fotografia, David Company (2007) repara naquilo que ele chama de uma espécie de consciência infeliz dos fotógrafos frente à ascensão do cinema como estrela maior da indústria do entretenimento. Ele recorda alguns ensaios em que fotógrafos que se depararam com o desafio de retratar o cinema, fazendo-o de maneira a tentar desmascarar o mundo de ilusões fabricadas dos grandes estúdios cinematográficos. Margareth Bourke-White e John Swope, em 1937, Edward Weston, em 1939, Diane Arbus, em 1963, fizeram diferentes séries sobre estúdios cinematográficos em que o expediente é muito parecido, embora as abordagens sejam muito distintas (Fig.2.9). Esses fotógrafos buscaram mostrar o revés do filme, permitir que o espectador descubra o que há por trás de uma produção cinematográfica, a parafernália que dá vida ao espetáculo, os tapumes que simulam fachadas de casas, as paisagens de fundo pintadas, os mecanismos para instalação de luzes e para o posicionamento de câmeras, as paredes falsas e ocas, que se escondem na ilusão de verossimilhança alcançada no produto final do cinema: o filme. O realismo da fotografia, conclui Company, foi usado por esses fotógrafos de maneira a colocar em questão o realismo do cinema, mostrando, através da superfície fotossensível, a superficialidade, a mentira cenográfica vendida como verdade pelas superproduções, não à maneira de um *making of*, que pretende dar ares ainda mais espetaculares ao espetáculo, mas ao contrário, mostrar os bastidores de forma a criticar. Fricções como essas permeiam a história da fotografia e do cinema.

É interessante recordar que o cinema se instaurou no imaginário popular, em grande parte, por sua divulgação na forma de imagens estáticas. O cartaz, o *still* de cinema, o retrato, foram meios eficientes para transformar as imagens voláteis do aparato cinematográfico em imagens bem demarcadas, em um imaginário conhecido e

compartilhado por muitos. Marilyn, o protótipo da estrela de cinema, se eternizou por meio das inúmeras fotografias, até hoje publicadas, descobertas e ainda por descobrir, mais do que pelos filmes, pouco vistos pelos espectadores contemporâneos. Ao cinema, falta a materialidade da fotografia, a possibilidade de imprimir, distribuir, afixar na parede, guardar na gaveta, levar consigo no bolso. O espectador de cinema não vive somente das lembranças do filme no momento de sua projeção. Ele é alimentado também por imagens fixas, que imobilizam e imortalizam os mitos criados pelo cinema.

Um dos braços desenvolvidos pela polimorfa indústria cinematográfica é justamente o de fotografias de divulgação, chamadas de *still* de cinema ou fotografia de cena. O *still*⁴⁹ de cinema não é um fragmento mínimo do filme, não é um fotograma. Ele é realizado por um fotógrafo que acompanha as filmagens especialmente para produzir imagens publicitárias. O *still* de cinema não corresponde a uma tomada de câmera. As imagens escolhidas para a divulgação de um filme podem ser tiradas até mesmo de ensaios ou de cenas que não tenham entrado originalmente no produto cinematográfico final, o importante é que tenha uma relação positiva com a história apresentada e com os atores contratados para encená-las. O *still* de cinema é uma forma de perpetuar um filme, de expô-lo de forma publicitária. A esse respeito, Fernando de Tacca lembra oportunamente de um filme pouco conhecido e comentado, *Elsa e Fred – Um Amor de Paixão* (Elsa y Fred, 2005), do argentino Marcos Carnevali, que incorpora como força motriz de sua trama a imagem impressa em um cartaz do filme *A Doce Vida* (La Dolce Vita, 1960), de Federico Fellini. O cartaz mostra a cena em que Silvia, vivida por Anita Ekberg, se banha nas águas da Fontana di Trevi, em Roma, e serviu de impulso para que Elsa, a personagem idosa do outro filme, vivesse mais intensamente seus dias, no intuito de recriar aquele momento sublime nas águas da fonte romana.

“Dessa primeira imagem, de seu glamour e de sua força plástica, temos uma projeção de desejos produzidos pela indústria do entretenimento. Se a *Fontana di Trevi* é lugar concreto e acessível, um banho em processo de similitude também o é, e assim se faz das telas para a vida real, um banho romântico da velha senhora nos conduz ao mundo dos sonhos possíveis, ou quase possíveis. Mas, será a partir de uma única foto que tudo se

⁴⁹ O termo “*still* de cinema” é traduzido genericamente por fotograma, não tendo um correspondente em português. A palavra inglesa *still* tem um significado múltiplo impossível de ser traduzido por qualquer palavra em português. Ao mesmo tempo em que significa o adjetivo “parado”, “estático”, também pode significar o advérbio de tempo “ainda”.

condensa em memória afetiva e sensível, e quantas fotos dessas produzidas pela indústria de sonhos, pelo mundo do espetáculo, não temos em nossos imaginários? É só procurarmos em algum lugar do passado, mesmo próximo, que encontraremos várias imagens habitantes em nossas mentes.” (Tacca: 2007)

Muitos filmes habitam nossas memórias na forma de fotografias⁵⁰. Tacca aponta também um outro tipo de interação: filmes que incorporam a fotografia em sua narrativa. São inúmeros os exemplos na história do cinema em que a imagem fotográfica habita a trama ficcional de filmes. Às vezes, porque o personagem principal é um fotógrafo, que desencadeia crises e dilemas próprios à profissão, como em *Janela Indiscreta* (The Rear Window, Alfred Hitchcock, 1954), *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1966), *Sob Fogo Cruzado* (Under Fire, Roger Spottswode, 1983), *A Testemunha Ocular* (The Public Eye, Howard Franklyn, 1992), *Depois da Chuva* (Before the Rain, Milcho Manchevski, 1994), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), outras, porque a fotografia é tomada como o suporte da memória, das recordações de família ou mesmo um suporte para a visão, como em *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Cortina de Fumaça* (Smoke, Wayne Wang, 1995), *Memento* (Christopher Nolan, 2001), *Os Outros* (The Others, Alejandro Amenábar, 2001) e *Retratos de uma Obsessão* (One Hour Photo, 2002)⁵¹. O que une essas produções tão diversas e diferentes é o fato de a fotografia ter sido tomada como mote ficcional por suas implicações e funções sociais. Nessas produções, muitas delas regidas pelas regras mais tradicionais do cinema narrativo, a fotografia ocupa o campo do simbólico, ela serve para criar situações que alimentam histórias de fundo literário ficcional, não está em contradição com o cinema, não estanca seu fluxo, não age na estrutura da imagem cinematográfica, os 24 quadros por segundo que garantem a ilusão de movimento contínuo.

A fotografia habita a narrativa de filmes desde o princípio do cinema, como atesta o filme *Chegada dos Congressistas à Neuville-sur-Saône*, feito pelos irmãos Lumière na ocasião em que foi apresentado o cinematógrafo a um grupo de fotógrafos, em junho de

⁵⁰ Este também é o tema do livro surpreendente do artista e teórico inglês Victor Burgin em que aborda o cinema de uma maneira heterodoxa, buscando captá-lo exatamente nesses espaços externos ao aparato, nos lugares onde ele se realiza também por meio da fotografia. Já citamos o livro na introdução. Conferir Burgin (2004).

⁵¹ A maioria dessas produções é comentada por Fernando de Tacca no artigo citado. Uma outra importante obra de referência, que mapeia e analisa os casos em que a fotografia ocupa um papel importante da narrativa de filmes, é *Between Film and Screen*, de Garrett Stewart (1999). No âmbito restrito desta análise, apenas alguns desses filmes serão considerados mais detidamente.

1895. O filme mostra os fotógrafos desembarcando na chegada para o congresso, com suas câmeras pesadas, afixadas em tripés. Um dos fotógrafos pára, monta o tripé e tira uma foto do novo aparelho, anunciando o diálogo entre as imagens estáticas e a nova imagem-movimento, que iria perpassar a história do cinema e da fotografia (Fig.2.10). Marie Ann Doanne (2002) detecta vários exemplos de filmes dos primórdios do cinema americano que têm a fotografia como mote, como em *Getting Evidence* (Colhendo Provas), filme produzido por Edison em 1906 que mostra um fotógrafo em busca de flagrar um casal em diversas situações ilícitas. Quando ele consegue fazer a foto, é o casal que começa a perseguir o fotógrafo. A fotografia, como elemento detonador de expedientes narrativos, foi usada fartamente no cinema. No caso do filme de Edison, de caráter claramente ficcional, a foto foi lida pelo viés de sua função de prova, atestação, documento.

De todos os exemplos de inserção da fotografia no âmbito da narrativa cinematográfica, o mais lembrado é sem dúvida o filme *Janela Indiscreta* (1954). O filme conta a história de um fotojornalista que teve a perna quebrada. O personagem, que rodava o mundo para retratar os acontecimentos mais extremos, se vê obrigado a ficar em casa, onde começa a observar a vizinhança e passa a descobrir acontecimentos suspeitosos. Hitchcock trabalha de maneira brilhante com as representações do papel social do fotógrafo, profissional engajado na busca de uma verdade dos fatos, esteja ele “em campo”, ou retirado no ambiente caseiro (Fig.2.11). Outras muitas questões emergem no enredo, como o voyeurismo e a vigilância, aspectos latentes na sociedade americana com a onda macarthista que se levantou na década de 1950 e que hoje estão ainda mais presentes e atuais. Hitchcock trata a fotografia no interior da decupagem clássica. O plano-sequência de abertura do filme é umas das formas mais bem acabadas de introduzir um tema. A câmera começa a viajar de dentro do apartamento do fotógrafo, que olha através da janela os apartamentos que descortinam à sua vista. A câmera se projeta então para fora do apartamento e passa a um *traveling* pelas janelas dos outros apartamentos, mostrando as atividades de seus moradores. Depois de dar a volta completa, a câmera entra novamente pela janela do apartamento e passa a mostrar os indícios que nos permitem identificar a profissão do personagem: fotos e equipamentos fotográficos. Por fim, chega até o fotógrafo, que está prostrado, de pé engessado. Tudo foi mostrado em apenas uma tomada

pelo olhar onisciente do cinema: o personagem principal, sua profissão, a vista que ele tem para os outros apartamentos, quem são os vizinhos em seu entorno e como é o interior de seu apartamento, índices de seu estilo de vida. Tudo é magistralmente fluido no filme de Hitchcock, o exato oposto do caráter estático da fotografia; mesmo assim, a fotografia pode emergir em sua trama ficcional, carregada das marcas sociais de veracidade que lhe são delegadas.

A Doce Vida (1960) é outro clássico a abordar a fotografia dentro de um enredo ficcional, fazendo uso de suas significações sociais. O fotógrafo do filme de Fellini tem um papel muito distinto do fotógrafo do filme de Hitchcock que tratamos acima. Ele é um fotojornalista que faz retratos de celebridades do cinema para vendê-las a revistas populares, um tipo de profissional que estava em ascensão na época em que o filme foi feito. Não se trata mais de alguém que vive em busca de flagrar fatos relevantes do ponto de vista jornalístico e documental, mas que se alimenta da curiosidade popular criada em torno da indústria cinematográfica. Os flagrantes de celebridades, ao mesmo tempo em que colocam a nu suas verdadeiras condutas pessoais, também servem para realçar a aura mítica que os envolve. Paparazzo, o nome do fotógrafo do filme, acabou se transformando em nome genérico para designar os fotógrafos caçadores de celebridades. David Company recorda que Fellini já havia abordado a fotografia em sua relação com o cinema de maneira correlata, porém distinta, no segundo filme que realizou como diretor, *O Xequê Branco* (*Lo sceicco bianco*, 1952). O filme mostra os bastidores da realização de uma fotonovela, gênero de revista muito popular na Itália do entre-guerras. As fotonovelas emulavam os filmes, com uma narrativa de conteúdo ficcional que se desenrolava em fotografias sucessivas, à maneira dos planos cinematográficos. Absorviam os atores que não obtinham sucesso nos estúdios de cinema e tinha recursos muito limitados e cenários mais modestos. No filme de Fellini, os momentos de “filmagem” da fotonovela são como o reverso da produção cinematográfica. Quando o diretor do filme normalmente diria “ação”, o diretor da fotonovela ordena o contrário: “segurem” (Fig.2.12). Os atores precisam segurar a pose para que ela seja registrada (Company: 2008, 14).

No livro *Entre-Imagens*, Raymond Bellour também trata de exemplos de filmes que são provenientes do cinema narrativo clássico e enquadram a fotografia em seus

enredos de maneira inovadora. Em *La Macchina Ammazzacattivi* (1947), de Roberto Rossellini, o fotógrafo de uma pequena aldeia italiana descobre que ao refotografar um retrato ele causa o congelamento e a conseqüente morte do retratado na mesma posição do retrato. Em *O Suplício de uma Alma* (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956), de Fritz Lang, as fotografias que comprovam um crime somem dos autos do processo, criando a dúvida sobre a culpabilidade do criminoso que permite debater a questão da pena de morte. Em *Sublime Devoção* (*Call Northside 777*, 1948), de Henry Hathaway, o suspense que sustenta a trama narrativa é desencadeado a partir de uma foto vista no jornal, que poderia conter a prova desejada, mas que acaba perdendo sua materialidade quando submetida a ampliações sucessivas. Em *Quando as Mulheres Pecam* (*Persona*, 1966), de Ingmar Bergman, a imagem estática retorna diversas vezes, sobretudo nos minutos iniciais, para marcar a indistinção entre vida e morte, entre sonho e realidade, entre o que é mostrado e o que está subentendido. Muitos outros casos são citados ao longo do livro. Para Bellour, o aparecimento da fotografia no filme, mesmo que dentro de um enredo ficcional, serve para fazer com que o espectador reflita sobre o cinema, transfere sua atenção de questões internas à diegese para questões externas, relativas à própria essência da imagem cinematográfica. “A foto se torna assim um congelamento no congelamento: entre ela e o filme do qual surge, dois tempos, inextricavelmente, sempre se misturam, mas nunca se confundem. Nisso, a foto tem o privilégio sobre todos os efeitos por meio dos quais o espectador de cinema, esse espectador apressado, torna-se também um espectador pensativo”, arremata o autor (Bellour: 1999, 93).

São diversas as formas por meio das quais o cinema ficcional abordou a fotografia. Porém, se há um campo em comum, onde o trânsito entre o cinema e a fotografia foi mais constante e menos traumático, esse campo é o do documental⁵².

⁵² Tomo como principal referência para desenvolver os conceitos que interligam cinema e fotografia no campo documental dois livros publicados na Espanha, que trazem um precioso apanhado de referências e reflexões. Trata-se do livro *Cine de Fotógrafos*, de Margarita Ledo Andión (2005), e da coletânea de artigos chamada *De la Foto al Fotograma*:

Deixamos claro, de saída, que as diferenças entre documental e ficcional são muito relativas, já que mesmo as produções mais controladas estão suscetíveis a acasos e imprevistos, ao mesmo tempo em que o documentário mais franco também tem boas doses de produção, de encenação, tanto por parte de quem está filmando como da parte de quem está sendo filmado. Todo filme é um campo de forças onde atuam os dois aspectos. O que nos permite distinguir o documental do ficcional é mais uma questão de atitude frente ao objeto filmado, pois enquanto um busca mergulhar no mundo para entender e traduzir visualmente a sua lógica complexa, o outro cria o mundo que será filmado, cuidando de cada detalhe, para que a impressão de totalidade e coesão dêem a ilusão de que aquilo poderia ocorrer na “vida real”. Mesmo essas duas atitudes algumas vezes aparecem mescladas, sobretudo em produções contemporâneas.

Um exemplo de mescla do ficcional com o documental e da fotografia com o cinema é o filme *Vinhas da Ira* (1940), dirigido por John Ford a partir da história narrada no livro homônimo de John Steinbeck. O filme trouxe para o plano do cinema toda uma estética documental desenvolvida pelos fotógrafos da Farm Security Association (FSA), órgão ligado ao Ministério da Agricultura dos Estados Unidos que encomendou o registro das dificuldades enfrentadas pelas famílias americanas frente à grande depressão que se desdobrou durante a década de 1930. Embora o filme, que tem um enredo ficcional, não use nenhuma fotografia da FSA, a direção buscou inspiração no material, apropriando-se de formas de iluminação e de enquadramentos. O próprio Steinbeck tinha a documentação da FSA em mente quando desenvolveu o drama contido no livro (Cf. Tacca: 2007).

O impulso documental nasceu com o próprio cinema, em virtude sobretudo de sua natureza fotográfica, reforçada pela capacidade de reproduzir o movimento. Embora os filmes de ficção tenham se consolidado como modelo hegemônico já nos primeiros anos do século XX, a produção documental não deixou de se expandir e de amadurecer. Apenas duas décadas separam os filmes comissionados pelos irmãos Lumière, que enviaram seus cinegrafistas para diversas partes do mundo e comercializaram as produções resultantes como pequenas peças independentes entre si, para os filmes de Dziga Vertov, também

fotografia e cine documental, dos miradas sobre la realidade, organizado por Rafael Tranche (2006) e comicionado pelo festival Documenta de Madri.

realizados a partir do material enviado por cinegrafistas quase sempre anônimos, porém com uma linguagem cinematográfica amadurecida, graças ao desenvolvimento da montagem como recurso de unificação do material filmado.

Vertov começou sua carreira no cinema no mesmo ano da Revolução Russa, 1918. Ele iniciou como redator e responsável pela montagem do jornal semanal de atualidades cinematográficas do partido comunista, criando a partir do material bruto enviado por diversos cinegrafistas situados no front. Havia entre os revolucionários plena consciência do papel de mobilização que poderia exercer o cinema documental. Vários soldados partiram para os campos de batalha munidos de câmeras filmadoras. Destemidos, chegavam na linha de frente dispostos a tudo para conseguir imagens de impacto. Esse esforço heróico do cinegrafista, que arrisca a vida para registrar o “real” em sua crueza aterradora, o coloca muito próximo do fotógrafo. Para esse estilo de cinema, o mais importante é estar lá, ser a testemunha dos acontecimentos, e a câmera, seja ela fotográfica ou filmadora, é o aparelho que permite materializar esse testemunho, torná-lo visível, reproduzível, ao alcance de todos o que não puderam presenciar. A câmera torna-se uma arma de denúncia e um instrumento de propaganda (não empregamos a palavra apenas em seu aspecto negativo).

Vertov também passou a viajar pelo o interior do país em comboios revolucionários, nos quais atuava produzindo e projetando filmes. Conforme crescia seu arquivo, crescia também seu repertório e a complexidade de seus recursos de montagem. No início da década de 1920, ao lado de seu irmão e cinegrafista, Mikhail Kaufman, e de sua esposa e montadora Elisabeta Svilova, Vertov passou a participar ativamente da cena política e artística da União Soviética. Eles criaram o grupo *Conselho dos Três*, cujo primeiro manifesto, intitulado *Nós*, foi lançado em 1922 no primeiro número da revista *Kinofot*, que trazia artigos voltados à reflexão sobre o papel do cinema e da fotografia na construção de uma nova arte e uma nova sociedade. “O cinema dos *Kinoks*, NÓS o depuramos dos intrusos: música, literatura e teatro; nós procuramos o nosso ritmo próprio que não terá sido roubado em qualquer parte e que encontramos nos movimentos das coisas.” (In Granja: 1981, 37).

Para o grupo, o cinema deveria ser depurado de música, literatura e teatro, ou seja, tudo o que não é fotografia, impressão direta dos fatos na película fotossensível, embate entre o cinegrafista e o mundo. O termo *kinok*, desenvolvido em textos anteriores, designa os operadores de câmera comprometidos com esse ideal revolucionário de cinema documental. Vertov desenvolveu uma complexa teoria sobre a potencial objetividade de câmera. Para ele, o cinema representava a realização de uma pura visão, de um olho que está nas coisas, que não padece das limitações do olho humano, ancorado a um corpo e a um ponto de vista fixo e excessivamente subjetivo. No manifesto, o grupo declara que pretende “emancipar a câmera de filmar que se encontra oprimida por uma triste escravidão, sujeita a um olho humano imperfeito e míope. (...) Utilizar a câmera de filmar como um cine-olho muito mais perfeito que o olho humano para explorar o caos dos fenômenos visíveis” (Idem: 40).

Além de ser operada por pessoas, a câmera também pode instalar-se nas coisas, pode voar junto com os pássaros, andar com os automóveis, ela ganha mobilidade absoluta, para conduzir nossos olhos em movimentos inauditos. O olho cinematográfico completa-se no segundo passo do processo: a montagem. Ela permite o agenciamento de todos os fragmentos de pontos de vista desconexos em uma totalidade, seguindo variações, interações, ritmos. As palavras são quase desnecessárias nesse cinema de pura visão, que pretendia realizar a proposta de Tolstoi, proferida pouco tempo depois da invenção do cinema. “O cinematógrafo deve exprimir a verdade russa sob todas as suas formas e da maneira mais exacta: deve registrar a vida tal como ela é” (In Granja: 1981, 18). Esse é um ideal compartilhado com o repórter fotográfico, cuja atividade de registro deve reduzir ao mínimo possível sua intervenção na realidade. Um ideal diametralmente oposto ao dos filmes de ficção.

O filme mais conhecido e comentado de Vertov, *O Homem com uma Câmera de Filmar* (1929), é uma grande ode ao papel do cinegrafista, em seu enfrentamento direto com as ruas da cidade, o desafio assumido de fazer expressar a metrópole, em suas múltiplas faces e determinações. O trabalho do cinegrafista é complementado na mesa de edição, no processo de montagem do filme, que cria uma unidade para a multiplicidade de pontos de vista recolhidos. A experiência do cinema permite uma espécie de mergulho

criativo na realidade até então desconhecido. Esse filme marcadamente experimental de Vertov demonstra que sua abordagem não se limitava a uma concepção comercial da propaganda. Ele incorporava a propaganda como uma forma de educar os sentidos para um novo cinema, que colaboraria para a criação de um novo homem e uma nova sociedade. Havia uma proposta utópica por trás do impulso documental. Havia também uma questão ética, de comprometimento com os ideais revolucionários. Havia, ainda, uma necessidade intrínseca de experimentar, de buscar outros horizontes para a arte, transformando a herança da sociedade a ser suprimida.

Em uma das passagens mais célebres do filme, Vertov expõe os bastidores da própria ilusão cinematográfica, ao provocar o refreamento dos *frames* do filme até sua definitiva parada. A cena mostra o galope de um cavalo, que é frisado na forma de uma foto, deixando emergir uma nova dimensão temporal. Após a parada, a seqüência continua a exibir outras fotografias de cenas de rua e planos fechados no rosto de mulheres e crianças. O enquadramento é ampliado e deixa aparecer as bordas da película, até que uma das tomadas começa lentamente a se mover, inicialmente com menos frames do que o necessário para estabelecer a ilusão cinematográfica. Nesse momento, o filme toca em um ponto que está entre a estética da fotografia e do cinema, não é nem somente fotografia, registro de um instante preciso, retirado do curso temporal e realçado, nem somente cinema, continuidade ininterrupta, fluxo de inexorável progressão para o qual não interessa instantes isolados (Fig.2.13). Depois que o ritmo de exibição da película é retomado, Vertov passa a uma cena em que sua mulher maneja uma tira de filme em uma mesa de edição. O filme mostra, então, seu próprio processo de construção, que se dá por meio da seleção e da organização de tomadas, cujo suporte são longas tiras de película com fotografias seqüenciais. O mesmo vale para as cenas em que o cinegrafista é mostrado em ação nas ruas da cidade. Vertov intercala constantemente a exibição do que o cinegrafista filma com a exibição do cinegrafista filmando, em um jogo de espelhos metalingüístico.⁵³

Segundo a análise de Deleuze, ao descer ao fotograma, à fotografia, à unidade mínima de constituição do cinema e também uma maneira de negá-lo, de refreá-lo, Vertov

⁵³ Laura Mulvey tem uma fina análise dos diálogos proporcionados pelo filme de Vertov entre cinema e fotografia. Conferir Mulvey (2007, 12-16).

atinge uma outra forma de percepção. Essa experiência é proporcionada pela intervenção direta na imagem cinematográfica, explorando seus recursos de aceleração e refreamento, que potencializam a visão humana.

“Para Vertov, o fotograma não é uma simples volta à fotografia: se ele pertence ao cinema é por ser elemento genético da imagem, ou o elemento diferencial do movimento. Ele não ‘termina’ o movimento sem ser também o princípio de sua aceleração, de sua redução, de sua variação. Ele é a vibração, a solicitação elementar que compõe o movimento a cada instante, o clinâmen do materialismo epicurista. Do mesmo modo, o fotograma é inseparável da série que o faz vibrar, em relação ao movimento que ela deriva. E, se o cinema ultrapassa a percepção humana rumo a uma outra percepção, é no sentido que ele chega até o *elemento genético* de toda percepção possível, isto é, ao ponto que muda e faz mudar a percepção, à diferencial da própria percepção. Vertov realiza, portanto, os três aspectos inseparáveis de uma só ultrapassagem: da câmera à montagem, do movimento ao intervalo, da imagem ao fotograma.” (Deleuze: 1985, 109-110)

Cinema documental de puro ritmo, *Homem com a Câmera de Filmar* é a mais célebre de uma série de experimentações desenvolvidas no início do século, em que o cinema descobria seu potencial e a metrópole se revelava o cenário ideal: fragmentada, multifacetada, impessoal, dinâmica. O tema do filme de Vertov não é apenas o cinegrafista e o cinema, é também a cidade de Moscou, o grande “cenário” que ele escolheu para retratar. Encontramos uma correspondência em outros filmes anteriores, caso de *Manhatta* (1921), produzido por Paul Strand e Charles Sheeler, no qual a verticalidade da metrópole americana se revela em enquadramentos abruptos e tomadas de ângulos inusitados, que se complementam com um elogio à grandiosidade natural da região onde está situada a ilha de Manhattan (Fig.2.14). Enquanto a modesta Moscou de Vertov é expressa de maneira frenética, o dinamismo de Nova York não encontra expresso nas opções formais do filme de Strand e Sheeler, que se parece com uma coleção de fotografias dotadas de duração, dado que na maioria das tomadas não há movimentação de câmera⁵⁴. Paul Strand esteve entre os fundadores da fotografia moderna americana, em sua vertente chamada de *straight photography*, que defendia a objetividade do registro fotográfico, garantida pelo poder de testemunho da película fotossensível, que deixa transparecer o real em sua mais espontânea

⁵⁴ Os créditos do filme contam que ele foi “fotografado” por Paul Strand e Charles Sheeler, em vez de ter sido dirigido ou filmado, termos mais adequados para denominar uma produção cinematográfica.

expressão. Algumas imagens de Strand, como *Cerca Branca* (1916) e *Cega* (1916), publicadas na lendária revista *Camera Work*, estão entre os marcos da passagem do pictorialismo à *straight photography*, uma fotografia despida de truques ou retoques, direta, sincera (Fig.2.15). Essas características se desdobram tanto em seus filmes como em sua obra fotográfica posteriores. O olhar Strand tem um forte caráter humanista, que passa por seu comprometimento em documentar as relações entre o homem e a natureza e dos homens entre si, na esfera social.

Na mesma linhagem de filmes puramente visuais sobre cidades, duas produções admiráveis do holandês Joris Ivens devem ser lembradas. Em *A Ponte* (1928), ele tem como principal tema a ponte pênsil de Rotterdam, sobre, sob e pela qual o fluxo vital da cidade passa, tanto por meio dos barcos e navios que saem e entram na região portuária (quando a ponte está erguida), como por meio dos veículos, trens e pedestres que caminham nas duas direções (quando a ponte está na posição normal). As diversas tomadas da construção vão compondo uma totalidade que contempla desde planos gerais até detalhes arquitetônicos quase abstratos. A montagem cria uma tradução de uma obra prima da engenharia nos códigos da linguagem cinematográfica.

Em *A Chuva* (1929), a intenção é mostrar uma tarde chuvosa em Amsterdã. O filme é intensamente poético e propõe uma maneira mais doce de abordar a cidade se comparada às criações de Vertov e Strand, uma maneira afetiva, tematizada pelo impacto de um fenômeno natural (a chuva) sobre a vida de seus habitantes. A chuva, como símbolo do líquido, daquilo que escorre e está sempre em movimento, é também uma metáfora do próprio cinema, com seu fluxo narrativo que escorre inapelavelmente, levando o espectador em seu leito (Fig.2.16). Segundo Deleuze, no filme de Joris Ivens, “é um conjunto de singularidades que apresenta a chuva tal como ela é em si, pura potência ou qualidade que conjuga sem abstração todas as chuvas possíveis, e compõe o espaço qualquer correspondente. É a chuva como afeto, e nada se opõe mais a uma idéia abstrata ou geral, embora não esteja atualizada num estado de coisas individual.” (Idem: 142). O filme é fruto de um jogo entre a objetividade do registro e a afetividade do autor impressa por meio do manejo da câmera.

Joris Ivens produziu *A Ponte* e *A Chuva* por conta própria. Filho de comerciantes de equipamentos fotográficos, cedo ele teve acesso a câmeras fotográficas e de filmar. As imagens dos dois filmes foram realizadas ao longo de três anos, nos momentos em que conseguia tempo e ocasião para filmar (Mundell: 2005). Esse fato ilustra como o processo de montagem cinematográfica tem um poder incrível de conferir unidade. Em *A Chuva*, temos a ilusão de que o filme mostra um acontecimento contínuo, uma tarde chuvosa em Amstrerdã. Em *A Ponte*, o evento que conduz a narrativa é o processo de parada do movimento dos trens que passam sobre a ponte para que esta possa ser erguida, dando vez à passagem dos grandes navios. Nos dois casos, a junção de momentos filmados em diferentes ocasiões permitiu costurar uma continuidade fílmica que nos remete a um acontecimento único.

Dentre os documentários visuais sobre cidades feitos no início do século, sem dúvida o que mais se aproxima do trabalho de Vertov é *Berlim: Sinfonia de uma Metrópole* (1927), dirigido por Walter Ruttmann. O filme busca mostrar um dia de uma grande cidade, tendo o dinamismo das máquinas, dos meios de transporte e das ruas como principais motivos. Como em Vertov, Ruttmann busca rimas e continuidades visuais. Ele orienta a montagem segundo ritmos de progressão, abrindo um diálogo explícito com a música, como aponta o próprio título. A estrutura narrativa do filme está dividida em atos, com em uma sinfonia musical. A continuidade do “enredo” não é ditada por uma história, mas pelo desenvolvimento das imagens, tendo como fio a progressão do dia. Outro aspecto compartilhado pelos dois filmes é a intensa mobilidade da câmera, que frequentemente é impulsionada por outras máquinas, trens, bondes, automóveis, carruagens. Lembremos da utopia vertoviana de que o cinema seria uma espécie de prótese potencializante, por proporcionar aos olhos humanos poderes até então desconhecidos. O cine-olho é ultrapassagem e complemento para nossa visão.

Mikhail Kaufman, responsável pela maioria do material filmado para o *Homem com a Câmera de Filmar* e também o principal “personagem” da obra, rompeu com Vertov pouco antes da conclusão do filme e abandonou a União Soviética no fim da década de 1920. Na França, ele produziu um novo filme sobre cidade, desta vez dirigido por Jean Vigo, uma das figuras mais peculiares da vanguarda francesa. *A Propósito de Nice* (1929)

apresenta uma abordagem completamente distinta do filme feito em parceria com Vertov. Um senso de ironia perpassa o filme, que retrata o contraste entre o balneário freqüentado para uma elite frívola e a cidade habitada por pobres que cresce nas periferias. As cenas de espontaneidade surpreendente pressupõem o uso de uma câmera quase feita invisível. O diretor conseguiu um resultado que, nas palavras de um comentador, “está enraizada em uma prática documental que ao mesmo tempo transcende o documentarismo” (Le Cain: 2002)

Todas essas sinfonias visuais sobre cidades⁵⁵, ao mesmo tempo em que são realizações que se sustentam sob o dinamismo próprio da linguagem cinematográfica, também se relacionam com aspectos do código fotográfico. As características mais importantes são certamente o compromisso com a captação do real e a ênfase na informação visual; esses filmes dispensam enredo, história e outros dispositivos ficcionais, literários e teatrais. O cinema documental teve um elo estreito com o movimento de criação da fotografia moderna, que trouxe ao primeiro plano a objetividade intrínseca ao dispositivo fotográfico. Benjamin tem uma interessante reflexão sobre o assunto. Ele usa as alegorias do “mágico” e do “cirurgião” para diferenciar o papel do “pintor” e do “cinegrafista”:

“O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente diferentes. A imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis. Assim, a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos direito de exigir da arte: um aspecto de realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade” (Benjamin: 1986b, 187).

A capacidade de penetrar no âmago do real e de fragmentá-lo, desmistificando-o pela intervenção de um aparelho, é uma característica cuja gênese está na fotografia. A

⁵⁵ Podemos ainda citar outras produções do gênero, como *Rien que les Heures* (1925), filme dirigido pelo brasileiro Alberto Cavalcanti, autor central no cinema europeu documental e de vanguarda na década de 1920, *Twenty-Four Dollars Island* (1927), de Robert Flaherty, *Skyscraper symphony* (1929), de Robert Florey, *Autumn Fire* (1929) e *A City Symphony* (1930), de Herman Weinberg, *A Broxsn Morning* (1931), de Jay Leyda, e *City of Contrasts* (1931), de Irving Browning (Tranche: 2006, 53). No Brasil, Adalberto Kemeny e Rodolpho Rex Lustig dirigiram em 1929 o filme *São Paulo, a Symphonia da Metrópole*, o correlato paulistano das sinfonias visuais que estiveram em voga na década de 1920.

declaração de Benjamin, feita na década de 1930, tinha propósitos bastante específicos. Ele convocava a vanguarda a ser apropriar do potencial documental da fotografia e do cinema e usá-lo como arma na luta contra o totalitarismo. A ascensão do nazismo, do fascismo e do stalinismo empurraram as vanguardas para uma posição cada vez mais comprometida com causas políticas e o conteúdo contestatário das obras passou a sobrepujar as experimentações formais. Tanto os regimes totalitários, por meio do dirigismo cultural do estado, como as vanguardas artísticas partiram para o campo de batalha ideológico, onde o uso da fotografia e do cinema, por seu aspecto documental e pelo poder de alcance das massas, foi especialmente explorado. Não somente nos palcos da Guerra Civil Espanhola e da Segunda Guerra Mundial, mas também durante seus preparativos, fotógrafos e cinegrafistas como Paul Strand, Henri Cartier-Bresson, Robert Capa e Joris Ivens empunharam câmeras fotográficas e filmadoras como arma de denúncia. A época testemunhou a emergência das reportagens fotográficas nas revistas ilustradas, que lançavam mão de recursos muito próximos aos utilizados pelos noticiários cinematográficos, outro gênero que experimentou forte expansão na década de 1930 por conta da evolução dos recursos de captação de som ambiente⁵⁶. A contrapartida da denúncia era a propaganda, muitas vezes sob comando intensivo e centralizador de um estado, como na União Soviética de Vertov e Rodchenko e na Alemanha de Leni Riefensthal.

Descontadas as demandas ideológicas existentes por trás da produção de muitos filmes, o cinema documental viveu significativos avanços durante a década de 1930. A evolução técnica das películas e da captação de áudio permitiu engendrar novas possibilidades de interação com a realidade das ruas. No pós-Guerra, esse impulso documental (presente em maior ou menor grau também em filmes de ficção) se traduziu em uma leitura inovadora, feita pelo grande teórico e erudito francês André Bazin. Em seus escritos, ele forjou uma história do cinema que confere importância central à natureza fotográfica, que permite que imagem seja criada por uma espécie de decalque da realidade.

⁵⁶ Sonia Garcia Lopez tem um artigo esclarecedor, no qual aponta aspectos comuns entre a linguagem utilizada nos noticiários cinematográficos e nas reportagens fotográficas (In Tranche: 2007, 89). Em ambos eram usados recursos de narração muito parecidos. Durante a década de 1930, Henri Cartier-Bresson (que chegou a trabalhar como assistente do diretor Jean Renoir), Robert Capa e Paul Strand produziram tanto filmes como grandes reportagens.

Não é sem motivo que a célebre coletânea de artigos intitulada *O que é Cinema?* seja aberta com um texto dedicado à peculiaridade da imagem fotográfica. Para Bazin, o surgimento da fotografia não marca apenas a conquista de um meio mais fiel à realidade do que a pintura, vai além disso, pois a própria relação entre a imagem e o real é transformada. Na película fotográfica, a imagem é criada diretamente pelo real, de maneira que ela se define como uma impressão física causada pela luz refletida pelo próprio referente. O argumento é o mesmo utilizado por Benjamin, quando distinguiu o papel do pintor para o do cinegrafista, comparando-os ao mágico e ao cirurgião. A fotografia e o cinema compartilham do potencial de penetrar na realidade.

Na seqüência do artigo dedicado à ontologia da imagem fotográfica, Bazin propõe uma releitura da história de formação da linguagem cinematográfica, em um esforço muito parecido ao de Benjamin, ao traçar sua pequena história da fotografia. Nos dois textos, o caráter ensaístico sobrepõe-se à investigação histórica, sendo mais relevante discutir conceitos e apontar precursores do que fazer extensos levantamentos de obras. Bazin faz uma crítica ao cinema que abusa dos efeitos e das distorções, caso do expressionismo alemão, e ao cinema que exagera a importância da montagem, anulando completamente o sentido de duração implícito no plano-seqüência, caso da vanguarda russa, principalmente na figura de Eisenstein e Kulechov. Ele critica também o que chama de cinema “planificado”, nos moldes dos filmes comerciais americanos, que não faz mais do que inventar um espaço e uma temporalidade artificiais, completamente alheios à realidade da qual derivam.

Bazin propõe deslocar o foco e reabilitar realizadores até então pouco considerados pela historiografia do cinema. Ele cita o exemplo de Eric Von Stroheim, F. M. Murnau e Robert Flaherty, diretores para os quais a montagem não consistia um aspecto central, pois não visava criar novos significados a partir do choque de imagens díspares, servia apenas para consolidar a continuidade narrativa, estando reduzida a um papel “puramente negativo, de eliminação inevitável de uma realidade por demais abundante” (Bazin: 1992, 75). Dentre os autores escolhidos pelo teórico francês, chama atenção o nome de Flaherty, considerado um dos fundadores da linguagem do cinema documental. Bazin não opunha o aspecto documental ao ficcional, mas defendia que o cinema ficcional deveria

se esforçar para não violar a integridade do real, incorporando com isso os aspectos positivos da linguagem documental. Ele recorre a uma cena do filme *Nanook do Norte* (1921), documentário de Flaherty que mostra como é a vida dos esquimós na região na Baía de Hudson. A cena citada mostra a expectativa de um esquimó durante a caçada de uma foca, expressada por um longo plano-sequência no qual pouca coisa acontece, além da espera para que a caça esteja ao alcance do caçador. “A montagem poderia sugerir o tempo, mas Flaherty limita-se a *mostrar-nos* a expectativa e a duração da caçada é a própria substância da imagem, o seu verdadeiro objetivo. No filme, esse episódio comporta pois um único plano” (Idem). Trata-se de deixar que a própria realidade se expresse com o mínimo de cortes e intervenções, de preservar a unidade do plano-sequência como revelação contínua e espontânea da realidade filmada, diversamente da “montagem de atrações” da vanguarda russa, que optaria por opor dois planos distintos para criar um terceiro significado, e dos recursos usados pela escola expressionista alemã para deformação da imagem, abordagens que dominaram o cinema durante a década de 1920.

Passando pelo elogio de Jean Renoir e Orson Welles, que souberam depurar o uso do plano-sequência, explorando a maior profundidade de campo permitida pelo surgimento de películas mais sensíveis à luz, Bazin chega até o neo-realismo italiano, que para ele seria uma espécie de realização de uma concepção de cinema comprometido com a integridade da realidade filmada. “O neo-realismo italiano se opõe às formas anteriores do realismo cinematográfico pelo despojamento de todo o expressionismo e, em particular, pela ausência total dos efeitos devidos à montagem” (Idem: 86). Para Bazin, essa é a forma encontrada pelos italianos de “fazer passar na tela a verdadeira continuidade da realidade”, e também de “conservar o seu mistério”, posto que a imagem não visa distorcer ou criar uma nova realidade, ela limita-se à sua contigüidade natural com o mundo das aparências visíveis. O teórico francês evoca o filme *A Terra Treme* (1948), de Luchino Visconti, “quase composto unicamente de plano-sequência em que a preocupação de abarcar a totalidade do acontecimento se traduz pela profundidade de campo e intermináveis panorâmicas” (Idem: 88)⁵⁷. A opção de salientar a importância do plano-sequência em

⁵⁷ No mesmo ano de *A Terra Treme*, Alfred Hitchcock produziu o filme *Festim Diabólico* (*Rope*, 1948). Este filme também poderia ilustrar bem a proposta de Bazin, já que foi feito em poucos e longos planos-sequência. A proposta de

detrimento da montagem confere um caráter acentuado de documentarismo ao cinema ficcional. O plano-sequência corresponde a um trecho contínuo de filmagem, sem cortes. Sua maior fidelidade ao real se dá pelo fato de ser uma totalidade fechada em si, continuidade ancorada em um ponto de vista único. Quanto maiores os planos-sequência, maiores as margens abertas ao inesperado e ao espontâneo escorrer do tempo.

Bazin não cita o fato de que os diretores do neo-realismo italiano abriram mão de todo tipo de excesso não apenas por uma opção estética, mas também pelo fato de disporem de recursos extremamente limitados. Eles trabalhavam com atores escalados entre pessoas do povo, os sets de filmagem era improvisados nas ruas, os filmes contavam com produções modestas, cenografia, locações e figurino eram adaptados. Todos esses fatores levaram as criações do neo-realismo a se apropriarem de muitos elementos da linguagem documental. O filme *Roma, Cidade Aberta* (1945), de Roberto Rossellini, que se baseia em uma história real, chegou mesmo a usar cenas documentais captadas durante a libertação da cidade, no fim da Segunda Guerra Mundial, e teve várias cenas rodadas em cenários reais.

O comprometimento com o real, localizado por Bazin no neo-realismo italiano, teve sua realização plena no cinema e no pensamento do francês Robert Bresson. Em suas *Notas sobre o Cinematógrafo* (Bresson: 2005), pequenas frases esparsas escritas durante a produção de seus filmes, ele acumulou reflexões sobre o ato de criação no cinema. Para Bresson, este não deveria ser tratado como o “cinema” dominante, uma espécie de teatro filmado, continuação das construções dramáticas e narrativas teatrais, mesmo que adaptada para uma nova linguagem. O cinema deveria funcionar segundo as potencialidades do “cinematógrafo”, aparelho que tornou possível a captação do real em sua inesgotável espontaneidade. Bresson argumenta que a maior conquista do cinematógrafo foi tornar possível que a realidade se mostrasse em si mesma, não mais segundo o que nosso olho interpreta, mas através de um processo mediado pela técnica, tornado possível por um miraculoso aparelho de “mostração”. O diretor também opõe ao papel do “ator” a figura do “modelo”. Para ele, os atores, que assumem diversos papéis distintos e estudam métodos de

Hitchcock é que o tempo transcorrido na narrativa correspondesse ao tempo real de filmagem. Por limitações técnicas, não foi possível filmá-lo em apenas um plano-sequência, porém o resultado chega muito próximo dessa intenção. Com recursos digitais, o cineasta russo Alexander Sokurov pôde realizar recentemente o projeto de fazer um filme de longa metragem com apenas um plano-sequência. O filme *Arca Russa* (2002) é uma viagem sem cortes pela história da Rússia, tendo como cenário o gigantesco museu Hermitage, de São Petesburgo.

interpretação, devem restringir seu trabalho ao teatro. O cinema deve buscar “modelos”, que não interpretem, mas que sejam espontâneos e sinceros. Que sejam moldáveis, mas que não tenham que fingir uma natureza distinta da sua para encarnar um personagem. Essa concepção de cinema aproxima Bresson ao campo documental, pela via de uma busca insistente por um mistério que dormita na superfície aparente das coisas e que apenas pode se tornar translúcido pela combinação entre a precisão de captação do aparelho e a automatismo quase ingênuo dos modelos. Nada deve ser encenado, o roteiro deve abrir-se aos imprevistos trazidos pelo momento da filmagem, às improvisações, os cortes devem ser reduzidos a um mínimo necessário para dar fluência à narrativa, a montagem não viola a integridade dos planos-sequências. Do cinematógrafo é aproveitado o poder de revelação, permitido pela direta mostração das cenas, em sua velocidade real de desenrolar. O papel da câmera de filmar é reforçado pelo uso da captação de sons ao vivo, que permite solidificar a ilusão de movimento real, dotando-o de maior continuidade e profundidade. Bresson não apenas fez uma defesa teórica, como demonstrou sua proposta de criação nos filmes que realizou, caso do magistral *Pickpocket* (1959), no qual a culpabilidade do personagem principal parece atenuada por seu modo de agir automático, seco e sem sentimentos.

A turbulenta década de 1960 trouxe novas interpretações ao papel documental de cinema e fotografia. Produções e realizadores contestaram o poder mágico de revelação atribuído à imagem cine-fotográfica pelos escritos de Bazin e de Bresson. Foi uma época de questionamento de conceitos fundamentais, como o de verdade e o de realidade. Um dos marcos mais importantes dos anos 60, sob o ponto de vista de nosso estudo, foi *Blow-Up* (1966), de Michelangelo Antonioni, filme construído a partir de continuidades e rupturas com o neo-realismo, que tem como principal tema em seu enredo a função social da fotografia e seu código de verossimilhança. O personagem principal, retirado de um conto do argentino Julio Cortazar, é vivido por um fotógrafo que se torna testemunha acidental de um crime. Ao fotografar um casal se beijando em um parque, ele nota que o registro, aparentemente banal, guarda um mistério. Ampliando a imagem, percebe que a mulher

lança um olhar grave para fora do enquadramento. No canto da foto, está uma mancha que parece a de um cadáver. O fotógrafo busca aproximar o corpo por meio de ampliações fotográficas para conferir sua identidade, porém os esforços se revelam inúteis, pois resulta em uma mancha de pontos cinza indiscernível (Fig.2.17). Antonioni demonstra com a história de seu fotógrafo frustrado que embora a fotografia seja fruto de uma impressão direta da realidade sobre a película, ela não deixa de ser uma representação, está contida nos limites dos grãos, das unidades mínimas – e quase sempre indiscerníveis – de uma imagem fotográfica.

O fantástico é introduzido diversas vezes durante o filme. Logo no início, o protagonista é abordado por uma turma de mímicos, que passam simulando cenas e são desconsiderados pelo fotógrafo. A trupe retorna no final do filme, quando o fotógrafo já passou pelo episódio da foto ampliada até a desintegração. Ele acaba participando do jogo ilusionista dos mímicos, que imitam tenistas em uma partida, ao devolver a bolinha que teria saído da quadra. A obra de Antonioni é marcante por proporcionar uma constante negociação entre seu aspecto documental e seu aspecto dramático. Ele herda o estilo de filmar neo-realista, porém o contamina com lugares fora do lugar, com situações perturbadoras, como a do crime sem provas e do jogo sem bola. Em *Blow Up*, quase não há diálogos, a própria imagem, direta, sem manipulações, basta para mostrar o que acontece. Seu código de verossimilhança, no entanto, é colocado em questionamento pela constante interferência do fantástico, do intangível, do invisível.

Outra obra de caráter marcante e inovador surgida na década de 1960 foi o filme *La Jetée* (1964), de Chris Marker. Trata-se de um filme estranho e único sob diversos aspectos. Chamado de “cine-romance”, ele é feito apenas com fotografias. Conta a história do mundo após uma catastrófica Terceira Guerra Mundial, quando os homens são obrigados a viver no subsolo por causa da alta taxa de irradiação nuclear na superfície terrestre. O personagem principal é um homem marcado por uma imagem da infância, que mostra uma mulher no embarcadouro do aeroporto de Orly, em Paris. Esse homem é usado como cobaia para um experimento de viagem no tempo, que permitiria reconstituir um mundo originário, anterior à catástrofe global. Nessa viagem, ele ambiciona reencontrar a

mulher da imagem primordial, sabendo que a busca seria vã, uma vez que se realizaria apenas em sua memória (Fig.2.18).

A estrutura desse filme de ficção científica, o único filme ficcional da prolífica carreira do documentarista, escritor e fotógrafo Chris Marker, é baseada em recursos de linguagem do documentário. A filmagem de fotografias acompanhada de um narrador em voz *off* é uma técnica muito utilizada em filmes documentais, para ilustrar a reconstituição de fatos que não dispõem de registro em vídeo⁵⁸. Marker, no entanto, usa o recurso para produzir um filme de ficção que, a princípio, poderia ter sido rodado à maneira tradicional. A opção pela fotografia é proposital, escolhida por gerar o estranhamento de uma obra que está no meio do caminho entre a imagem fotográfica e a narrativa cinematográfica. Marker usa todos os expedientes da linguagem do cinema, porém, como cada plano corresponde a uma fotografia, as figuras estão destituídas de movimento, presas em um mundo de imobilidade. Como observou Uriel Orlow, em artigo sobre o filme, o diretor atinge um insólito hibridismo, que despoja o cinema do movimento sem chegar extingui-lo e dota a fotografia de um desenvolvimento temporal sem alterar o seu caráter estático. Uma forma de “fotografia enquanto cinema”, *La Jetée* “incorpora ao mesmo tempo o fluxo do tempo como um presente que sempre passa (cinema), e um passado que está sendo conservado (fotografia)” (Orlow: 2007, 182).

Diversos outros realizadores que despontaram na década de 1960 mesclaram, como Marker, o documentário e a ficção, o cinema e a fotografia, borrando suas fronteiras, tornando-as permeáveis. É o caso de Agnès Varda, Willian Klein, Raymond Depardon, Robert Frank e Johan van der Keuken, todos eles iniciados na fotografia antes de descobrir o cinema, fator decisivo para a realização de aportes da sintaxe fotográfica em suas produções fílmicas. Em menor ou maior grau, com grandes variações de estilo, abordagens e intuítos, as obras cinematográficas desses realizadores tendem a carregar consigo aspectos

⁵⁸ Em muitos filmes documentais dirigidos por Chris Marker, o recurso de animação de fotografias é manejado com grande maestria. O exemplo mais ilustrativo é o do filme *Souvenir d'un Avenir* (2002), feito a partir do acervo de imagens deixado pela fotógrafa Denise Bellon e dirigido em parceria com o filho dela, Yanick Bellon. A dupla anima as imagens de maneira a revelar um álbum de fotografias ao mesmo tempo familiar e coletivo, que permite transitar da história da fotógrafa e do grupo de artistas surrealistas de seu círculo até os fatos históricos relevantes para o período abordado, que vai de 1938 a 1947. As fotografias têm um papel central no cinema documental, principalmente por seu poder de engendrar a memória.

centrais da estética fotográfica, como a questão do instante, a estaticidade, o silêncio, a evocação da memória, a confusão entre documento e ficção.

A década de 1960 foi também a época de emergência de uma nova tecnologia, que proporcionou uma transformação radical na forma de se encarar o cinema: o vídeo. Imagem decodificada em sinais eletrônicos, o vídeo permitiu a unificação de diversos tipos de informações visuais e sonoras, além de tornar mais fácil o processo de edição e de combinação da matéria-prima usada em um filme. O vídeo e todos os aparatos criados com ele, como a televisão, o videocassete e a filmadora VHS, proporcionaram novas condições para a produção e a difusão de imagens cinematográficas. O paradigma do filme projetado em uma sala escura foi severamente abalado com a popularização da TV, que levou as imagens animadas para dentro dos lares. O maior acesso a câmeras de filmar criou um batalhão de “cinegrafistas amadores” e permitiu que o vídeo se transformasse em suporte para as memórias familiares e afetivas. A tecnologia de transmissão em tempo real tornou possível que o tempo da captação correspondesse ao da exibição, superando o lapso entre imagem e realidade.

No campo documental, o avanço do vídeo criou condições para que os experimentos se multiplicassem. Câmeras mais leves, mais baratas e com maior autonomia trouxeram a possibilidade de engendrar novas formas de interação com o mundo. O vídeo foi um breve intervalo, tecnologia que logo foi encampada pela emergência da imagem digital. O mesmo aconteceu com a fotografia. Na linguagem compartilhada do ambiente digital, onde é possível converter, manipular, duplicar e combinar todo e qualquer tipo de informação visual e sonora, tornou-se difícil definir fronteiras nítidas. Também chamadas de “imagens de síntese”, elas existem, antes de tudo, no ambiente virtual, na forma de pura informação binária decodificável e recodificável. A entrada da fotografia e do cinema no universo mais amplo da imagem digital vem gerando desde o advento vídeo interessantes e convulsivas interações entre a natureza fotossensível do aparato foto-cinematográfico, que funciona com uma espécie de decalque da realidade, e a natureza sintética e moldável da informação gerada no âmbito virtual, cuja existência independe de qualquer referente ancorado na realidade. As novas câmeras digitais estão fundindo cada vez mais recursos de fotografia e vídeo, para captar com grande fidelidade o real, seja em alta resolução ou em

inúmeros quadros por segundo. Mas o material captado é somente o primeiro estágio, pois o trabalho de manipulação digital, chamado de pós-produção, ganha relevância cada vez maior e permite dar outras roupagens ao real, até eventualmente torná-lo fantástico, uma forma de ilusão supra-real.

O filme *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, marcou o início dos anos de 1980 ao lançar luz sobre os questionamentos concernentes à evolução tecnológica. Os “replicantes”, seres criados a partir de moldes humanos, representavam a forma mais elaborada de reprodução do homem à sua imagem e semelhança. Eles eram considerados como “mais humanos que o homem”, por serem mais ágeis e fortes, criaturas capazes de superar os seus criadores. Em uma das cenas do filme, o caçador de replicantes Deckard olha em um monitor a fotografia de um replicante que está sendo procurado. O personagem mergulha na imagem, que vai sendo reenquadrada e revela os mínimos detalhes, sem perder qualidade. A viagem pela imagem no suporte da tela nos remete à célebre seqüência de *Blow Up*, em que o fotógrafo mergulha na imagem para tentar decifrar o mistério de um crime a acaba se deparando com os grãos indiscerníveis da trama fotográfica. Porém, em *Blade Runner*, o mergulho na imagem não tem limites, ela pode ser ampliada ao infinito pois suas dimensões físicas não são determinadas, pode ainda se desdobrar em outras imagens, seguindo um fluxo permitido pelo espaço etéreo da tecnologia digital⁵⁹. O mesmo ideal de abarcar toda a realidade, de torná-la memória eternamente disponível, pode ser localizado tanto na imagem de origem fotomecânica como na imagem digital. Em verdade, a primeira não foi superada pela segunda, as duas se fundiram em uma mesma e contínua forma de criação. O uso de computadores e máquinas digitais não levou à superação da natureza fotomecânica existente nos dispositivos fotográfico e cinematográfico, pelo contrário, trouxe avanços a esses dispositivos e ainda facilitou a sua mescla com outras formas expressivas e com imagem criadas digitalmente.

⁵⁹ A comparação entre as passagens de *Blow Up* e *Blade Runner* foi sugerida originalmente por Raymond Bellour, no artigo *A Dupla Hélice*, ao qual voltaremos mais detidamente no capítulo seguinte. Fernando de Tacca (2007) alude a outro aspecto importante da trama do filme, que diz respeito aos questionamentos abertos com o surgimento da imagem digital: o fato de a memória afetiva implantada na replicante do filme ser composta de fotografias de família tomadas de outra pessoa. Embora a fotografia seja o suporte material para a memória, a tecnologia permite manipular esse aspecto, transformando-o em informação impalpável que pode ser implantada nos robôs replicantes.

O ambiente digital se abriu à interatividade, permitindo a conexão e a troca de informações entre autor e espectador. Na internet, esses papéis são constantemente alternados, pois o próprio ato de espectador pressupõe uma posição ativa frente ao conteúdo consumido, a navegação se dá por escolhas. A grande rede mundial, como repositório coletivo de informações, dados, imagens, músicas, diariamente alimentado por milhares de pessoas, permite um ambiente de trocas heterogêneas, interações que desconsideram as distâncias físicas. A expansão da internet tem permitido a difusão de imagens privadas e experiências prosaicas. É o caso do fotógrafo Noah Kalina, que há nove anos atualiza seu site pessoal (www.noahkalina.com) com um auto-retrato diário, feito sempre com a mesma câmera, da mesma distância, com uma mesma feição de neutralidade (Fig.2.19). Colocadas na sequência de um vídeo, as fotografias realizadas entre 11 de janeiro de 2000 e 31 de julho de 2006 (2356 dias) criam um tempo narrativo fantasmagórico, que combina de forma brusca mudanças e continuidades, ao traduzir a passagem de anos em minutos. Os grandes lapsos que separam as tomadas são amenizados pela feição impassível do retratado e pela redundância do ponto de vista da câmera (segurada pelas próprias mãos do fotógrafo), mas ao fundo é possível perceber seu ambiente se transformando⁶⁰. Experiências como essa, na fronteira entre cinema e fotografia, estão cada vez mais acessíveis e difundidas entre diversos autores-espectadores. No momento em que este texto estava sendo escrito, em abril de 2009, o auto-retrato em formato de vídeo de Kalina, hospedado no You Tube no final de 2006, já havia sido assistido mais de 12 milhões de vezes. O You Tube e de outros sites de postagem ilimitada de vídeos vêm revolucionando a forma de difusão das imagens em movimento, abrindo espaço a experiências que antes tinha sua circulação limitada pelas restrições do sistema de distribuição. Se a produção foi popularizada o mesmo ocorreu com a difusão.

Um interessante exemplo da combinação entre fotografia e narrativa cinematográfica no ambiente digital é o projeto *Magnum in Motion* (inmotion.magnumphotos.com). Trata-se de um espaço criado no website da renomada

⁶⁰ Obsessão e compulsão fotográficas são aspectos levados ao extremo no trabalho de Noah Kalina, como destaca Fernando de Tacca, contrapondo mudança e repetição. “O mais assustador é que tudo muda no fluxo rápido de imagens: o cabelo, a roupa, o ambiente, a luz, mas sua face depressiva não muda e ele se mantém assim, sem sentimentos, imutável em piano suave de fundo, como uma inutilidade, e ficamos em estado de transe na obsessão desse autor, sem alternativas, impotentes perante o uso intenso dessa natureza do fotográfico” (Tacca: 2007, 8).

agência de fotógrafos especialmente para postar vídeos feitos a partir dos ensaios fotográficos criados pelos seus membros. Os vídeos funcionam como releitura ou como mais uma possível leitura dos ensaios, que são publicados originalmente em grandes jornais e revistas ou na forma de livros. A tecnologia digital permite criar animações de fotografias com facilidade, relacionando-as com textos e outros tipo de imagem e enriquecendo-a com uma banda sonora de múltiplas possibilidades, que pode incluir sons captados no mesmo ambiente em que foi feito o ensaio fotográfico, narrações, depoimentos, música, entrevistas. Tanto os ensaios fotográficos como o trabalho da trilha sonora variam enormemente nos vídeos produzidos pelos membros da Magnum. A agência hoje se caracteriza por uma enorme diversidade de caminhos na fotografia documental e muitos deles passam pelos domínios da imagem-movimento e da narrativa fotográfica⁶¹.

Voltaremos a tocar nessas questões no capítulo que segue, porém com um foco distinto. Se o cinema e a fotografia travaram interações apenas discretas ao longo de suas trajetórias de consolidação durante o século XX, o mesmo não ocorreu quando tratamos de um território de exceção, onde a atividade criativa frequentemente ignora a separação rígida entre suportes. Esse território é o da arte.

⁶¹ O envolvimento com o cinema vem desde os primórdios da agência Magnum, fundada em 1947 por dois grandes ícones da fotografia que também produziram filmes: Henri Cartier-Bresson e Robert Capa. Em toda sua história, fotógrafos da Magnum se envolveram com o cinema, seja criando filmes ou fotografando sets, making-offs, diretores e atores. Um belo apanhado da história das relações da Agência Magnum com o cinema está no livro *Magnum Cinema* (Bergala: 1995).

CAPÍTULO 3

Formas de Arte

“A fotografia e seu irmão, o cinema, juntam-se hoje à pintura, como podem perceber os espíritos conscientes das necessidades morais do mundo moderno.” Man Ray

2.1. Vanguardas da virada para o século XX

A arte constituiu um campo privilegiado para experimentações, o cruzamento de linguagens e formas de expressão, a criação de obras híbridas. Se o século XIX e a emergência da modernidade foram marcados pelo surgimento da fotografia e do cinema, é somente com a virada para o século XX que as duas formas de expressão vão ganhar o campo das artes e o status de expressão estética. Tomada como forma mecânica e fria, precisa e fiel de reproduzir o real, a fotografia, que também está na gênese do cinema, era considerada como inapta frente às criações do gênio artístico, não podia figurar no panteão das artes, pois era vista como meio destinado a um domínio e uma aplicação puramente técnicos. Esse argumento cai em desuso com o avanço das vanguardas artísticas, um fenômeno que está intimamente ligado ao abrupto desenvolvimento técnico da fotografia e do cinema, que logo ganharam as massas como formas rápidas e potentes de disseminar mensagens, como propaganda. A arte moderna tem como horizonte a expansão da produção e da circulação de imagens em escala industrial. O modernismo é como um reflexo e uma reflexão dos desdobramentos da modernidade no campo das artes, é também uma resposta à transformação da própria função social da arte, como concluiu Walter Benjamin em seu conhecido ensaio sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica (Benjamin: 1986b).

Fotografia e cinema foram encarados pelas vanguardas não apenas como novas ferramentas artísticas, mas como tecnologias capazes de trazer ao debate artístico outros critérios de julgamento. Os princípios de genialidade, originalidade e primazia do aspecto artesanal, que estavam na base da concepção de arte, passaram por uma profunda revisão. O campo artístico se tornou híbrido, lugar propício para a mistura de suportes, aberto a

experimentações, interações entre mídias herdadas da tradição clássica com as mídias modernas emergentes. Nesse movimento tectônico, até mesmo a pintura e a escultura sofreram transformações.

O primeiro movimento de vanguarda a tomar a fotografia como meio propício à expressão estética foi o futurismo. É preciso um pouco de cautela ao falar desses grandes “movimentos” das artes, que ficaram marcados no início do século XX pelos obstinados e numerosos manifestos, todos eles afirmando a descoberta de novas verdades para a arte. Optamos por ver cada movimento como uma grande vertente, tocada de forma mais ou menos efetiva por numerosos artistas, cujas obras não podem ser reduzidas, no entanto, à mera demonstração dos ideais propagados em manifestos ou palavras de ordem. Os próprios artistas freqüentemente assinavam manifestos contraditórios com poucos dias de diferença. O que era novidade logo caía em desuso. Houve diversas brigas no âmbito dos movimentos modernistas para saber quem estava com a verdade, ao mesmo tempo em que a verdade se mostrava cada vez mais múltipla e, por isso mesmo, intangível.

Se a fotografia é adotada primeiramente no contexto do futurismo, ela entra no movimento pela porta dos fundos. Os irmãos Bragaglia já faziam experiências com o que eles intitularam de fotodinamismo na época em que travaram contato com o futurismo, um movimento deflagrado oficialmente pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti no texto *Fundação e Manifesto do Futurismo*, publicado em 1909 no jornal parisiense *Le Figaro*⁶². O primeiro texto de Anton Giulio Bragaglia sobre o fotodinamismo surgiu em 1911, ainda sem uma filiação explícita ao futurismo. Em 1913, o texto foi ampliado e resultou na publicação do livro *Fotodinamismo Futurista*⁶³, no qual alinhavou os principais preceitos do futurismo com os princípios de criação das obras “fotodinâmicas”, guardando profundas ressonâncias com as idéias já expostas no manifesto *Pintura Futurista: Manifesto Técnico*, de 1910, assinado por Umberto Boccioni, Carlo Carrá, Luigi Russolo, Giacomo Balla e

⁶² O manifesto está republicado na coletânea *Teorias da Arte Moderna*, organizada por Herschel Chipp (1999: 285-293). Marinetti inicia o texto com a descrição de uma louca perambulação com um carro em alta velocidade, uma espécie de elogio ao automóvel, como expressão máxima da vida moderna. A veneração da máquina também pode se estender à aceitação das imagens produzidas por aparelhos (fotografia e cinema), no âmbito das artes visuais.

⁶³ Tomo como referência os trechos do livro de Bragaglia reunidos na coletânea *Photography in the Modern Era*, editada em inglês por Christopher Phillips (1989: 287-295). O texto foi traduzido do italiano por Caroline Tisdall.

Gino Severini⁶⁴. Embora toda argumentação de Bragaglia girasse em torno da necessidade de imbuir as imagens fotográficas do mesmo movimento eufórico que embalava a modernidade, ele refutava o cinema como forma expressiva moderna, por sua mera reprodução da ilusão realista do movimento. Também se afirmava por oposição à cronofotografia de Marey, por seu caráter excessivamente “mecânico” e “glacial”. Para Bragaglia, o fotodinamismo era a expressão mais adequada dos postulados futuristas, que visavam exprimir as sensações no movimento, as transformações de expressão, os estados passageiros, a frenética pulsação da vida moderna. A fotografia teorizada por ele e realizada por seu irmão, Arturo Bragaglia, era feita de longas exposições combinadas com sobreposições, que registravam o rastro dos corpos em ações corriqueiras. A representação “realista” do instantâneo passava a dar lugar a uma representação violentamente expressiva, calcada no brusco ato de inscrição do movimento na película fotográfica, que torna os contornos borrados e os corpos destorcidos e desmaterializados.

Na bela porém pouco persuasiva alegoria usada por Bragaglia, a cronofotografia equivaleria a um relógio que marca apenas os quartos de horas, o cinema, a um relógio que marca também os minutos, enquanto o fotodinamismo representaria um relógio mágico, que expressa não somente os segundos, como também os intervalos que os separam, criando uma representação que revela a temporalidade mais profunda das coisas. A ânsia de negar tanto o cinema como a fotografia e de querer afirmar o fotodinamismo como algo novo e revolucionário desviou a atenção do fato de que se tratava de um estranho híbrido, nascido em um instante em que tanto fotografia como cinema ainda começavam a se afirmar como linguagens artísticas “autônomas”. O texto de Bragaglia contava com muitos (pré)conceitos sobre a arte, que o levavam a concluir que, no fundo, o fotodinamismo poderia servir como a anatomia servira outrora ao pintor das coisas estáticas, ou seja, como um suporte para a criação pictórica modernista, não como uma obra de arte autônoma. É claro que ele tinha em mente a pintura futurista, que àquela altura já

⁶⁴ Está no manifesto o célebre trecho que cria uma relação entre as experiências dos pintores futuristas e do fotodinamismo, citando, inclusive, os experimentos com a persistência da visão, decisivos para o surgimento do cinema: “Tudo se move, tudo corre, tudo se volta rapidamente. Uma figura nunca se apresenta estável diante de nós, mas aparece e desaparece incessantemente. Pela persistência da imagem na retina, as coisas em movimento se multiplicam, se deformam, sucedendo-se, como vibrações, no espaço que percorrem. Assim um cavalo a correr não tem quatro pernas, mas vinte, e seus movimentos são triangulares” (Chipp: 1999, 295).

havia rendido um conjunto considerável de obras, muitas delas claramente inspiradas pelas produções de cronofotografia e fotodinamismo.

Embora os irmãos Bragaglia compartilhassem os mesmos princípios do futurismo e fizessem grande esforço para enquadrar suas produções no contexto do movimento, a partir de 1913, eles passaram a ser fustigados por figuras centrais da intelectualidade futurista. Mesmo com claras ressonâncias do fotodinamismo em seus quadros, os pintores futuristas fizeram questão de deixar claro, em um “Aviso”, publicado como adendo ao manifesto *O Teatro de Variedades*, de setembro daquele ano, que “tais pesquisas puramente fotográficas nada têm a ver com o Dinamismo plástico por nós [pintores futuristas] inventado, nem com qualquer outra pesquisa dinâmica no âmbito da pintura, da escultura e da arquitetura” (In Fabris: 2004, 68)⁶⁵. Com isso, tentaram claramente rebaixar a fotografia a um patamar inferior ao das artes, como mera reprodução fiel do mundo visível, afirmação que se repetiria em outros manifestos do movimento futurista.

Apesar de negarem o estatuto artístico à fotografia e, por extensão, ao fotodinamismo, os futuristas não tardaram a adotar o cinema como forma artística moderna por excelência. Em um manifesto de 1916, chamado *A Cinematografia Futurista*⁶⁶, eles passaram a incensar o cinema como uma espécie de arte total, “sinfonia poliexpressiva”, que englobaria pintura, escultura, dinamismo plástico, sons, arquitetura e teatro, apontando para além da literatura e de seus convencionais recursos dramáticos. Eles curiosamente negavam um espaço à fotografia dentro do cinema, defendendo que este deveria ser essencialmente abstrato, jogo de formas e cores no espaço da tela e no tempo da projeção, como uma extensão da pintura futurista, mas também uma mistura de palavras e sons, como uma extensão da poesia futurista. O manifesto também propunha a valorização do aspecto analógico e de literalidade do cinema, a possibilidade de através dele apropriar-se do mundo o torná-lo um acontecimento estético. Sua escrita estava carregada da idéia de que

⁶⁵ A autora Annateresa Fabris fez uma detalhada análise da participação do fotodinamismo no movimento futurista na segunda parte do artigo *A Captação do Movimento: do instantâneo ao fotodinamismo*. O excerto do manifesto citado foi retirado do artigo assim como algumas informações sobre a exclusão do fotodinamismo do movimento futurista a partir de 1913.

⁶⁶ Uma versão em inglês do manifesto, assinado por F. T. Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla e Remo Chitti, bem como de outros manifestos do movimento futurista, estão disponíveis no sítio www.unknown.nu/futurism/. Faço uso dessa versão com referência.

as máquinas, como próteses humanas, permitem ao homem ir além, potencializam suas capacidades expressivas e criam um novo campo para uma arte verdadeiramente moderna. E qual máquina moderna teria o poder de tocar o imaginário humano com maior intensidade que o cinema?

O manifesto futurista acerca do cinema foi dos primeiros textos a sistematizar o projeto de valorização da arte cinematográfica como síntese e ápice expressivo de todas as demais artes. O movimento de reconhecimento do cinema como arte começou na França, com a progressiva criação de uma rede de cineclubes que permitiam a projeção de trabalhos experimentais e alimentavam discussões teóricas e conceituais. Uma figura central do movimento cineclubista foi o italiano Ricciotto Canudo, radicado em Paris e conhecido de artistas ligados à vanguarda, como Léger, Picasso, Apollinaire e Marinetti, o fundador do futurismo. Canudo foi pioneiro da crítica cinematográfica. Seu primeiro livro sobre o assunto, *O Nascimento da Sexta Arte*, data de 1911. Na obra, o autor já defendia o cinema como uma arte de síntese das demais seis artes, apontadas pelo filósofo alemão G. W. Hegel, em sua *Estética*: arquitetura, escultura, pintura, música, dança e poesia. É o texto fundador do reconhecimento do cinema enquanto arte. Em 1912, Canudo criou a expressão “sétima arte”, para designar o cinema. A partir de então, continuou desenvolvendo suas idéias sobre a arte cinematográfica, até publicar, em 1923, o *Manifesto das Sete Artes*, onde apresenta uma síntese de suas reflexões anteriores e de diversas teorias do cinema que já se encontravam dispersas no ambiente intelectual das vanguardas européias.

Para Canudo, as duas artes primeiras e primordiais desenvolvidas pelo ser humano são a arquitetura e a música, presentes nas formas mais primitivas de expressão. Da arquitetura, arte do espaço, surgiram a pintura e a escultura, da música, arte do tempo, nasceram a poesia e a dança. A divisão entre artes espaciais e temporais é tomada da clássica obra de Lessing, *Laocoonte ou das fronteiras da Pintura e da Poesia*, que já discutimos no primeiro capítulo desta dissertação. Para Canudo, o cinema, sétima arte, seria a primeira a consolidar a síntese entre as artes plásticas e as artes rítmicas, misturando o domínio expressivo do tempo e do espaço dentro de um conceito de obra de arte total. Arte moderna por excelência, o cinema também encarnaria outra síntese definitiva, entre estética e técnica. A hierarquia das artes baseada nesse esquema, no entanto, é debitária de

conceitos pré-modernos, e se esforça por legitimar o cinema frente às artes já consagradas pela estética herdada de Diderot, Hegel e Lessing. Assim como os futuristas, Canudo sequer mencionava a fotografia em seu sistema das artes, pressupondo-a como mero estágio para a consecução do cinema, mais uma das tecnologias que se concentram no aparato cinematográfico. Para ele, havia uma espécie de teleologia na história das expressões estéticas, que culminaria como a fulgurante aparição do cinema.⁶⁷

Os filmes futuristas, em sua maioria feitos ainda durante a década de 1910, estão entre os primeiros produzidos pela vanguarda artística européia. Deles sobraram poucos vestígios, como alguns fotogramas do filme *Thais*, de Anton Giulio Bragaglia, que produziu três filmes entre 1916 e 1917, um período que havia abandonado os experimentos com o fotodinamismo para dedicar-se ao cinema. Mesmo sem ter deixado uma significativa herança cinematográfica, o futurismo lançou propostas que floresceriam durante a década de 1920, período áureo do cinema de vanguarda. Os princípios futuristas podem ser claramente detectados nas idéias de Ricciotto Canudo sobre a sétima arte e no movimento de reconhecimento do cinema como expressão estética. O que causou severas restrições à absorção assumida das idéias futuristas em outros movimentos de vanguarda foi o seu acento excessivamente nacionalista e sua simpatia com a guerra como forma de purificação e superação dos valores tradicionais.

Em meados da década de 1920, em grande parte pela adesão do fotógrafo Tato ao movimento futurista, o interesse pelo fotodinamismo foi retomado, Tato era admirador da obra teórica do artista húngaro László Moholy-Nagy, que integrou a fotografia ao âmbito da Bauhaus. Tato e Marinetti reconheceram em manifesto de 1930, intitulado *Fotografia Futurista*, a importância do fotodinamismo para o movimento e apontaram diversos outros caminhos para possíveis experimentações. Nesta época, no entanto, o futurismo já havia perdido seu papel pioneiro no panorama das vanguardas e o manifesto se limitava a repetir idéias já desenvolvidas por outros artistas. O texto termina com um lacônico e conservador parágrafo, apontando que os experimentos no campo da fotografia

⁶⁷ Uma análise fundamental do surgimento do mito do cinema como arte moderna tanto no manifesto futurista de 1916, como no manifesto sobre as sete artes de Canudo, de 1923, está no livro de Ismail Xavier, *Sétima Arte: um culto moderno* (1978). Baseio-me também na leitura do *Manifesto das Sete Artes* em sua versão original, em francês, reproduzido no link: fgimell.free.fr/enseignements/metz/textes_theoriques/canudo.htm.

levariam a criação de uma “arte pura”, e poderiam ainda servir para o desenvolvimento da técnica nos campos da física, da química e da guerra⁶⁸.

Com a vinda da guerra, as idéias futuristas se revelaram muito próximas de preceitos políticos ditatoriais e seu teor revolucionário foi completamente esvaziado. O primeiro impulso para as vanguardas já havia sido dado, não apenas pelo futurismo, como também pela emergência do cubismo e pela criação da colagem, por Picasso, nos primeiros anos do século XX. São essas idéias que irão alimentar o surgimento do dadaísmo, com a diferença que o movimento dada nasceu de uma alergia geral à guerra e aos preceitos de crença fiel no desenvolvimento tecnológico que a precederam.

Embora não tenha sido declaradamente um dadaísta, Marcel Duchamp é o artista que melhor representa o surgimento do movimento dada e suas características mais marcantes. Nos primeiros anos do século XX, Duchamp formou-se pintor e travou contato com as correntes pós-impressionistas, que o influenciaram profundamente. Sua principal referência foi o fauvismo, sobretudo Henri Matisse. Depois, passou a admirar o cubismo, assim como a grande maioria dos artistas de vanguarda que atuavam em Paris no final da primeira década. O maior êxito de Duchamp na pintura foi sem dúvida a tela *Nu Descendo a Escada No. 2*, realizada na passagem de 1911 a 1912 (Fig.3.1). A pintura vai além das pesquisas cubistas, explora as perplexidades criadas no limiar entre a imagem estática e a imagem em movimento. Seu principal conteúdo representativo não é o nu, como era de se esperar, mas o próprio movimento prosaico de descer a escada, já que a figura da pessoa supostamente representada se dissolve em uma evolução de formas geométricas abstratas. Por isso a tela atraiu tanta atenção, pois além de desafiar o vício de verossimilhança retiniana próprio à pintura ocidental, também desafiou as convenções do nu, trocando a sensualidade do corpo que se exhibe estático à contemplação, pelo ato maquínico de se colocar em movimento para descer uma escada. O nu foi pintado na mesma época em que

⁶⁸ O manifesto, em uma versão em inglês, traduzida por Robert Erich Wolf, está presente na coletânea organizada por Christopher Phillips (1989: 299-300).

outras duas telas de princípio bastante parecido, *Jovem Homem Triste em um Trem* e *O Rei e a Rainha Rodeados de Nus Rápidos*. Com o nu descendo a escada, no entanto, é que Duchamp conseguiu a máxima expressão da iconoclastia.

Muitos autores insistem em considerar a obra como futurista, mas é o próprio Duchamp quem negou a filiação, ao contar que entrou em contato com a pintura futurista somente na ocasião da grande exposição realizada na galeria Bernheim, em Paris, em 1912⁶⁹. Sua inspiração viera, em verdade, das imagens do fisiologista Marey. Não apenas de Marey, mas certamente também de Muybridge, que não trabalhou com sobreposições, mas fez seqüências de cenas tão prosaicas como a de uma modelo feminina nua, descendo a escada (fig.3.2). O que Duchamp fez foi partir de trabalhos que habitavam os ambiente científico e trazê-los ao âmbito da arte, mas não de uma maneira meramente imitativa, como fizeram os pintores que mudaram sua forma de pintar “corrigidos” pela fotografia instantânea de Muybridge. Com sua manobra, Duchamp trouxe a pintura cubista para dialogar com os desafios da reprodução do movimento na imagem estática, sem negar a cronofotografia como sua fonte de inspiração, como fizeram os futuristas com relação ao fotodinamismo. Ao contrário, Duchamp reconhecia na cronofotografia um recurso revolucionário para desafiar os padrões da pintura, um instrumento para potencializar o olho, de dar a ver o que antes não era possível conceber, uma fria forma de expressar-se, com auxílio de um dispositivo maquínico.

O nu de Duchamp foi aceito no *Salon des Indépendents* de 1912, em Paris. Porém, um grupo liderado Albert Gleizes e Jean Metzinger, pressionou o pintor a retirar a obra, sob o argumento de que a pintura não correspondia às exigências do movimento cubista. Os dois irmãos mais velhos de Duchamp, também pertencentes ao movimento cubista, chegaram a lhe pedir pessoalmente que retirasse o quadro da exposição. A censura imposta pela própria vanguarda da pintura européia deixaria Duchamp completamente desiludido com a perspectiva de se tornar um artista profissional, submetido às exigências ideológicas e programáticas de um movimento. Sua atitude anti-artística, que na pintura se traduzia pela expressão da duração e da distorção, da luta contra a ilusão realista, logo

⁶⁹ As informações biográficas de Duchamp bem como os demais dados sobre sua obra abordados neste capítulo foram recolhidos em um livro que reúne uma série de entrevistas do artista concedidas a Pierre Cabanne (Duchamp: 1976).

passaria a uma atitude ainda mais iconoclasta, que culminou com a “invenção” do *readymade* (termo cuja tradução literal é “já feito”).

O primeiro *readymade* surgiu, segundo Duchamp, como obra do acaso, fortuito ato de atarrachar uma roda de bicicleta a um banco, tornando os dois objetos inutilizados do ponto de vista prático. O ato transgressor seguiria na “confeção” de outros objetos achados, culminando com o famoso caso do urinol, que foi colocado na posição horizontal e inscrito como uma escultura com o título de *Fonte* no salão da Society of Independent Artists, em Nova York, sob o pseudônimo de R. Mutt (Fig.3.3). Duchamp se encontrava no júri de seleção, que sequer teve conhecimento da obra. A *Fonte* foi simplesmente “ignorada”, não chegou nem mesmo a ser julgada. Depois de descoberta a manobra, o artista atingiu em cheio seu objetivo, pois o escândalo causado deixou a obra mais conhecida do que qualquer outra selecionada na ocasião. Ao ser recusado novamente, como no episódio do nu em 1912, Duchamp colocava em xeque os parâmetros da arte e de sua legitimação por parte das instituições artísticas. Era a segunda vez que ele se via rejeitado por artistas e críticos que se consideravam a vanguarda da arte moderna.

Grande parte das depreciações impingidas à fotografia pelo universo das artes se baseava no fato de o ato fotográfico dar-se em um relance, pelo simples acionamento de um botão. O que na pintura demandava horas de trabalho árduo, na fotografia se fazia em um instante, tudo isso em virtude de um poderoso aparato técnico. Com a invenção do *readymade*, Duchamp deu um profundo golpe nas convenções artísticas vigentes. Apropriar-se de objetos de uso diário e transformá-los em novas formas de significação e contestação, em matéria-prima para a (anti)arte, esse é o papel do *readymade* e também da fotografia⁷⁰. A *Fonte* foi mais representativa pelo impacto conceitual que causou do que por seu caráter físico. Ficou desaparecida por muito tempo, mas continuava existindo na célebre foto de Alfred Stieglitz, até que Duchamp autorizasse sua recriação para uma exposição em Nova York, em 1950. Na verdade, não importava onde estava a *Fonte*, já que o ato por trás de sua

⁷⁰ Tomo a comparação de José Luís Brea, que afirma que, “por seu próprio caráter, a apropriação que se produz com o uso da fotografia supõe já uma fragmentação inorgânica da representação. A captura fotográfica toma a realidade em si mesma como *readymade*, sobre o qual atua apropriando-se de algo que é importado como segmento de irrevogável fragmentação. Tanto com relação ao espaço – a fotografia é sempre de um aspecto local, um fragmento não totalizante – como com relação ao tempo – o que a fotografia capta pertence a um instante igualmente fragmentado, o corte de um agora fugitivo –, o material com o qual a fotografia trabalha pertence à ordem do fragmento.” (Brea: 2002; Tradução do Autor).

concepção era reverberado tanto pela foto como pela repercussão ocorrida em torno da obra quando foi exposta pela primeira vez.

A atitude duchampiana de apropriação transgressora se revela evidente no *readymade L.H.O.O.Q.*, realizado em 1919, quando Duchamp já estava de volta em Paris. Sobre uma reprodução barata da tela Mona Lisa, de Leonardo da Vinci, ele desenhou um fino bigode e escreveu abaixo as letras que dão nome à intervenção. Lidas em francês, elas resultam em uma frase cuja tradução aproximada é “ela tem fogo no rabo”. O sarcasmo com relação à grande referência da arte ocidental serviu ainda para colocar em questão os conceitos de original e cópia, tornados obsoletos com a emergência da fotografia e do cinema, mas ainda cultuados com uma garantia fetichista da genialidade e da habilidade manual do artista. O ideal artístico de beleza, por excelência, era ridicularizado por uma manobra de ousada insolência, pelo simples ato interferir em uma reprodução, que não deve ter tomado de Duchamp mais que alguns minutos para a execução, embora tenha sido o resultado de anos de acumuladas reflexões. Assim, ele trouxe o conceito para o primeiro plano da arte e ajudou a desbancar preconceitos que diziam que a atividade do artista deveria ser predominantemente manual.

Quando Duchamp voltou à França, ao final da guerra, o dadaísmo já havia ganhado adeptos em diversas cidades européias. Partindo de Zurique, se espalhou por Berlim, Colônia, Hanover e Paris. O movimento foi oficializado em torno do primeiro manifesto dadaísta, proclamado em discurso de Tristan Tzara em Berlim em 1918, ainda em plena guerra. Os signatários do manifesto, além de Tzara, foram Georges Grosz, Franz Jung, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Gerhard e Raoul Hausmann. Depois Tzara correria a Europa com a notícia, costurando novas contribuições para a criação do movimento e fornecendo os conceitos e os discursos necessários à sua fundação. Porém, é preciso reconhecer que o dada nasce como um anti-movimento, um anti-ismo, um impulso difuso para além da arte, alimentado em diferentes artistas, que seguiram caminhos distintos. Ao mesmo tempo em que Duchamp, ao lado de Francis Picabia e Man Ray, criavam obras de anti-arte em Nova York, Hausmann, Grosz e Heartfield o faziam em Berlim, sem que os grupos tivessem contato direto entre si.

O grupo dada de Berlim foi responsável pela criação da “fotocolagem”, cujos recursos expressivos se aproximavam bastante dos utilizados nos readymades de Duchamp. Seus artistas se apropriavam de imagens recortadas de jornais e revistas ilustradas para criar obras provocativas, que desafiavam a instituição artística. O dada era o oposto complementar da sociedade do consumo, ele se nutria de maneira perspicaz dos produtos dessa sociedade para criticá-la de dentro, para implodi-la, ou então, para tentar construir algo novo fazendo uso das ruínas deixadas pela guerra. Os dadaístas abandonaram a pintura de cavalete e passaram a adotar a apropriação e a colagem como atividades primordiais de um artista engajado com a transformação. Decretaram até mesmo a morte da arte. De fato, a arte não existiria mais do mesmo jeito depois deles, tampouco a fotografia e, posteriormente, o cinema⁷¹.

O dada em Berlim no final da década de 1910 se desenvolveu em duas vertentes, a fotocolagem e a fotomontagem. A primeira, ligada a Raoul Hausmann e Hannah Höch, procurava unir imagens díspares para chegar a um todo caótico, em que diferentes perspectivas se sobrepõem e acabam por questionar os estatutos da estética ocidental. A segunda, filiada ao trabalho de Georg Grosz e John Heartfield, que se utilizavam da linguagem da charge e da propaganda para criar representações cujo principal intuito era o questionamento político. A clivagem entre fotocolagem e fotomontagem simboliza também o adensamento, no seio da vanguarda, do debate entre atitudes de questionamento da arte e experimentação formal e atitudes de conteúdo primordialmente político, em que a representação estava subordinada à necessidade de passar uma mensagem claramente decodificável.

Os trabalhos de Hausmann, Höch e as primeiras colagens de Heartfield e Grosz têm um caráter claramente artificial, se ligam à necessidade de desafiar a arte vigente, estabelecendo novas ordens de leitura e composição (Fig.3.4). As rupturas abruptas, as passagens bruscas e as combinações de imagens vindas de universos muito distintos não tinham como objetivo criar uma mensagem coerente, mas uma explosão de significados sugestivos e desconexos. Com a fotocolagem, a vanguarda dada conseguiu ir além da

⁷¹ As principais referências sobre o movimento dada foram retiradas dos livros de Hans Richter (1993) e Dawn Ades (1976), além da leitura de manifestos e escritos de artistas.

oposição entre arte figurativa e arte abstrata, que tomava conta do debate na época. Hausmann frequentemente se esforçava para compor um espaço de figuração em suas colagens, como na célebre *Tatlin em Casa* (1920), na qual grande parte da unidade da composição é propiciada pelo desenho (Fig.3.5). Assim mesmo, essa unidade da figuração era colocada em questão, pois diversos elementos se sobrepõem na colagem tornando o todo ao mesmo tempo compreensível e absurdo (Tatlin exhibe uma máquina encaixada como uma prótese em sua cabeça). Hannah Höch, assim com Heartfield em suas primeiras obras feitas em parceria com Grosz, não tinha uma necessidade tão evidente de conseguir uma unidade figurativa. Seu intuito era o de criar grandes explosões de imagens, como uma febre dada.

Heartfield, posteriormente, seguiria para o caminho do engajamento político. Filiado ao partido comunista, em 1918, ele passou a ter uma postura cada vez mais programática. Já na primeira metade da década de 1920, passou a fazer composições em que ridicularizava personalidades da república de Weimar. Sua grande batalha, entretanto, foi contra a ascensão do nazismo na década de 1930. Em suas fotomontagens, o princípio é bastante distinto das colagens dadas. Ele se apropriava de imagens de propaganda oficial para subvertê-las, mas não sem se preocupar com o acabamento. Ele produzia novas fotos que iriam se juntar às fotos apropriadas de maneira a disfarçar as costuras, para conseguir o máximo de impacto na mensagem que desejava passar. Seu perfeccionismo e sua habilidade o levaram a alcançar patamares de qualidade que ainda hoje são difíceis de conseguir, com os avançados softwares de manipulação de imagens. Por isso, Heartfield acabaria por ser reconhecido como o grande “montador de imagens”.

O surgimento da fotocolagem e da fotomontagem na cena dada não apenas trazia a fotografia e seu processo de apropriação para o primeiro plano da arte como também evidenciava o crescimento de sua importância no contexto cultural da época. O mesmo ocorria com relação ao cinema. Antes de iniciar sua atividade artística como “montador”, Heartfield havia trabalhado em um estúdio cinematográfico. Hausman chamava suas colagens de “cinema estático”⁷² e intitulou a primeira delas de *O Cinema*

⁷² Em depoimento dado em 1931, por ocasião de uma grande retrospectiva de fotomontagens realizada em Belim, Hausmann resumiu todo o projeto do grupo dadaísta: “A idéia da fotomontagem era tão revolucionária quanto seu

Sintético da Pintura (1918), mesmo nome dado por ele a um texto publicado na revista dada, uma espécie de manifesto incoerente, que juntava diversas imagens desconexas, tratando indiretamente de como deveria ser absorvida a linguagem cinematográfica no campo das artes e apontando para a superação do cubismo órfico e do futurismo⁷³. Tanto Heartfield como Hausmann, tanto as colagens como as fotomontagens dadas partiam também do surgimento do cinema como uma revolução que se estendia ao campo artístico e expressivo. Eles não contavam, entretanto, com os meios necessários para produzir e exibir obras cinematográficas. Por isso, o cinema dada ainda teria que esperar a década de 1920 para florescer, mas já se mostrava em todo o seu potencial subversivo nas colagens e fotomontagens, que também criavam grandes sínteses de imagens tomadas em instantes distintos. A novidade com relação às colagens realizadas anteriormente por Picasso e Max Ernst, é que as colagens dadas são essencialmente foto-tipográficas. Enquanto Picasso usava recortes de jornais e áreas de texturas como elementos pictóricos submetidos ao universo da pintura, Max Ernst mergulhou em uma iconografia pré-fotográfica, utilizando principalmente imagens de litogravuras reproduzidas em livros. Os dadaístas, por sua vez, tiravam sua matéria-prima das revistas ilustradas e se muniam do fato de a fotografia ter se tornado um meio realmente reproduzível em massa, com a conquista da possibilidade de ser impressa em jornais e revistas, terreno onde logo suplantou a gravura. As colagens dadas são contemporâneas do surgimento do fotojornalismo, representam um processo de absorção e transformação das imagens fotográficas que passavam a povoar o imaginário popular através de sua veiculação como informação, entretenimento ou propaganda.

A grande febre dada em Berlim culminou com a exposição internacional de 1920, ocasião em que os artistas reunidos em torno de revistas puderam juntar parte significativa dos trabalhos que vinham sendo produzidos desde 1918. As colagens e fotomontagens dominaram a exposição, com destaque para a célebre *Tatlin em Casa*. A

conteúdo, sua forma tão subversiva quanto a aplicação de fotos e textos impressos que, juntos, eram transformados em um filme estático. Tendo inventado o puro poema estático e simultâneo, os dadaístas aplicaram os mesmos princípios à representação pictórica. Eles foram os primeiros a usar a fotografia como material criativo, montadas em estruturas diferentes, freqüentemente anômalas e com significados antagônicos, uma nova forma de fazer, que emergiu do caos da guerra e causou a revolução de uma imagem inteiramente nova. Eles estavam conscientes que o método inventado possuía um poder de propaganda, o qual seus contemporâneos ainda não haviam tido coragem de explorar". (In Ades:1976, 24; Tradução do Autor).

⁷³ O texto foi recolhido por Jean-François Bory em seu livro *Prolégomènes a une Monographie de Raoul Hausmann* (1972), onde há também preciosas informações biográficas sobre o artistas.

exposição trazia como lema a frase: “A arte está morta! Vida longa à arte máquina de Tatlin”. A referência era feita ao artista Vladimir Tatlin e a todo movimento de abandono da pintura de cavalete pela vanguarda russa, em nome de uma arte mais engajada com a máquina e os processos industriais, uma arte, por fim, mais engajada com a própria transformação social que vinha em curso desde a revolução bolchevique. Para os futuristas, a máquina representava a salvação da arte na medida em que introduzia uma fatura diretamente conectada às questões modernas, livre de preceitos estéticos arcaicos, baseados na natureza artesanal da obra de arte. Fotografia e cinema, mecanismos de produção de imagens mediados por aparelhos de precisão técnica, mecanismos de reprodução de imagens em massa, que rapidamente se espalhavam pelo tecido social e transformavam paradigmas, estavam diretamente ligados às propostas futurista e dadaísta para uma nova arte. O dada em Berlim herdou do construtivismo russo o mesmo discurso de elogio à máquina que já animava o futurismo, porém, seu tom era bastante distinto do futurista, por vezes niilista, em outras ocasiões politicamente engajado com a revolução, sempre contrário à guerra.

Assim como é difícil precisar o dadaísmo como mais um “ismo” coeso, também é difícil entender o cinema dada como uma unidade. Os filmes que os teóricos do cinema de vanguarda hoje identificam como dadaístas, na época de suas produções não tinham um estatuto tão certo⁷⁴. Foram o resultado de iniciativas esparsas e, em sua maioria, feitas depois de decretado o fim do dada como movimento. Os argumentos que permitem juntar essas produções em um mesmo universo é o fato de que foram realizadas por artistas ligados ao movimento dada, em menor ou maior grau, mas sobretudo o fato de elas trazerem em si uma inspiração contestadora tipicamente dadaísta. São filmes feitos de seqüências que desestabilizam a compreensão racional do mundo, que não respeitam as relações de causa e efeito convencionais e que tampouco se preocupam com a necessidade de uma dramatização ou de uma narrativa. São filmes que se concentram nas potencialidades do dispositivo cinematográfico, ao mesmo tempo em que provocam o diálogo como outras formas de expressão, como a fotografia, a pintura, a poesia e a música.

⁷⁴ Uso como principal referência os ensaios reunidos na coletânea *Dada and Surrealist Film*, cuja coordenação ficou a cargo de Rudolf E. Kuenzli (2001).

De um ponto de vista cronológico, os primeiros filmes dadaístas teriam sido *Rhythm 21* e *Rhythm 23*, de Hans Richter, ambos de 1920, e *Symphonie Diagonale*, de Viking Eggeling, cuja primeira versão saiu em 1921, mas que somente seria concluído em 1924. Richter e Eggeling trabalharam juntos até 1922. Depois disso, Eggeling prosseguiu em seus experimentos com o cinema abstrato por conta própria e acabou morrendo prematuramente, em 1925, logo depois da aparição da versão definitiva de *Symphonie Diagonale*. O princípio dos três filmes é o mesmo. Trabalhando com animação de fotografias, os diretores faziam com que recortes de formas geométricas evoluíssem no espaço e no tempo. O cinema abstrato tinha como matéria-prima o princípio mais fundamental da linguagem cinematográfica: o ritmo. Por isso, era comparado à música clássica, em sua forma sinfônica, que também é “abstrata” e se dá como desenvolvimento de um ritmo no tempo. Essa convergência entre música e cinema era mediada pelo uso da fotografia, pois apenas controlando quadro a quadro, mexendo com a estrutura mínima do filme, o artista podia chegar ao controle mais apurado do ritmo, da evolução das formas e das proporções. Controlar a evolução de cada forma, quadro a quadro, correspondia ao trabalho de controlar a evolução de uma composição, nota a nota.

Os princípios da sinfonia visual estavam ligados a experimentos sinestésicos feitos anteriormente. O compositor russo Alexander Scriabin ficou famoso por criar uma relação entre as notas musicais e as cores, chegando a realizar apresentações acompanhadas de projeções de cores que iam evoluindo conforme a melodia. O músico italiano Bruno Corra, ligado ao movimento futurista, publicou em 1912 *Cinema Abstrato – Música Cromática*, um manifesto visionário no qual já previa a possibilidade de criar espetáculos visuais para acompanhar apresentações musicais. Essa conjunção entre música e cinema criaria uma espécie de “drama cromático”, uma arte completamente abstrata.

Foi Walter Ruttmann quem herdou e deu continuidade aos filmes abstratos de Richter e Eggeling na Alemanha. Entre 1921 e 1925, ele produziu *Opus I, II, III e IV*, quatro pequenos filmes experimentais baseados na evolução de formas geométrica no espaço, os únicos de sua carreira com esse perfil. Oskar Fischinger, que trabalhou com Ruttmann a partir de 1921, permaneceu no cinema de animação e esteve envolvido em diversos experimentos posteriores. Foi um dos pioneiros no uso e no desenvolvimento da técnica de

stop motion, animação quadro a quadro que parte da realização de fotografias isoladas posteriormente amarradas em uma narrativa fílmica. Trabalhou com o conceito de música visual, chegando a produzir um órgão chamado Lumigraph, que em vez de produzir sons, projetava cores, criando espetáculos visuais baseados em partituras de músicas clássicas. Fischinger também foi o pioneiro da *motion painting*, ou pintura animada, em que o registro fotográfico das diversas fases de realização de uma pintura era depois montado no formato de filme. Sua carreira, iniciada em Frankfurt, por ocasião de seu encontro com Ruttmann, contou com uma passagem por Berlim e foi finalizada em Hollywood, onde chegou a trabalhar para os estúdios Paramount e na concepção do desenho animado *Fantasia*, produzido pela Walt Disney. Em uma trajetória de quase 50 anos, Fischinger foi quem levou às últimas conseqüências o projeto de cinema abstrato e de música cromática proposto por Bruno Corra em seu manifesto de 1912. O cinema abstrato, uma forma de animação controlada quadro a quadro, se revelava como uma extensão da pintura e da fotografia, como continuação das linguagens pictórica e fotográfica no formato cinematográfico, tendo como fio condutor o uso da música clássica e seus ritmos.

O primeiro filme do fotógrafo americano Man Ray, *Retour à La Raison*, de 1923, é também considerado uma peça “clássica” do cinema abstrato e dadaísta. Man Ray foi de Nova York para Paris pouco tempo depois de Duchamp e logo passou a freqüentar os circuitos da vanguarda dadaísta na capital francesa, onde produziu sua primeira obra cinematográfica. *Retour à la Raison* é um filme marcante não apenas do ponto de vista do cinema de vanguarda, como também pelo diálogo entre as linguagens cinematográfica e fotográfica que promove. Man Ray transportou a técnica do fotograma para a linguagem cinematográfica, criando uma extensão cinética de seus experimentos fotográficos. Fotograma é o nome dado a fotografia feita sem câmera, pura expressão da luz que atravessa os objetos, revelando suas camadas de transparência e opacidade diretamente sobre a superfície de um papel fotossensível. Através do uso da técnica do fotograma, a fotografia, ao mesmo tempo em que assume radicalmente sua natureza indicial, nega o código icônico inserido na câmera fotográfica. Fotografia sem câmera, o fotograma é a mais pura expressão de uma relação de contato físico com o material fotossensível, está dissociado de todo o aparato técnico desenvolvido pela arte ocidental desde a Renascença e

concentrado nos códigos da câmera obscura. É simples jogo de luz e sombra, ou uma “pintura automática da luz”, como definiria László Moholy-Nagy em seus escritos sobre a fotografia.

Fotograma é também o nome dado à mínima unidade do cinema, cuja taxa de atualização deve ser de 24 por segundo para criar uma ilusão de movimento contínuo. Uma característica essencial aos filmes feitos por fotógrafos e aos filmes de animação quadro a quadro, é o domínio da realização em sua unidade mínima, o fotograma. Com *Retour à la Raison*, Man Ray promove um diálogo entre o fotograma da fotografia e o fotograma do filme, tratando a matéria fotográfica na forma do cinema. O título do filme é obviamente truncado, como todo bom título dada. O retorno à razão, ao qual Man Ray se refere é na verdade o mergulho na “desrazão” dadaísta, uma crítica destrutiva aos códigos representativos estabelecidos como primordiais tanto à fotografia como ao cinema, um questionamento da necessidade de ser “realista”, literalmente fidedigno ao real segundo as convenções inerentes à câmera escura, e um questionamento da necessidade de contar uma história seguindo uma noção de causalidade, de usar o cinema como matéria dramática, como *mise-en-scène*. *Retour à la Raison* é composto por séries de fotogramas cinematográficos feitos a partir de objetos aleatórios, escolhidos ao acaso, como os objetos encontrados de Duchamp. Os fotogramas são intercalados com tomadas noturnas, que tornam o tema do filme ainda mais obscuro. Por isso, trata-se de uma produção cinematográfica feita do ponto de vista de um fotógrafo, desprovido de cenário e de roteiro, fruto do improvisado, como Man Ray fez questão de frisar, apontando-se, ironicamente, como um “diretor de filmes ruins”⁷⁵.

Comissionado pelo poeta e líder dadaísta Tristan Tzara, *Retour à la Raison* foi exibido ao lado de *Rhythm 21*, de Hans Richter na última noite dada em Paris, em 1923. Esse mesmo episódio marcou o fim do dadaísmo enquanto movimento, causado pela briga entre Tzara e André Breton, que um ano depois lançaria o primeiro manifesto surrealista. *Retour à la Raison* parte dos mesmos princípios de aleatoriedade, da valorização do ato

⁷⁵ “Todos os filmes que fiz foram improvisados. Eu não escrevi roteiros. Era um cinema automático. Eu trabalhava sozinho. Minha intenção era colocar em movimento as composições fotográficas que fazia. Tudo o que concernia à câmera era servir como um meio de fixar algo que não queria pintar. Mas não me interessava fazer belas fotografias no formato de cinema. Sobretudo, eu não gosto muito de coisas que se movem.” Declaração de Man Ray retirada do texto introdutório à coletânea *Dada and Surrealist Films* (Kuenzli: 2001, 6; Tradução do Autor).

espontâneo e do acaso, como formas de romper com a ordem racional do discurso artístico tradicional, lançados por Tzara em seus textos sobre o dada. No limite, o poeta era favorável à dissolução da arte enquanto uma atitude intencional que parte de um pretensão gênio artístico, para valorizar seu aspecto casual e arbitrário, como indica sua famosa receita para fazer poemas dadaístas originais.

“Pegue num jornal.
Pegue numa tesoura.
Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema.
Recorte o artigo.
Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco.
Agite suavemente.
Tire em seguida cada pedaço, um após o outro.
Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco.
O poema se parecerá com você.
E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido pelo público.”(In Teles: 1972, 103)

A fórmula para o poema dadaísta foi colocada em prática também no filme seguinte de Man Ray, *Emak Bakia* (1926), que o próprio autor intitulou de cinempoema. O filme retoma os recursos usados em *Retour à la Raison*, mas amplia a paleta de temas e cenas, tem duração maior e usa imagens figurativas. *Emak Bakia* também é considerado uma produção dadaísta, pois propõe relações inusitadas entre passagens que não possuem um nexo narrativo explícito, como na proposição de Tzara.

Explora também a precariedade da visão e a proeminência do ritmo, em cenas de desfoque proposital e de máquinas que não são possíveis de ser identificadas e cujo funcionamento vira motivo para a criação de imagens abstratas e altamente cinéticas. Man Ray brinca com o código lingüístico, ao filmar a projeção de trechos de frases em um letreiro luminoso. O filme é o resultado de uma colagem de elementos dispersos, de sobreposições, distorções e inversões de sentido. Conta com trechos em que a animação de fotografias permite a criação de situações absurdas, como objetos que são colocados em conjunto ou que se movem sozinhos. Em passagem de animação fotográfica, Man Ray chega a sugerir um diálogo com a cronofotografia de Marey, ao mostram a evolução das fases do salto de um homem. O final do filme é marcado pela cena de uma mulher com dois olhos estatelados. Repentinamente, ela abre os olhos e revela que os outros dois olhos na

verdade estavam pintados em suas pálpebras, eram simulacros em um jogo entre mostrar e esconder, mote maior de todo o enredo.

Um dos filmes dados mais celebrados é *Ballet Mécanique*, de 1924, que ironicamente foi produzido por Fernand Léger, um pintor que não fazia parte da vanguarda dadaísta. Léger, entretanto, era um explícito entusiasta do cinema e de sua aplicação como expressão artística. Frequentava as reuniões e sessões de exibição de filmes do *Club des Amants Du Septième Art*, fundado por Riciotto Canuto em Paris. Acompanhou as filmagens de *A Roda* (1922), de Abel Gance, e chegou a participar diretamente do filme *L'inhumaine* (1923), de Marcel l'Herbier, para o qual desenhou o cenário de uma passagem do filme. As duas produções estavam na crista da onda da vanguarda francesa e Léger chegou a elogiar o filme de Gance em um artigo, reconhecendo-o como uma obra de arte. O projeto de fazer um filme, para o pintor, representava um duplo desafio. Ele tentaria transformar suas pesquisas pictóricas sobre o mundo mecânico e a equivalência de formas do cotidiano para o plano do cinema, sem tomar o cinema com um mero veículo, respeitando e explorando suas peculiaridades. O curioso é que Léger, um artista de composições “pesadas” e maciças, que estava comprometido com o projeto da pintura cubista, acabaria por produzir um filme subversivo, tomado do espírito dadaísta (Freeman in Kuenzli: 2001, 28).

Léger não foi o único responsável pela produção de *Ballet Mecanique*. Estiveram diretamente envolvidos no projeto o cinegrafista americano Dudley Murphy, o poeta inglês Ezra Pound e Man Ray. Murphy foi responsável pela maioria das tomadas. Man Ray teve uma participação tímida nas filmagens, mas sua influência pode ser sentida em muitas passagens do filme. Ele também levou daquela experiência muitos recursos expressivos novos, que utilizaria em sua posterior produção, *Emak Bakia*. Pound foi quem colocou Léger em contato com Murphy. Os três trabalharam juntos nas filmagens durante um mês e tinham em mente o projeto de realizar posteriormente um filme vorticista, que nunca foi produzido. O vorticismismo foi um movimento da arte moderna inglesa, que teve em Pound um de seus maiores mentores. O poeta foi quem criou o nome, em um texto de 1914, no qual afirma que o vorticismismo representaria a superação do futurismo, rumo à arte abstrata, a pura expressão do movimento e da beleza da velocidade. O representante do vorticismismo na fotografia foi Alvin Langdon Coburn, um americano que imigrara para

Londres em 1909 e lá se estabeleceu como retratista requisitado. Coburn era dono de um realismo que tendia à abstração. Em suas fotos de grandes cidades, foi o primeiro a explorar os ângulos retos, os pontos de vista extremos, resultado da profunda transformação trazida com a revolução industrial e a consolidação da modernidade. Para criar as fotografias vorticistas, Coburn desenvolveu um sistema de espelhos, que multiplicava a mesma imagem em recortes que se sobrepunham. Há algumas fotografias vorticistas que deixam entrever o assunto fotografado, como no caso do famoso retrato de Ezra Pound, mas a maioria delas é abstrata. A proliferação de pontos de vista em recortes geométricos, própria à invenção de Coburn, é um recurso fartamente utilizado em *Ballet Mécanique* (Fig.3.6).

Embora os fotogramas de Man Ray e a fotografia vorticista propagada por Ezra Pound tenham participação marcante no filme, o resultado final é de uma originalidade inusitada, que resiste à oposição esquemática entre figuração e abstracionismo. *Ballet Mécanique* tem várias cenas “realistas”, que sofrem inversões e mudanças de sentidos. Nele, o cotidiano e o banal estão presentes, mas sem qualquer apelo dramático ou narrativo. A grande questão do filme é o ritmo, o jogo de variações de velocidades e de taxas de atualização, que cria um interessante paradoxo entre mudanças abruptas de temas e uma constante repetição dos mesmos. Fotografias são fartamente utilizadas como recurso para acelerar o fluxo cinematográfico, acentuando os cortes e tornando mais bruscas as passagens. O símbolo maior do intuito de Léger em *Ballet Mécanique* parece ser o boneco de Chaplin, que ele exibiu em duas importantes passagens, uma logo na abertura e outra no final do filme. O pintor admirava profundamente o trabalho de Chaplin e construiu o que seria um “boneco cubista”, composto de retalhos geométricos unidos por articulações que permitiam a variação de posições. No filme, o boneco surge animado, com o uso da técnica de *stop motion*. Para cada variação de posição foi feita uma fotografia. Depois de registradas todas as fases do movimento, as fotografias foram montadas em seqüência, dando a ilusão de que o boneco ganhou vida própria. Ao dar vida a seu Chaplin por meio da fusão de cinema e fotografia, Léger atingia também a síntese de suas investigações sobre a representação dos mecanismos e da mecânica da vida moderna.

Ballet Mécanique pode ser considerado um filme repetitivo, exagerado e sem sentido. Trata-se, entretanto, de um filme de grandes contrastes, que coloca em movimento

de maneira inteligente oposições entre cinema e fotografia, imagem e palavra, figuração e abstração, novidade e repetição. Ao criá-lo, Léger tinha em mente a conquista de um filme que fosse puro ritmo, realização completa das potencialidades que a técnica cinematográfica trazia ao campo das artes. Seu intuito foi plenamente preenchido e o próprio artista foi quem deu a dimensão exata do que representa o filme.

“O interesse particular do filme reside na importância que nós demos à ‘imagem fixa’, à sua projeção aritmética, automática, freada ou acelerada. Sem cenários – as reações de imagens rítmicas são tudo. Dois coeficientes de interesse sobre os quais o filme é construído: A variação das velocidades de projeção; O ritmo dessas velocidades.” (In Kuenzli: 2001, 38-9)

A visão de Léger era compartilhada pela vanguarda do cinema francês, continha o mesmo princípio de afirmação do cinema como uma arte independente tanto do teatro como da literatura, como pura visualidade, “vertigem da imagem animada”, nas palavras de Louis Delluc (In Mitry: 1960, 13) . Dessa mesma vertigem parece ter sido tomado o jovem diretor de cinema René Clair, ao orquestrar a criação de um surpreendente filme, que foi concebido em companhia de Picabia, Duchamp, Man Ray e o do compositor Erik Satie. *Entr’acte* foi produzido para ser exibido no intervalo do balé *Rêlache*, produzido por uma companhia sueca de dança a partir de um texto de Picabia, com música de Satie (Elsaesser in Kuenzli: 2001, 13). O filme acabou dividido em duas partes, uma exibida no começo do balé e outra entre os atos, como o próprio nome indicava. Diversamente das produções dadaístas aparecidas anteriormente, *Entr’acte* flertava pouco com o abstracionismo. O filme trata de uma história completamente absurda, da morte de um homem e de seu funeral, quando o caixão sai descendo a ladeira e tem início uma louca projeção de aceleração, dada pelo ritmo alucinante da montagem, de sobreposições, trucagens, oposições. No final, o caixão cai e o morto pula fora dele mais que vivo. Os homens que corriam atrás do caixão olham perplexos e são “desintegrados” do filme, um por um, pelo morto, até que este, para acabar, decreta a sua própria desapareição. O letreiro que aparece indicando o fim é destruído pela irrupção abrupta de um homem que rasga o tecido em que estava o escrito, indicando que o próprio pressuposto do cenário deveria ser destruído.

Outra vez, a animação de fotografias aparece, para dar conta de trucagens irreverentes, como na cena de um canhão andando sozinho. A fotografia revela seu potencial de criar um cinema instável, descontínuo, permeado de abismos. A presença de Picabia, Satie, Duchamp e Man Ray como atores em situações absurdas acentua o caráter anti-dramático e avesso a narrativas, desestabilizador de qualquer conexão racional. Além disso, representa um ato performático dada. *Entr'acte* é um filme que insulta, que questiona a capacidade do espectador em aceitá-lo. René Clair dirigiu-o a partir de sugestões de Picabia, em um roteiro que listava cenas sem nenhuma ligação aparente entre si, mas acabou por amarrá-las em um enredo que já permite relações de desdobramento, avanço, progressão. Assim como *Ballet Mécanique*, *Entr'acte* explora o ritmo, mas não tem como base a repetição e sim a aceleração e a desaceleração. O comentário de René Clair sobre o filme se aproxima bastante do argumento de Léger sobre *Ballet Mécanique*. Sua intenção não é a de fazer significar, mas simplesmente a de criar relações cinematográficas, ou seja: cinéticas e fotográficas⁷⁶.

A aparição de Marcel Duchamp e Man Ray jogando xadrez com os telhados de Paris ao fundo, em *Entr'acte*, parecia prenunciar o surgimento de um dos filmes mais atípicos da história do cinema: *Anemic Cinéma*, realizado pela dupla de artistas dadas em 1926. O filme representou o coroamento de experiências que os dois artistas vinham desenvolvendo. Man Ray chegara ao cinema por meio da fotografia e Duchamp por meio das artes plásticas. Em 1920, Duchamp começou a criar seus rotoreliefs, que consistiam em superfícies circulares pintadas com formas geométricas que, quando colocadas em movimento giratório, proporcionavam uma ilusão tridimensional de profundidade. Os rotoreliefs exigiam também a construção de dispositivos para colocar em movimento as imagens, verdadeiras máquinas, não podendo ser entendidos como obras de arte, no sentido convencional do termo. Com sua invenção, Duchamp colocou em questão os parâmetros aceitos para julgar uma pintura, objeto estático e inerte. O cinema, segundo ele próprio, foi usado somente como forma de registrar suas experiências no campo da ótica e da cinética, já que o dispositivo cinematográfico permitia dispensar o uso de uma máquina para manter

⁷⁶ “Em *Entr'acte*, a imagem é destronada de seu dever de significar, de dar luz a uma existência concreta. Nada me parece mais importante na intenção do filme que esses balbucios visuais aos quais ele deve sua harmonia.” (In Mityr : 1960, 18), comentou René Clair.

os discos em movimento. O único recurso de *Anemic Cinéma* são os rotoreliefs. Assim mesmo, é um filme profundamente rico e sugestivo, uma espécie de cinema anti-retiniano, no qual os signos visuais e verbais se complementam para a criação de uma quarta dimensão da imagem.

O título de *Anemic Cinéma* não é apenas um anagrama. A intenção de Duchamp com o filme é a de, literalmente, tornar o cinema anêmico. Ele busca esvaziar completamente o cinema de seus recursos narrativos e dramáticos, despojando-o até mesmo de cenários e personagens, da representação de pessoas e lugares. O cinema se transforma pura encarnação do movimento, uma espécie de unidade mínima da obra, ao mesmo tempo um fator determinante e secundário. O uso de objetos circulares com imagens e textos, que criam ilusões tridimensionais quando são girados, é o oposto da tela retangular, da representação em perspectiva e da narrativa linear, próprias ao cinema convencional.

Os rotoreliefs de textos trazem mensagens sem sentido lógico aparente, compostas por encadeamentos ritmados por aliteraões, assonâncias e, sobretudo, por cacofonias. A cacofonia proporciona uma espécie de metamorfose do texto, um processo análogo ao de recortar e colar, adotado pelos dadaístas de Berlim em suas fotomontagens. Duchamp usou sobremaneira esse jogo, como no caso da obra *L.H.O.O.Q.*, que já comentamos. Em *Anemic Cinéma* ele brinca também ao assinar com seu pseudônimo de Rrose Selavy, uma outra forma de escrever “*Eros c’est la vie*”. Duchamp chegaria até mesmo a se travestir de Rrose Selavy, ato que ficou eternizado por uma foto de Man Ray, de 1938. Os rotoreliefs de textos em *Anemic Cinéma* giram muito rapidamente e permanecem exibidos pouco tempo para que as frases possam ser lidas completamente. Cada espectador acaba conseguindo ler de uma maneira, o que cria uma impressão de dubiedade. As frases são dispostas em caracol, mas é quase impossível de lê-las plenamente, sem embaralhar palavras que estão em linhas distintas. Tudo parece ser feito para confundir, para ludibriar. As palavras colocadas no movimento de rotação criam gagueiras e trava-línguas.

Quanto aos rotoreliefs de imagens, estes são ainda mais intrigantes e desafiadores. Os discos são pintados como figuras puramente gráficas, anti-representativas por princípio, completamente indiferentes às regras do desenho em perspectiva. Quando

colocados em movimento giratório, no entanto, criam uma ilusão de profundidade, com um apelo hipnótico. Se o cinema é visto como uma linha reta, o cinema anêmico de Duchamp deve ser visto como um círculo, que faz com que o espectador mergulhe no curto-circuito de um eterno retorno. Os discursos visual e verbal se sobrepõem no filme de maneira a criar uma nova dimensão para o significado. É o cinema que anima a imagem e a palavra, contidas nos discos mágicos. A obra se realiza exatamente por sua absorção pela imagem cinematográfica, apesar de não consistir, como o próprio Duchamp deixou claro, em uma obra cinematográfica (Fig.3.7).

O cinema de vanguarda encontrava maior espaço na França do que na Alemanha, onde não havia estabelecida uma rede de cineclubes. Os dadaístas de Berlim usaram sobretudo a fotocoloragem, uma espécie de cinema estático, como chamou Raoul Hausmann. Quem conseguiu dar vida às colagens dadaístas usando o cinema como forma de expressão foi a estrela solitária de Hans Richter, que além de autor de filmes inovadores foi também um grande porta-voz e crítico dada (Judovitz in Kuenzli: 2001, 46). Seus filmes *Gosts Before Breakfast* e *Two Pence Magic*, ambos de 1927, são bem distintos dos primeiros filmes abstratos, feitos no início da mesma década. Sua matéria-prima não é mais pictórica, é fotográfica.

A narrativa de *Two Pence Magic* é extremamente original. Ela não progride pela sucessão de acontecimentos, mas por rimas visuais e rítmicas. A parte final do filme é como que um retorno à fotografia. A cena que marca a transição é a de uma mulher mascarada pendurada em uma corda. Quando a corda vai ser cortada por uma tesoura que entra repentinamente no enquadramento, a imagem da cena fica estática e se transforma em uma fotografia recortada de uma revista de variedades. Depois, as páginas dessa revista vão sendo passadas e cada uma das cenas anteriores vão sendo exibidas nessas páginas como fotografias. A alusão às colagens dadaístas é bastante explícita. Em seus filmes, Richter usa a montagem cinematográfica de maneira a aproximá-la da forma expressiva da colagem. Ele não se preocupa em submeter as cenas a um encadeamento lógico, pelo contrário, quer acentuar as fissuras, explora as lacunas, os saltos abismais, a contraposição de perspectivas. Em *Gosts Before Breakfast*, esse jogo é feito com maestria ainda maior. O filme é composto por ritmos. Seus personagens principais são os fantasmas, metáfora daquilo que é

a alma do cinema, mas não pode ser visto: o movimento. Para dar vida a objetos inanimados e criar uma representação da ação dos fantasmas, Richter usa fartamente a técnica do stop motion. Trata-se de uma forma de usar a fotografia para “destruir” o cinema, para torná-lo criativo, mágico, não-literal, não-linear, passível de truques e trapaças, como no trecho em que os colarinhos ganham vida própria, deixando atônito o dono da camisa.

A filmografia dadaísta é pequena, mas extremamente rica do ponto de vista de nossa leitura, pois promove constantemente a irrupção desconcertante da fotografia na linguagem fílmica. O dada desfiou-se em duas vertentes durante a década de 1920. Por um lado, irrompeu a crosta da “racionalidade burguesa”, dando vazão ao lado obscurecido das pulsões. Desestabilizou, criticou, até mesmo chegou a pregar a anti-arte. Por outro lado, buscou revelar o potencial expressivo da máquina, a possibilidade de combinar a revolução industrial com uma revolução no campo das artes e da política, para a construção de uma nova sociedade. Essas duas facetas dadaístas estão na origem dos movimentos surrealista e construtivista e acabaram balizando as discussões ocorridas no seio da vanguarda européia nas décadas de 1920 e 1930.

Surrealismo e construtivismo também assumiram a fotografia e o cinema como meios privilegiados para a criação de uma arte transformadora. Os dois movimentos e suas ramificações na Europa forjaram obras comprometidas com a experimentação estética e com proposições políticas, uma conjunção de fatores nem sempre harmônica e que criou divergências inflamadas. Fotografia e cinema eram vistos como maneiras privilegiadas de produzir imagens, pois traziam em seu próprio mecanismo expressivo as principais qualidades associadas à vida moderna e à sua desestabilização. A câmera, potencializada pela objetiva, permitia captar imagens diretamente do real sobre a película fotossensível, para depois torná-las disponíveis, reproduzíveis em massa. Funcionava ainda como prótese, olho mecânico que vai além das limitações do olho humano, para enxergar uma fração de tempo, para fixar a evolução de um movimento e depois permitir a sua recomposição em

velocidades controláveis. Com a fotografia e o cinema, o dispositivo maquínico, que salta para o primeiro plano, serve para realçar aspectos da realidade que antes nos eram desconhecidos e também para tornar relativa a própria realidade, disponível e ao mesmo tempo fugidia, aparente e profunda.

O argumento de que a máquina permite alimentar pulsões de ordem fantástica foi formulado por Walter Benjamin no conhecido, e já citado, conceito de “inconsciente ótico”. Para ele, o dispositivo foto-cinematográfico conjuga características capazes de fazer a realidade expressar por si: a síntese temporal operada pelo funcionamento do obturador permite fracionar os acontecimentos em uma ou em muitas imagens, o uso de objetivas permite aproximar e distanciar, a película permite um contato direto com a realidade sensível. É justamente esse poder documental do registro fotográfico que permite extrair da própria realidade o seu aspecto inconsciente, surreal. Para Benjamin, a originalidade do surrealismo residia na virtude de extrair significados subversivos da experiência sensível. Fotografia e cinema, como formas “diretas” de registro do real, jogavam um papel de destaque nessa concepção.

Em texto de 1929, no qual chama o surrealismo de último “instantâneo” da inteligência europeia, Benjamin ressalta o fato de que a matéria-prima para as obras surrealistas não é retirada de um mundo apartado da existência cotidiana, pelo contrário. O surrealismo é exaltado por sua capacidade de propiciar instantes de “iluminação profana”, durante os quais aquilo que tomamos por natural e corriqueiro tem seu significado habitual repentinamente subvertido, fazendo florescer um sentimento de estranhamento. Segundo Benjamin, “de nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que nos encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano” (Benjamin: 1986c, 33).

A fotografia, com seu poder de registrar o real em sua aparência sensível e de torná-lo disponível e reproduzível, também funcionaria como uma “ótica dialética” para os surrealistas, pois instantâneos fotográficos aparentemente banais abririam para eles as portas às “iluminações profanas”, aos encontros fortuitos que enchem a experiência sensível de significação. Em sua *Pequena História da Fotografia*, de 1931, Benjamin

reivindicou a importância do surrealismo para a fundação da fotografia moderna. Ele retomou a figura de precursor do fotógrafo Atget, que àquela época já havia se tornado um personagem mítico para muitos artistas e autores surrealistas.

Atget foi amplamente revelado apenas após sua morte, em 1927, quando seus negativos foram comprados pela fotógrafa americana Berenice Abbott e expostos nos Estados Unidos e na França. Ele passou três décadas fotografando as ruas de Paris e vendendo seus clichês a pintores, incógnito para todas as vertentes da crítica de arte. Produziu cerca de 10 mil imagens, entre cenas de locais vazios e retratos de personagens típicos. Voltou diversas vezes aos mesmos lugares e criou um dos mais amplos e fragmentados painéis das ruas parisienses nas primeiras décadas do século XX. As fotografias de Atget foram publicadas em revistas surrealistas, onde encontrou respaldo de escritores do movimento. Para Benjamin, ele “foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante o período de decadência. Ele saneia essa atmosfera, purifica-a: começa a libertar o objeto de sua aura, nisso consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica” (Benjamin: 1986a, 101).

O conceito de “aura” na obra de Benjamin permanece profundamente ambíguo, oscilando entre considerações positivas e negativas, acentuadas pelo caráter dialético e barroco próprio do autor. Ao mesmo tempo em que ele dota as fotografias de Atget de um poder de esvaziamento da “aura”, ele as elege como formas de ir além das aparências, em busca de uma espécie de “iluminação profana”. A figura de Atget não teria sido, ela mesma, uma construção “aurática”, feita pelos comentadores surrealistas em torno de uma pessoa e de uma obra que partiram de princípios bem distintos dos deles? A mistura do realismo mais direto com a evocação de uma outra realidade, subjacente à própria imagem, é o que faz com que os lugares e ruas vazios de Atget ganhem tamanha significação. Mas é também a crítica de Benjamin e dos surrealistas que acaba se esforçando para dar significação às imagens diretas e frias. Observadas sob o filtro do surrealismo, as imagens de Atget passam a exalar um véu misterioso, parecem ser feitas de instantes plenos (Fig.3.8). A curiosa mescla entre a mais fria objetividade e a mais sublime subjetividade,

vista pelos surrealistas no testemunho fotográfico, foi resumida em um texto de Salvador Dalí, de 1929.

“Para além do implacável rigor ao qual o registro fotográfico subjuga nossa mente, sua evidência é sempre e essencialmente o veículo mais certo da poesia e o processo mais ágil por meio do qual percebemos a mais delicada osmose que se dá entre a realidade e o surreal.

O simples fato de transportar algo visto para uma fotografia já implica uma total invenção: o registro de uma realidade sem precedentes. Nada demonstra melhor a precisão do surrealismo do que a fotografia. Poderes incomuns da surpresa esses permitidos por uma objetiva Zeiss” (In Phillips: 1989, 35).

Man Ray, outro fotógrafo e cineasta experimental, também defendia o uso do instantâneo fotográfico como uma forma de expressão poética, que estaria para além do mero registro, abrindo possibilidades de um “contato emocional”, alimentado pelo “desejo” e por uma “energia subconsciente” (In Phillips: 1989, 53)⁷⁷. No começo da década de 1920, quando acabara de se mudar para Paris, Man Ray ficou conhecido sobretudo pelas rayographs, maneira como chamava os fotogramas que fazia, resultado da pura interação entre a luz e objetos dispostos sobre um papel fotossensível. Como vimos, seus dois primeiros filmes estão baseados na mesma técnica, transposta para o cinema, embora *Emak Bakia* tenha uma complexidade narrativa e uma variedade de imagens e recursos de linguagens maiores do que *Retour à La Raison*. Com a emergência do surrealismo, a partir de um núcleo de artistas dadas, Man Ray rapidamente se envolveu com as atividades do movimento e passou a produzir fotografias e filmes que se tornaram importantes referências para a arte surrealista.

A obra de Man Ray, assim como de grande parte dos fotógrafos associados ao movimento surrealista, como Maurice Tabard, Brassai, André Kertész e Jacques-André Boiffard, está vinculada à apreensão “objetiva” da realidade, permitida pela fotografia. Publicadas em revistas do movimento, o principal canal de manifestação e de difusão do surrealismo, essas fotografias ganhavam novas significações, criadas pela interação com texto e pela unidade do conjunto. As revistas surrealistas datam da mesma época das primeiras revistas ilustradas com fotografias. A tecnologia de impressão por pontos,

⁷⁷ As citações são tiradas de um texto bastante poético de Man Ray, intitulado *A Era da Luz* e publicado em 1934 no livro de fotos *Man Ray: 104 Photographs 1920-1934*.

chamada de halftone, foi desenvolvida durante a segunda metade do século XIX e a primeira fotografia reproduzida em um jornal da qual se tem notícia data de 1880⁷⁸. Porém, a impressão de fotos em veículos de imprensa demorou algumas décadas para se tornar uma prática comum, pois os editores acreditavam que, por exigência do público, era mais adequado o uso da litografia, imagem menos direta, atenuada pela interpretação de um desenhista. O novo sistema de impressão permitiu a massificação do consumo da fotografia e uma maior interação desta com o signo verbal. A difusão do cinema teve o mesmo papel. Os dois fenômenos, que estão calcados na cultura de massas, causaram reflexos nas artes. O surrealismo e outros movimentos de vanguarda resultaram, em grande parte, desses abalos sísmicos.

O surgimento das publicações que mesclavam fotografia e tipografia, de início, causava um certo estranhamento, justamente por ser considerado um testemunho direto demais. É desse estranhamento que os surrealistas se valiam, produzindo imagens e textos que tinham influência do caráter popular das revistas ilustradas, mas que iam além, propondo uma forma de arte completamente nova. Man Ray também foi dos primeiros fotógrafos a conjugar uma produção que circulava no ambiente artístico a uma produção editorial de cunho comercial. Suas fotos ilustraram tanto revistas surrealistas como revistas de moda. Ele transitava entre os dois universos com enorme facilidade e sem abrir mão da atitude criativa em nenhum dos casos.

O fundador do movimento surrealista, André Breton, mantinha uma relação de particular proximidade com a fotografia. Ele ilustrou seus livros com imagens fotográficas e sempre defendeu o uso destas nas publicações surrealistas. A técnica fotográfica permitia desencadear processos estéticos muito parecidos aos buscados por Breton na literatura. Seus romances e ensaios são estruturados sobre acontecimentos que guardam entre si relações aparentemente fortuitas, deflagradas por acasos e coincidências, por encontros inesperados. São geralmente ilustrados por fotografias que, a princípio, exibem frios registros documentais de lugares e pessoas citadas. Porém, as fotografias não funcionam,

⁷⁸ A fotografia em questão foi publicada no jornal americano New York Daily Graphic, em 4 de março de 1880. Essa informação foi recolhida no clássico livro de Gisèle Freund (1974), que tem um capítulo dedicado nascimento da fotografia de imprensa e outro dedicado ao surgimento do fotojornalismo, que segundo a autora, se deu apenas na década de 1920, quando as câmeras se tornaram menores e os veículos de imprensa passaram a publicar fotos em maior número.

nesses casos, como mera ilustração. Elas são um complemento perfeito para o texto, que se baseia exatamente na descoberta de camadas mais profundas de significação a partir de experiências sensíveis, da vivência direta das ruas de Paris. Ao realizar romances ilustrados por fotografias, Breton praticou uma forma particular de cinema, já que seu procedimento foi, em essência, muito próximo da realização de um filme: combinar a interação entre imagens fotográficas e signos verbais em uma seqüência linear⁷⁹.

Assim como na fotografia, o cinema surrealista se utiliza de uma representação “realista”, freqüentemente traída por trucagens. A narrativa é construída segundo conexões causais, como no cinema comercial que se estabelecia nos Estados Unidos e na Europa, porém, elementos surpreendentes, inusitados, fora de lugar, vêm perturbar a continuidade e a unidade da história apresentada, tornando-a obscura e densamente povoada de signos. A grande diferença entre a proposta dadaísta e a surrealista é que a primeira quer esvaziar o signo artístico de todo o significado por meio de sua mais direta contestação, enquanto os surrealistas carregam suas obras de significações, que estariam ligadas de maneira subterrânea, segundo mecanismos que escapam à lógica convencional, mas que são acessíveis através de decifrações, os tais instantes de “iluminação profana”, dos quais falava Benjamin.

Filmes como *Estrela do Mar* (1928), de Man Ray, *Um Cão Andaluz* (1929), de Salvador Dali e Luís Buñuel, e *Sangue de um Poeta* (1930), de Jean Cocteau, se valem do incrível potencial do cinema para criar um universo fantástico a partir de elementos banais. Ao mesmo tempo em que possui uma capacidade extraordinária para emular o real, preenchendo a representação do mesmo movimento que anima a realidade, o cinema resulta de uma redução dessa realidade, feita de fragmentos desconexos que, colocados em seqüência pela montagem, dão uma ilusão de continuidade. As relações que fundam a realidade podem ser subvertidas pelo cinema sem deixar de manter o mesmo princípio de unidade e verossimilhança que encontramos na experiência cotidiana da visão. Isso permite criar um mundo fantástico a partir de elementos banais. Os surrealistas adotaram a fotografia e o cinema por serem meios privilegiados para fazer aflorar a subjetividade por

⁷⁹ As observações acerca das revistas surrealistas e dos livros de André Breton ilustrados com fotografias são inspiradas por artigo de Rosalind Krauss sobre o tema publicado na coletânea *O Fotográfico* (Krauss:2002).

meio da objetividade, para evocar o surreal exibindo o real. O que mais surpreende em um filme surrealista ou nos livros ilustrados por fotografias de Breton, não é o conteúdo fantástico, mas a forma como ele é apresentado, sob uma roupagem realista. Uma passagem de André Bazin nos ajuda a refletir sobre as relações entre as imagens-máquinas e as vertigens alucinatórias do surrealismo.

“Para o surrealismo, a finalidade estética é inseparável da eficácia mecânica da imagem sobre o nosso espírito. A distinção lógica entre o imaginário e o real tende a ser abolida. Toda imagem deve ser sentida como objecto e todo objecto como imagem. A fotografia representava portanto uma técnica privilegiada da criação surrealista já que realiza uma imagem que participa da Natureza: uma verdadeira alucinação. A utilização do *trompe l’oeil* e da precisão meticulosa dos detalhes na pintura surrealista é disso a contraprova” (Bazin: 1992, 20-21)

Um filme considerado por alguns como surrealista e pouco comentado pela crítica especializada merece ser destacado no contexto desta dissertação. Trata-se de *Paris qui Dort* (1923), dirigido por René Clair, o mesmo diretor do filme dadaísta *Entr’acte*⁸⁰. Clair começou sua carreira na França e manteve estreitas relações com artistas da vanguarda em suas primeiras produções. Posteriormente, se profissionalizou como diretor de filmes “comerciais” e chegou a atuar em Hollywood durante a Segunda Guerra Mundial, onde dirigiu quatro filmes. As teorias que pretendem enquadrar o cinema como “arte” convivem com uma “inadequação” que lhe é própria, pois os filmes se tornaram rapidamente empreendimentos de escala industrial, que demandam altos investimentos e uma grande equipe, com profissionais especializados, contratados por um estúdio que visa o lucro. Um diretor de cinema, considerado como “autor” de um filme, trabalha de maneira muito distinta de um artista convencional, o que dificultou o entendimento do cinema como um produto artístico. Criou-se uma diferenciação generalizada entre filmes “comerciais” e

⁸⁰ Na coletânea de artigos *Dada and Surrealist Film* (Kuenzli: 2001), René Clair é citado somente de passagem, como o diretor do filme *Entr’acte*, que é reconhecido de maneira unânime como uma importante obra do cinema dadaísta. *Paris qui Dort* não é citado como um filme surrealista na coletânea, talvez por não ter contado com a participação de nenhum artista diretamente ligado ao movimento surrealista. Em minha opinião, no entanto, o filme traz uma contribuição decisiva para pensar o surrealismo. Vale lembrar que *Paris qui Dort* foi produzido antes da publicação do primeiro manifesto surrealista, antes, portanto, que o movimento surrealista se tornasse “oficial”. Sua filiação mais direta vem dos filmes fantásticos populares, que se desenvolveram logo nos primórdios do cinema e têm como grande precursor o mágico Méliès. O melhor exemplo é na série *Fantômas*, dirigida por Louis Feuillade entre 1913 e 1914, e criada a partir de romances de Marcel Allain e Pierre Souveste, que contam a história de um misterioso *serial killer* à solta pelas ruas de Paris. Esses filmes inspiraram profundamente alguns integrantes do movimento surrealista.

filmes “de arte”, o que faz com que muitas produções consideradas comerciais fujam aos olhos da crítica. René Clair é um exemplo dessa “inadequação”, pois ele está vinculado à história das vanguardas artísticas por suas primeiras produções e também à história do cinema, por sua atividade profissional posterior como diretor de filmes.

Paris qui Dort conta a história de um dia em que a capital francesa acordou imobilizada, com todos os seus habitantes congelados como estátuas. Somente o guarda da Torre Eiffel, que dorme lá no alto da construção, conseguiu escapar do fenômeno, além de cinco pessoas, que chegavam de Marselha no aeroporto de Paris sem entender o que estava acontecendo. O guarda e os demais personagens se encontram e partem para aproveitar o fato de poderem se movimentar, enquanto todos os demais habitantes da cidade estão condenados à imobilidade. Roubam pertences de pessoas, bebem champanhe, usam carros alheios, têm a cidade inteira para eles. As cenas feitas no alto da Torre Eiffel estão entre as mais ousadas da época, antecipando pontos de vista vertiginosos que apareceriam nas obras de fotógrafos da vanguarda, como Moholy-Nagy e Rodchenko. Lá do alto da torre, os personagens começam a se entediar com o fato de terem acesso a tudo, mas de estarem fadados a uma existência isolada. Os homens começam a brigar pela única mulher que restou. Cansados da peleja inútil, eles resolvem se juntar e descer novamente à cidade em busca de descobrir o que está acontecendo. Eles descobrem, afinal, que a imobilização foi causada por raios provenientes de uma máquina desenvolvida no laboratório de um cientista louco e que não foram atingidos porque estavam em uma altitude não alcançada pelos raios. Depois de uma breve disputa com o cientista, eles conseguem virar a alavanca da máquina e fazer com que a cidade volte ao ritmo normal de movimentação. Ao final, a moça resolve ficar com o guarda da Torre Eiffel. De lá do alto, eles observam o movimento frenético da cidade, que volta a vibrar, e se perguntam se aquela experiência não teria sido um sonho.

Paris qui Dort tem uma estrutura narrativa muito distinta de *Entr'acte* e dos filmes surrealistas como *Um Cão Andaluz*, fato que talvez tenha provocado a desconsideração por parte dos historiadores da vanguarda. Seu roteiro é relativamente clássico, embora ainda não se pudesse falar de uma narrativa cinematográfica “clássica” no início da década de 1920. A sequência de cenas está disposta em uma ordem cronológica,

as imagens são explícitas e auto-explicativas, já que se trata de um filme mudo e com poucas legendas, no qual a continuidade da história depende de uma lógica linear clara. O aspecto surrealista de *Paris qui Dort* está no enredo, pois a imobilização do mundo é tratada como uma metáfora para seu estranhamento. As ruas de Paris, como mostradas no filme, parecem ter sido tiradas das fotos de Atget, criam um vasto cenário vazio de vida, próprio ao surgimento do fantástico.

O mecanismo para parar o mundo é uma máquina inventada por um homem, um cientista louco e destemido, um *bricoleur*. A máquina de parar o mundo – e de fazê-lo voltar à vida – é uma metáfora que nos permite pensar na máquina fotográfica e na máquina de filmar. São dispositivos provenientes da ciência e da técnica que também abrem canais para acessar o fantástico, acentuando o seu impacto sobre os espectadores crédulos na verdade expressa pelo registro “objetivo” do mundo. Quanto mais cremos que o filme emula a realidade de maneira perfeita, mais surpresos ficamos ao ver fatos improváveis ganharem vida na tela.

O enredo de *Paris qui Dort* traz latente uma reflexão sobre a imagem cinematográfica e sua relação com a fotografia. A imagem estática irrompe na narrativa fílmica logo de início, quando a cidade amanhece adormecida, somente a imagem cinematográfica permite restituir o movimento vital das ruas, no fim do filme, somente no interior da imagem cinematográfica é possível conviver o movimento dos personagens e da câmera, com a imobilidade da cidade. O cinema, eterna “múmia da mudança”, segundo a definição de Bazin, é capaz de dar vida à imagem, de tornar a representação novamente presente ao espectador, em oposição à fotografia, que se apresenta como rastro distante de um momento passado.

Devemos considerar ainda o impulso “construtivista” alimentado pela vanguarda dada e que se consolidou no eixo entre Alemanha e Rússia. Um caloroso debate se instaurou nos dois países durante a década de 1920 em torno da afirmação da fotografia e do cinema como formas privilegiadas de expressão artística e de penetração no imaginário

das massas. Se havia no ar um intuito de institucionalizar, também havia um pretexto para colocar em questão as instituições vigentes. A proposta dadaísta, niilista por princípio, lentamente foi dando lugar a propostas construtivistas, que visavam a fundação de bases para uma nova arte. A figura mais eloqüente e ativa no movimento de valorização do cinema e da fotografia pela vanguarda alemã no pós Primeira Guerra foi a do húngaro László Moholy-Nagy. Ele defendia que a peculiaridade da imagem fotográfica era a possibilidade oferecida pelo material fotossensível de dar forma à luz, gerando uma “nova visão”. A fotografia, como “escrita da luz”, abria novas perspectivas à arte e podia por isso se juntar ao projeto de transformação da vanguarda, simbolizada na arte abstrata. Em um texto de 1927, ele deixou clara sua opção pela “experimentação”, usando a foto e o filme como os meios mais adequados.

“Este século pertence à luz. A fotografia é o primeiro instrumento que possibilita dar forma à luz, de uma maneira transposta e – provavelmente por essa razão – quase abstrata.

O cinema vai além – simplificando, pode-se dizer que a fotografia culmina no filme. O desenvolvimento de uma nova dimensão na experiência ótica é alcançado pelo filme em um degrau ainda mais elevado.

Porém, o árduo trabalho cumprido pela fotografia é indispensável para um cinema avançado. Uma particular relação: o mestre toma instruções do aprendiz. Um laboratório recíproco: a fotografia como um campo investigativo para o filme e o filme como um estímulo para a fotografia” (In Phillips: 1989, 85).

As palavras de Moholy-Nagy são explícitas com relação à necessidade de uma produção híbrida, que explore as interconexões entre fotografia e cinema. Em um outro texto, de 1928, ele aborda *Os Problemas do Filme Moderno*. Moholy-Nagy aponta o pintor russo Kasimir Malevich como grande referência aos artistas de então, em seu impulso para o cinema. Para ele, o Quadrado Branco, de Malevich, simbolizava a tela do cinema, a “transição da pintura cor para a pintura luz: a superfície branca servindo de refletor, para a projeção direta da luz, e do que vai ainda além, a luz em movimento” (Moholy-Nagy: 1984, 315). A comparação entre o quadrado branco de Malevich e a superfície branca da tela de cinema permitia unificar o ideal da pintura abstrata às produções artísticas no campo da foto e do filme. Isso não quer dizer que Moholy-Nagy não considerasse os usos “realistas” da fotografia. Para ele, o potencial da imagem fotográfica residia na materialização da luz,

fosse ela direcionada pelo uso de uma câmera escura, segundo códigos realistas, ou não. Ele propunha um ambiente para exercer a liberdade de criação, embora não deixasse de lembrar-se do papel político do artista na construção de uma nova sociedade.

Além das inúmeras colagens que realizou, da atividade como fotógrafo e cinegrafista, Moholy-Nagy deixou uma obra especialmente marcante para o propósito desta análise, um livro de introdução à teoria da fotografia que também representou um manifesto pela intersecção de linguagens e suportes, chamado *Pintura Fotografia Filme*⁸¹. Ele foi publicado em 1925 e reeditado dois anos depois, na série de livros lançada pela escola de arte aplicada Bauhaus, onde Moholy-Nagy atuou entre 1923 e 1928. A intenção primordial do livro era criar uma teoria da fotografia. O resultado foi uma obra heterodoxa, que mistura diversos recursos expressivos para dar conta de uma visão globalizante. O livro é estruturado em três partes independentes entre si. A primeira parte é composta por escritos e divagações sobre o potencial inovador da fotografia para as artes, no estilo bastante peculiar e caótico do autor. A segunda parte traz uma seqüência de 70 fotografias, acompanhadas de legendas ora descritivas, ora divagatórias, que propõem a afirmação de uma atitude moderna, contrária à intervenção no instantâneo fotográfico, como fizera o pictorialismo. Moholy-Nagy apresenta fotografias próprias e outras, retiradas de contextos bem distintos dos considerados pela história da arte: revistas ilustradas e publicações especializadas em divulgação científica e industrial.

É na terceira parte do livro que Moholy-Nagy realiza a fusão entre cinema, fotografia e pintura. Intitulado *Dinâmica de uma Metrópole*, o capítulo foi concebido como um roteiro para um filme que nunca chegou a ser realizado⁸². As páginas do livro se dividem em diversos compartimentos, delimitados por grossas linhas pretas. A mistura de vários níveis de informação dentro desses compartimentos é que define o conjunto do filme. O autor mistura fotos, textos e signos visuais. Os fragmentos narrativos são ligados pela recorrência da palavra TEMPO, escrita em caixa alta. O roteiro segue uma montagem

⁸¹ Tomo como referência principal o artigo de Andrea Nelson (2006) que analisa a forma de “montagem narrativa” existente na construção desse livro. Não tive acesso ao livro de Moholy-Nagy diretamente, apenas por meio de reproduções de algumas páginas.

⁸² Já comentamos sobre a recorrência de filmes puramente visuais sobre cidades, as sinfonias das metrópoles, durante a década de 1920. O “filme” de Moholy-Nagy, mesmo que tenha se realizado apenas nas páginas de um livro, também pode ser citado como um exemplo do gênero.

não-linear, feita por associações e pontuada por digressões metalingüísticas. Esse roteiro para um filme na verdade resultou em uma obra auto-suficiente, um filme concebido no formato de livro. A publicação tem as mesmas características de um filme, com a diferença que a ordem da leitura é dada pelo espectador, em seu ritmo de folhear e passear os olhos pelos diversos retalhos de informação. Uma espécie de “filme estático”, composto no espaço das páginas de um livro, unificado pela “fatura” das artes gráficas (fig.3.9)⁸³.

O ideal de reconhecimento da fotografia e do cinema como arte e de fusão de diversos suportes em uma atividade artística completa, que animou a obra de Moholy-Nagy e as vanguardas da década de 1920 como um todo, teve seu momento de maior expressão na exposição *Film und Foto*, realizada em maio de 1929, em Stuttgart, na Alemanha. A mostra teve proporções gigantescas e posteriormente viajou por diversas cidades alemãs, além de Zurique, Viena, Tóquio e Osaka. Reuniu 1.200 obras de 150 artistas, vindos de Alemanha, Áustria, Holanda, França, Inglaterra, Bélgica, Tchecoslováquia, Estados Unidos, Rússia e Suíça. Contou com a colaboração de seis escolas de arte alemãs, entre elas a Bauhaus. Foi acompanhada da publicação de um catálogo com cinco artigos teóricos acerca da fotografia e do cinema e do papel das duas formas expressivas na arte da época. Paralela à exposição, aconteceu uma extensa programação de projeção de filmes, com mais de 60 títulos, selecionados por Hans Richter. Todas as principais tendências da vanguarda européia da década de 1920 foram contempladas na seleção, que reuniu filmes de Carl Theodor Dreyer, G. W. Pabst, Serguei Eisenstein, Robert Wiene e Charlie Chaplin, além dos curta-metragens experimentais de Man Ray, Viking Eggeling, Fernand Léger e do próprio Hans Richter, que já foram abordados neste capítulo. Um dos grandes acontecimentos da exposição foi a conferência dada por Dziga Vertov e as três noites dedicadas à projeção de filmes russos⁸⁴.

⁸³ A década de 1920 é também a época da consolidação da “fototipografia”, união entre fotografia e textos no âmbito de revistas, livros, peças publicitárias e pôsteres. A Bauhaus teve participação significativa nesse processo, pois pregava uma junção entre obra de arte e artefato, entre estética e aplicação prática. A formação em artes na escola era mesclada com disciplinas práticas para desenho de produtos e de publicações. Uma figura marcante, ao lado de Moholy-Nagy, no ensino das artes gráficas foi Jan Tschichold, que em 1928 escreveu o livro *A Nova Tipografia*, sobre a combinação de textos com recursos novos, como o uso de fotografias.

⁸⁴ Informações retiradas do texto de Inka Graev, *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds, Film und Foto* (1989). Apesar do título em alemão, o texto citado está em uma coletânea francesa.

A exposição *Film und Foto* revelou o diálogo que vinha sendo travado entre alemães e russos. A fotografia alemã esteve presente em peso, com destaque para Moholy-Nagy, que cuidou da seleção de obras para uma das 16 salas da exposição. Seu trabalho pode ser considerado uma extensão das experimentações e reflexões que vinha realizando anteriormente. A proposta da sala foi desafiar os parâmetros artísticos normalmente aceitos, dispensando as produções pictorialistas para agregar fotografias jornalísticas, científicas, industriais e publicitárias. O desafio de fundir a arte à sua aplicação prática era compartilhado também pelos russos. A sala que abrigava a produção russa na *Film und Foto* foi a única a exibir recursos de fusão direta entre cinema e fotografia. A seleção das obras foi feita por El Lissitzky e englobava fotografias, cartazes, capas de livros e outras produções gráficas, em um cenário completamente tomado por fototipografias, onde ocorriam também projeções de filmes.

Gustaf Stotz, que coordenou a curadoria da mostra, também escreveu a introdução ao catálogo, onde deixa de saída a clara intenção de tomar a fotografia e o cinema como veículos para uma nova geração de artistas. “A evolução do equipamento fotográfico, a invenção do cinematógrafo e o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução, tanto por sua amplitude como por suas conseqüências, têm criado no mundo inteiro um setor de dimensões extraordinárias”, anuncia Stotz (1989, 110). Ele segue o texto dizendo que o que faz da fotografia e do cinema os meios de criação mais adaptados à época é justamente aquilo que antes impedia a entrada dos dois no âmbito das artes: o fato de o registro fotográfico ser “objetivo”, “claro” e “preciso”. A fotografia moderna se funda, segundo essa proposta, em uma valorização do instante da captação, que rejeita manipulações anteriores ou posteriores ao ato fotográfico. O argumento que permite unir a foto e o filme em um novo campo artístico se inicia com a diferenciação da fotografia para a pintura, para posteriormente derivar a invenção do cinema do desenvolvimento da fotografia. É o mesmo argumento usado por Rudolf Arheim, quando afirma o potencial artístico do cinema em seu livro referencial, *Filme como Arte*, lançado em 1932⁸⁵. Arheim reconhece que a imagem fotográfica tem uma natureza diferente da pintura, pois a

⁸⁵ Rudolf Arheim esclarece no princípio do livro que ele havia sido escrito no intuito de “refutar completa e sistematicamente o pressuposto de que a fotografia e o filme são apenas modos mecânicos de reprodução e que eles não têm nada a ver com a arte” (Arheim: 1984,9).

mediação do aparelho permite que a realidade objetiva seja impressa na película de maneira instantânea, sem a intervenção da mão humana. Porém, ele pondera que o dispositivo, por si próprio, não é capaz de produzir uma obra, ele dependente da participação do homem e das intencionalidades envolvidas no ato de criação para gerar resultados expressivos. É justamente nessa manipulação intencional do aparelho, visando finalidades expressivas pré-concebidas no projeto do criador, que reside o aspecto artístico da fotografia e, por extensão, do cinema.

3.2. Arte contemporânea

Na busca de interações entre as imagens cinematográfica e fotográfica no campo comum das artes, outro período privilegiado, de grande efervescência tanto nas experimentações formais como na contestação política, é o que compreende as décadas de 1960 e 1970. A arte, a partir de então, se tornou um ambiente verdadeiramente heterogêneo. Os questionamentos levantados aos valores clássicos da arte durante o período modernista se ampliaram, assim como o questionamento das instituições artísticas. Alguns críticos chegaram a definir a arte feita a partir da década 1960 como pós-moderna, uma forma de arte construída em oposição ao legado do modernismo. É preciso deixar claro o contexto dessa afirmação, pois o modernismo é frequentemente associado pela crítica norte-americana ao legado de Clement Greenberg e de seus seguidores, como Michael Fried. Embora tenha começado a escrever na década de 1930, é somente no início da década de 1960 que Greenberg ganhou proeminência como porta-voz teórico da dominante “arte modernista”. O lançamento de *Pintura Modernista*, em 1961, e a posterior publicação de uma nova edição ampliada, em 1965, marcaram a canonização do crítico, que passou a ser tomado como principal referência da teoria sobre a arte moderna. Greenberg defende na obra que a melhor arte ocidental é representada por uma “evolução” orientada para a conquista da planaridade. De uma maneira simplificada, seu argumento afirma que, desde Manet, em uma progressão cujo ápice está no expressionismo abstrato americano, a pintura ocidental veio destruindo o espaço pictórico perspectivista, calcado na representação figurativa, para conquistar a abstração, forma em que os elementos externos ao fazer da pintura são completamente expurgados. O mesmo critério era tomado como baliza para o

juízo da escultura, que teria evoluído da representação figurativa para uma abstração baseada em formas geométricas livres de demandas literais, abolindo de uma só vez a figura e o pedestal.

Como bem observaram Charles Harrison e Paul Wood (1998), em texto sobre a transição da arte moderna de moldes greenberianos a uma arte pós-moderna, a crítica de Greenberg parte de critérios de juízo e formas de hierarquização bastante claros, que implicam na exclusão de grande parte da produção reconhecida como modernista, caso, por exemplo das colagens dadaístas, do construtivismo russo ou do surrealismo. Além disso, a visão de Greenberg se mostra excessivamente essencialista, fato que o leva a desconsiderar experiências híbridas, abraçando pintura e escultura como suportes cujas peculiaridades devem ser observadas. Um quadro não pode ser meio para a representação de uma narrativa, mas a realização material da própria essência da pintura: tinta sobre tela, textura, cor, formas, fatura. Ao adotar como principal pressuposto de avaliação de uma pintura a sua qualidade formal, Greenberg destacou a arte moderna de sua moldura, parte inextricável de sua existência: a modernidade. Para ele, as obras de Manet ou dos pintores impressionistas servem apenas como um pretexto para o argumento da busca de planaridade. O significado social dessas obras e as interações criadas com outras formas expressivas são esvaziados em nome de uma pretensa essência de pintura, preenchida por obras-primas exemplares.

O modernismo de Greenberg, na verdade, é somente mais um tipo de modernismo, dentre os muitos defendidos desde que o conceito ganhou nome com Baudelaire, ainda na primeira metade do século XIX. Por isso, é difícil definir os abalos sísmicos na arte da década de 1960 sob o rótulo de pós-modernismo. Todas as formas de “campo expandido” desenvolvidas na arte contemporânea já tinham aparecido anteriormente, durante os movimentos de vanguarda do início do século XX: a colagem e a apropriação, a instalação, a performance, o cinema experimental e a fotografia. No entanto, é inegável que houve não apenas uma retomada, mas uma formidável expansão das experimentações em campos híbridos, misturas, contaminações que resultaram em novos questionamentos à instituição artística. O termo arte contemporânea, frente ao qual parte do modernismo representa uma tradição consolidada e um ponto de partida, é mais adequado

do que o termo arte pós-moderna, que denota uma ruptura radical com o modernismo que em verdade não existiu. A consolidação da arte contemporânea serviu para demonstrar como o argumento da conquista da abstração em oposição à figuração, cerne da teoria de Greenberg, era equivocado. A arte, a partir de então, deixou de ser considerada do ponto de vista da representação ou da negação da representação do mundo real. Os critérios mudaram.

Nos ensaios reunidos na primeira parte do livro *Sobre as Ruínas do Museu*, Douglas Crimp dissecou as relações entre a valorização da fotografia na instituição artística e a emergência de uma arte contemporânea pluralista na passagem da década de 1960 para a década seguinte (Crimp: 2005). Ao mesmo tempo em que a fotografia foi enquadrada segundo os preceitos clássicos do modernismo greenbergiano, encampada pelo museu e transformada em cânone, ela também serviu para questionar a função do museu, o papel do artista, do público e da obra de arte. O mesmo aconteceu com o cinema. O surgimento da videoarte e de um vigoroso cinema experimental, também na década de 1960, causou a demolição das regras estabelecidas pelos filmes de ficção convencionais. Por outro lado, o vídeo foi uma forma de trazer o cinema para o museu, de institucionalizar a sua existência enquanto arte, expressão estética. Assim como na década de 1920, fotografia e cinema, ao serem absorvidos no campo da arte, ampliaram e transformaram esse campo, ao mesmo tempo em que travaram relações entre si, relações marcadas pelo estranhamento e o enriquecimento mútuo entre a imagem estática e a imagem-movimento.

Outra característica compartilhada pela arte contemporânea e as vanguardas do início do século é o ressurgimento de movimentos artísticos baseados em manifestos e textos críticos diversos: pop, minimalismo, arte conceitual, *land art* e *body art* são alguns dos rótulos que a crítica buscou impingir a vertentes de um amplo e heterogêneo movimento de renovação. A *pop art* trouxe para o âmbito da arte signos do mundo do entretenimento e da comunicação de massa, desprezando os preceitos colocados pelo expressionismo abstrato em nome de uma arte aparentemente superficial, porém profundamente irônica e reflexiva. A escultura minimalista destituiu toda possibilidade de representação e de expressão na obra de arte, substituiu a fatura manual pela industrial. Para Donald Judd, líder do movimento, a principal função de um objeto de arte encerra-se naquilo

que ele é e não no que ele representa. O minimalismo jogava ainda com o conceito de instalação. As esculturas seriais de Judd eram feitas tendo como referência o espaço que iriam ocupar, incorporando à escultura um caráter arquitetônico acentuado. A arte conceitual mostrou como era equivocado o cisma criado na cultura ocidental entre arte e teoria, entre a fruição estética e a reflexão filosófica, entre o mundo das sensações e o mundo das idéias, entre a imagem e a palavra. A *land art* e a *body art* ousaram trazer suportes novos para a arte: a natureza e o próprio corpo do artista. Criaram, com isso, um deslocamento decisivo na forma de conceber as obras de arte, os espaços de exposição e as formas de produção e circulação. Em oposição à tradição da pintura, encarnada no argumento de Greenberg como principal meio expressivo da arte erudita, uma série de manifestações artísticas heterogêneas surgiu nas décadas de 1960 e 1970, dentre elas, com importância decisiva, participaram a fotografia e o cinema, sobretudo na forma do vídeo. De tal maneira que Douglas Crimp chegaria mesmo a decretar a morte da pintura e da principal instituição que está por trás da consolidação da arte moderna, o museu, lançando uma provocação aos artistas de vanguarda que buscavam novos rumos para a criação artística.

Robert Rauschenberg foi dos primeiros artistas a desafiar o domínio do expressionismo abstrato e dos critérios greenbergianos de pintura, ainda na década de 1950. Ele realizou uma espécie de passagem e o fez primeiramente incorporando fotografias e objetos corriqueiros em seus quadros, o que representava uma atitude bastante distinta da geração expressionista. Em obras como *Pintura Combinada, Sem Título*, de 1955, Rauschenberg não estava preocupado com a expressão, embora deixasse transparecer uma pincelada nervosa e bastante expressiva. O que importava para ele de fato era o livre trânsito de imagens provenientes de diversos estratos da cultura popular na superfície do quadro. Posteriormente, Rauschenberg passou a transpor as fotografias para suas telas por meio da serigrafia, uma forma de reprodução mecânica usada para imprimir estampas em tecido. É o caso da obra *Estate*, de 1963 (Fig.3.10), onde ele aplica pinceladas sobre uma tela previamente impressa com fotografias e sinais de trânsito. Douglas Crimp considera a absorção da fotografia e da serigrafia na obra do artista como um indício da grande virada que se processava no âmbito da arte.

“Embora houvesse apenas um leve incômodo em chamar Rauschenberg de pintor durante a primeira década de sua carreira, quando ele passou a abraçar sistematicamente as imagens fotográficas no início da década de 1960 tornou-se cada vez menos possível considerar sua obra como pintura. Ela era, em vez disso, uma forma híbrida de *impressão*. Rauscheberg trocara definitivamente as técnicas de produção (combinações e assemblages) por técnicas de reprodução (silk screen e transposição de desenhos). (...) A ficção do sujeito criador dá lugar à atitude aberta de confisco, citação, reprodução parcial, acumulação e repetição de imagens já existentes. São minadas as noções de originalidade, autenticidade e presença, essenciais ao ordeiro discurso do museu.” (Crimp: 2005, 54).

O gesto de Rauschenberg, que remete ao dadaísmo, foi incorporado e transformado na obra Andy Warhol, a quem foi colado o rótulo de artista pop por excelência. Warhol trabalhou extensamente com a apropriação e a reprodução de imagens que circulavam no imaginário popular. Sua obra mais célebre, a série de serigrafias do rosto de *Marilyn* produzida ao longo dos anos 60, se apropria de um símbolo sexual produzido pela indústria cinematográfica na forma de uma fotografia. A partir de uma mesma imagem, faz uma série de variações, que realçam o aspecto de reprodução em massa e a disponibilidade de manipulação de cores permitido pela serigrafia. Fotografia, cinema e artes visuais se encontram na obra de Warhol sem qualquer preocupação de pureza do suporte pictórico. A arte erudita é invadida por signos da cultura popular, mas isso não representava uma atitude retrógrada.

Em outra série de telas bastante conhecida, criada no início da década de 1960, Warhol reproduziu diversas vezes uma mesma imagem fotográfica por meio da serigrafia, com pequenas diferenças entre as reproduções. Ele se apropriava de fotografias publicadas em jornais e revistas, que expunham os temas mais variados: celebridades, acontecimentos políticos, crimes, acidentes e suicídios. Sua intenção não era a de chocar ou de acentuar o caráter mitológico de uma imagem, a ironia estava exatamente no uso de uma técnica e uma estética aparentemente neutras. O episódio mais célebre em que as apropriações de Warhol reverberaram na esfera pública foi o da produção da obra *Os 30 Homens Mais Procurados* (1964). O artista havia sido comissionado para fazer um painel para a Feira Mundial de Arte de Nova York e realizou uma montagem de trinta retratos apropriados dos arquivos da polícia e reproduzidos em impressões serigráficas de grandes proporções. Com isso,

Warhol trazia um tipo de fotografia usada no contexto do controle social sobre a criminalidade para o contexto da arte. Esse deslocamento provocou uma reação negativa nos patrocinadores da feira, que ordenaram que o painel fosse pintado de branco poucas horas depois de sua instalação.

Warhol também se apropriou da fotografia e do cinema como formas de produção de imagens. Na série *Photobooth Portraits*, desenvolvida de 1963 a 1966, ele acumulou retratos de amigos feitos em cabines de fotos instantâneas para documentos. Essas cabines realizam quatro retratos disparados em sequência com pequenos intervalos de tempo entre si. Warhol conduzia seus amigos até uma cabine fotográfica, dentre as muitas disponíveis nas ruas de Nova York, e os fazia posar para a câmera automática. Depois, recolhia os retratos para seu álbum. Muitos serviram de referência para a produção de serigrafias. O artista não era propriamente o autor das fotos, mas era o mentor por trás do ato de expor seus conhecidos à câmera. As pequenas variações que diferenciam os retratos criam uma narrativa calcada em instantes mínimos, uma pose fracionada em quatro poses, que muitas vezes se desdobram em momentos de pré e pós pose (Fig.3.11). Nesse formato, a imagem fotográfica se insinua timidamente no campo do cinema.

A partir de 1963, quando adquiriu sua primeira filmadora para películas de formato 16 mm, Warhol passou a produzir filmes experimentais mudos. A série de filmes que ele reuniu é das mais intrigantes e desafiadoras feitas no âmbito da arte contemporânea. É composta por filmes com enquadramento fixo de cenas onde nada ou quase nada acontece, caso do filme que mostra o prédio *Empire State* durante uma noite inteira, construção sólida e maciça cuja estaticidade é quebrada apenas por ocasionais acendidas ou apagadas de lâmpadas. Também entrou na série um conjunto de retratos em que pessoas escolhidas por Warhol em seu círculo de amigos posam para a câmera em atos banais e repetitivos, simulando um teste de *casting* para escolha de atores. Esses retratos cinematográficos estão muito próximos do expediente narrativo utilizado na série *Photobooth Portraits*, pois a variação das poses é mínima e sua repetição contínua na forma de *loop* nos faz perder a noção do que já vimos e do que ainda é inédito⁸⁶. Os atos

⁸⁶ Uma seleção 24 filmes de Warhol foi exibida no Museu de Arte Moderna de São Paulo entre 16 de junho e 14 de agosto de 2005.

repetitivos e as pequenas variações nas cenas filmadas criam uma distensão da imagem cinematográfica, que a faz tender para a fotografia. Trata-se de uma forma de dilatação de um momento, algo muito distinto dos expedientes usados pelo cinema narrativo convencional, que abusa dos cortes e da mudança de planos como formas de dinamizar a narrativa. O cinema proposto por Warhol na série é eminentemente anti-narrativo, é fotográfico.

Charlotte Cotton (2004) observa que a fotografia e o vídeo inicialmente ganharam proeminência no contexto da arte contemporânea como maneiras de registro para obras de existência efêmera, caso das performances. Uma performance realizada por um artista, seja em um ambiente privado ou público, apenas pode ser vista pelos espectadores presentes na hora do ato. Porém, as performances tornam-se obras de arte na medida em que são registradas por meio do vídeo ou da fotografia, tornando-se objetos passíveis de ser armazenados, reproduzidos e re-exibidos. Tome-se, por exemplo, a obra do alemão Joseph Beuys, composta em grande parte por ações efêmeras. Em 1965, ele fez uma performance que intitulou *Como Explicar Imagens a uma Lebre Morta*, para a qual se fechou sozinho no ambiente de uma galeria e, com o rosto besuntado em mel e coberto com ouro em folha, passou horas explicando a uma lebre morta, que jazia em seu colo, conceitos de estética e história da arte (Fig.3.12). Convidado a expor pela primeira vez nos Estados Unidos, em 1974, Beuys decidiu fechar-se no ambiente da galeria por cinco dias, acompanhado de um coite e vestido apenas com um pedaço de feltro, na performance que chamou de *Eu Gosto da América e a América Gosta de Mim*. É claro que a energia emanada pela presença de Beuys nesses atos nunca será presenciada novamente, mas o que resta para nós dessas obras são os registros fotográficos que delas foram feitos.

O mesmo ocorre com as obras do artista americano Vito Aconci. Ele criou diversos vídeos a partir de performances nas quais usava o próprio corpo como suporte. Porém, no caso de Aconci, a única testemunha de seus atos normalmente era a câmera, visto que as performances não eram realizadas para um público. O vídeo *Pryings* (1971), um dos mais densos do artista, mostra uma longa batalha entre uma mulher que deseja fechar os olhos e as mãos de Aconci, que insistem em fazer com que seus olhos fiquem abertos. A cena se desenrola por 18 minutos sem cortes, sem narrativa, sem palavras,

apenas ação impositiva e decisiva da mão masculina, que apesar da força não consegue efetivar nunca sua vontade. Além dos questionamentos do papel do olhar e do ser visto, do feminino e do masculino, a obra também traz um desafio aos suportes tradicionais da arte. Nela, o registro do vídeo passa a fazer parte da própria essência da performance. É o embate corporal que se imprime na película, transformando-a em resultado direto de uma ação. O mesmo ocorre com a série de saltos registrados por Acconci com o uso de uma câmera fotográfica, em 1969. As imagens estão borradas pelo ato abrupto do salto, que desencadeou o pressionamento do botão do obturador da câmera. Não apenas a reflexão da luz sobre a paisagem é impressa na película, mas também o movimento do corpo do fotógrafo, como nas célebres imagens que Robert Capa fez durante o desembarque das tropas aliadas na Normandia, cujo leve tremido implica no reconhecimento da presença do fotógrafo e da tensão envolvida naquele momento histórico.

É exemplar o uso da fotografia na obra *Retrato do Artista Enquanto Fonte* (1966), de Bruce Nauman. Trata-se de uma foto que registra o momento em que o artista posa em seu estúdio para as lentes da câmera que ele mesmo montou. Na pose, ele encarna a posição de uma clássica escultura de fonte, soltando água pela boca. Ao mesmo tempo em que faz uma releitura da tradição, Nauman age de maneira extremamente inovadora, combinando a performance à necessidade de registrá-la na forma de uma imagem estática, que remete à linguagem da escultura. Nauman produziu uma série de vídeos e fotos a partir do mesmo princípio. Na série *Arranjos de Solo*, também de 1966, ele rearranjou e fotografou um monte de poeira branca no chão de seu estúdio durante um mês. O conjunto de fotos questiona a tradição da escultura, mostrando como um mesmo material pode ganhar diversas formas distintas e efêmeras, tornadas obras “estáveis”, eternizadas pela intervenção do registro fotográfico (Fig.3.13).

Outro exemplo extremamente bem sucedido de obra efêmera que se realiza no âmbito do registro fotográfico é *Cristo no Mijo* (1987), de Andrés Serrano. O artista retratou o mergulho de um crucifixo de plástico em um pote de urina, sob uma luz teatral de grande intensidade dramática. O aspecto iconoclasta da obra, que foi severamente censurada nos Estados Unidos, não está no ato banal de atirar o crucifixo, que pode ser reconstituído por qualquer um em qualquer momento, mas principalmente na extrema força

da imagem que constitui o registro do ato e confere a ele uma amplitude incomensurável, fazendo-a dialogar com os cânones da pintura religiosa ocidental (Fig.3.14). Nesse tipo de produção, o registro, seja ele feito em fotografia ou em vídeo, está incrustado de tal maneira na obra que se transforma em parte de sua essência, metade inseparável do ato que o gerou.

O campo da performance e das obras efêmeras é um campo plural e vibrante ainda hoje. Recordemos de obras recentes de Spencer Tunick e Vanessa Beecroft, que ganharam grande repercussão. Tunick viaja o mundo retratando multidões de pessoas nuas em ambientes urbanos. Antes de chegar ao lugar onde vai fotografar, uma equipe de produção do fotógrafo divulga o acontecimento na cidade e convoca os interessados em participar para comparecer. O que admira nas fotografias não é apenas o que elas mostram, mas também, e sobretudo, o ato existente por trás de sua realização, a reunião pública e voluntária de centenas de corpos nus na paisagem urbana. Em uma série de performances, Vanessa Beecroft coloca um grupo de modelos nuas em um ambiente fechado, cercado de câmeras de vídeo e foto⁸⁷. Maquiadas como bonecas anódinas, as modelos são orientadas a manter a mesma pose impassível por horas a fio, até que o cansaço começa a derrotá-las, fazendo cair aos poucos a máscara que sustenta uma representação ideal do corpo feminino. Neste caso, o aspecto decisivo da obra é a duração.

O registro foto-cinematográfico tem uma importância decisiva também no âmbito da *land art*. O termo em inglês designa o tipo de obra que se realiza na natureza, tendo como suporte a própria paisagem. O trabalho mais proeminente de *land art* é o Robert Smithson, autor da famosa obra *Spyral Jet* (1970), uma plataforma em formato espiral que adentra em um lago de Idaho, nos Estados Unidos. Smithson agiu como autor de uma maneira muito distinta daquela normalmente atribuída ao artista. Ele esboçou o desenho e planejou a obra, porém o trabalho ficou por conta de operários contratados. O deslocamento também é criado pelo espaço em que a obra é exposta. Ela não está enquadrada e isolada, no âmbito do museu. Para ser vista, é preciso que o visitante se desloque até o local onde ela está. A obra fica sujeita à corrosão do tempo e à ação da água, está em constante troca com o ambiente. A grande espiral de Smithson, que lembra uma escultura pré-histórica, está suficientemente isolada para que seja conhecida sobretudo por meio da fotografia e do

⁸⁷ Uma dessas performances foi realizada pela artista na 25ª Bienal de São Paulo, em 2002.

cinema. O artista chegou mesmo a fazer um vídeo de registro da obra, comercializado por uma galeria na forma de filme e de fotogramas retirados da película original (Fig.3.15).

O flerte com a fotografia está presente em outra série de intervenções no ambiente criadas por Smithson no final da década de 1960. Chamada de *Deslocamentos de Espelhos*, a série consiste em fotografias de espaços naturais nos quais o artista insere espelhos, que criam o estranhamento da intrusão de objetos culturais em um ambiente natural. Além de dar materialidade às “esculturas” efêmeras, a fotografia também é colocada em questão, pois os espelhos causam dúvidas sobre a objetividade da imagem (Fig.3.16). O trabalho de Richard Long aponta para um mesmo princípio, embora tenha um caráter mais intimista. Ele realiza intervenções em ambientes desabitados, cujo acesso geralmente envolve longos deslocamentos a pé. Essas intervenções são sutis, como marcas de caminhada no chão de um deserto ou pedras empilhadas em forma de linha ou círculo. Essas esculturas de ocasião, que poderiam também ser chamadas de rastros, vestígios, são criadas pelo artista no momento, com os elementos disponíveis a mão, seguindo um mínimo ritual. A obra se completa por meio do registro fotográfico e pode-se dizer que ela é feita para ser fotografada, embora o valor das fotografias não esteja propriamente no aspecto visível, mas no trabalho realizado anteriormente pelo artista e intuído pelo espectador (Fig.3.17).

Uma obra significativa da *land art* na década de 1970 foi o *Campo de Luz* (1977) criado por Walter de Maria no deserto de Mojave, nos Estados Unidos. A obra consiste em um conjunto de pára-raios instalados em distâncias determinadas entre si. As chuvas na região são raras, porém têm a característica de vir carregadas de raios. A obra se realiza, de fato, quando chove e os pára-raios atraem relâmpagos, criando um espetáculo grandioso e marcante, no qual a força incomensurável da natureza é direcionada por uma construção da intencionalidade humana. O exemplo do *Campo de Luz* demonstra como as obras de intervenção no ambiente também são pensadas do ponto de vista de sua objetivação na forma de uma imagem fotográfica ou cinematográfica. O impacto visual e a qualidade estética do registro estão pressupostos na concepção da obra (Fig.3.18).

A arte contemporânea também assistiu a emergência da fotografia e do cinema, principalmente na forma do vídeo, como suportes privilegiados para desafiar convenções e

criar novos tipos de obra. Raymond Bellour nota que a fotografia, na contemporaneidade, tem apresentado uma tendência constante de compartimentação, serialismo, múltiplas e longas exposições, que tendem à imagem-movimento, enquanto que o cinema e a videoarte apontam no sentido oposto, para uma espécie de arrastamento da imagem cinematográfica.

“Fotografia e cinema se aproximam um do outro. Por um lado, a fotografia, que tende a se mexer cada vez mais (procurando a montagem, o texto, a série, a sequência, o livro, o sistema, um movimento particular conquistado em sua imobilidade de princípio). Por outro, o cinema, perseguido, ao contrário, pelo desejo de congelar-se, de livrar-se do excesso de movimento, de plenitude e de continuidade que foram e sempre são seus: a ponto de esse efeito de contratempo se tornar um dos traços mais fortes do cinema moderno”. (Bellour: 2001, 319)

Esse fenômeno pode ser localizado em diversas obras que ganharam visibilidade no cenário da arte contemporânea. Entre os livros de fotografias produzidos por Edward Ruscha entre 1963 e 1971, há um exemplo especialmente ligado à linguagem cinematográfica. O livro *Todos os Prédios do Boulevard Sunset* (1966) dispõe na forma de um extenso rolo de filme fotografias realizadas da janela de um carro ao longo do Boulevard Sunset, em Hollywood. O livro é montado em uma tira de papel contínua dobrada em formato de sanfona que, quando aberta, se assemelha a uma grande tomada cinematográfica, que corre tanto no topo quanto no pé das páginas (Fig.3.19). Ruscha escolheu a fotografia para se expressar justamente por seu caráter aparentemente objetivo e imparcial. Ele desenvolveu diversos estratagemas para a montagem de seus livros, que consistiram em recursos de linguagem inovadores. Assim como em *Pintura Fotografia Filme*, de László Moholy-Nagy, o formato de livro é utilizado de maneira a aproximar a fotografia da linguagem cinematográfica e de seu potencial narrativo.

Outros artistas relevantes usaram a fotografia seqüencial como recurso expressivo em suas obras. Três experiências de artistas de nacionalidades distintas feitas na mesma época demonstram que o recurso de tomadas sucessivas, coordenadas por uma lógica pré-estabelecida, estava em voga no período de florescimento da arte contemporânea. No dia de solstício de inverno de 1970, o holandês Jan Dibbets postou sua câmera fotográfica em um tripé de frente para a janela do Van Abbemuseum, em Eindhoven, e registrou o período completo de um dia, desde o nascer do sol até seu poente,

em um total de 80 fotografias captadas em intervalos de tempo de 10 minutos. Dibbets posteriormente montou as imagens em oito colunas sequenciais, criando uma representação espacial da passagem do tempo, uma espécie de filme estático (Fig.3.20). A mesma idéia ocorreu ao artista conceitual americano Lew Thomas, em 1973. Ele criou uma sequência de fotografias do chão de seu estúdio que mostram a evolução da luz projetada pelo sol com o passar das horas. O resultado do agrupamento das 36 imagens em 6 colunas, seguindo uma ordem cronológica, é um quadro abstrato, que tende a reduzir a fotografia à sua mais pura essência: luz e sombra. O experimento remete aos filmes abstratos de Man Ray, que também partia da fotografia para conceber o seu cinema. Propósito muito distinto teve o alemão Jochen Gertz, usando a mesma técnica de tomadas sequenciais. Ele acompanhou o avanço do outono de 1971 retratando a paisagem de uma alameda diariamente. As fotos foram tomadas sempre do mesmo ponto de vista, mantendo o enquadramento semelhante, cujas margens laterais são dominadas por fileiras de árvores grandes e maciças. Conforme o cair das folhas avança, pequenas mudanças vão marcando a passagem do tempo, detalhes que se contrapõe finamente à rigidez do enquadramento. Se comparamos a primeira e a última imagem da obra (que tem 41 fotos ao todo), é possível perceber grandes diferenças, mas estranhamente quase não é possível perceber a passagem de uma imagem para a seguinte (Fig.3.21).

Duane Michals é uma referência obrigatória para o estudo das relações entre a fotografia e a linguagem cinematográfica na contemporaneidade. O fotógrafo americano começou a criar pequenas narrativas fantásticas de caráter ficcional ainda na década de 1960. Michals trabalha de maneira próxima à concepção de um filme ficcional. Ele cria o roteiro, escolhe o cenário e a iluminação, faz uso de atores, dirige e fotografa as cenas. Suas sequências tiram força exatamente do poder de síntese. Com poucas e decisivas fotos, Michals constrói narrativas ricas em significações. Um assunto constante em seu trabalho, que se conecta à própria natureza de fotografia, é a morte. Na obra *O Espírito Abandona seu Corpo* (1968), há uma ambigüidade sobre o destino do personagem. A ausência de palavras e o vago título não precisam se a alma foi apenas passear, enquanto o homem dormia, ou se foi embora, deixando o corpo morto. Michals utiliza a sobreposição de fotografias como recurso para contrapor o corpo inerte e a alma, que se movimenta. Sobre

uma mesma imagem, ele sobrepõe fotografias cuja sequência mostra o vulto que se levanta e sai de cena: imobilidade e movimento fazem parte do mesmo jogo, são postos em contraste. Michals utiliza uma série de recursos para dotar a fotografia de um aspecto temporal: sobreposições, longas exposições, intervenções com palavras e disposição em sequência narrativa.

Encontramos no inclassificável francês Denis Roche o mesmo impulso, porém seguindo motivações muito diversas. Escritor e fotógrafo, Roche propõe uma experiência estética extrema, em que o autor se funde e se funda na própria obra, que ganha uma intensidade autobiográfica vertiginosa. Ele abusa dos espelhos, das superfícies reflexivas, dos auto-retratos, da câmera no tripé usada com cabo disparador ou com disparo automático programado, dispositivos que permitem ser fotógrafo e fotografado ao mesmo tempo. Por meio do diálogo criado entre imagens tiradas em momentos distintos Roche vai construindo estratégias temporais que dão à fotografia a capacidade de registrar a duração. Ele lança mão constantemente de recursos de duplicação e multiplicação da imagem fotográfica. Considera que cada fotografia cava em torno de si um abismo, que só pode ser preenchido pelo encontro de duas ou mais fotografias, cujo “eco mudo” gera a possibilidade de uma narrativa. Sua obra é a obra de uma vida, adensada pela passagem do tempo e pelo acúmulo de imagens, que se multiplicam ao infinito⁸⁸.

Com a série de *stills* de cinema produzida entre 1977 e 1980, a artista americana Cindy Sherman conseguiu concentrar em uma mesma obra diversos questionamentos centrais na contemporaneidade. A série é composta por auto-retratos para os quais Sherman cria uma cenografia e posa, sempre sozinha e travestida, buscando encarnar esteriótipos de papéis femininos em filmes comerciais que habitam o imaginário popular. A performance, a auto-representação estilizada, a representação da mulher como objeto privilegiado do olhar cinematográfico, todos esses pontos são tocados simultaneamente, em uma obra que funde cinema e fotografia no campo da arte. Em alguns *stills*, Sherman faz uso da projeção de fotografia em um fundo para emular, em estúdio, a sensação de um ambiente externo pretensamente real. O recurso foi bastante usado nos *sets*

⁸⁸ Uma interessante análise da obra de Denis Roche foi feita por Philippe Dubois em um artigo publicado na coletânea *O Ato Fotográfico* (Dubois: 1993). Um extenso panorama da obra fotográfica de Roche, cheio de conexões temporais e jogos narrativos está no livro *Le Preuves Du Temps* (Roche: 1991).

de cinema. Retomado pela artista no contexto de um auto-retrato que finge ser o *still* de um filme, se revela claramente artificial e deixa entrever os truques que estão por trás da construção de uma produção cinematográfica (Fig.3.22). Ancorado no poder documental inerente à película fotosensível, o cinema pode desenvolver uma ficção surpreendentemente verossímil, mesmo com *sets* ociosos, que são apenas fachada, aparência superficial.

Philip Lorca di Corsia também buscou o avesso de Hollywood, na série *Hustler*, realizada na primeira metade da década de 1980 com garotos de programa encontrados na região do Boulevard Santa Monica, reduto de diversão noturna das estrelas de cinema e também das casas de show e da prostituição na “cidade dos sonhos”. O fotógrafo convidou garotos de programa para posar em cenas construídas à maneira de um set de cinema. Porém, como as imagens foram feitas em locais reais, encontradas na própria Hollywood, uma ambigüidade paira no ar, pois o espectador fica em dúvida, sem saber se se trata de um flagrante de rua ou de imagem produzida. As fotos da série parecem *stills* de cinema, não apenas pela iluminação propositalmente escolhida pelo fotógrafo, mas também pelo fato de sugerir uma narrativa, uma história envolvendo o personagem exibido. Como num *still* de cinema, fica a impressão de que somente uma cena foi escolhida e destacada do contexto geral da história, frisada e ampliada. A foto sugere uma narrativa ficcional, mas não dá elementos suficientes para que ela se desenvolva, já que se trata de uma imagem única. Esse vácuo é preenchido pelo próprio espectador, que fica livre para projetar sua imaginação sobre o que vê. Há também o ato simbólico de substituir os atores por garotos de programa encontrados na rua, pois a real Hollywood parece querer se insinuar na cidade imaginária criada em torno das superproduções e das estrelas de cinema e acaba por denunciar a vacuidade, a venalidade da indústria cinematográfica.

O canadense Jeff Wall é outro artista que ganhou proeminência na década de 1980 por fotos de cenas posadas e construídas. Também no seu caso, é inquietante a ambigüidade criada entre o que julgamos ser - uma fotografia de rua estritamente documental - e o que de fato é: uma fotografia feita em locação externa, nos moldes documentais, porém que capta uma realidade “construída”, encenada, controlada. Jeff Wall e di Corsia trabalham com câmeras de grande formato, que trazem embutida uma

temporalidade completamente distinta daquela que preside o uso das câmeras de pequeno formato, equipamento preferido da maioria dos fotógrafos de rua. A câmera é montada em um tripé, o filme é em chapa, o foco permite um controle meticuloso, porém é extremamente lento. O resultado é um curioso paradoxo criado entre a superfície de um instantâneo fotográfico cuja essência é fruto de uma composição concebida em um longo período de tempo (Fig.3.23). Esse tipo de foto posada remete ao cinema, pelos detalhes envolvidos em sua produção, que parecem os de um filme de ficção. Por outro lado, é uma fotografia que nega o cinema, na medida em que se esforça por sintetizar uma história em apenas uma imagem, para a qual são conduzidos todo o trabalho de pré e pós-produção. Deste ponto de vista, ela dialoga com a pintura, e com o *tableau vivant* (quadro vivo), tipo de apresentação muito comum até o século XIX, que consistia na reunião de um grupo de atores em cenas estáticas dispostas de maneira teatral. As fotos posadas de Wall são como grandes quadros hiperrealistas, meticulosamente produzidos em torno de um instante prenhe, em um território onde pintura, fotografia e cinema se cruzam.

Hiroshi Sugimoto subverteu a tela do cinema por meio da fotografia ao realizar a série sobre *Cinemas Americanos* a partir de 1978, que projetou seu nome no cenário artístico internacional. Nesse ensaio, o artista fez fotos de exuberantes cinemas dos Estados Unidos construídos nas décadas de 1920 e 1930. O tempo de exposição de cada foto corresponde ao tempo de exibição do filme em cartaz. Neste caso, ele usa o tempo transcorrido para evocar a sua imobilidade. A tela do cinema fica completamente clara e não restam vestígios do filme que passou. O centro do enquadramento é um enorme retângulo iluminado, de onde emanam os raios que iluminam as molduras da tela e os assentos na platéia. O que poderia parecer um exercício de repetição é, na verdade, relação umbilical entre o artista e o aparato técnico, entre a concepção conceitual e a realização física do conceito na superfície fotossensível. Colocadas lado a lado, as ampliações nunca revelam telas iguais. Há filmes mais e menos longos, filmes com predominância de telas escuras e com predominância de telas claras, que podem ser captados com diferentes usos de diafragma. O resultado é a negação do cinema e a afirmação do tempo (Fig.3.24). A seqüência dos quadros não se ordena de forma a dar a ilusão de movimento e de narrativa, mas revela uma estaticidade triunfante. Sugimoto também fotografa em grande formato e

propõe uma fotografia que seja a realização de um conceito. Normalmente, um fotógrafo sai em busca de coisas para retratar. No caso de Sugimoto, ele parte de um conceito que está na cabeça e usa a técnica para realizar a idéia no mundo real. O conceito torna-se palpável e visível por meio da imagem.

A longa exposição ou exposição prolongada da película fotosensível à luz proveniente da cena é uma peculiaridade da fotografia, por meio da qual ela consegue imprimir a passagem do tempo. Esse tipo de fotografia se aproxima do cinema, mas se distancia dele ao mesmo tempo, paradoxalmente, pois mesmo que consiga imprimir a passagem do tempo, isso é feito por meio da distorção, do borrão, da deformação. Para Raymond Bellour, se esse tipo de fotografia se aproxima do cinema, é mais especificamente de filmes experimentais que ela se aproxima, produções que exploraram a dissolução do referente (Bellour: 2001, 96). Arlindo Machado apontou precisamente que a tradição da fotografia está calcada no instantâneo e que as fotos de longa exposição sempre pareceram um desvio, uma aberração, um erro, uma “anamorfose”, para retomar o termo de Jurgis Baltrusaitis (Machado: 2005, 58). Em seu ensaio sobre as formas de inscrição do tempo na imagem fotográfica, Ronaldo Entler (1994) retoma o mesmo argumento, observando que somente com a virada para o século XX, no trabalho de Jacques-Henri Lartigue, o borrão seria assimilado à linguagem fotográfica e sistematicamente explorado como possibilidade expressiva. As longas exposições que exigiam as primeiras chapas fotossensíveis eram consideradas uma barreira a ser quebrada, na busca da exatidão ponto a ponto do instantâneo, garantia de fidedignidade ao modelo, molde estático do mundo. A conhecida primeira fotografia de Nicephore Niépce, tomada de seu estúdio em Vilefranche-sur-le-Rhône, não representa apenas a conquista da fotografia, imagem objetiva da realidade. Revela também o outro lado, a grande ilusão que é a fotografia, já que aquela se tornou uma paisagem quase abstrata, desintegrada pelo primitivismo da emulsão e da revelação e pela arrastada exposição de cerca de oito horas, que não nos permite distinguir nem mesmo o céu, dado o movimento das nuvens e do sol.

O alemão Michael Wesely, que atua desde o início da década de 1980, tem retomado exatamente o mesmo princípio das primeiras fotografias: a exposição prolongada. Porém, se nos primórdios da fotografia o recurso era visto como uma deficiência da técnica,

no trabalho de Wesely ele se transforma em eficiência da técnica, desafio em busca de levar o prolongamento da tomada até seu limite. No decorrer dos anos 80 e 90, ele aperfeiçoou a construção de câmeras de orifício (*pinhole*) e conseguiu desenvolver um aparato próprio para captar fotos em tempos que variam de horas até anos. Nos termos de Vilém Flusser, Wesely penetrou o aparelho e não apenas tentou esgotar suas possibilidades de programação, como estendeu os limites de suas potencialidades.

A série de fotografias mais impressionante de Wesely é a que retrata a reconstrução da *Praça Potsdamer*, em Berlim, entre 1997 e 2000. Pela praça, passava o muro de Berlim, símbolo maior da divisão da Alemanha em dois países. Com a queda do comunismo e a reunificação alemã, as cidades que se encontravam no lado oriental sofreram uma abrupta transformação, Berlim especialmente, por estar na divisa entre os países e por ter se tornado a capital da nação unificada. Na série de fotos sobre a *Praça Postdamer*, Wesely mostra essa transformação por meio de tomadas feitas de diferentes pontos de vista em tempos de exposição que variam de 17 a 26 meses (Fig.3.25). Com a série, o fotógrafo explora a oposição entre rigidez e evanescência, passagem e permanência, fluidez e solidez, aparência e essência. As imagens são concebidas de forma ideal para documentar a “modernidade” chegando à vetusta e imóvel paisagem da época comunista e, com ela, o ideal de progresso, de transformação permanente, de ressignificação do espaço urbano para torná-lo compatível ao modo de produção capitalista.

A série da *Praça Potsdamer* tem contraponto em um ensaio que Wesely fez em Brasília em 2002. Trata-se de uma série de imagens captadas em exposições de 12 horas, que excluem completamente o elemento humano, dissolvendo-o na imobilidade da cidade-monumento. Aqui, o foco está na rigidez das formas e volumes da cidade modernista brasileira. Destaque-se que o objetivo de Wesely está em expor as transformações da cena retratada, mantendo os contornos nítidos dos elementos rígidos para contrapô-los ao borrão dos elementos passageiros. Para conseguir tal efeito, as câmeras *pinhole* que ele constrói são cuidadosamente projetadas para produzir uma imagem nítida (fator controlado pelo diâmetro do orifício em relação à distância focal) e são fixadas em tripés extremamente rígidos, impassíveis a qualquer trepidação do ambiente. O fotógrafo também usa filtros de densidade neutra, que diminuem a intensidade de luz que entra na câmera escura, para

retardar ainda mais o tempo de exposição. Por meio da imagem estática, é possível expressar a passagem do tempo, como no cinema, porém o resultado é o esgarçamento da imagem, já que ela é fruto de um contínuo processo de impressão e não de instantâneos sucessivos dispostos em uma tira linear, como no filme.

Outra maneira de emular o cinema no campo da fotografia é a colagem. Intensamente praticada pelas vanguardas da década de 1920, a colagem retornou com força à arte contemporânea. Os trabalhos do artista plástico David Hockney com uso de fotografias é ilustrativo. Hockney criou diversas estruturas para ordenar as colagens, desde as mais rígidas, em que as fotos mantêm sua independência umas com relação outras, até as mais caóticas, em que diversos pontos de vista se sobrepõem de maneira entrecortada para formar uma imagem inteira e ao mesmo tempo estilhaçada. Chuck Close, outro criador proveniente das artes plásticas, produziu retratos e auto-retratos memoráveis na forma de colagens, nos quais a identidade do retratado se mostra cindida, retalhada e retrabalhada. A consonância com o cinema se dá pela impossibilidade de resolver a imagem com apenas uma imagem.

Essa característica se revela também na emergência de uma fotografia de corte serialista na arte contemporânea. Os grandes precursores desse tipo de abordagem são os alemães Bern e Hilla Becher. O casal colheu sistematicamente, a partir do final da década de 1950, fotografias de estruturas arquitetônicas em vias de extinção na Alemanha do pós-guerra. A coleção de imagens feitas permitiu a posterior edição na forma de séries. O imenso álbum criado pelo casal Becher é feito de repetições, semelhanças, similitudes. As tomadas seguem um rígido sistema. Sempre exibem os prédios isolados e inteiros, permitindo a comparação. No conjunto, as fotografias perdem a marca de instante histórico para ganhar um caráter arqueológico. Não interessa o momento em que elas foram feitas (seu aspecto de documento histórico), pois o intuito é reduzi-las a um registro frio que permite a comparação justamente por ter sido concebido objetivamente (seu aspecto de documento arqueológico). Quando vemos os conjuntos de fotos do casal Becher, não há como conceber uma narrativa no sentido de uma história que se desenrola no tempo, pois a

força da obra está na repetição e não na evolução de um motivo⁸⁹. O serialismo criou tradição na fotografia alemã contemporânea, a partir da atividade do casal Becher como professores da Escola de Dusseldorf. Trabalhos como o de Thomas Struth, Joachim Schmit e Wolfgang Tillmans, são fortemente marcados pela lógica do serialismo. Voltar aos mesmos lugares ou a congêneres, buscar os mesmos enquadramentos ou parecidos: a procura incessante e incansável da novidade na repetição é uma característica compartilhada por esses autores que os conecta a uma espécie de princípio cinematográfico, para o qual as imagens só fazem sentido quando são feitas em abundância e colocadas para dialogar, nunca como imagens únicas.

Se a fotografia contemporânea tem se aproximado do cinema em diversos experimentos recentes, o mesmo tem ocorrido do lado do cinema, que tende a um refreamento que o aproxima da imagem fotográfica. O surgimento da tecnologia do vídeo na década de 1960 causou uma transformação sem precedentes no dispositivo cinematográfico clássico, como tratamos anteriormente para o caso do documental. No âmbito da arte, criadores se apropriaram do vídeo de maneira inovadora, gerando importantes diálogos com a fotografia e a imagem estática. Para Philippe Dubois, o vídeo representou uma importante passagem. Trata-se da primeira forma de imagem híbrida, ao mesmo tempo analógica e eletrônica, fruto de um contato direto com o real, mas responsável também pela transformação dessa realidade em pontos luminosos que são fruto de impulsos eletrônicos. O vídeo proporcionou a primeira oportunidade de fundir, sob um mesmo suporte, diferentes tipos de imagem: cinema, fotografia, desenhos, infografia. O cinema “impuro” e contaminado nascido no vídeo permitiu uma profunda análise de seu próprio papel, que implicou, em muitos casos, numa aproximação com a fotografia. “Quando fixamos e nos demoramos em olhá-lo, o cinema é uma questão de fotos. E para

⁸⁹ Fernando de Tacca apontou oportunamente a tendência ao colecionismo desenvolvida em diversas produções da fotografia na contemporaneidade, caso da produção do casal Bern e Hilla Becher (Tacca: 2007).

ver isso é preciso passar pelo vídeo. O vídeo como um instrumento de análise do cinema, como aquilo que faz surgir o fotográfico que o funda”, conclui Dubois (2004, 297).

A obra *24 Hour Psycho* (1993), de Douglas Gordon, ilustra perfeitamente a afirmação de Dubois. O videoartista inglês fez uma apropriação do filme *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock. A obra consiste em uma simples ação de reprodução refreada do filme, que passa a ter duração de 24 horas. Com isso, todos os elos da corrente que ligava as cenas segundo uma lógica narrativa se rompem. O espectador não é capaz de assistir ao filme inteiro, dada a longa duração. O interesse das cenas deixa de valer por sua importância no enredo e passa a residir na própria expressividade da imagem, que perambula em um limbo entre a estaticidade e o movimento. Exposto no ambiente de um museu, na forma de uma obra quase estática e pictórica, o vídeo obriga o cinema narrativo a uma análise de si mesmo, ao operar a transformação de um filme em uma imagem quase estática, pura latência não-narrativa.

Entender a o surgimento do vídeo como região de passagem, campo comum, suporte que facilita a inserção do fotográfico na imagem cinematográfica, foi o principal intuito da exposição *Passages de l'Image*, realizada no museu francês de arte contemporânea *Georges Pompidou* em 1991. Os curadores da exposição, Raymond Bellour, Catherine David e Christine van Assche, deixam claro no texto de abertura do catálogo que o desejo é retomar a proposta da exposição *Film und Foto*, tendo como horizonte o surgimento da tecnologia do vídeo e da imagem digital, cujas conseqüências já começavam a ser sentidas na época (Bellour: 1991). A mostra misturou obras de fotógrafos, como Jeff Wall, Geneviève Cadieux, Robert Adams, videoartistas, como Bill Viola, Gary Hill, Thierry Kuntzel e Vito Acconci, cineastas, como Ingmar Bergman, François Truffaut, Jean-Luc Godard e Michelangelo Antonioni Também exibiu produções dos inclassificáveis “cineastas-fotógrafos”, que transitaram constantemente entre as duas formas expressivas, caso de Chris Marker, Agnès Varda, Robert Frank e Willian Klein. A proposta era explorar a interpenetração entre imagem estática e imagem em movimento, tendo como campo abrangente o vídeo e como horizonte a tecnologia digital.

No inspirado ensaio produzido para a ocasião e publicado no catálogo, Raymond Bellour toma emprestada a figura do DNA, criando uma comparação inusitada e

extremamente rica. Segundo o autor, há duas grandes linhagens de fundação da imagem na cultura ocidental, desde o Renascimento: por um lado, a verossimilhança ponto por ponto, permitida pela intervenção de um aparelho que incorpora em si a perspectiva monocular (a câmara escura ou a câmara fotográfica) e garantida pela estaticidade da imagem, por sua nitidez, pelo aspecto sintético; por outro lado, a capacidade de reproduzir os movimentos e a evolução de acontecimentos, de animar a imagem com esse aspecto invisível, porém decisivo em nossa apreensão do mundo. Para Bellour, essas duas linhagens são como as linhas de um DNA, que cruzam entre si em um movimento de espiral, que se aproximam e se distanciam, que são dependentes uma da outra ao mesmo tempo em que conservam as suas particularidades. A mera oposição entre fotografia e cinema, entre a imagem estática e a imagem-movimento, é superada em nome de uma leitura mais matizada e condizente com a prática artística contemporânea, que ignora fronteiras e propõe diálogos transversais. Vale a pena assumir uma citação mais longa que o usual, para deixar falar o argumento do autor:

“Eis que se configura o que podemos chamar, por meio da metáfora, de a dupla hélice. O termo rende homenagem à extensão da natureza entrevista pela ciência (de onde nos vem sempre a pressão). Trata-se sobretudo de sublinhar em que pontos se tocam as duas grandes modalidades da imagem, por meio das quais a analogia se encontra constantemente ameaçada e retrabalhada. A primeira modalidade toca a analogia fotográfica, a maneira segundo a qual o mundo, os objetos e os corpos parecem definidos (sempre por uma parte, e mais ou menos) pela referência à visão natural, que implica verossimilhança e reconhecimento. A segunda modalidade toca a analogia própria à reprodução do movimento. Eis as duas potências que se encontram, cada uma por si e em conjunto, colocadas em jogo ou mal colocadas, no filme, assim que a imagem se inclina para a desfiguração, a perda da verossimilhança, que seu movimento seja detido, congelado, interrompido, chocado pela irrupção violenta do fotográfico (o efeito foto, que vai desde a presença da foto como parada na imagem, passando pelas ficções da fixidez e do fotograma).

Esse fenômeno subentende uma via de mão dupla.

Uma mesma questão se coloca à fotografia, sob formas múltiplas e sutis: que seja de forma confessa, através da série, da montagem, da colagem, etc., como através do desfocado, do tremido, o borrado, etc.; ou que seja mais profundamente e sobretudo mais enigmaticamente, pela condensação do movimento que constitui propriamente a irrupção fotográfica do real nas grandes imagens. De forma que é sempre o tempo, a qualidade de presença ou de falha do tempo, que é visado (além ou através do tempo histórico ou antropológico do ‘isto foi’).” (Bellour: 1991, 131).

A metáfora do DNA evoca um tipo de interação que transcende a separação absoluta entre a imagem estática e a imagem-movimento, já que entre as duas há diversos tipos de cruzamentos, mutações, interações. O estático não se opõe ao movimento, ao contrário, é condição inextrincável de sua existência. O surgimento da imagem digital, segundo Bellour, é “a expressão última e paradoxal da metáfora da dupla hélice”. Se o vídeo, primeira forma de imagem eletrônica, constituiu um campo comum para a interação entre cinema, fotografia, pintura e literatura, o mesmo vale, de forma ainda mais ampliada, para o caso da imagem digital. Sob a linguagem numérica dos bits é possível reescrever e fazer interagir qualquer tipo de informação, visual, textual ou sonora. “Imagens de síntese”, como bem nomeia Bellour, as imagens digitais têm o poder de ir ainda mais longe, já que os avançados *softwares* para criação de ambientes virtuais prescindem da representação do real, são capazes de emular o real, de simular, de criar uma espécie de realidade de segunda ordem.

O surgimento das imagens de síntese não pode ser visto como a supressão do modelo de representação analógica do real, já que também leva a extremos a utopia da analogia perfeita, da imersão completa do espectador no ambiente da imagem. Do ponto de vista do cinema e da fotografia, a imagem digital está permitindo não apenas uma captura de alta qualidade e fidelidade, como também uma imagem na forma de um arquivo extremamente maleável, suscetível a manipulações. É de se destacar que cinema e fotografia estão cada vez mais fundidos nos próprios equipamentos eletrônicos. Câmeras fotográficas permitem filmar em alta definição e realizam vídeos de até 1.200 frames por segundo. No ambiente do computador, a passagem da fotografia ao vídeo é mais fluida, assim como o movimento inverso.

Bellour destaca ainda outra possibilidade introduzida pelas imagens síntese: a interatividade. O autor traça uma espécie de utopia da imagem digital, cujo poder de deslocar o espectador das referências tradicionais representaria também o nascimento de um espectador mais ativo, propenso a interagir com a obra, a tomar sua parte como ator e criador de significado. O desenvolvimento da internet, que apenas se insinuava na época, viria ampliar as possibilidades de interação. O ambiente em rede, conectando diversos sujeitos de maneira descentralizada, permite um alto grau de interatividade, onde há

constante troca entre os papéis de autor e espectador, de gerador e receptor de conteúdo estético. Há uma série de conceitos que se tornaram relativos, permeáveis, indiscerníveis na contemporaneidade.

Para finalizar este capítulo, gostaria de evocar dois exemplos tomados do universo do cinema, que apontam para as transformações que estão ocorrendo no campo das imagens. Trata-se de dois grandes projetos de longa duração, mais do que obras isoladas. Falo da série *História(s) do Cinema*, de Jean Luc-Godard e da obra múltipla chamada *As Malas de Tulse Luper*, de Peter Greenaway. Os exemplos não são fortuitos. Godard e Greenaway são autores com as raízes fincadas no universo do cinema, mas apontam para além dele, absorvendo de maneira crítica as ferramentas tecnológicas proporcionadas pela emergência do vídeo e da imagem digital. Não se trata simplesmente de negar o cinema, mas de torná-lo sujeito a contaminações. As duas obras são vistas como pertencentes a um universo bastante restrito, porém igualmente incerto e vasto, o do “cinema de autor”, o cinema visto como “arte”.

Contar uma história, reconstituir visualmente um acontecimento real ou verídico, é o principal objetivo da maioria dos filmes produzidos. Ao traçar sua(s) *História(s) do Cinema*, Godard revolucionou profundamente as maneiras convencionais de contar uma história por meio de um filme. O cineasta, que esteve entre os expoentes da Nouvelle Vague francesa durante a década de 1950, teve oportunidade de fazer parte de um grande movimento de constituição da história do cinema, feito por intelectuais e diretores que orbitavam em torno da *Cinemateca Francesa*. Sob o comando de Henry Langlois, a cinemateca estabeleceu um extenso acervo, com a retomada de filmes antigos – logo transformados em “clássicos” – e a aquisição de filmes estrangeiros inéditos na França, que tornou possível que uma história do cinema fosse consolidada e debatida. Outra grande influência para o projeto de Godard veio de André Malraux, em sua empreitada de criação do *Museu Imaginário*, um museu sem paredes, no formato de livros e filmes produzidos ao

longo de vários anos, nos quais se fazia uso da reprodução foto-cinematográfica para reunir diversas obras de artes produzidas em países, contextos e épocas distintas.

História(s) do Cinema é uma série de oito “ensaios” cinematográficos concebidos a partir do final da década de 1970 e finalizados somente em 1998. A palavra ensaio é a mais apropriada para definir a obra, que é fruto de uma investigação intelectual e arqueológica pela história das imagens (não apenas a cinematográfica), seus usos, aplicações e funções ideológicas. A impressão inicial de que se trata de um documentário é frustrada logo nos primeiros instantes. A gagueira da narração em *off*, que repete diversas vezes as mesmas frases curtas e incisivas, alternada com citações de filósofos, teóricos do cinema e cineastas, o uso de letreiros, de sobreposição de imagens, a alteração constante da velocidade, a exibição maciça de fotos e pinturas, criam uma linguagem inovadora para contar (e subverter) a história do cinema (Fig.3.26). O que permite a Godard facilitar o manejo de todos esses elementos é o uso do vídeo, o ambiente da ilha de edição eletrônica, mesa de trabalho à qual ele faz reincidentes menções, deixando transparente a forma de criação do filme.

Através do campo comum, do território de passagem entre imagens que constitui o vídeo, Godard retoma a história do cinema no contexto mais amplo da história da arte, funde em um mesmo discurso referências do universo da pintura, da literatura, da filosofia, da música, do cinema, conduz um roteiro em que diversas camadas de informação se sobrepõem e dialogam entre si. O filme remete o tempo todo à herança da fotografia, por meio da interferência nas velocidades de projeção, acelerando ou refreando o ritmo até o limite da estaticidade. Com isso, problematiza a própria estrutura do cinema e a coloca frente ao paroxismo do fotograma, unidade mínima de um filme, cuja materialidade é evanescente frente à atualização intermitente da projeção cinematográfica.

A forma de montagem desenvolvida por Godard é verticalizada, ele trabalha em profundidade. Não há uma narrativa fluída e linear, o roteiro é guiado por associações e assume um caráter fragmentário. No próprio título, o cineasta mostra que não deseja contar uma história oficial do cinema, nem impor-se como um narrador onisciente, fiador de uma realidade objetiva. Seu projeto constrói uma história que é o resultado de inúmeras pequenas histórias que se entrelaçam, como uma colcha de retalho. A história é vista como

um território de virtualidades, que está sujeito a uma constante reatualização no presente e não pode ter o caráter de uma verdade absoluta, mas apenas de pequenas certezas temporárias, constantemente reavaliadas.

A questão da autoria também é colocada de forma inovadora no projeto das *História(s) do Cinema*, já que quase todo o material usado é tomado como apropriação, como citação. Godard realiza uma enorme colagem de textos e imagens que, em sua imensa maioria, não são de sua autoria. Ao mesmo tempo, consegue deixar sua marca de autor na série de maneira incontestável e fica claro que o projeto é resultado de sua enorme erudição, associada ao desenvolvimento de uma nova forma de fazer cinema. Godard montou toda a série praticamente sozinho, em longas jornadas em frente de sua ilha de edição, sem uma grande equipe de produção, como um elogio à autoria e à autonomia do autor, diversamente do que ocorre no cinema de escala industrial, onde o autor é quase sempre esmagado pelo peso de exigências de produção, que vão muito além de seu controle.

Da mesma forma em que são feitas sob uma nova concepção de autoria, as *História(s) do Cinema* projetam um novo tipo de espectador. Seu espectador não é o clássico espectador de cinema, que entra para uma projeção em uma sala escura e tem seu tempo de fruição condicionado por uma duração pré-determinada pelo cineasta. A série foi pensada para o espectador de TV, que está acostumado a interrupções, que assiste por episódios, que tem sua atenção compartilhada com outros estímulos, que é, enfim, muito mais propenso à dispersão que o espectador clássico de cinema.

Esse espectador de múltiplas afecções que Godard mira também pode ser contemplado com as diversas mídias em que o projeto se materializou. Além de ter passado na TV francesa, as *História(s)* também foram lançadas em DVD e CD e publicadas em livros, diferentes suportes para um mesmo projeto, diferentes tipo de espectador para cada suporte, um cinema contaminado por outras linguagens, que pensa o cinema clássico e sua história em um contexto ampliado.

O segundo exemplo evocado é o do projeto multimídia *As Malas de Tulse Luper* (iniciado em 2002), de Peter Greenaway, que pretende contar a história de Tulse Luper, um personagem criado pelo cineasta, que teria nascido em Newport (a mesma

cidade em que nasceu o próprio Greenaway), em 1911, e desaparecido em 1989. Durante sua vida, ele presenciou alguns dos momentos mais importantes para o século XX, com grande ênfase na 2ª Guerra Mundial, quando Luper fugiu, como judeu, de perseguições, e presenciou inúmeras atrocidades. Além de ter sido preso inúmeras vezes, Tulse Luper tinha uma mania de colecionar coisas, e sua vida errante o fazia abandonar suas coleções pelos lugares em que passava. Entre 1928 e 1989, deixou 92 malas com objetos ao redor do mundo. É retomando o conteúdo dessas malas que Greenaway se propõe a contar a história do herói e também a História do século. O número 92 foi escolhido por ser o número atômico do Urânio, que, segundo o cineasta, foi o fator mais decisivo para a história do século XX, perpassada pelos horrores e avanços trazidos pela energia nuclear.

Para cada um dos objetos encontrados nas 92 malas, Greenaway filmou um pequeno episódio da vida de Tulse Luper. Adicionou ainda trechos de imagens documentais apropriadas, depoimentos de pessoas, animações feitas em computador, sobreposição de textos, projeção em diferentes janelas dentro de um mesmo enquadramento (Fig.3.27). Com isso, criou uma narrativa fragmentada em episódios que não se ligam por associações cronológicas, mas sobretudo visuais.

O projeto ainda está em andamento⁹⁰, mas já gerou produtos em diversas mídias. Foram lançados três filmes, de um total de quatro, uma versão em livro e uma em CD-ROM. Ainda estão programados para sair 16 episódios para serem exibidos na TV e uma caixa com 92 DVDs, além de um jogo para computador e uma ópera. Cada produção dessas tem uma estrutura narrativa voltada à exploração das potencialidades próprias ao suporte em que está realizada.

Além disso, o projeto conta com um site constantemente atualizado na internet (www.tulselupernet.com), onde é possível interagir com o autor e a obra. Greenaway viaja exibindo os filmes em sessões abertas que funcionam como performances. O cineasta se coloca na frente a um grande monitor LCD sensível ao toque no qual várias opções de imagens vão surgindo e ele vai compondo, em parte de improviso, o filme que é projetado nas grandes telas que ficam ao redor da platéia. É um espetáculo audiovisual que nasce da presença do próprio diretor de cinema em contato direto com o público, à maneira de um

⁹⁰ Escrevo em março de 2009.

VJ. Assim, além de projetar o filme, Greenaway cria uma nova e efêmera versão a cada apresentação.

Greenaway executou essa performance em São Paulo, durante a abertura do Festival VideoBrasil, em outubro de 2007. A apresentação foi acompanhada da abertura de uma exposição-instalação, que tomou todo um andar do prédio onde ocorria o Festival, apresentando as malas de Tulse Luper abertas com seus objetos à mostra. O ambiente da exposição também contou com projeções de episódios do filme, que criaram um grande ambiente de imersão com estímulos para todos os sentidos. Em cada país em que a performance e a exposição são realizadas, Greenaway adiciona novos elementos às suas malas. Para a exposição no Brasil, diversos objetos próprios à cultura local foram adicionados, como os desenhos de Carlos Zéfiro. Trata-se de um trabalho em progresso, de uma obra aberta a novas contribuições e desdobramentos

Assim como a série *Histórias(s) do Cinema*, o projeto *As Malas de Tulse Luper* é a expressão de um cineasta que se formou na estrutura clássica do cinema, mas a fez transbordar para um diálogo amplo com outras formas de linguagem. Como a série de Godard é um pouco anterior, ainda estava na esfera do vídeo, enquanto o projeto de Greenaway já se insere na esfera da imagem digital, na qual as fronteiras entre suportes são definitivamente abolidas sob o código comum da linguagem binária. A informação digital é facilmente codificada e decodificada, se reproduz ad infinitum, não responde mais aos velhos preceitos de “cópia” e “original”, “virtual” e “material”, e coloca em xeque até mesmo a origem indicial da fotografia e do cinema, já que seria uma imagem sem referente real.

Nas diversas frentes que abre com seu projeto, Greenaway parece buscar a realização de uma obra de arte total, baseada no trânsito entre diversos suportes e formas de apresentação. É uma concepção expandida do que é o cinema e de suas formas de produzir e distribuir. Existe ao mesmo tempo em diversas mídias, em diversos lugares e é uma obra que está em constante atualização, ainda em processo de construção, como um labirinto cada vez mais complexo de citações e interconexões.

O projeto de Greenaway é levado por uma pulsão enciclopédica, mas não no sentido da enciclopédia iluminista, no sentido da enciclopédia virtual wikipedia, em que

diversos usuários compartilham o conteúdo livremente e podem, a qualquer momento, adicionar seus conhecimentos. É uma lógica de cooperação entre autor e espectador que se torna possível com o uso da internet e a incorporação de sugestões que os internautas deixam na página do projeto, da mesma forma que ocorre quando o cineasta vai apresentar o filme em algum país e adiciona ao projeto elementos da cultura local. O conteúdo não é dado como fechado para o espectador, este é convidado a também fazer parte do processo de criação. A obra se apresenta como uma espécie de “banco de dados”⁹¹, no qual as informações armazenadas podem se cruzar e se combinar de maneiras infinitas.

Como na série *História(s) do Cinema*, no projeto *As Malas de Tulse Luper* a história é contada a partir de pequenas histórias. Documentário e ficção se misturam, cenas históricas apropriadas e cenas ficcionais produzidas aparecem mescladas com textos e fotos, em sobreposições e janelas simultâneas. Não há a intenção de contar uma versão oficial e definitiva dos fatos, mas de criar um discurso aberto a associações e interpretações. Não há a intenção de fazer só cinema, mas uma realização que vai muito além da linguagem cinematográfica, incorpora a fotografia e o universo mais amplo da imagem estática, como complemento necessário para a imagem-movimento.

⁹¹ Foi Lev Manovich que criou o termo “cinema de banco de dados” (database cinema), para designar a obra de Dziga Vertov e de Peter Greenaway. Segundo o autor, esses diretores não buscam lógicas narrativas lineares em suas produções, eles operam principalmente pela combinação e recombinação de pequenas unidades de imagem-movimento, seguindo rimas visuais, ritmos e lógicas não-lineares. Conferir o capítulo *Database Cinema: Greenaway and Vertov*, no livro *The Language of New Media* (Manovich: 2001).

CAPÍTULO 4

Uma Produção Diferenciada

4.1 Fotofilmes

O fio de nossa reflexão iniciou-se com uma provocação filosófica e passou para uma coleta de referências compartilhadas na história de fotografia e cinema. Agora, chegou o momento de mergulhar em obras e processos produtivos, de nos determos em um recorte específico, que vai significar propriamente a contribuição original desta dissertação, ponto culminante para o qual as idéias e exemplos levantados anteriormente se dirigem, para enriquecer a análise. Escolhemos nos deter em um tipo produção que será chamada aqui de “fotofilmes”⁹². São filmes realizados com o recurso de “animação de fotografias”. Sabemos que o cinema é constituído, em sua essência, por fotografias que, colocadas em sequência em um ritmo rápido, ganham vida, são animadas pelo toque mágico do movimento contínuo, que se contrapõe frontalmente à estaticidade do instantâneo fotográfico. Todo tipo de cinema é, portanto, animação de fotografias, no sentido lato da palavra. No contexto em que empregamos o termo, entretanto, ele terá designação mais precisa. A chamada técnica de “animação de fotografias”⁹³ consiste em partir de um material fotográfico para criar um filme (por isso, o nome fotofilme), dando vida às imagens não mais através da ilusão de movimento contínuo, mas com o uso de um tempo forçosamente artificial, cindido. Quando a captação de imagens é feita com uma câmera fotográfica em vez de uma filmadora, a representação do tempo fica limitada pela velocidade de captura. Não há mimese temporal, o tempo não desliza sem atritos, como nos 24 quadros por segundo que formam a imagem cinematográfica.

⁹² A inspiração vem de uma coletânea de curtas-metragens feita pela Programadora Brasil chamada “Fotofilmes”. O texto de apresentação ajuda a definir essas produções. “Foto fixa. Imagem estática em movimento. Edição de som. Basicamente estas são as principais características dos fotofilmes, trabalhos realizados a partir de imagens still em set, sem o sistema tradicional de registro filmico contínuo. Partindo dessas fotografias fixas, cria-se toda uma dramaturgia, tanto no uso de truca para filmar essas fotos com os recursos de panorâmica e zoom, quanto principalmente com uma edição sonora que complementa a imagem e dá uma razão àquele fluxo. Esta seleção traz recentes trabalhos brasileiros nesse formato.” (retirado do website da Programadora Brasil - www.programadorabrasil.org.br).

⁹³ Quando esta pesquisa se iniciou ainda não havia sido circunscrito o objeto de análise. O conceito de “animação de fotografias” foi descoberto a partir do contato com a obra de Marcello Tassara, grande pioneiro no uso da técnica no Brasil. Na sequência deste capítulo abordaremos em detalhes sua produção.

Esse tipo de técnica se aproxima da animação pelo fato de também ser concebida quadro a quadro, imagem por imagem. Essa é a característica que define os filmes de animação, genericamente associados ao desenho animado. Quando falamos em animação de fotografias não estamos considerando as técnicas mistas, em que a fotografia entra apenas como um registro de transformações realizadas no suporte do desenho ou da escultura. É caso das animações de massinhas, cuja técnica chamada genericamente de *stop motion* consiste em fotografar as sucessivas transformações realizadas nas esculturas de massa moldável. Como as fotografias são tomadas separadamente, com distâncias temporais calculáveis, é possível fazer as esculturas mudarem de forma sem que a mão que as manipulou apareça. Nesse tipo de produção, a fotografia tem um papel essencial, porém secundário. Ela serve para viabilizar a criação do filme, para fazer a passagem da escultura ou do desenho ao suporte cinematográfico, e abdica em parte de suas peculiaridades expressivas ao servir de elemento condutor.

No caso dos fotofilmes, experimentamos um tipo de produção que se coloca em uma inquietante fronteira, compartilhando características do cinema e da fotografia. Em seus conceitos tradicionais, cinema e fotografia têm diferenças bastante nítidas e existências autônomas. O primeiro é curso que flui sem cessar, presentificação constante, um vir-a-ser sem pausa para o descanso. A segunda é o instante petrificado, a morte eternizada, o passado, a ausência. O cinema absorve o espectador em seu fluxo temporal, a fotografia resume a narrativa em um, ou alguns instantes decisivos. No caso dos filmes feitos a partir de animação de fotografias, há uma situação limítrofe, que os coloca no meio do caminho entre cinema e fotografia. As elipses pressupostas entre as fotografias ganham presença importante, pois a velocidade de captação das imagens é limitada. Com isso, o fotográfico é realçado dentro de uma estrutura cinematográfica. Essa forma de fazer filmes continua a ser cinema, pois é sucessão de imagens cuja montagem se dá no tempo. Mas é também fotográfica, pois, para contrapor o peso das elipses, as fotografias ficam mais tempo expostas na tela, tornando a contemplação de cada fotograma um dado único, que não se perde na atualização contínua da projeção.

Se a menor unidade no cinema é o plano, já que ao fotograma falta o peso da permanência, no caso dos fotofilmes, a menor unidade é, de fato, o fotograma, a fotografia.

Com isso, a própria estrutura do cinema é colocada à mostra, pois fica claro que a ilusão de movimento se dá por uma sucessão de instantâneos. O autor deve mergulhar nas imagens estáticas e dar a elas uma nova temporalidade, precisa trabalhar diretamente na estrutura fílmica, pois o desenrolar do tempo não é dado de maneira natural.

Quatro temporalidades com potencialidades infinitas se cruzam na concepção de um fotofilme. Há o tempo entre as fotografias, o abismo que separa o momento da captura de uma para o da outra, que pode ser tanto uma fração de segundo como horas, dias ou anos, que pode ser cadenciado segundo intervalos fixos ou não. Há o tempo interno de cada fotografia, que corresponde a quanto o obturador ficou aberto para que a película fosse sensibilizada, chamado tecnicamente de tempo de exposição. Há, ainda, o tempo que cada fotografia permanece na tela quando montada no formato final do filme. Por fim, há o tempo diegético, nem sempre explícito, nem sempre trabalhado de forma privilegiada nos fotofilmes, que corresponde ao tempo da narrativa, interno à “história” que se desenrola na trama fílmica. Em todo filme, mesmo no fotofilme, uma série de imagens se perfilam, cuja exibição se dá na forma de um acúmulo que faz com que cada nova imagem se reporte e se realize frente às imagens anteriormente exibidas. Assim, forma-se um tempo diegético, que pode ser ficcional ou não. Um tempo que não corresponde necessariamente ao tempo de exibição, um tempo criado no interior do próprio filme, que pode ser explícito, anunciado claramente, ou implícito, apenas intuído ou sentido.

É possível controlar cada uma dessas temporalidades e seus ritmos de evolução para criar complexos universos visuais. No cinema convencional, parte-se de um tempo de captação dado (24 quadros por segundo mais ou menos), que corresponderá ao mesmo tempo de projeção. No cinema de animação de fotografias, tanto o tempo de captação como o tempo de projeção de cada imagem são tratados individualmente, fator que lhe confere maior complexidade.

Assim como vimos descrevendo até aqui, na técnica de animação de fotografias não é possível distinguir corretamente o que há de fotográfico do que há de cinematográfico. Se, por uma parte, a fotografia é apropriada e trabalhada na forma cinematográfica, por outra, ela traz interferências decisivas ao transcorrer fílmico. Por isso, os fotofilmes são um tipo de produção que está em uma região fronteira, entre a fotografia

e o cinema, território “entre-imagens”, para usar a expressão de Raymon Bellour (2004), compartilhado por fotógrafos, cinegrafistas, cineastas, videoartistas e artistas visuais, como veremos nas análises de caso. Wagner Souza e Silva, ao abrir sua interpretação sobre o filme *Juvenília* (1994), de Paulo Sacramento, feito com animação de fotografias, descreveu com sutileza e precisão a interação de linguagens travada no interior desse tipo de produção.

“*Juvenília*, curta-metragem de Paulo Sacramento, é constituído inteiramente por fotografias. Imagens estáticas que, agora transformadas em planos, podem ser manipuladas em meio às diversas formas de exploração num âmbito audiovisual de criação. Essa fusão de linguagens aparentemente distintas parece se revelar como um mecanismo de reflexão a respeito de alguns parâmetros de manipulação do tempo cronológico, seja ele diegético ou extra-diegético, inerente ao conteúdo projetado nas telas audiovisuais.” (Souza e Silva: 2004).

Imagens estáticas transformadas em planos, fusão de linguagens que permite uma reflexão sobre o tempo cronológico e sua manipulação, nisso constitui o cinema de animação de fotografias. Apesar das infinitas potencialidades criativas abertas por essa técnica, é muito difícil encontrar filmes feitos inteiramente com ela, os que chamamos de fotofilmes. Sua aplicação no cinema ficcional se limita principalmente a breves passagens. Por exemplo, a célebre sequência do filme *Dois Homens e um Destino* (Butch Cassidy and The Sundance Kid, George Roy Hill, 1969), que se passa pouco antes de os ladrões de banco fugirem de Nova York para a Bolívia, deixando o glamour da metrópole americana por uma vida em fuga. A sequência é toda realizada com fotos artificialmente envelhecidas e marca essa passagem, mostrando que a vida boa se transformava em fotografia, em coisa do passado, tendo forçosamente que abrir espaço para uma vida em fuga. Quando os dois são emboscados no final do filme, a cena da morte é outra vez substituída por uma fotografia, a imagem é frisada no momento em que eles carregam suas armas pela última vez.

Outro caso de filme ficcional que incorpora a animação de fotografias como recurso expressivo é *Corra Lola, Corra* (Lola Rennt, Tom Tykwer, 1998). Por alguns momentos, quando a personagem principal corre pelas ruas da cidade, ao cruzar com uma pessoa, uma série de fotografias é exibida, como uma espécie de distensão temporal da

história daquele personagem que pode ser recapitulada rapidamente, por meio de grandes saltos, representados pelos abismos existentes entre os instantâneos tirados em diferentes momentos de sua vida. Pequenas histórias trágicas e engraçadas são narradas por meio dessas fotografias, que habitam o filme de maneira marginal com relação à trama dos acontecimentos. O filme traz constantes reflexões sobre a manipulação do tempo no cinema e o uso de fotografias é uma das formas mais contundentes de realizar esse intuito.

Mais recentemente, *Quem Quer Ser Milionário?* (Slumdog Millionaire, 2008), o surpreendente filme indiano dirigido pelo inglês Danny Boyle também fez uso recorrente do recurso. Há diversas passagens dentro do filme que são feitas com animação de fotografias. Da forma como é utilizada, a fotografia não contribui para refrear o filme, para torná-lo mais estático, e sim para acelerar, criar picos de movimento que ajudam a ditar o ritmo frenético da narrativa. Isso ocorre porque a velocidade de captura dos trechos “filmados” com câmera fotográfica é bem menor que a necessária para dar a ilusão contínua de movimento. Ao ser alinhadas na velocidade normal de projeção, as fotografias criam uma dinâmica frenética. Não se trata de apenas registrar os acontecimentos de maneira contínua, mas de traduzir o “tempo real” em uma nova temporalidade.

Em filmes documentais, a presença de trechos feitos com animação de fotografias é ainda mais notada. É comum recorrer a fotografias quando não há muitos registros filmados de um acontecimento histórico. A fotografia esteve sempre mais disponível que o cinema ao público em geral por questões de custo, por ter sido sempre mais barata e acessível que o aparato usado para filmar, diferença que só está desaparecendo atualmente, com o surgimento de câmeras híbridas e com a expansão da possibilidade de filmar e de compartilhar vídeos. Muitos documentários usam fotografias como fontes de informação visual e também exploram os potenciais que a imagem fotográfica tem para a ativação de uma memória compartilhada. Objetivada na fotografia, uma forma de registro estável e palpável, a lembrança coletiva de um acontecimento se consolida enquanto imagem, imaginário. A fotografia tem um inevitável peso para a atestação de veracidade dos fatos que um tipo de documentarismo reacionário ainda hoje procura. Mas ela também pode abrir a trama dos fatos a devaneios de ordem subjetiva e emotiva, como acontece no filme *Ulysses* (1982) de Agnès Varda, cuja trama é motivada

por uma fotografia marcante e enigmática. Buscando puxar o fio de histórias que separam o presente da filmagem do passado da fotografia, a diretora maneja diversas camadas de memória, suscitadas por uma única imagem, que reverbera por todo o filme como eterno retorno. Descobrimos quem são seus personagens, a memória da fotógrafa se cruza com a memória dos retratados, mostrando que o acontecimento contido em uma fotografia não é certo e fechado, pode se expandir infinitamente, em diversas direções. Como define a autora, no texto narrado no filme, “uma imagem é isso e todo o resto”.

A animação de fotografias também encontra espaço em peças publicitárias, clipes, aberturas de filmes e vinhetas de seriados exibidos na televisão, trabalhos de curta duração que podem ser desenvolvidos dentro de pequenas estruturas produtivas. Trata-se, como é possível notar, de uma técnica subutilizada, que gerou poucas obras significativas e esteve na grande maioria dos casos restrita a pequenas passagens. Recordamos no capítulo anterior experiências das vanguardas do início do século XX, que usaram a fotografia como forma de desestabilizar o cinema. Citamos também a grande obra de referência para o cinema de animação de fotografias: o filme *La Jetée* (1962), de Chris Marker, que explorou a fundo a manipulação do tempo entre a imagem estática e a imagem fílmica.

Em meados da década de 1970, já surgiam possibilidades de criação de obras audiovisuais a partir da projeção de fotografias combinada com uma trilha sonora. O sistema *multivision*, criado pela Kodak, permitia o uso coordenado de duplas de projetores de slide ativados por comandos sonoros. A complexidade permitida por esse aparato encontrava limites apenas nos recursos materiais e humanos dos produtores. Na Exposição Universal de Montreal, em 1976, um grupo de pouco mais de vinte pessoas montou no estande da Tchecoslováquia um sistema *multivision* que usava 112 projetores para mostrar a criação do mundo em um espetáculo de 11 minutos. Foram utilizados cerca de 15 mil slides na criação desse complexo audiovisual de natureza fotográfica (Perea: 2001, 139). Nessa época também já existiam as mesas de animação, aparelhos usados para criar filmes com o registro de ampliações fotográficas em papel, que abordaremos de maneira mais detida nas análises de caso.

A técnica de criação de obras audiovisuais a partir de fotografias, que era cara e de difícil acesso, tornou-se efetivamente viável para um amplo espectro de autores com o

surgimento e o avanço da imagem digital. Esse fenômeno ocorreu em todos os campos da animação. Por ser uma forma de cinema cuja realização se dá quadro a quadro, na escala do fotograma, a animação exige um esforço incomum, um trabalho extenuante e minucioso. O número de imagens necessárias à realização de um filme de média ou longa metragem é extremamente elevado. A tecnologia digital tem permitido a atenuação dessas dificuldades por meio da automação dos recursos de animação⁹⁴. Mesmo é o caso da animação de fotografias. Sua produção se torna cada vez mais viável conforme avança a disponibilidade para captar fotografias. A fotografia digital e a fusão de foto e vídeo nas câmeras produzidas atualmente têm permitido a multiplicação das possibilidades de registrar. O ambiente do computador posteriormente possibilita juntar e combinar os diversos registros, fotográficos e videográficos, em um mesmo produto audiovisual. Todo o processo está acessível de uma maneira inaudita. Muitos sujeitos se tornam potenciais produtores de imagens híbridas. A mostra *Caixola*, desenvolvida no âmbito da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, em Curitiba, demonstra esse fato. Em sua terceira edição, a competição já se firmou como uma referência para fotógrafos que produzem obras audiovisuais a partir de ensaios fotográficos.

A seguir, passamos à análise de casos, que ilustram melhor as formas de aplicação e os recursos oferecidos dentro da técnica que foi descrita. Escolhemos como recorte o estudo de filmes brasileiros realizados inteiramente com a técnica de animação de fotografias. O levantamento das produções foi feito ao longo da pesquisa, que teve início em 2007. Na fase final, foram selecionados os filmes de maior potencial analítico, que trazem elementos para uma discussão crítica da aplicação dos recursos criativos oferecidos pela técnica. Assim, teremos oportunidade não apenas de descrever a técnica por trás dos fotofilmes, como também de verificar quais as contribuições estéticas desse tipo de produção, posicionada no meio do caminho entre a fotografia e o cinema.

⁹⁴ O brasileiro Alberto Lucena Júnior escreveu uma história da técnica e da estética da animação que constitui uma preciosa e ampla referência sobre o assunto. No livro, ele discute os avanços trazidos pela computação gráfica para o campo da animação (Lucena Jr: 2001). A obra, entretanto, não aborda especificamente a técnica que chamamos aqui de “animação de fotografias” e que escolhemos como principal foco de análise.

4.2 Análises de Casos

4.2.1. Marcello Tassara e outras produções no âmbito da ECA / USP

Marcello Tassara foi um grande pioneiro na realização fotofilmes no Brasil. Formado em Física pela Universidade de São Paulo, em 1963, ele seguiu carreira na área de publicidade, dirigindo pequenos filmes para campanhas. Em 1968, ele recebeu um convite do diretor de cinema Roberto Santos para realizar um filme de curta-metragem no âmbito do recém-criado curso de Cinema da Escola de Comunicação e Artes⁹⁵ da Universidade de São Paulo. Foi Roberto Santos quem articulou a produção de *A João Guimarães Rosa*, filme experimental cuja animação foi dirigida por Marcello Tassara a partir de imagens da fotógrafa inglesa radicada no Brasil Maureen Bisilliat. Toda a restrita equipe que trabalhou no filme foi recrutada entre profissionais que trabalhavam na publicidade. Havia um orçamento pequeno, que acabou sendo decisivo para a escolha da técnica de animação de fotografias. No âmbito de uma produção cinematográfica, os limites impostos pelos recursos financeiros disponíveis são decisivos. Como analisa Tassara, a questão orçamentária é para o autor como “trilhos sobre os quais ele tem que seguir”⁹⁶. No caso de *A João Guimarães Rosa*, o filme foi realizado com fotografias por ser a única forma de viabilizar uma produção de baixo custo que coubesse no orçamento disponível, foi uma escolha estética induzida por uma restrição de recursos materiais. Isso não significa, entretanto, que uma técnica mais “barata” tenha um potencial expressivo inferior ao de uma técnica “cara”. A prova disso é que o filme resultante do experimento tem grandes qualidades, embora tenha sido realizado com ferramentas relativamente simples, sem atores ou filmagens ao vivo, com a matéria-prima recolhida de um ensaio fotográfico e seu relacionamento com a obra de um escritor.

Maureen Bisilliat havia percorrido a mesma trilha aberta por Guimarães Rosa quando viajou pelo sertão de Minas Gerais para realizar o romance *Grande Sertão Veredas*. A fotógrafa chegou até mesmo a tomar orientações do escritor antes de partir para campo. O ensaio fotográfico resultante, feito para dialogar com uma obra literária, foi vertido para o formato cinematográfico, criando interações inusitadas entre três formas de narrar,

⁹⁵ Naquela época, a Escola de Comunicação e Artes ainda se chamava Escola de Comunicações Culturais.

⁹⁶ As citações de Marcello Tassara sem referência foram retiradas da entrevista concedida em outubro de 2008 e presente no anexo desta dissertação.

gerando três percursos distintos sobre um mesmo mote poético, o mesmo espaço imaginário do sertão. As fotografias foram feitas, em princípio, tendo em vista a publicação de um livro, que foi lançado na mesma época do filme. O livro trazia trechos do romance selecionados pela fotógrafa para dialogar com seu ensaio fotográfico. A ordem das fotografias exibidas e dos textos lidos em *off* por Humberto Marçal no filme é basicamente a mesma encontrada no livro. Trata-se de uma releitura, ou de uma dupla leitura, uma leitura desdobrada da obra literária de Guimarães Rosa. No filme, a materialidade das palavras é vertida para a imaterialidade da voz *off*, o aspecto físico das fotografias impressas é transformado no evanescente feixe de luz das imagens moventes. O livro é objeto palpável, o filme é objeto transitório.

Uma vez que as imagens fotográficas ganham o formato de filme, elas são submetidas aos códigos da linguagem cinematográfica. O animador de fotografias tem nas mãos recursos semelhantes aos usados no cinema de captação “ao vivo”, pode fazer movimentos de câmera, tratando as imagens estáticas como planos dotados de duração. O cinema de animação de fotografias, no entanto, tem como característica marcante a manipulação direta da estrutura temporal do filme. É preciso “dar vida” às imagens estáticas, mas não é possível chegar ao mesmo resultado do cinema convencional, dado que não se trabalha diretamente com a captação do real, mas com a captação de fotografias, um material de segunda natureza, que já tem embutida uma codificação temporal. Esse processo de (re)construção temporal pode ser interrompido e retomado conforme a disponibilidade do animador. Ele trabalha com maior liberdade e com maior autonomia.

No cinema de animação de fotografias, assim como no cinema de animação em geral, trabalha-se quadro a quadro. Trata-se de uma técnica simples, porém trabalhosa. O aparelho utilizado para animar as imagens antes da era digital, chamado genericamente de mesa de animação⁹⁷, consistia em uma superfície plana iluminada uniformemente por

⁹⁷ Marcello Tassara fala em mesa de animação na entrevista que concedeu para o autor desta monografia (conferir anexo). Ele também usou o termo “animógrafo” para definir o aparelho de animação. “Como dissemos em nota anterior, não existe um termo para designar o equipamento de filmagem de animação conhecido em inglês como ‘animation stand’. Por isso, propomos o nome de ANIMÓGRAFO como tradução desse termo e os correspondentes: 1. ANIMOGRÁFIA, como técnica geral de registro de movimentos quadro a quadro e 2. ANIMOGRÁFISTA (em analogia ao cinegrafista) para designar o profissional que opera o referido equipamento.” (Tassara: 1978, 33). No contexto desta dissertação, optamos por usar “mesa de animação” em lugar de “animógrafo”, “animação” no lugar de “animografia” e “animador” no lugar de

fontes de luz laterais. Sobre a superfície da mesa eram colocadas as fotografias ampliadas em papel fotográfico. A câmera ficava posicionada em um eixo paralelo ao plano da mesa, com liberdade para subir e descer, o que permitia fazer o zoom para mergulhar na imagem. Daí o nome corriqueiro e pouco esclarecedor que a técnica de animação de fotografias ganhou: “*table top*”, um termo em inglês que não quer dizer nada além de algo como “no alto da mesa”⁹⁸. A mesa contava com trilhos para deslocamento da ampliação fotográfica nos dois eixos, perfazendo os *travellings*.

Para cada movimento de câmera era preciso calcular o número de frames desejados, levando em consideração a velocidade de projeção de 24 quadros por segundo. Um movimento que se desdobrasse em 100 frames, por exemplo, resultaria em uma duração de cerca de 4 segundos no momento de exibição. O animador precisava fazer contas para projetar como se daria a tradução das imagens estáticas para o ritmo das imagens-movimento. A execução de filmes na mesa de animação exigia uma série de cálculos e deduções lógicas. A formação em física de Marcello Tassara pode ter auxiliado no domínio da técnica.

A João Guimarães Rosa é um filme sem redundâncias, enxuto, no qual foram usados variados recursos de filmagem: movimentos de câmera no interior de fotos, reenquadramentos e retomadas da mesma imagem, sobreposições, fusões. Marcello Tassara recorda, entre os recursos improvisados no exercício de criação do filme, um tipo interessante, que chama de “foto na mão”. A câmera permanecia estática e a fotografia era mexida, invertendo a ordem lógica da mesa de animação, que pressupunha uma câmera movente para registrar imagens paradas. Quem manejou as ampliações durante as filmagens foi o próprio Tassara, auxiliado por um assistente que acionava a câmera. Para criar o resultado desejado, era preciso calcular a diferença entre o tempo de filmagem e o tempo de projeção. Como a câmera captava em uma velocidade de cerca de um frame por

“animografista”. Acreditamos tratar-se de termos de maior ocorrência, que não prejudicam a apreensão dos conceitos em jogo.

⁹⁸ Em sua dissertação de mestrado, Marcello Tassara define a técnica de animação de fotografias, em oposição ao termo em inglês “*table top*”, corrente entre os profissionais da animação para descrever a mesma técnica. “A animação de fotografias é considerada como parte de um gênero ou técnica de cinema de animação denominada ‘*table top*’ (que deveria significar alguma coisa como ‘animação sobre a mesa’). Este termo é de difícil tradução e, portanto, acabou sendo assimilado à linguagem dos profissionais de animação brasileiros. Cabe, ainda, assinalar que o termo é usado incorretamente por diversos profissionais, não familiarizados com os problemas de animação, que o empregam para designar o próprio equipamento de filmagem” (Tassara: 1978, 3).

segundo, seu movimento deveria ser muito mais lento do que o desejado, já que o filme é projetado a uma velocidade de 24 frames por segundo. O resultado é surpreendente em duas passagens do filme, uma que mostra o galope de cavaleiros e uma luta de bois, situações de intensa ação. As passagens são feitas com poucas fotografias. Apenas o ato de movimentar e reenquadrar freneticamente as mesmas fotografias confere a elas um sentido evolutivo, faz com que elas se dilacerem em diversos pedaços que são reunidos na forma da linearidade fílmica. Poucas imagens se desdobram em muitas, criando uma impressão de movimento ainda mais impactante do que se a cena tivesse sido filmada de maneira contínua. Os saltos entre as fotos são evidenciados e atuam de maneira a conferir dinamismo à cena.

O recurso é um equivalente da “câmera na mão”⁹⁹ do cinema de filmagem ao vivo, na qual a suavidade dos movimentos mecânicos é trocada pela vacilante e intempestiva mão humana, que insere a câmera na cena como extensão de uma subjetividade atuante. Porém, no caso da “foto na mão”, os sinais são invertidos, não é a câmera que se move, mas a foto, não é a realidade que é captada diretamente, mas uma imagem estática, uma representação inanimada do real, à qual o animador confere artificialmente um movimento.

Tanto o *zoom* como o *travelling*, movimentos de câmera cuja nomenclatura e o princípio são herdados do cinema convencional, funcionam também de maneira distinta na animação de fotografias, pois são executados no interior das imagens estáticas, causando o estranhamento do movimento inserido na estaticidade. Quando as ampliações fotográficas têm boa qualidade, caso da matéria-prima utilizada em *A João Guimarães Rosa*, uma série de narrativas dentro de cada imagem e entre elas se revelam possíveis. A câmera pode viajar do enquadramento mais amplo, o próprio enquadramento da foto, até o detalhe mínimo, descobrindo novas fotos no interior de uma mesma foto. O animador faz com que o material disponível para seu trabalho se multiplique. Esse exercício, realizado no primeiro filme de Tassara, foi levado ao extremo no filme experimental criado por ele como pesquisa de mestrado, *Abeladoremecida* (1978).

⁹⁹ A analogia foi feita por Marcello Tassara (1978, 28), tendo em vista o uso do termo “câmera na mão” para designar um recurso utilizado intensamente pela geração do Cinema Novo brasileiro.

Em parte por causa da repercussão positiva de *A João Guimarães Rosa*, que ganhou o prêmio de Melhor Filme de Curta-Metragem no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro de 1969, Marcello Tassara foi convidado a assumir a cadeira de cinema de animação do curso de Cinema da ECA¹⁰⁰. Em 1978, quando já dava aulas na USP, ele realizou pesquisa de mestrado, utilizando a mesa de animação e a moviola próprios da universidade, que foram adquiridos pouco tempo após a produção de *A João Guimarães Rosa*. O novo filme nasceu de uma idéia que Tassara tinha de criar um filme de curta-metragem de animação com o uso de apenas uma fotografia. Essa poderosa fotografia, capaz de desdobrar-se em uma narrativa cinematográfica, ele encontrou um dia por um acaso, quando viu um ensaio feito por seu cunhado, João Sócrates de Oliveira, na época estudante de graduação em Arquitetura. Assim Tassara descreve a imagem prenante, que tomou seu pensamento e gerou o curta-metragem *Abeladormecida*:

“FOTOGRAFIA FUNDAMENTAL. Uma fotografia, em branco e preto, integrante de uma reportagem fotográfica realizada por João Sócrates de Oliveira, no interior de uma favela localizada nos arredores da cidade de São José dos Campos, São Paulo.

A foto contém muitas informações e uma grande riqueza de objetos prechos de significado, exuberantes de valores. Vê-se, dentro do casebre, uma família composta por um casal de jovens, quase adolescentes, e uma criança de poucos meses de idade no colo da mãe. Ela e o bebê encontram-se modestamente vestidos, enquanto o rapaz apresenta-se descamisado e exibindo uma atitude agressiva e desafiadora que contrasta com o olhar meigo e melancólico da jovem. À guisa de cenário distingue-se, ao fundo, um velho móvel. Parece ser uma espécie de cristaleira ou ‘buffet’ com vidros quebrados e dentro do qual podem ser vistos diversos objetos. Um desses é um álbum infantil cujo título se lê perfeitamente: ‘A Bela Adormecida’ (trata-se, provavelmente, de uma publicação do gênero ‘em fascículos’, com direitos autorais cedidos por Walt Disney Productions). Em outra prateleira do móvel vê-se uma lata de óleo e outros recipientes não identificáveis. Na parte superior do mesmo móvel encontram-se duas latas, sendo que numa delas lê-se claramente a marca “Ninho” (marca registrada de leite em pó produzido pela Nestlé). Atrás do móvel, distingue-se uma parede rachada à direita. Na sua junção com o teto existe uma longa fresta por onde filtra-se forte luminosidade, sendo que o intenso foco de luz parece apoiar-se sobre o móvel, ao lado da lata de leite Ninho. À esquerda, na foto, umas roupas dependuradas e, à frente

¹⁰⁰ As informações sobre a carreira acadêmica de Marcello Tassara foram levantadas a partir de entrevista com o autor que está no anexo desta dissertação. Em um trecho que comenta sobre *A João Guimarães Rosa* ele diz: “na época eu estava envolvido com a publicidade e foi justamente esse filme que acabou gerando o convite para abrir a cadeira de cinema de animação do curso de cinema da ECA.”

do rapaz, um recipiente metálico cuja utilidade nos permanece desconhecida.” (Tassara: 1978. 6-7).

Colocando em jogo todos os elementos percebidos naquele enquadramento, Tassara conseguiu realizar o desafio paradoxal de fazer um filme de 13 minutos com apenas uma fotografia, uma fração de segundo, um fotograma que se desdobrou em muitos. As únicas imagens usadas fora a fotografia de João Sócrates são ilustrações coloridas retiradas hipoteticamente do álbum da Bela Adormecida, que jazia no móvel da casa. As ilustrações de contos de fada, que mostram o príncipe e princesa, fazem o contraponto à dura fotografia em preto e branco de um casal de favelados. Mesmo assim, *Abeladormecida* pode ser considerado um filme de uma só fotografia, posto que a idéia inicial não foi descaracterizada com a adição de outras imagens, que servem, antes de tudo, para realçar aspectos da foto fundamental. Ao analisar o resultado da experimentação, Tassara aponta de forma conclusiva que os recursos de linguagem usados em seu filme apenas insinuam o potencial criativo desse tipo de cinema fotográfico. “A técnica de animação com fotografias, longe de ter esgotado seus recursos, mal revela suas potencialidades como linguagem autônoma dentro do cinema de animação. É o que parece dizer-nos este verdadeiro teste de resistência em que praticamente uma imagem estática foi manipulada e submetida ao julgamento do espectador durante o tempo que, inicialmente, nos parecia absurdamente dilatado” (Idem: 45).

Um “teste de resistência” feito sobre uma “fotografia fundamental”, *Abeladormecida* dilata o momento registrado naquele instantâneo da realidade brasileira. Introduce elementos de pura poesia a partir de um motivo aparentemente documental. Tassara foi em busca do elo impossível entre a história da bela da foto e o conto de fadas. Pescou pistas na fotografia para ir muito além dela, criando um enredo de puras possibilidades. O texto escolhido para dialogar com a imagem, retirado do *Finnegans Wake*, de James Joyce¹⁰¹, estabeleceu uma relação enriquecedora e não redundante ou ilustrativa. Não há, nele, traços de um conto de fadas ou de uma narrativa com início meio e fim. Os trechos selecionados e sugeridos por Carlos Augusto Machado Calil, que também

¹⁰¹ O texto foi retirado de uma edição com trechos do *Finnegans Wake* traduzidos do inglês por Augusto e Haroldo de Campos. In: *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

foi o responsável pela montagem do filme, foram retirados de uma conversa de lavadeiras, que fofocam sobre a vida da personagem principal do livro, Ana Livia. Permeado de neologismos e cacofonias, o texto opera uma desconstrução da língua, uma fragmentação da fala que está na origem também da criação do filme. Há no texto diversas referências a elementos da fotografia. Ana Livia, “era só uma tímida tênue fina meiga mini mima miga duma coisinha então”, quando “aquele malandro fez baque e fez o que você sabe... O grande canalha”, o casal do livro pode ser lido como o mesmo da foto – intertextualidades que se tornam possíveis e pungentes no filme. Tassara ainda adicionou trechos de duas músicas: *Ommagio a Joyce*, do compositor italiano Luciano Berio, uma peça que constava em uma coletânea de música concreta, e a música para balé “A Bela Adormecida”, op.66, de Tchaikovsky.

O filme está dividido em “quatro sequências fundamentais, interligadas de forma a não se perceberem, com clareza, seus limites” (Idem: 21). Na primeira sequência, que foi chamada de “o referencial”, a fotografia é exibida em seu enquadramento original por um longo período de tempo, de maneira a permitir que o espectador se familiarize com a imagem em seu todo, fator importante para a compreensão da posterior fragmentação. A segunda sequência, chamada de “os signos”, é composta por recortes de imagem que esquadrinham seu significado, criando relações entre elementos pares como a lata de leite e o rosto da criança, o rosto da mãe e o rosto do pai. A sequência é iniciada com a apresentação desses elementos em sucessão de planos fixos unidos por cortes simples. Depois, passa a explorar fusões e justaposições, colocando em diálogo os elementos inicialmente apresentados. O exercício de recortar uma imagem em muitas imagens é acompanhado pela narração do texto. A música vai ganhando importância até tomar conta com a passagem para a terceira sequência, que realiza um mergulho na imagem fotográfica. Essa sequência, chamada de “o ruído”, propõe “uma análise em profundidade quase microscópica da fotografia principal”. por meio de “primeiríssimos planos” tomados de grandes ampliações da imagem, nos quais a câmera busca “penetrar no interior desse deserto desconhecido, em busca da textura própria da emulsão” (Idem: 26). Com isso, o filme atinge os grãos indiscerníveis da trama fotográfica, como em *Blow Up*, expondo as manchas abstratas que traem o valor documental atribuído à fotografia. A imagem principal

deixa de mostrar signos reconhecíveis, renuncia à função de portadora de mensagens ou símbolos para ser tomada em si, enquanto objeto.

Arlindo Machado já havia feito o paralelo entre os dois filmes, logo no início do livro *A Ilusão Especular*. O autor tomava as duas produções como referências para circunscrever a tese de seu ensaio, embora a fotografia seja uma construção baseada em uma “ilusão especular”, tomada como a cópia literal das aparências visíveis, em verdade ela faz parte de um aparato ideológico. O mergulho nos sais de prata da emulsão fotográfica permite desmascarar essa ilusão.

“Quanto mais o olhar se aproxima da foto e amplia seus detalhes, na procura desesperada de uma realidade sufocante que se supõe estar atrás do verniz asséptico da cena familiar, mais e mais a cena se desmaterializa e perde seu referencial simbólico, reduzindo-se cada vez mais a ranhuras e manchas despersonalizadas, até resultar apenas na granulação característica da ampliação fotográfica. No filme de Tassara, o exame penetrante e minucioso de uma imagem aparentemente plena de ilações, pelo menos a nível das convenções figurativas, choca-se cada vez mais com a opaca materialidade da fotografia e os limites de um código enganoso na sua transparência fantasmática” (Machado: 1984, 11-12).

Depois de dar um mergulho na imagem, que desvela sua “transparência fantasmática”, por fim, na quarta sequência de *Abeladormecida*, chamada de “a redundância”, a imagem vai voltando ao seu enquadramento original, depois de retalhada, deformada, multiplicada. Ocorre o seu “renascimento das cinzas”, por meio do qual o estado primordial ganha uma dimensão transformada e transcendental. O espectador retorna ao início e reencontra a fotografia realizada, desenvolvida e desdobrada no formato fílmico.

A criação de *Abeladormecida* deu-se em idas e vindas entre a mesa de animação e a moviola, equipamento usado para montagem de filmes em formato de película. Os criadores partiram de um roteiro pré-determinado, um esboço de idéias que foi se transformando conforme eram executadas das filmagens. No relatório de realização, Tassara explica o trajeto. Em primeiro lugar, vieram as filmagens dos planos programados no roteiro inicial, com uso de ampliações da mesma imagem realizadas em diversos tamanhos e dimensões para facilitar a variação de enquadramento. Depois, foram montadas as principais sequências do filme, constituindo sua estrutura fundamental, que ainda carecia de melhorias em muitas passagens. Para arredondar essas passagens, voltou-se à mesa de

animação por diversas vezes para filmar trechos adicionais, em um processo de criação no qual a filmagem e a montagem alimentaram-se mutuamente. Tassara compara esse expediente criativo ao do cinema documental, no qual se parte de um roteiro pré-delineado, mas há uma grande abertura ao imprevisto e ao improvisado. Se no cinema ficcional tudo é milimetricamente programado e produzido, no documental, acontecimentos inesperados podem determinar a mudança de rumos, pois o diretor precisa estar atento ao desenvolvimento do tema que escolheu abordar. No caso do cinema de animação de fotografias, muitas idéias se confirmam e outras caem por terra no momento da criação. Trata-se de um processo extremamente autoral, no qual o contato direto e intuitivo com o material fotográfico, no momento das filmagens e na mesa de montagem, determina decisivamente o resultado final.

Povo da Lua, Povo do Sangue (1985), o terceiro filme feito por Marcello Tassara com a técnica de animação de fotografias¹⁰², nasceu para responder a um propósito político. Tassara foi convidado pela fotógrafa Cláudia Andujar para realizar um filme a partir de imagens registradas por ela durante os longos períodos em que viveu com os índios Yanomami, entre 1972 e 1982. O objetivo da produção, que foi patrocinada pelas ONGs internacionais Oxfam e Fastenopfer e estava ligada à Comissão Pró-Índio, era fazer uma denúncia da precariedade vivida pelos índios com a chegada do homem branco, alertando a opinião pública nacional e internacional para a necessidade urgente de criação de uma reserva indígena. Como no caso de *A João Guimarães Rosa*, Tassara partia de um material fotográfico documental de grande intensidade poética. Diversamente do primeiro filme, no entanto, desta vez ele dispunha de fotografias em abundância. Pode-se dizer que Cláudia Andujar já contava com um senso de narrativa audiovisual enquanto desenvolvia seu documentário fotográfico. Ela realizou séries e pequenas sequências de fotos, captou sons ambiente e fez entrevistas, de maneira que a matéria-prima disponível para o filme facilitou a realização do mesmo.

¹⁰² Consideramos aqui os quatro filmes que o próprio autor, Marcello Tassara, cita como obras autônomas no campo da animação de fotografias: *A João Guimarães Rosa* (1969), *Abeladormecida* (1978), *Povo da Lua, Povo do Sangue* (1984) e *Bahia Amada Amado* (1999). Ele, no entanto, aplicou a técnica em diversas outras ocasiões, para realizar filmes publicitários, documentais e experimentais.

O primeiro passo, a seleção das imagens, foi dado em conjunto pela fotógrafa e o diretor. De saída, eles organizaram o filme em duas grandes partes: a primeira realizaria a apresentação da cultura Yanomami e a segunda mostraria a destruição e a subversão dos costumes com a chegada do homem branco. As fotos foram separadas tendo em vista esses dois grupos de representação. O filme foi rodado na mesa de animação da TV Cultura, apoiadora do projeto, cuja câmera era própria para bitola 16 mm, o que permitia economizar com película e revelação para fazer um filme de maior duração (em sua edição final, ele ficou com pouco mais de 20 minutos).

Uma vez mais, Tassara demonstrou seu domínio da técnica de animação de fotografias, ao criar um documentário tocante, uma obra autônoma que traduz para a linguagem do cinema o ensaio fotográfico de Cláudia Andujar, causando a alteração de seu caráter, mas não de seu conteúdo e nem de seu impacto. O filme funciona como uma forma eficiente de apresentar a fotografia, de torná-la dinâmica, de sobrepô-la a uma banda sonora que a contextualiza e enriquece.

O movimento introdutório de *Povo da Lua, Povo do Sangue* exhibe uma série de fotografias de índios com números pendurados no pescoço. A série termina com uma criança indígena que segura a bandeira do Brasil. As imagens são ambíguas, por não deixarem claro o motivo da numeração, feita para identificação dos índios durante a inspeção de um grupo de médicos voluntários na aldeia Yanomami. O que chama atenção é o valor simbólico da série: os números e a bandeira são traços da imposição de uma cultura estranha, da chegada da “civilização”, da idéia de “nação”. As imagens são acompanhadas pela narração da lenda de origem dos homens segundo os Yanomami, história à qual foi adicionada a chegada do homem branco como elemento desagregador.

A primeira parte do filme busca uma aproximação da cultura yanomami em seu estado original. A fotógrafa teve a oportunidade de viver entre os índios quando a presença do homem branco ainda mal se insinuava. Ela registrou os hábitos diários de tribos, a convivência na maloca, as saídas para caça, os momentos de lazer e de celebração, a interação vital com a floresta que os homens “cultos” desconhecem completamente. Essas fotografias são exibidas no início do filme com o uso de uma série de recursos de animação que permitem o mergulho na alteridade. Os índios são apresentados na altivez de sua

cultura, por meio de belos movimentos circulares que acompanham o balanço na rede, de viagens pelo interior de imagens que mostram corpos seus nus, de sobreposição de rostos, de efeitos de multiplicação. A sequência culmina com a cerimônia funerária chamada *reahu*, que reúne diversos grupos indígenas em uma mesma tribo. No ritual, os pajés inalam a *yacuana*, droga alucinógena que tem o poder de fazê-los penetrar no universo sobrenatural para garantir que as doenças e infortúnios fiquem distantes de suas comunidades. O transe dos pajés, registrado por meio de gravações de som ambiente, cria uma intensa atmosfera no filme. A animação das fotografias responde plenamente à representação desse momento, por meio de movimentos bruscos e fusões. O transe já havia sido captado de maneira magistral por Cláudia Andujar, que introduziu uma forte carga de movimento em algumas fotos por meio do uso combinado do flash e da longa exposição, gerando o contraste entre os elementos frisados pela ação do flash e os rastros de luz marcados na película pela movimentação da câmera. Síntese da vida espiritual e social dos Yanomami, esse ritual é o ápice da primeira parte do filme.

Um corte brusco, a tela negra, a foto de uma pista de pouso aberta no meio da floresta devastada, uma conversa por rádio com palavras indiscerníveis. Assim começa o segundo movimento do filme, que mostra a degradação provocada pela chegada do homem branco. Depois, segue uma série de recortes de fotografias que mostram objetos alheios aos índios que invadiram suas vidas: o rádio, a lata, o espelho, a panela de ferro, as roupas, a boneca, o calendário com foto de mulher nua, sinais da interferência civilizatória que macula uma cultura baseada na preservação da floresta. As imagens seguintes mostram a imposição da religião, a chegada da estrada e de obras públicas, índios usando marcas, a transmissão de doenças, a mendicância, a prostituição. A edição fílmica das fotografias conduz a uma leitura impactante, que reverbera o poder original do ensaio fotográfico, permite realizá-lo com o auxílio de outros recursos, como o som captado no ambiente e a narração em *off*, declamada docemente por Marlui Miranda, que também cuidou da trilha sonora. Os depoimentos de homens brancos inseridos no documentário, por exemplo, têm um impacto fulminante pela sinceridade ingênua com que expressam o desconhecimento da cultura indígena, que imputa aos índios a responsabilidade por sua ruína. Para quem teve a experiência de mergulhar na exuberância da cultura Yanomami, por meio das imagens

exibidas na primeira parte do filme, torna-se ainda mais grave o tom das fotografias mostradas na segunda parte. A última imagem, exibida longamente, é o retrato de um índio com correntes de metal e um capacete de uma empreiteira que realizava grandes obras governamentais na região, que fita diretamente o espectador, exibindo uma indignação muda contra sua espoliação.

Povo da Lua, Povo do Sangue respondeu plenamente à sua missão de divulgar a causa indígena e esteve entre os fatores que determinou a posterior demarcação da reserva Yanomami. O filme entrou para o acervo da TV Cultura e foi exibido diversas vezes no canal aberto. O próprio Marcello Tassara surpreendeu-se com a ótima repercussão internacional que *Povo da Lua, Povo do Sangue* conseguiu. O filme ganhou o prêmio de melhor curta-metragem no Festival de Cinema Documental de Oberhausen de 1985, na Alemanha. Foi exibido em festivais de diversos países, como Itália, França, Espanha, Canadá, Estados Unidos, Cuba, Índia e União Soviética.

Apesar da experiência exitosa de *Povo da Lua, Povo do Sangue*, Tassara só voltaria a produzir outro fotofilme 14 anos depois. Desta vez, em nova parceria com Maureen Bisilliat, a partir de um ensaio fotográfico feito sobre a Bahia de Jorge Amado. Embora as fotografias sejam originalmente captadas em p&b, o filme foi rodado em película colorida e tem diversos trechos com aplicação de cores, que funcionam de maneira simbólica. *Bahia Amada Amado* (1999) perambula por diversos motivos, tendo como centro de irradiação a pele negra. Em muitas tomadas fechadas em detalhes do corpo, a própria textura dos grãos de prata se mistura com a exuberante pele dos negros. A sequência de maior beleza, que mostra os pescadores saindo do mar arrastando as redes, tem seu poder acentuado pelo contraste entre os corpos negros e a espuma branca, uma forma de síntese (entre muitas possíveis) em que a imagem traduz profundamente uma cultura.

Em *Bahia Amada Amado* optou-se por não usar narração *off*. A ligação com o texto de Jorge Amado se dá propriamente no plano das imagens. Há a inserção de alguns poucos trechos retirados da obra do escritor na forma de intertítulos que interrompem a mostra das fotografias e introduzem uma tela negra sobre a qual são exibidas frases escritas em branco. A relação com a obra do escritor, neste caso, foi mais solta, porém

menos aprofundada. O filme propõe uma poesia visual bastante independente da obra literária da qual deriva. Como nos demais curtas-metragens feitos por Tassara unicamente com a técnica de animação de fotografias, em *Bahia Amada Amado* não há propriamente uma narrativa. Motivos evoluem na tela, mas não criam um universo diegético, não há uma história, um enredo. Esse tipo de cinema anti-narrativo é eminentemente fotográfico, consegue dar uma outra dimensão à fotografia sem no entanto anular sua natureza estática. O animador de fotografias buscar dotar o material fotográfico de uma dimensão de continuidade temporal. É o próprio Tassara quem deu a melhor definição da técnica de animação de fotografias, ao compará-la com o cinema de filmagem ao vivo:

“Na linguagem cinematográfica convencional, o tempo a partir do qual se trabalha é o tempo real, o tempo da captação ao vivo de um ator representando ou de um acontecimento. Na animação com fotografias, se tem momentos congelados do tempo por um fotógrafo. O que se faz no cinema de animação com fotografias é partir daqueles momentos de congelamento e recriar a linha de tempo, uma linha de tempo que não é mais a mesma daquele acontecimento captado. Trata-se de um tempo paralelo, que tem outro ritmo de desenvolvimento, fora do tempo normal. É um tempo ilusório, que o animador manipula com toda a liberdade, pois não está vinculado ao tempo real. O animador está criando, inventando um novo tempo.

Essa é uma característica do cinema de animação em geral. O cinema de animação pode ser definido como a arte do movimento sintético. O movimento se desenvolve no tempo, portanto se você está criando um movimento está criando também um novo tempo. A animação de fotografias tem a peculiaridade de criar um tempo artificial e fictício, mas que curiosamente parte de momentos verdadeiros. A partir daqueles momentos congelados pelo fotógrafo é possível esticar o tempo.” (Tassara: 2008. Entrevista anexa.).

Esticar o tempo, distender o instante, mágicas tornadas possíveis inicialmente com a fotografia, depois, com o surgimento do cinema e, no seu interior, como um gênero bastante peculiar, da possibilidade de fazer uma leitura fílmica de imagens fotográficas, de animar imagens estáticas, de realizar fotofilmes.

Bahia Amada Amado pontuou alguns marcos na carreira de Marcello Tassara. Foi o último filme realizado por ele em uma mesa de animação e também o último a ser filmado em película, no derradeiro ano do século XX. Foi também seu primeiro fotofilme a ser editado em uma ilha de edição eletrônica, no formato de vídeo. As três produções que

tratamos anteriormente foram montadas na moviola, a partir do manuseio direto da película cinematográfica e sem a possibilidade de aplicação de alguns efeitos permitidos no suporte do vídeo.

Com a virada para o século XXI, a plataforma digital entrou com tudo nos campos produtivos da fotografia, do cinema e do vídeo, tornando obsoletas as mesas de animação, as ilhas de edição eletrônicas e até mesmo, em grande parte, a captação em película. Os aparelhos de captação digital expandiram a disponibilidade da fotografia e do vídeo, os computadores facilitaram o trabalho de animação ao automatizar mecanismos que anteriormente exigiam um enorme esforço de realização. O que era feito com muito trabalho e cálculo na mesa de animação passou a ser possível com poucos comandos no ambiente de um *software*, que permite também a visualização global de todo o filme e oferece recursos de edição em camadas e de montagem vertical, adicionando profundidade a um processo que antes se reduzia a uma ação horizontal, de enfileiramento das sequências de material filmado.

Abordaremos as peculiaridades de produções feitas em ambiente digital. Antes, passemos por três outras produções feitas no âmbito da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. No período em que atuou como professor da cadeira de Cinema de Animação no curso de Cinema da ECA, Marcello Tassara orientou diversos trabalhos realizados na mesa de animação da universidade. Os três filmes tratados aqui trazem um interessante contraponto com as produções de Tassara, que não são propriamente ficcionais. Eles partiram de um roteiro, tinham atores que encenavam papéis e a captação de cena feita por um fotógrafo. Coincidentemente, contam histórias sórdidas e um pouco bizarras.

Juvenília (1994), de Paulo Sacramento, fala de um grupo de jovens em sádica relação com o “outro”, representado pela figura de um cachorro. O filme inicia com o reconhecimento do ambiente onde se passa a história, um bairro de classe média em São Paulo, apresentado por meio de uma sequência de planos fixos de longa duração, interligados por fusões suaves nas passagens entre uma fotografia e outra. Apenas a música introduz o tom grave que ganhará o filme, reforçado pelas ruas e casas desertas apresentadas nas fotografias. O que se segue é uma reunião macabra de uma turma de

jovens que se regozijam ao matar um cachorro e dissecá-lo com requintes de crueldade. As fotografias foram captadas em p&b de alto contraste, pela fotógrafa Marlene Bergamo, que atuava, na época, no jornal Notícias Populares, no qual desenvolvia intenso trabalho sobre a violência urbana em São Paulo. O filme termina com um olhar misterioso. A turma reunida ao fundo do enquadramento é observada por um cachorro. A última imagem mostra o mesmo cachorro olhando fixamente para a câmera, em um movimento de zoom que fecha o enquadramento no seu rosto, tecendo um final aberto, que pode oscilar desde a imaginação de uma possível vingança do cachorro contra o grupo de adolescentes até a hipótese mais provável, que o olhar do cão funcione uma espécie de grito mudo contra o sofrimento impingido gratuitamente pelos homens aos animais. Um final análogo ao utilizado por Tassara em *Povo da Lua*, *Povo do Sangue*, que aponta para o ponto de vista do outro, seja ele o índio ou o animal.

Jugular (1997), dirigido por Fernanda Ramos e fotografado com película colorida por Maurício Simonetti, conta a história de um fatídico encontro com a morte na noite paulistana. Um homem entra em um bar e começa a trocar olhares com uma mulher de ar misterioso. Eles saem juntos para a rua. Na sequência seguinte, aparecem no Viaduto do Chá, o homem sem camisa e portando uma asa, a mulher que retira a peruca e revela-se loura e diabólica. Começa então um combate, que termina com a morte do “anjo” cuja jugular foi cortada a golpes de gilete. O filme revela um caráter alegórico, de luta entre entidades, vencida pela mulher de vermelho que parece incorporar o mal. O uso das cores e da iluminação artificial da noite deu à fotografia de *Jugular* o tom sombrio que envolve a misteriosa história. O fotógrafo recorreu bastante a fotografias de longa exposição, que registram o rastro dos objetos e pessoas em movimento, caso da cena que mostra a porta giratória do bar e da sequência do combate mortal entre o homem e a mulher. As fotos de longa exposição, quando inseridas na sequência de uma produção audiovisual, acentuam a sensação de movimento, deixando o filme mais dinâmico.

O terceiro fotofilme é *Sem Título* (1998), uma produção experimental dirigida, iluminada, fotografada e editada por Wagner Souza e Silva, desenvolvida como trabalho de

conclusão de graduação em Rádio e Televisão¹⁰³. O autor teve *Juvenília* como principal inspiração para criar o filme, que foi realizado de maneira caseira, com tomadas feitas com uma filmadora portátil a partir de ampliações fotográficas e posteriormente editadas em ilha de edição de vídeo. *Sem Título* mostra a relação de afeto entre mãe e filho. Logo, o espectador descobre que os dois estão sendo observados por um homem. Depois que a mãe coloca o filho para dormir, o homem inicia sua abordagem. Ele se aproxima com uma faca na mão e logo o suspense dá lugar à ação do assassinato da mulher. O filme termina com a entrada do homem no quarto da criança, deixando no ar o destino do menino. Na construção narrativa de *Sem Título*, cada fotograma corresponde a um plano. O autor joga de maneira inteligente com o estranhamento causado por uma imagem estática que se traduz na tela em forma de duração cinematográfica. A fotografia transforma-se em filme sem deixar de ser fotografia. Uma passagem escrita pelo próprio Wagner Souza e Silva nos permite entender melhor esse paradoxo. Embora ele esteja se referindo a *Juvenília*, a análise também se estende a seu próprio filme:

“O tempo fotográfico torna-se evidente, e por mais que a estrutura encadeadora de uma narrativa audiovisual estabeleça uma única opção para um tempo de contemplação dessa imagem estática, a ilusão inerente ao movimento que deveria estar ocorrendo na tela parece ser revelada. Por mais que a tela corra a uma velocidade de vinte e quatro quadros por segundo, no caso do cinema por exemplo, ela permanece estática e se mostra por inteira. Cada segundo de cena em foto significa vinte e quatro fotogramas idênticos projetados nesse mesmo intervalo. Dessa forma, as cenas em foto lembram a idéia do fotograma justamente demonstrando sua inutilidade para essa situação. A foto agora tem o seu tempo de leitura mediado pela montagem; por outro lado, a tela tem o seu tempo sintético evidenciado pela foto.” (Souza e Silva: 2004)

As três produções partem de princípios diferentes dos que norteiam os filmes de Marcello Tassara que analisamos anteriormente. Trata-se de produções ficcionais cujas fotografias foram captadas tendo em vista sua utilização posterior na forma de um filme. Nos três filmes, cada fotografia funciona basicamente como um plano estático de duração variável, exceto por alguns casos de movimentos de câmera no interior das fotografias, recurso usado com maior intensidade e grande propriedade em *Jugular*. O material

¹⁰³ Wagner Souza e Silva seguiu atividade profissional como fotógrafo e realizou mestrado na ECA entre 2001 e 2004 com dissertação sobre uso de imagens estáticas em produções audiovisuais.

fotográfico foi produzido para responder à necessidade de criação de uma narrativa visual que funcionasse sem o auxílio de palavras escritas ou narradas. O sentido narrativo é dado pela própria sequência de exibição dos instantâneos, uma imagem puxa a seguinte, seguindo o fio de uma história plenamente visual. Esse expediente é interessante por não direcionar o espectador a uma leitura fechada da trama ficcional.

O cinema de animação de fotografias constitui uma linguagem propícia a experimentações no âmbito universitário, como o caso da ECA indica, pelo baixo custo de produção e pelas amplas possibilidades oferecidas. O controle de planos cinematográficos nos limites de instantâneos fotográficos facilita alguns aspectos do processo produtivo, já que a câmera não capta continuamente, mas por meio de fragmentos precisos recortados no transcorrer dos fatos. O uso de fotografias proporciona maior facilidade para a criação de cenas produzidas, pois a captação “ao vivo” exige detalhes mais bem acabados para não apresentar sinais de artificialidade. O custo de filmagem também é infinitamente menor, assim como o número de profissionais envolvidos na execução. Os exemplos de Marcello Tassara e Wagner Souza e Silva mostram que uma mesma pessoa pode assumir diversos papéis no processo produtivo, liderando a autoria com a ajuda de outros profissionais apenas para a execução de tarefas específicas.

O único fator que ainda restringia a maior difusão dos experimentos com fotofilmes era a necessidade de se ter à disposição uma mesa de animação e um profissional que dominasse seu funcionamento para conseguir verter o material fotográfico no formato fílmico, além de uma ilha de edição de vídeo. Esse era o maior empecilho, que foi superado inicialmente com o vídeo e depois com o desenvolvimento de computadores e softwares de edição, tornados onipresentes desde meados da década de 1990. O desenvolvimento das câmeras e a fusão dos recursos de vídeo e foto no mesmo aparelho digital tornou a técnica ainda mais acessível e disponível. Por fim, o crescimento exponencial da internet vem tornando cada vez mais descentralizada a distribuição e permitindo que autores tornem seus filmes conhecidos para um público amplo e heterogêneo sem depender de veículos convencionais, como festivais de cinema, canais abertos de televisão ou museus. Vamos tratar a partir de agora de produções surgidas nos anos recentes que se inserem nesse novo contexto. A grande variedade de fotofilmes levantados, tanto com relação à formação e à

origem geográfica dos autores, como com relação às formas expressivas de aplicação da técnica, permitirá passar por diversos aspectos do cinema de animação de fotografias e mostrar como se trata de um campo amplo, de múltiplas possibilidades criativas. Escolhi me deter especialmente no trabalho de dois criadores que têm abundante produção na área: Alberto Bitar e Fernanda Ramos – sem deixar de passar pela análise de outras obras relevantes.

4.2.2. Alberto Bitar e o ambiente criativo da FotoAtiva

O fotógrafo paraense Alberto Bitar chegou à animação de fotografias partindo de sua atividade profissional como fotógrafo. Seus primeiros ensaios autorais, em especial as séries *Hecate* (1996-1997) e *Passageiro* (1999-2002), exploram o recurso da longa exposição. A primeira é composta de cenas urbanas noturnas feitas em baixa velocidade com a câmera na mão nas quais o movimento das pessoas e dos carros imprime seu borrão na película, contrastando com as formas sólidas e estáveis de construções. Na série *Passageiro*, desenvolvida na época em que Alberto trabalhava como fotojornalista no jornal *O Liberal*, ele registrou a cidade de passagem, de dentro da kombi do jornal, enquanto se deslocava para cobrir pautas noturnas. Nesta, a contraposição é feita entre o movimento da cidade, que se desloca desde o ponto de vista de quem está dentro do veículo, e a estaticidade dos limites da janela e dos elementos do carros que são incluídos no enquadramento. Na série *Passageiro*, o olhar através da janela, metáfora da fotografia, resulta sempre em uma forma de tornar a representação mais opaca, o oposto do que pensava Alberti quando fez sua famosa formulação sobre a pintura, que deveria ser uma janela aberta ao mundo. A representação se faz opaca porque se dissolve no movimento, deixa de querer mostrar pessoas e objetos identificáveis para encarnar o impulso vital e variável do deslocamento de um veículo.

Foi olhando para duas imagens feitas para a série *Hecate* da igreja de Santa Cecília, em São Paulo, que Alberto Bitar e Paulo Almeida, colegas de criação artística, perceberam juntos que aquelas fotografias já continham elementos de desenvolvimento temporal. As fotografias foram captadas em diferentes tempos de exposição. Na primeira, vê-se a igreja frisada, na segunda, a igreja aparece ligeiramente borrada pela movimentação

da câmera associada a uma velocidade de exposição mais longa. Ao colocá-las lado a lado, ampliadas, podia-se imaginar uma como continuação da outra, em um encadeamento que sugeria a progressão de um movimento: o enquadramento é basicamente o mesmo, os elementos em cena também, o que muda é apenas o tempo de exposição. O estalo causado pela experiência das duas imagens fez ver que era possível criar filmes a partir de fotografias sequenciais. O primeiro fotofilme nascido da parceria de Alberto Bitar e Paulo Almeida Almeida foi *Doris* (2002), uma experiência de unificação do olhar dos dois fotógrafos sobre Belém, tendo como ponto de intersecção uma personagem chamada Doris.

Esse filme foi feito a partir de fotos que os dois já haviam captado e também de sequências feitas especialmente para serem vertidas ao formato fílmico. Em *Doris*, observa-se um recurso que não foi utilizado nos filmes analisados anteriormente neste capítulo. Há cenas captadas com o disparo contínuo de uma câmera fotográfica profissional, o que permite que se faça uma forma de imagem-movimento na qual faltam frames, mas que, mesmo assim, consegue dar uma idéia de continuidade. É diferente da forma de trabalhar em que cada fotografia corresponde a um plano, caso de *Juvenília*, *Jugular* e *Sem Título*. Também é bastante distinta da forma de trabalhar de Marcello Tassara, que partiu sempre de poucas imagens, instantâneos captados de maneira esparsa, que tiveram seu potencial expressivo multiplicado, como no caso de extremo experimentalismo em *Abealadormecida*, filme sobre uma só foto. Em tomadas de rua exibidas em *Doris*, há um mesmo plano-sequência compreendido de várias imagens captadas em sequência, porém em uma velocidade muito aquém da progressão de 24 quadros por segundo do cinema.

Essa forma de fotografar como se estivesse filmando com menos quadros, permitida pelo desenvolvimento do disparo contínuo das câmeras fotográficas, esbarrou sempre em uma variável crítica: o tamanho do rolo de filme. Porém, pode-se compensar essa limitação parando a ação para trocar o filme. Há em *Doris* uma cena de progressão pelas ruas de Belém que foi captada com três rolos de filme de 36 poses, usados consecutivamente. As imagens precisaram ser digitalizadas para ser tratadas de maneira fílmica, usando *softwares* de edição de vídeo para a montagem. Os fotógrafos fizeram ampliações de todas as fotografias e depois escanearam uma por uma em um scanner de mesa. Uma vez no ambiente do computador, foi possível usar as imagens digitalizadas

como matéria-prima para criar um filme de animação: com controle sobre o tempo de exibição de cada imagem frame a frame, possibilidade de realizar movimentos de câmera no interior das fotografias, e recursos de fusão, sobreposição, além de outros efeitos.

O processo criativo de *Doris* foi um mergulho em um universo ainda pouco conhecido, mas muito promissor. Alberto Bitar e Paulo Almeida puderam experimentar um primeiro contato efetivo com a edição de fotografias no formato audiovisual. Ainda estavam descobrindo as ferramentas disponíveis e a maneira de manejá-las. Percebe-se que *Doris* foi feito de maneira intuitiva, bastante improvisada, um transbordamento da criação fotográfica dos dois autores para o formato cinematográfico, ainda impregnado de um encantamento com a descoberta de uma técnica.

Não há no filme propriamente uma narrativa. Aquela que seria a personagem a ligar o olhar dos dois fotógrafos sobre Belém, *Doris*, aparece apenas no final, sem traçar qualquer conexão com as cenas de rua exibidas no restante. As sequências perseguem um ritmo, mais do que uma história. As mesmas imagens voltam cada vez mais aceleradas, em diferentes ordens. Os diretores usaram também o recurso de retroceder a sequência de fotogramas, dando a impressão de um movimento para trás, uma trucagem simples que produz efeito de estranhamento. *Doris* foi um livre experimento, uma descoberta deslumbrada. Premiada com o segundo lugar no Salão Arte Pará de 2002, o filme teve uma repercussão positiva, que ajudou a incentivar os dois criadores a seguir no caminho que desembocaria, três anos depois, na criação de uma obra mais longa e trabalhosa, mas que se revelaria igualmente mais frutífera e bem sucedida: o fotofilme *Enquanto Chove* (2005).

Patrocinado pela conquista de uma bolsa de estímulo à criação artística do Instituto de Artes do Pará, *Enquanto Chove* foi concebido nos moldes de um filme ficcional, a partir de histórias retiradas do livro de contos homônimo escrito por Ailson Braga. A realização durou nove meses e envolveu os mesmos procedimentos utilizados em uma produção cinematográfica: preparação de roteiro, uso de locações, cenários, atores e equipamento de iluminação. Até *making-of* os diretores fizeram, usando vídeo convencional. Vale citar que Alberto Bitar passou a trabalhar com vídeo após a realização de *Doris*, assumindo parte no processo de criação dos vídeos institucionais da Associação FotoAtiva. Ele também fez um filme a partir de fotografias que se chama *Paisagem Urbana*

em *Três Atos* (2003). Nesta obra, o fotógrafo exhibe um mesmo enquadramento captado em diferentes momentos do dia. O primeiro ato mostra o amanhecer, o segundo, a chuva, e o terceiro o anoitecer. Esses momentos do dia são captados com diferentes intervalos de tempo e no momento da montagem também são submetidos a diferentes ritmos temporais, criando uma espécie de partitura visual.

A técnica usada no filme é chamada de *time lapse*. Consiste em controlar o tempo no interior do processo criativo por meio da manipulação de três variáveis: o intervalo entre as imagens captadas, o tempo de duração de cada tomada e a velocidade de exibição das fotos no formato fílmico. Quanto maior a diferença entre o intervalo que separa os frames e a velocidade de exibição, maiores as alterações temporais às quais é submetida a matéria-prima fotográfica. Por exemplo, uma sequência feita como fotos tiradas de 5 em 5 segundos, quando exibida na velocidade de 24 frames por segundo ganha enorme aceleração. No mais das vezes, entretanto, os autores optam por explorar o potencial da imagem estática, deixando uma mesma foto mais tempo que o comum. Se a mesma sequência imaginada acima, cujo intervalo entre as fotos captadas é de cinco segundos, fosse transformada em um filme no qual a duração de exibição de cada foto fosse também de 5 segundos, haveria uma espécie de transposição literal do tempo, uma espécie de “tempo real” fantasmagórico, criado por instantâneos estanques. O *time lapse* também pode ser feito de maneira intuitiva, sem um controle cronometrado dos intervalos, acionando o disparador conforme o desejo do fotógrafo, como foi o caso do segundo ato de *Paisagem Urbana em Três Atos*, que mostra a chuva captada segundo um ritmo ditado pela percepção visual do autor sobre transformações da paisagem. No momento da montagem das imagens, há diferentes opções para costurar a passagem entre elas, que pode ser feita por meio de uma fusão sutil, com cortes secos ou até mesmo com o uso de frames pretos ou brancos entre as fotos, criando um efeito de intermitência estroboscópica.

As experiências de Alberto Bitar com a técnica de *time lapse* foram transportadas para a criação de *Enquanto Chove*. Neste, as paisagens urbanas servem para pontuar a ambientação das pequenas histórias contadas de forma interligada. O filme inicia com o céu que se fecha e a chuva que se arma no horizonte e termina com o sol triunfante, trazido junto com a volta das cores marcada pelo azul intenso do céu. Dentre as mais bem

sucedidas sequências do filme, está a representação da tempestade que vem logo antes da sequência final descrita acima, cujo uso de animação de fotografias serviu para acentuar o caráter instável e desagregador da pancada de chuva, proporcionando grande impacto. A chuva, que em *Paisagem Urbana em Três Atos* é representada por meio do enquadramento fixo e do disparo guiado pela percepção visual do fotógrafo, em *Enquanto Chove* ganha instabilidade ainda maior, representada por variações abruptas de enquadramento e de foco, com imagens que retornam e são reenquadradas.

Enquanto Chove combina as paisagens urbanas documentais com um enredo ficcional criado a partir de 16 contos selecionados por Alberto Bitar e Paulo Almeida dentre os 50 presentes no livro que serviu de inspiração para o filme. Esses contos são encadeados por variados recursos de decupagem. Do homem que se suicida, saltando do alto de um prédio, pula para a história de uma mulher que passava no mesmo local dentro de um ônibus. Essa mulher, por sua vez, é perturbada pela lembrança uma imagem de sua infância que a marcou, mostrada por meio de um *traveling* revelador. Depois que desce do ônibus, ela encontra-se com seu cliente, o que revela que ela é uma prostituta. O fio de uma história puxa o da seguinte, por meio de passagens pensadas e muito bem costuradas. Como nos filmes ficcionais analisados anteriormente, as histórias são contadas de maneira puramente visual, fotográfica, sem o auxílio de palavras escritas ou faladas, fator que lhes conferem um sentido mais aberto. A diferença é que para cada plano-sequência há inúmeras imagens, captadas na maioria das vezes com o uso do disparo contínuo da câmera. Nos pouco mais de 18 minutos de duração do filme, foram utilizadas cerca de 2.500 fotografias, volume muito superior ao utilizado em filmes como *Juvenília* e *Jugular*. As imagens foram captadas com película cor e p&b e digitalizadas com scanner de negativos antes de serem tratadas e editadas no computador. O processo de transposição deu enorme trabalho.

Uma grande variedade de recursos criativos é utilizada em *Enquanto Chove*. Uma das cenas mais marcantes, que mostra um homem no bar, usa a projeção de um filme pornô sobre as paredes do recinto, criando um jogo de imagem dentro da imagem. O filme também usa com propriedade movimentos de câmera no interior de fotografias e a divisão de tela para exibição de duas sequências simultâneas. Os movimentos de progressão pelas ruas da cidade em veículos ou a pé, como observado em *Doris*, são abundantes, imprimindo

dinamicidade ao encadeamento das histórias. *Enquanto Chove* une a poesia visual e temporal sobre a onipresença da chuva na cidade de Belém com um enredo ficcional inspirado na leitura de um livro. Nessa inusitada combinação e no uso da animação de fotografias reside a originalidade do filme, que recebeu o prêmio de melhor vídeo no Festival Belém de Cinema Brasileiro em 2005 e o prêmio de linguagem no Festival Cineamazônia em 2006. Os autores criaram algumas curiosas definições para designar o experimento, entre elas, “cinema com menos quadros”, “mais uma forma de mostrar a fotografia”, “fotografia em suporte de vídeo” (In Elias: 2009). Nelas, é transmitido o sentido híbrido dos fotofilmes, nos quais as fotografias se transformam em vídeo sem perder a natureza fotográfica.

A trilha sonora de *Enquanto Chove* é assinada por Leo Bitar, primo de Alberto Bitar e parceiro de criação na maioria de seus filmes. A banda sonora mistura sons captados no ambiente com trechos de três músicas clássicas de câmara. A forma como é criada a trilha é chamada de “desenho de som”, pois os trechos de músicas e de sons ambiente são misturados tendo em vista especialmente o acompanhamento das imagens. O uso da música clássica nos remete à concepção do filme como uma partitura que comporta diversos ritmos de execução, mesma temática das sinfonias visuais da década de 1920 que analisamos no segundo capítulo. O próprio ambiente dos *softwares* onde foi feita a montagem do filme, After Effects e Première, se parece a um formato sinfônico, dispondo as sequências como camadas distintas que podem ser manipuladas e combinadas em conjunto. *Enquanto Chove* se estabelece como surpreendente mescla de sinfonia visual sobre a cidade de Belém e história ficcional em torno de personagens.

Depois da experiência de *Enquanto Chove*, Paulo Almeida mudou-se de Belém para Belo Horizonte. Alberto Bitar continuou experimentando com os filmes fotográficos. Em suas novas produções seguiu explorando a questão da paisagem urbana em sua relação com a passagem do tempo e com a linguagem cinematográfica. Exemplo disso são os filmes *Belém 360°* (2006) e *Fortaleza 360°* (2007), ambos realizados em dois suportes: filme e fotografia. O princípio que norteia as obras tratadas é o mesmo. A primeira parte do trabalho foi captar uma paisagem panorâmica de 360°, a partir da fusão de diversas fotografias. Depois, o fotógrafo criou um filme para exibir essa fotografia panorâmica,

usando os recursos de movimentação de câmera permitidos pelo programa de edição de vídeo. Nessas obras, a paisagem das cidades abordadas é representada em suporte fílmico e fotográfico, fazendo uso dos recursos permitidos pelas duas linguagens.

Outro caso interessante é o da série *Quase Todos os Dias*, cuja primeira experiência foi realizada em Belém, em 2005. Os filmes da série se propõem a exibir a passagem de um dia no cotidiano da cidade. O filme fotografado em Belém foi produzido a partir do material captado em uma maratona de 24 horas contínuas, que contou com a participação dos fotógrafos Marcelo Lelis, Michel Pinho, Miguel Chikaoka e Paula Sampaio. Já os filmes *Quase Todos os Dias... Fortaleza* (2007) e *Quase Todos os Dias... São Paulo* (2008) resultaram de oficinas que Alberto Bitar ministrou nas capitais cearense e paulista. Os fotógrafos participantes das oficinas ajudaram a captar a matéria-prima usada nos filmes. Alberto atuou como fotógrafo e como coordenador das experiências e depois realizou a edição dos filmes em parceria com Leo Bitar. Nas três obras da série *Quase Todos os Dias*, a técnica de *time lapse* é explorada em todo seu potencial expressivo. As séries *360°* e *Quase Todos os Dias* são desdobramentos da experiência de representar a paisagem urbana, provocando a distensão da imagem na duração de um dia e na longitude de 360°, formas distintas de totalidades atingidas no formato fílmico por meio da técnica fotográfica.

Vale destacar que esses fotofilmes já foram captados em suporte digital, fator que confere maior facilidade no árduo processo de realização de um filme com um grande número de fotografias. O desenvolvimento das câmeras digitais permitiu elevar a autonomia de disparos, antes restringida pelo tamanho dos rolos de filme disponíveis no mercado. Se os filmes permitiam a captação de algumas dezenas de fotos, os cartões de memória atualmente permitem a captação de centenas e até milhares de fotos. Além disso, a captura já é feita diretamente em suporte digital, eliminando o trabalho de escaneamento dos negativos. Essa evolução recente ampliou o potencial criativo da técnica de animação de fotografias, que já havia se tornado mais acessível com o desenvolvimento dos computadores e dos softwares para edição de vídeos.

Entre outros vídeos recentes produzidos por Alberto Bitar, merece nota a obra *Partida* (2005), que faz parte do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Assim

como *Abeladormecida*, *Partida* é um filme de uma só foto. A imagem em questão foi encontrada pelo fotógrafo em álbum de família. Tirada provavelmente no ano de 1934, a foto mostra um grupo de 54 pessoas, dentre elas a avó e o avô do próprio artista. O grupo foi fotografado logo antes de embarcar no bondinho que o levaria ao Cristo Redentor, famoso cartão postal carioca. O vídeo realizado a partir da apropriação dessa fotografia desdobra-se em diversos retratos individuais, trazendo à tona uma identidade múltipla a partir do instante em que todas aquelas pessoas se uniram em torno do mesmo acontecimento. O título, *Partida*, tem múltiplo significado. Remete tanto ao ato de partir um retrato em muitos, que engendra a criação do filme, como o ato de partir em destino a algum lugar, que para a época em que a imagem foi feita remete ao Cristo Redentor, mas, olhando desde o momento atual, remete à partida do mundo terreno, já que a grande maioria dos retratados naquela imagem hoje não está mais entre nós, senão nos vestígios e desvãos da memória, reativada pelo filme.

Foi buscando nos vestígios da memória que Alberto Bitar encontrou a inspiração para criar outros dois vídeos. *Efêmera Paisagem* (2007) é feito de fotos captadas em sequência da janela de um carro, reminiscência da infância, dos tempos em que viajava com os pais de férias. A paisagem vista do veículo em movimento é passageira, fluída, líquida, como a lembrança de criança, em que as referências do real estão todas confundidas por nuvens de esquecimento. O vídeo sobrepõe diferentes sequências de deslocamento horizontal que se desenvolvem vertiginosamente, desestabilizando a visão. A fotografia borrada, na qual se imprime a marca do movimento, quando usada no formato fílmico consegue dar grande dinamismo à cena, como em *Juvenília*. A série *Efêmera Paisagem* também foi exposta no formato fotográfico, assim como outras obras de Alberto Bitar, autor que sabe explorar a dualidade de uma produção que compartilha códigos do cinema e da fotografia.

Sobre Distâncias e Incômodos e Alguma Tristeza (2009), segundo vídeo que gostaria de abordar, explora a memória familiar e afetiva desde um cômodo vazio, mostrando a passagem do tempo sobre os objetos imóveis. Nele, a paisagem da cidade ainda está presente, porém sempre filtrada ou indireta, vista através de janelas e de reflexos. Os objetos interiores, fotografias de família, pinturas, porcelanas, móveis, repousam

calmamente, em contraste com a paisagem externa, lembrança da passagem inevitável do tempo que está sempre a nos carregar para frente, inapelavelmente, deixando para trás as ruínas da memória. O filme foi feito com a técnica de *time lapse* com um pequeno intervalo entre as fotografias. Foram utilizadas cerca de 7 mil imagens para sintetizar a passagem de um dia – escolhidas de um material muito mais extenso, captado no decorrer de diversos dias. A jornada de 24 horas na cidade foi trazida para o interior de um apartamento vazio e traduzida na ação solitária do fotógrafo que remexe o baú das reminiscências e de objetos do afeto.

As obras de Alberto Bitar híbridas de vídeo e foto que viemos tratando até aqui se inserem sobretudo no circuito das artes, com exceção de *Enquanto Chove*, que foi concebido como um filme de ficção e exibido em festivais de cinema. Quando trazido para espaço de criação da videoarte, o cinema sofre mutações, ele pode ser liberado de sua função narrativa e da necessidade de apresentar um enredo ficcional, também pode encarnar diferentes formas de exibição com o uso de instalações. Já comentamos os efeitos desse deslocamento sobre a linguagem cinematográfica clássica em outras ocasiões nesta dissertação.

O trabalho de Alberto Bitar nasceu em um ambiente extremamente propício à experimentação. Desde a criação da Associação FotoAtiva, em 1984, por iniciativa do fotógrafo Miguel Chikaoka, Belém vem se destacando na produção fotográfica nacional. A FotoAtiva ajudou a formar uma série de artistas visuais, dentre eles Alberto Bitar. As oficinas promovidas pela associação exploram o aspecto sensitivo da fotografia e propõem experimentações com câmeras artesanais¹⁰⁴. Os fotógrafos ligados à FotoAtiva abriram grandes espaços em instituições artísticas paraenses, como o Instituto de Artes do Pará (IAP) e a Fundação Rômulo Maiorana. Destacamos ainda dois outros vídeos feitos com a técnica de animação de fotografias em Belém, cuja edição foi assinada por Alberto Bitar e o design de som por Leo Bitar.

O primeiro deles é o documentário *Sonoro Diamante Negro* (2003), de Suely Nascimento. “Sonoro” é a palavra usada para designar um conjunto de aparelhagem

¹⁰⁴ Mais detalhes sobre a história da FotoAtiva e sua importância para o desenvolvimento das artes visuais em Belém em Elias (2006).

utilizado para animar bailes em Belém. Criado em 1950, o sonoro Diamante Negro é o mais antigo da cidade ainda em funcionamento. O proprietário, Sebastião Nascimento, é pai da fotógrafa Suely Nascimento, que cresceu ao som dos bailes animados pelo sonoro. Ela iniciou a documentação fotográfica sobre o tema em 1997. Quando tinha material suficiente para realizar uma exposição, ela chegou à conclusão de que um audiovisual seria a melhor forma de exibir o ensaio, por permitir o uso de uma trilha sonora para acompanhar as imagens, recurso vital na representação das atividades do sonoro. O projeto para realização de um vídeo foi contemplado por uma bolsa do IAP em 2003.

Sonoro Diamante Negro tem seu mérito justamente por misturar a documentação fotográfica com músicas cuidadosamente pinçadas entre os inúmeros vinis da coleção de Sebastião Nascimento. O ritmo do filme é descontraído, com as imagens carregadas pelas músicas, como em um baile. São utilizados diversos recursos tradicionais da animação de fotografias para construir a narrativa: sequência de imagens que exibem a evolução de ações, como na cena em que exhibe o equipamento do sonoro sendo descarregado do caminhão, movimentos de câmera no interior de fotografias, reenquadramentos e fusões. O filme é dividido em quatro partes, iniciando com uma apresentação do sonoro, passando pelas sedes onde ele toca e a aparelhagem usada para culminar com o baile. As sequências que mostram o baile são as mais interessantes, pois conseguiram incorporar o movimento da dança com grande dinamismo e plasticidade, lançando mão de poucas fotografias.

...Feito Poeira ao Vento... (2007) foi a primeira incursão de Dirceu Maués no universo do vídeo, uma tentativa de transportar a linguagem dos ensaios fotográficos que já vinha desenvolvendo com câmeras de orifício, chamadas de pinhole (que literalmente quer dizer “buraco de agulha” em inglês). A câmera pinhole é o aparato mais simples e rudimentar para captar fotografias. Ela funciona segundo um preceito conhecido desde a antiguidade: basta fazer um pequeno furo em uma das superfícies de uma caixa preta para que o que está diante dela seja projetado, como imagem, na face oposta à do furo. Na pinhole, um simples orifício de agulha substitui a objetiva, fator que exige tempos de

exposição dilatados por causa da escassa quantidade de luz que penetra na câmera¹⁰⁵. Já citamos o trabalho do alemão Michael Wesely, que conseguiu criar fotografias com tempos de exposição de meses e até anos, graças ao uso combinado de câmeras pinhole e filtros de densidade neutra.

As experiências de Dirceu Maués com pinholes foram mais intuitivas e artesanais. Ele teve seu contato inicial com câmeras de orifício em 1991, quando realizou oficina na Associação FotoAtiva. Logo nos anos seguintes passou de aluno a professor e, paralelo à atividade pedagógica, iniciou um trabalho autoral com as pinholes que ele mesmo construía. Em 2004, Dirceu ganhou bolsa de criação artística do IAP para desenvolver um ensaio documental sobre o mercado ver-o-peso, centro nevrálgico de Belém, onde são comercializados produtos provenientes de diversas partes da Amazônia. Para o projeto, o fotógrafo produziu seis câmeras artesanais. As imagens resultantes introduzem o ruído do borrão, por causa das baixas velocidades de obturação e das imprecisões tanto do projeto da câmera como do buraco de agulha (Elias: 2005).

A apreensão da passagem do tempo na imagem estática produziu em Dirceu Maués a vontade de experimentar com a imagem-movimento. Em 2006 ele foi convidado pelo curador do salão Arte Pará, Paulo Herkenhoff, para produzir uma obra sobre o ver-o-peso. Assim nasceu *...Feito Poeira ao Vento...*, fotofilme feito a partir de 991 fotos captadas por câmeras de orifício feitas com caixinhas de fósforo. O vídeo nasceu de uma ação performática. O fotógrafo montou uma banca em uma parte movimentada do mercado, onde postou um banquinho sobre o qual foi colocada uma superfície de madeira de formato circular com marcações na borda, para guiar a realização das fotografias. Usando as câmeras de caixinhas, ele e outros três assistentes fizeram a volta completa na mesa, criando uma sequência de fotografias que apresenta uma visão de 360° do mercado e posteriormente foi montada no formato de vídeo. A ação durou cerca de quatro horas. A volta completa não registra apenas uma progressão no espaço, mas também uma progressão no tempo: do pico de movimentação da feira de peixes até o seu esvaziamento. O fotofilme incorporou todos os imprevistos e improvisos advindos do caráter artesanal da aparelhagem

¹⁰⁵ Fabio Gouveia (2006) tem um instigante artigo sobre as câmeras de orifício artesanais, relacionando-as com uma possibilidade de penetrar no aparelho e transformar o seu programa, segundo a terminologia de Vilem Flusser (2002).

usada: ao todo, o processo demandou o uso de 38 das 45 câmeras construídas especialmente para o projeto, cada qual com suas peculiaridades e imperfeições. A interação do público com o ato tornou-se parte importante do resultado obtido.

Por sua semelhança com o trabalho de Dirceu Maéus no fato de também ter usado fotografias tomadas com câmeras pinhole, é interessante mencionar o filme *Quincas Berro d'Água pelo Furo da Agulha* (2007), produzido pelo grupo *Mão na Lata*, que congrega seis alunos formados na oficina de fotografia artesanal ministrada por Tatiana Altberg em 2003 no Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM), bairro pobre da periferia carioca. O filme reconta a história de Quincas Berro d'Água, personagem criado por Jorge Amado. Depois de estudar o texto e levantar referências de lugares pelos quais o personagem passou, o grupo viajou para Salvador para captar as imagens. O trabalho tem um forte aspecto de criação conjunta e de ação social.

O filme resultante revelou-se uma inteligente transposição do universo literário do personagem para a tela. Captadas com câmeras de orifício feitas a partir de latas cilíndricas, as fotografias rompem completamente com os códigos clássicos da linguagem fotográfica, já que o anteparo onde é colocado o filme é curvo, causando distorções inesperadas. Ao criar seus próprios e imperfeitos aparelhos de captura, a fotografia artesanal permite desestabilizar o horizonte, entortar os olhos da câmera, quebrar com a perspectiva monocular. Uma forma feliz de contar a história de um homem também entortado, cuja história sem prumo, permeada pela constante embriaguez, acaba o levando às profundezas do mar.

Neste trabalho também é possível sentir a palpável incapacidade da câmera de orifício para o retrato, para registrar pessoas, seres vivos que se movem, o que torna o resultado ainda mais fantasmagórico e fora do comum. O filme usa de intertítulos sobre fundo preto como recurso de linguagem, o que nos remete ao cinema mudo, pois as imagens, por si só, não conseguem dar conta da história, na qual não aparece nem mesmo a cara do personagem principal. As fotografias captadas, que a princípio são registros documentais, se transformam em uma história ficcional a partir da intervenção dos intertítulos, que direciona a leitura das imagens e a enriquece, proporcionando a criação de uma obra complexa. *Quincas Berro d'Água pelo Furo da Agulha* teve a montagem assinada

por Karen Akerman e Tatiana Altberg, que também cuidou da coordenação. Os fotógrafos do grupo *Mão na Lata* que fizeram a captação das imagens são Amanda Paiva, Angélica Paulo da Silva, Deyvid Ferreira, Fagner França, Felipe Oliveira de Lima e Renato Rosa Nascimento.

4.2.3. Fernanda Ramos

Passamos ao trabalho da carioca Fernanda Ramos, que tem uma produção tão rica e variada como a de Alberto Bitar, com um acento expressivo e estilístico muito distinto e com a diferença de ser proveniente do universo do cinema, enquanto o artista paraense vem do campo da fotografia. Como já citamos, Fernanda Ramos cursou Cinema na USP, onde dirigiu *Jugular* sob orientação de Marcello Tassara. O sucesso dessa primeira experiência foi decisivo para despertá-la ao potencial dos fotofilmes. Oportunidades de trabalho na área surgiram quando ela saiu da faculdade. Em 2000, Fernanda Ramos fundou a *Jugular Filmes*, produtora cujo foco está na criação de filmes de animação de fotografias (Elias: 2009).

O curta *Arpoador* (2005) é um belo exemplo da fluidez não-narrativa proeminente nos filmes de Fernanda Ramos, de caráter bem distinto da experiência realizada em *Jugular*. O principal personagem de *Arpoador* é a própria praia que leva esse nome na orla do Rio. O filme propõe um despretensoso flunar pela praia, convida a uma viagem na pura imagem, que além de representar o real, recria seu ritmo, deixa-o mais dinâmico e estranhamente mais fluído que o cinema em vinte e quatro quadros por segundo. Captar foto a foto, após cada deslocamento, é uma forma de captar que coloca em relevo os abismos abertos entre cada frame. O que faz a diferença são as fotos que faltam, elas não contam a maioria da história, pois quem fotografa continua operando por seleção de enquadramentos e instantes privilegiados, livrando-se de grande do abundante material necessário à ilusão de um movimento contínuo.

Um recurso utilizado de maneira interessante em *Arpoador* é o de fusão de duas sequências feitas com enquadramentos parecidos em dias distintos, colocando para co-habitar uma tomada da praia quase vazia com uma tomada em que muitas pessoas aparecem. O espaço da tela ganha tridimensionalidade e as pessoas se tornam quase

hologramas, vultos meio transparentes que não se impõem sobre a paisagem. A artista alinhou as imagens antes da montagem para anular os desníveis entre os frames, decorrentes das variações próprias a uma caminhada, o que faz parecer que a câmera voa. *Arpoador* é uma pura elegia do movimento, avançar por um espaço amplo e etéreo, que parece livre das limitações do corpo, onde as linhas das ondas e dos passantes criam ritmos leves e poéticos. O filme é perpassado por dois eixos de força, o deslocamento em profundidade, marcado pelo avançar no curso da praia, e o deslocamento horizontal, marcado pelas ondas que vão e voltam e pelos banhistas que entram e saem do mar. Entramos na onda, no clima praiano que carrega de maneira dócil o olhar.

A mesma sensação ocorre com o filme *Mar* (2005), pura vibração de ondas e de aves em p&b concebida como parte da cenografia do espetáculo de dança *Pergunte ao Vento*, com direção de Geórgia Goldfarb. Também os filmes realizados para a peça *Nu de Mim Mesmo* (2006), dirigida por Jefferson Miranda e Flávio Gaff, que ao todo somam 11 horas de duração, são de grande sensibilidade e sutileza. A artista captou ambientes naturais nos quais a paisagem passa por mudanças quase insignificantes. Os fotofilmes foram projetados em um ambiente imersivo, uma pequena sala de espetáculos com o palco no centro e cinco telões ao redor. As imagens nos diferentes telões mantinham algumas continuidades entre si, o que permitia engendrar uma verdadeira ambientação, para além do que seria a simples exibição de um filme. Nas duas produções, a criação foto-fílmica está intimamente ligada a uma proposição cênica. A animação de fotografias encontra o teatro, não de maneira a torná-lo interior ao filme, como espaço diegético, mas de forma simbiótica e complementar, na fundação do espaço do espetáculo.

Fernanda Ramos produziu uma série de pequenos vídeos vendidos para VJs através do site sourcevisuals.com. A série traz animações de grande deleite visual, feitas para performances de projeção cujo principal objetivo não é narrar uma história, como no cinema tradicional, porém simplesmente mostrar um evento de maneira inovadora, com sua velocidade alterada, com sua ordem quebrada pelo estranhamento de uma poética inusual. As obras de Fernanda Ramos são contemplativas e baseadas na observação atenta da natureza e de seus fenômenos, mas ao mesmo tempo transcendem o real, pois não se limitam a representá-lo de maneira literal, sempre introduzem elementos poéticos por meio

da minuciosa manipulação e recriação do movimento. O caso de um pequeno filme que mostra uma libélula em vôo é interessante por ilustrar a capacidade de fragmentar o real e recompô-lo em uma nova totalidade. Os frames foram captados originalmente em instantes separados. Fernanda fotografou várias libélulas em diferentes posições e depois colocou as imagens em uma nova ordem, diferente da cronológica, que dá a ilusão de um movimento contínuo feito por uma única libélula. Esse tipo de produção consegue subverter a ordem real das imagens mantendo a coesão de uma ordem lógica imaginária, que permite emular a evolução do movimento de voo. Isso só é possível graças ao controle fino durante o processo de montagem sobre cada frame do filme e seu tempo de duração.

Rio Eclético (2003) foi criado para a abertura do espaço cultural do Senac no Rio de Janeiro. Foi solicitado à artista que ela fizesse um vídeo sobre a arquitetura eclética carioca. Depois de captar fotografias de diversas construções, ela desenvolveu um estilo de montagem baseado na fragmentação e na recriação constante do espaço da tela, que expressa de maneira original a mistura de estilos arquitetônicos buscada pelo ecletismo do final do século XIX nas grandes cidades brasileiras. A obra, em seu formato final, foi concebida para a exibição em três televisores contíguos. Assim, além da fragmentação interna de cada tela, o vídeo explora a relação entre as três telas, criando variações de uma complexidade impressionante. A estratégia de compartimentação tornou-se viável graças à possibilidade de trabalhar em camadas com uso de máscaras, estilo de edição próprio ao universo fotográfico que foi transportado para a imagem fílmica. Muitos movimentos de grande vitalidade criados por Fernanda Ramos com essa técnica foram feitos a partir de uma única imagem fixa.

No vídeo experimental *Defrag* (2003), o mesmo recurso de fragmentação volta a ser explorado. Nesse fotofilme, a artista insere duas frases que parecem ter um fundo filosófico, mas que apenas descrevem o procedimento utilizado na feitura da obra. “O espaço parece fragmentado, mas na verdade é o tempo. Se o movimento para, cessam os fragmentos”. Nessa obra de “fotoanimação”, como chama a autora, a evolução dos fragmentos de uma mesma imagem estática no tempo é que engendra a dinâmica que anima a tela. Em algumas sequências, o efeito se torna ainda mais complexo com a variação das

fotografias utilizadas, proporcionando uma mistura da evolução dos fragmentos com a evolução das imagens em série.

Em *Ensaio Visual Número 3* (2004), Fernanda Ramos mostra outra face de seu variado trabalho, que tem, no entanto, uma unidade forte, baseada na livre interpretação poética da visualidade por meio da manipulação de estados temporais, no liame entre a imagem estática e a imagem-movimento. O vídeo em questão foi feito a partir de fotografias captadas no bairro de La Défense, em Paris, centro financeiro de aspecto futurista cuja paisagem é dominada por enormes arranha-céus espelhados. Nesse cenário, seria de se esperar o aceleração da imagem, compatível com a aceleração da contemporaneidade, mas a estratégia adotada por Fernanda Ramos foi a de reter a imagem, propondo uma temporalidade dócil. Definido como um “ensaio visual baseado na tranqüilidade que se deve tentar manter quando está calor”, o filme foi marcado por circunstâncias específicas, já que as fotos foram feitas durante um dos verões mais quentes dos anos recentes na capital francesa.

A estética da obra, de forte acento surreal, propõe longas e suaves viagens dentro de fotografias. Uma das grandes vantagens de se captar com uma câmera fotográfica é a alta resolução de captura. Trabalhando com uma matéria prima de tamanho muito maior que o da tela (que na resolução *full HD* tem 1920 x 1080 pixels¹⁰⁶), o animador pode ampliar as fotografias, fazer reenquadramentos e diversos tipos de movimento de câmera em seu interior, recursos que o filme em questão explora muito bem. As fotografias de *Ensaio Visual Número 3* tiveram um tratamento prévio, que acentuou as cores e retirou a saturação dos edifícios, dando por vezes o aspecto de uma imagem entre a foto e o desenho. Imagens de pessoas recortadas aparecem flutuando em meio ao cenário, gerando colagens dinâmicas baseadas em livres associações. Nesse filme já são usadas experimentações com fusão de fotografias que dão um tom de realidade virtual e reaparecem depois em *Arpoador*. Fernanda Ramos não utiliza recursos de animação 3D nos dois vídeos, mesmo assim, ela consegue atingir um resultado que ao mesmo tempo nos distancia da precisão

¹⁰⁶ Para se ter uma idéia, uma câmera fotográfica profissional básica atualmente conta com resolução em torno de 12 MP (4288 x 2848 pixels), seis vezes maior que a resolução do padrão *full HD* de filmagem.

realista da fotografia e da tendência narrativa do cinema, abrindo novas frentes para o livre uso poético das duas linguagens mescladas.

Além das produções autorais, Fernanda Ramos fez diversos trabalhos comerciais, como abertura de filmes e vinhetas para programas de TV. Ela tem atendido também uma demanda inusitada: produção de vídeos com a técnica de *time lapse* para registrar a evolução de construções realizadas pela empresa Carioca Engenharia para a Petrobras. Para realizar o trabalho, ela monta a câmera em uma base especialmente construída. As tomadas são feitas de maneira automática, com intervalo controlado por um aparelho chamado intervalômetro. Tanto a câmera como o intervalômetro são ligados a um sistema de alimentação de energia solar, para permanecer funcionando por longo período de tempo. A técnica é muito utilizada em documentários sobre natureza, para sintetizar o transcorrer de longos períodos de tempo. Retirar frames é como resumir o tempo, uma atitude que comporta inúmeras variáveis e variações, entre o pleno cinema e a plena fotografia. O *time lapse* é bastante explorado na trilogia Qatsi, desenvolvida por Godfrey Reggio nas décadas de 1970 e 1980. Nos filmes em questão, a técnica é usada para mostrar amplas relações entre o homem e o meio-ambiente, tratando de questões como a ecologia e o impacto da industrialização sobre a natureza.

4.2.4. Dois curtas de ficção

Vinil Verde (2004), de Kléber Mendonça Filho, e *Coda* (2008), de Marcos Camargo, são dois fotofilmes feitos de maneira experimental e com baixíssimo orçamento que tiveram grande repercussão no universo cinematográfico dos festivais, caso também de outros filmes que já citamos, como *A João Guimarães Rosa*, *Juvenília* e *Arpoador*. As duas produções usam a técnica chamada de *pixilation*, que consiste em um tipo de *stop motion* no qual são usados atores reais em vez de objetos inanimados. Por meio da fragmentação da captura em frames controlados individualmente pelo fotógrafo, é possível criar uma infinidade de movimentos reais ou nem tanto. A técnica é propícia às trucagens. Por exemplo, ao fotografar uma pessoa caminhando, se em todos os frames ela aparecer com os dois pés no chão, na hora em que a sequência for montada vai nos dar a impressão que a pessoa não andou, mas deslizou magicamente sobre o assoalho. As possibilidades de

trucagens simples como a descrita são praticamente infinitas no cinema de animação de fotografias, pois o controle é feito quadro a quadro.

Vinil Verde conta a história de mãe e filha que moram juntas em um apartamento no bairro da Casa Amarela, no Recife. A mãe presenteia a filha com uma caixa de disquinhos coloridos, com a condição de que ela nunca escutasse o disco verde. A filha desobedece às ordens da mãe repetidas vezes, em uma atitude quase diabólica, que mistura inocência e sadismo. O disco canta a música dos “luvas verdes”, que vêm fazer mal aos humanos. Cada dia que o disco é ouvido a mãe volta sem uma parte do corpo, primeiro sem um braço, depois sem os dois, e finalmente apenas com o tronco, pedindo antes de morrer que a filha nunca use luvas verdes, pedido que novamente seria ignorado pela garota. A trama fantástica foi emprestada de uma história popular infantil russa chamada *Luvras Verdes*, apresentada a Kleber Mendonça Filho pela roteirista ucraniana Bohdana Smyrnova, que também participou na criação do filme. Trata-se de uma fábula diabólica de pura ambigüidade com os sinais trocados, já que a filha insiste no erro que leva à morte da mãe, não há uma atitude retificadora nem uma lição de moral. A história é contada em narração *off*, com uma voz dócil que apenas reforça o tom macabro. A música também tem uma importância decisiva na condução da história.

No caso de *Vinil Verde*, mais do que por uma questão de baixo orçamento, a escolha da técnica de animação de fotografias também se justificou pelo aspecto estético, por introduzir um estranhamento, um tempo diverso do tempo do mundo real, um tempo já meio fantasmagórico. O filme foi montado com extrema precisão, usando o recurso de constante alteração de velocidade conforme as cenas e situações e combinando muito bem as fotografias com sons gravados ao vivo, que conseguem dotar a imagem de um desenvolvimento mais natural. Nos momentos em que a garota corre para colocar o disquinho verde para tocar, a animação ganha um ritmo decisivo e transmite toda ansiedade da menina para realizar aquele instante. Nas passagens propriamente fantásticas, como a da mãe sem os braços e as pernas e a das luvas flutuantes que atacam a menina, o fato de o filme ter sido captado em fotografias facilitou a aplicação dos efeitos, realizados por meio da manipulação digital de cada fotograma em separado.

Vinil Verde é composto de cerca de 500 imagens escolhidas dentre 18 rolos de filme de 35 mm fotografados entre fevereiro e novembro de 2003. Depois de reveladas e escaneadas as fotografias, o processo de montagem durou pouco mais de um ano e foi feito em um computador. Embora seu autor veja o filme como uma homenagem a Chris Marker, o processo de criação e a estética utilizada são muito distintos dos vistos em *La Jetée*. Kléber Mendonça Filho produziu um filme original e de qualidade com poucos recursos. O reconhecimento por esse trabalho veio com os prêmios de melhor diretor, melhor montagem e da crítica, todos no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro de 2004, e a posterior a seleção para exibição no Festival de Cannes em 2005, em companhia de produções que se destacaram em diversas partes do mundo. O que mais impressiona em *Vinil Verde* é a capacidade de contar uma história tão profunda e dinâmica com tão poucos recursos, usando apenas umas poucas centenas de imagens estáticas captadas quase que exclusivamente no ambiente doméstico de um apartamento.

Coda é também um fotofilme experimental de baixo orçamento feito domesticamente, porém com uma proposta estética mais pretensiosa e elaborada. Nesse filme metafísico não é tanto o enredo, a história que atrai, é mais o visual, em parte porque ele nasceu da idéia de um ensaio fotográfico. Marcos Camargo é fotógrafo com grande experiência em *still* de cinema, também chamado de fotografia de cena. A prática profissional, que consiste na busca de sintetizar o filme em cenas pontuais, não tem relação direta com a criação de *Coda*, uma animação feita de muitas fotos. Porém, o contato com o mundo da produção de filmes deu a ele uma boa noção da linguagem cinematográfica, mesmo sem nunca ter pretendido se tornar um diretor de fotografia. O que levou Marcos Camargo a conceber *Coda* foi uma conjunção de trabalhos fotográficos de *light painting* com a atração pela animação. O termo “*light painting*” é usado para designar a técnica de fotografia que consiste em deixar a câmera no tripé com o obturador aberto enquanto a cena, no escuro total, é iluminada com o uso de lanternas. Com isso, as regiões da cena onde o fecho de luz passa são registradas na fotografia, enquanto os demais ficam no escuro.

O fotógrafo tinha a idéia inicial de fazer um ensaio fotográfico com pessoas comuns vestidas de bailarina. A idéia evoluiu para um argumento, e se transformou em um

roteiro para um filme, que conta a história de três bailarinas em situações nada glamurosas. Elas estão com as roupas rasgadas e a maquiagem borrada, caminham sozinhas na noite da cidade, desamparadas, chegam em suas casas desarrumadas. Acabam as três em uma morte simbólica que também pode significar a redenção, entre o sonho e a realidade, reverberando a frase de Nietzsche citada no princípio do filme: “é preciso ter o caos dentro de si, para dar à luz uma estrela bailarina”. *Coda* é um filme puramente visual, narrado sem o auxílio de palavras escritas ou faladas.

A escolha do uso do *light painting* impôs diversas limitações técnicas à realização do filme. O fotógrafo precisou fazer muitos testes para descobrir a velocidade mais adequada de captura das cenas e também para desenvolver nas atrizes o senso dessa temporalidade. As filmagens foram um extenuante exercício de transposição de temporalidades. Cada fotograma tinha duração de até um minuto, tempo necessário à pintura da cena com as lanternas. Depois de captado o fotograma, a atriz devia mover ligeiramente o corpo, mantendo a naturalidade do movimento, e logo fixar a nova pose para que outro fotograma de longa duração fosse captado. Assim, uma cena de poucos segundos durava horas para ser realizada, considerando que a velocidade de montagem foi estabelecida em sete frames por segundo. A peculiaridade de *Coda*, ao misturar a animação de fotografias com o *light painting*, é que cada frame é dilatado dentro de si e tem uma luz particular, funcionando como uma foto bastante distinta das demais, mas que mantém uma continuidade seqüencial minuciosa, já que os movimentos são milimetricamente controlados e registrados com poucas diferenças entre si. O resultado é uma luz cintilante e caótica, errante, que não funciona como o esperado fator de esclarecimento e benção, mas ao contrário, como sinal atordoamento e angústia.

Ao todo, entraram na edição final de *Coda* 12.998 fotografias. Pode-se imaginar o enorme esforço que esse curta-metragem de 9 minutos exigiu para ser feito. A qualidade do trabalho de produção e finalização do filme garantiu a repercussão do trabalho. Nos diversos festivais nos quais já foi exibido¹⁰⁷, *Coda* despertou muitas perplexidades, por não contar com um enredo claro, por consistir, enfim, em um ensaio fotográfico expandido, estendido, transposto na forma fílmica. Há muitos indícios de

¹⁰⁷ Escrevo em junho de 2009, o filme foi finalizado no segundo semestre de 2008.

tramas ficcionais no interior do filme, mas nenhum estabelece uma significação precisa. Essa é a natureza do signo fotográfico, quando não tem sua leitura dirigida por uma legenda ou uma descrição verbal: ao mesmo tempo em que mostra a realidade de maneira literal, ele apenas mostra, não consegue dizer exatamente o que é, é preciso e ao mesmo tempo evasivo, fundado em incertezas.

Por ser um filme de animação de fotografias, *Coda* foi recebido como uma espécie de “ovelha negra” dos festivais. Nos festivais de cinema a inadequação se dava pelo estranho aspecto da luz cintilante e da técnica de *pixilation*, tão avessos ao cinema de filmagem ao vivo predominante. Nos festivais de animação, o filme surpreendia por mostrar pessoas reais, captadas por meio da fotografia e não do desenho ou de esculturas como é de se esperar. Esse hibridismo é ao mesmo tempo um potencial criativo e um fator de inadequação, com os quais o autor precisa saber lidar.

Haveria ainda outros exemplos para abordar. Também poderíamos ter nos detido mais em um ou outro filme. Porém, o trajeto que fizemos até aqui já nos permite vislumbrar a grande variedade de produções realizadas no campo da animação de fotografias. Há fotofilmes documentais, experimentais, ficcionais, produções que se encaixam no circuito do cinema, da fotografia, da videoarte, bandas sonoras com narração, com música, som ambiente, montagens realizadas a partir de uma ou milhares de fotografias, recursos de compartimentação de tela e de fusão, enredos narrativos e odes puramente visuais. A mesma diversidade é observada com relação à origem geográfica e profissional dos autores tratados aqui. Quando muitas iniciativas aparecem de maneira independente em diferentes lugares, é sinal de que a técnica está bem difundida e pode caminhar rumo a uma autonomia.

Não podemos ainda traçar o que seria uma história do cinema de animação de fotografias, já que a técnica sempre foi vista como marginal e sem autonomia. Podemos constatar, entretanto, que se trata de uma técnica de grande potencial criativo. Conforme a tecnologia avança, fotografia e cinema se tornam cada vez mais indiscerníveis, já que estão

disponíveis nos mesmos aparelhos e podem ser manipuladas em conjunto no ambiente do computador. É possível deduzir os avanços trazidos pela tecnologia digital apenas pela consideração do contexto produtivo dos filmes abordados. Da mesa de animação e da moviola onde foi produzido *A João Guimarães Rosa*, em 1968, ao computador de última geração em que foi animado e montado *Coda*, em 2008, muitas coisas mudaram. Facilidades e novas possibilidades foram criadas pelo avanço da técnica. Por isso, é natural que as produções fotofílmicas se multipliquem e se tornem heterogêneas, bem como as leituras teóricas que sobre ela se debruçam.

CONCLUSÃO

O longo percurso percorrido até aqui tem o intuito de alimentar possíveis caminhos de interpretação. Acreditamos ter atingido o objetivo de provocar diálogos entre a imagem fílmica e a fotografia, por meio do levantamento e do debate provocado entre teóricos, autores, criadores, artistas e obras. Esperamos ainda ter preenchido plenamente o intuito específico de definir o conceito de fotofilme, de esmiuçar a técnica de animação de fotografias e de mostrar sua evolução e seus recursos expressivos por meio da análise de obras de autores brasileiros.

Os fotofilmes, bem como outros tipos de experimentação no limiar da imagem estática com a imagem-movimento, encontram hoje um ambiente propício para a proliferação, dadas as facilidades trazidas pelo ambiente digital, que permite a tradução de diversos tipos de informação em um mesmo código, criando uma plataforma comum. Assim, tornam-se cada vez mais disponíveis as formas de verter a fotografia no formato de vídeo e vice-versa.

Todos os criadores e animadores de fotografia apresentados aqui estão em plena atividade criativa, inclusive o pioneiro Marcello Tassara, que revelou a intenção de retomar as experimentações com fotofilmes depois de passados quase dez anos de sua mais recente produção, *Bahia Amada Amado* (1999)¹⁰⁸. A maioria dos fotofilmes analisados foi criada no século XXI, fato que demonstra a enorme atualidade desse gênero foto-cinematográfico. Assim, assumimos o risco de escrever sobre um tema em pleno desenvolvimento. Por outro lado, esse é um fator que confere relevância à pesquisa, visto que o hibridismo e a mistura de suportes são questões latentes e importantes para a melhor compreensão da produção artística na contemporaneidade.

¹⁰⁸ Conferir entrevista com Marcello Tassara no anexo desta dissertação.

BIBLIOGRAFIA

- Ades, Dawn. *Photomontage*. Londres: Thames & Hudson, 1976
- Alberti, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.
- Alpers, Svetlana. *A Arte de Descrever*. São Paulo: Edusp, 1999.
- Andión, Margarita Ledo. *Cine de Fotógrafos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.
- Arheim, Rudolf. *Film as Art*. Los Angeles: University of California Press, 1984.
- Aumont, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 2001.
- _____. *O Olho Interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.
- Barthes, Roland. *O Grão da Voz*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- _____. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- Baudelaire, Charles. *Poesia e Prosa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- Bazin, André. *O que é Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte, 1992.
- Bellour, Raymond. *L'Entre-Images 2*. Paris: P.O.L., 1999.
- _____. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus, 2001.
- Bellour, Raymond (et alii). *Passages de l'Image*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1991.
- Benjamin, Walter. Pequena História da Fotografia. In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986a.
- _____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986b.
- _____. Surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia. In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986c.
- Bergala, Alain. *Magnum Cinema*. Nova York: Phaidon, 1995.

- Bory, Jean-François. *Prolégomènes a une Monographie de Raoul Hausmann*. Paris: Editions de l'Herne, 1972.
- Bouhours, Jean-Michel e de Haas, Patrick. *Man Ray, Directeur du Mauvais Movies*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1997.
- Brea, José Luís. *El inconsciente óptico y el segundo obturador*. In: Revista Eletrônica Aleph. Publicado originalmente em 2002. Disponível no link: aleph-arts.org/pens/ics.html.
- Bresson, Robert. *Notas sobre o Cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- Brook, Peter. *O homem-câmera*. Entrevista a Fabienne Darge, publicada no caderno Mais! do jornal Folha de S. Paulo de 30 de julho de 2006. São Paulo: 2006.
- Burgin, Victor. *The Remembered Film*. Londres: Reaktion Books, 2004.
- Campany, David. *Photography and Cinematic Surface*. In *Aperture*, v.188. Nova York: Aperture Foundation, 2007.
- _____. *Photography and Cinema*. Londres: Reaktion Books, 2008.
- Cartier-Bresson, Henri. *O imaginário segundo a natureza*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- Charney, Leo. Num Instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: Charney, L. Schwartz, V. R. (orgs.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.
- Chipp, Herschel B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- Clark, Kenneth. *Paisagem na Arte*. Lisboa: Editora Ulisséia, 1969.
- Costa, H. Silva, R.R. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.
- Cotton, Charlotte. *The Photography as Contemporary Art*. Londres: Thames & Hudson, 2004.
- Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge: MIT Press, 1990.
- Crimp, Douglas. *Sobre as Ruínas do Museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- Dagognet, François. *Etienne-Jules Marey: a passion for the trace*. Nova York: Zone Books, 2007.
- Deleuze, Gilles. *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- Doanne, Mary Ann. *The Emergence of Cinematic Time*. Londres: Harvard University Press, 2002.
- Duchamp, Marcel. *Ingenieur du Temps Perdu: entretiens avec Pierre Cabanne*. Paris: Belfond, 1976.
- Dubois, Philippe. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*. Campinas: Papyrus, 1993.
- _____. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.
- Elias, Érico. Com a Luz de uma Pinhole. *Revista Fotografe Melhor Ed.102*. São Paulo: Editora Europa, outubro de 2005.
- _____. A Fotografia como Instrumento para a Transformação. *Revista Fotografe Melhor Ed.117*. São Paulo: Editora Europa, junho de 2006.
- _____. O Universo Mágico por trás das Fotografias Animadas. *Revista Fotografe Melhor Ed.150*. São Paulo: Editora Europa, março de 2008.
- Entler, Ronaldo. O Corte Fotográfico e a Representação do Tempo pela Imagem Fixa. In *Studium*, v. 12, 2004. Disponível no link: <http://www.studium.iar.unicamp.br/18/03.html>.
- Fabris, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. A Captação do Movimento: do instantâneo ao fotodinamismo. In *Ars* v. 2 n. 4, pg. 50-77. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes / USP, 2004.
- Flusser, Vilem. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- Freund, Gisèle. *Photographie et Société*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- Galassi, Peter. La Peinture et l'Invention de la Photographie. In: Lemagny, J.C., Sayag, A. (orgs.). *L'Invention d'un Art*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.

- _____. Rodchenko and Photography's Revolution. In: *Alexander Rodchenko: painting, drawing, collage, design, photography* (vários autores). Nova York: Museum of Modern Art, 2002.
- Godoy-de-Souza, Hélio Augusto. *Marey e a Invisibilidade do Visível*. Publicado no site Mnemocine, em 2001. Disponível no link: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/marey/Marey.htm>.
- Gouveia, Fabio. A imagem pelo furo da agulha: breves pensamentos sobre pinhole. In *Studium* v.24, 2006. Disponível no link: <http://www.studium.iar.unicamp.br/24/06.html>.
- Graef, Inka. Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds, Film und Foto. In: Lemagny, J.C., Sayag, A. (orgs.). *L'Invention d'un Art*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.
- Greenberg, Clement (et alii.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1997.
- Harrison, Charles. Impressionismo, Modernismo e Originalidade. In: Frascina, Francis (et alii). *Modernidade e Modernismo: pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac&Naify, 1998.
- Harrison, C., Wood, P. Modernidade e Modernismo Reconsiderados. In: Frascina, Francis (et alii). *Modernismo em Disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac&Naify, 1998.
- Jakobson, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- Koethe, Flavio. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- Kossov, Boris. *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2007.
- Krauss, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- Kuenzli, Rudolf. *Dada and Surrealist Film*. Nova York: Willis Locker & Owens, 2001.
- Lévêque, Jean-Jacques. *Degas*. Nova York: Crescent, 1990.
- Le Cain. *Jean Vigo*. Publicado no site *Senses of Cinema*, Julho de 2002. Disponível no link : <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/02/vigo.html>.
- Lessing, Gotthold Efraim. *Laocoonte ou das fronteiras da Pintura e da Poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

- Lyotard, Jean-François. *A Partir de Marx y Freud*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1975.
- _____. O Acinema. In: Ramos, F. P. (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*, 2. São Paulo: Editora Senac, 2006.
- Lucena Jr, Alberto. *A Arte da Animação: técnica e estética através da história*. São Paulo: Editora Senac, 2001.
- Machado, Arlindo. *A Ilusão Especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 2005.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- Mannoni, Laurent. A Conquista do Movimento Contínuo: nascimento e comercialização da cronofotografia. In: *A Magia da Imagem: a arqueologia do cinema através das coleções do Museu Nacional do Cinema de Turim*. Belém: Centro Cultural de Belém, 1996.
- Manzano, Luiz A. F. *Som-Imagem no Cinema: a experiência alemã de Fritz Lang*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- Metz, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. Photography and Fetish. In: Company, D. (org.). *The Cinematic*. Londres: Withechapel e The MIT Press, 2008.
- Miranda, Cristina. *Aparelhos Ópticos do Século XIX e Observador Moderno – introdução ao tema*. Trabalho apresentado no XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação, 2001. Disponível no link: <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/4657/1/NP7MIRANDA.pdf>
- Moholy-Nagy, László. *Moholy-Nagy*. Paris: Flammarion, 1984.
- Morin, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.
- Mulvey, Laura. *Death 24x a Second: stillness and the moving image*. Londres: Reaktion Books, 2007.
- Mundell, Ian. *Joris Ivens*. Publicado no site *Senses of Cinema*, Setembro de 2005. Disponível no link : <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/05/ivens.html>.

- Nelson, Andrea. László Moholy-Nagy and *Painting Photography Film*: a guide to narrative montage. In: *History of Photography*, v.30, n.3. Londres: Taylor & Francis, 2006.
- Newhall, Nancy. *From Adams to Stieglitz: pioneers of modern photography*. Nova York: Aperture, 1999.
- Oliveira, Manoel de. O Cinema na Origem. In: *A Magia da Imagem: a arqueologia do cinema através das coleções do Museu Nacional do Cinema de Turim*. Belém: Centro Cultural de Belém, 1996.
- Panofsky, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- Pasolini, Pier Paolo. Observations on the Long Take. In: Company, D. (org.). *The Cinematic*. Londres: Withechapel e The MIT Press, 2008.
- Perea, Joaquín. Audiovisuales Basados en la Diapositiva: el diaporama y la multivisión. In: *Revista Universo Fotográfico*, ano 3, número 4. Madri: Universidade Complutense de Madrid, 2001. Disponível no link: <http://www.ucm.es/info/univfoto/num4/pdf/num4.pdf>.
- Phillips, Christopher (org.). *Photography in the Modern Era: european documents and critical writings, 1913-1940*. Nova York: Museum of Modern Art e Aperture, 1989.
- Richter, Hans. *Dadá: arte e antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993
- Robinson, David. Acerca de uma Classe Particular de Ilusão Ótica: a evolução do movimento cinematográfico. In: *A Magia da Imagem: a arqueologia do cinema através das coleções do Museu Nacional do Cinema de Turim*. Belém: Centro Cultural de Belém, 1996.
- Roche, Denis. *La Disparition des Lucioles (reflections sur l'acte photographique)*. Paris: Editions de l'Etoile, 1982.
- _____. *Les Preuves du Temps*. Paris: Seuil e Maison Européenne de la Photographie, 2001.
- Rodchenko, Alexandre. *Écrits Complets sur l'Art, l'Architecture e la Révolution*. Paris: Philippe Sers, 1988.
- Rosenberg, Harold. *A Tradição do Novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- Schaeffer Jean-Marie. *A Imagem Precária*. Campinas: Papirus, 1996.
- Scharf, Aaron. *Arte y Fotografía*. Madri: Alianza Editorial, 1994.

- Schwartz, Vanessa. O Espectador Cinematográfico antes do Aparato do Cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In: Charney, L. Schwartz, V. R. (orgs.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.
- Souza e Silva, Wagner. As Fotografias Audiovisuais em *Juvenília*. In *Studium* v.19, 2004. Disponível no link: <http://www.studium.iar.unicamp.br/19/03.html>.
- Stewart, Garrett. *Between Film and Screen*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- Stotz, Gustaf. L'Exposition. In: Lemagny, J.C., Sayag, A. (orgs.). *L'Invention d'un Art*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.
- Tacca, Fernando de. Imagem Fotográfica: aparelho, representação e significação. In: *Psicologia & Sociedade*, v.17. Porto Alegre: Associação Brasileira de Psicologia Social, 2005.
- _____. Fotografia e Cinema: intertextualidades. Artigo apresentado no XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, em Santos: 2007. Disponível no link: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0568-2.pdf>
- Talbot, W. H. Fox. *The Pencil of Nature*. Nova York: da Capo, 1969.
- Tassara, Marcello G. *Interpretação Cinematográfica de uma Fotografia: relato sobre a produção do filme experimental de animação intitulado Abeladoremecida entrada numa só-sombra*. São Paulo: Dissertação de Mestrado defendida na Escola de Comunicação e Artes – USP, 1978.
- Tassinari, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.
- Teles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
- Tranche, Rafael R. (org.) *De la Foto al Fotograma: fotografía y cine documental, dos miradas sobre la realidad*. Madri: Ocho y Medio, 2007.
- Valéry, Paul. *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.
- Viola, Bill. Video Black – the mortality of the image. In: Hall, D., Fifer, S.J. (orgs.) *Illuminating Video: an essential guide to video art*. Nova York: Aperture, 1990.
- Virilio, Paul. *Guerra e Cinema*. Campinas: Boitempo, 2005.
- Xavier, Ismail. *Sétima Arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. Cinema: revelação e engano. In: Novaes, Aduato (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005 (3ª edição revista e ampliada).

Wisnik, José Miguel. Iluminações Profanas (poetas, profetas, drogados). In: Novaes, A. (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Wollen, Peter. Fire and Ice. In: Company, D. (org.). *The Cinematic*. Londres: Withechapel e The MIT Press, 2008.

_____. *Signos e Significações no Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

FILMOGRAFIA

Fotofilmes brasileiros abordados nesta dissertação por ordem de menção no quarto capítulo. À frente do nome, do ano e da duração, está indicado entre parênteses em qual dos DVDs anexos se encontra o filme.

A João Guimarães Rosa. 1968. 12'15''. (DVD1)¹⁰⁹

Diretor: **Marcello Tassara** (direção de filmagem)

Fotografias: **Maureen Bisilliat**

Equipe: Roberto Santos (coordenação), Eduardo Leoni (assistente), Lívio Norbert Spiegler e Rudá de Andrade (produção executiva), Chico de Moraes (música), Charles F. Mendes de Almeida (montagem), Humberto Marçal (narração), Reynaldo Barbirato (câmera).

Sinopse: Leitura cinematográfica realizada sobre um ensaio fotográfico que aborda o romance *Grande Sertão Veredas*. Homenagem ao escritor Guimarães Rosa.

Técnicas: Animação *table top* realizada com película 35 mm a partir da filmagem quadro a quadro de ampliações fotográficas. Montado em moviola.

Observações: Realizado pelo Departamento de Cinema da Escola de Comunicações Culturais da Universidade Estadual de São Paulo. Ganhou o prêmio de Melhor Filme de Curta-Metragem do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em 1969. Exibido também no Festival de Manaus e no Festival de São Carlos¹¹⁰.

Abeladormecida: entrada numa só-sombra. 1978. 13'40''. (DVD1)

Diretor: **Marcello Tassara** (roteiro e animação)

Fotografia: **João Sócrates de Oliveira**. O filme conta também com imagens em cor extraídas de desenhos de um livro ilustrado de *A Bela Adormecida*, de Walt Disney.

Equipe: Carlos Augusto Calil (montagem e seleção de texto), Gaspar Soares Netto (operador de animógrafo), Joffre Soares (narração off).

Sinopse: Filme experimental em que se explora a potencialidade narrativa contida em uma única imagem. Trechos do livro *Finnegans Wake*, de James Joyce (tradução de Augusto e Haroldo de Campos), foram escolhidos para dialogar com a foto de uma família pobre retratada em uma favela de São José dos Campos (SP).

Técnicas: Animação *table top* realizada com película 35 mm a partir da filmagem quadro a quadro de ampliações fotográficas. Como o filme é feito basicamente de uma única

¹⁰⁹ Os quatro DVDs que acompanham a presente dissertação estão disponíveis na mediateca da biblioteca do Instituto de Artes da Unicamp.

¹¹⁰ No campo "Diretor" colocamos o nome do autor ou do diretor que coordenou a autoria do filme; entre parênteses, quando necessário, apontamos as funções extra assumidas pelo autor no processo de realização do filme. No campo "fotografias", mencionamos o autor da(s) fotografia(s) usada(s) no filme. É importante destacar a diferença para o que seria, no cinema tradicional, o papel do diretor de fotografia, já que este profissional trabalha tendo em vista a imagem-movimento contínua, enquanto o fotógrafo trabalha por seleção de momentos privilegiados, mesmo quando maneja um grande número de fotografias. No campo "Equipe", apontamos todos os profissionais diretamente engajados na realização do filme, cujo cargo é indicado entre parênteses. Todos os nomes citados nas fichas, assim como os cargos equivalentes, foram copiados diretamente dos créditos da maneira como são exibidos nos próprios filmes. As observações sobre os filmes de Marcello Tassara foram complementadas com informações inseridas pelo autor em seu Curriculum Lattes publicado na internet.

imagem, a mesma foi ampliada em diversos formatos, para facilitar a filmagem. Montado em moviola.

Observações: Realizado pelo CTR – Setor de Cinema da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. Parte integrante de Dissertação de Mestrado, este filme foi exibido pela primeira vez durante a defesa e, posteriormente, em circuitos comerciais de cinema, em museus, festivais nacionais e internacionais (Itália e Portugal), EUA (Circuito Universitário Americano e em sessão especial no Centro de Estudos Brasileiros da Embaixada do Brasil em Roma (Itália)).

Povo da Lua, Povo do Sangue. 1984. 31'25''. (DVD1)

Diretor: **Marcello Tassara** (roteiro e animação)

Fotografias: **Claudia Andujar** (também participou na realização do roteiro)

Equipe: Thiago de Mello (texto), Alcida Rita Ramos e Bruce Albert (consultoria científica), Marlui Miranda (trilha sonora e narração), Flávia Calabi (trilha sonora), Alexandre B. dos Santos (operador de animógrafo), Luiz Wanderley (filmagem complementar), Nivaldo dos Santos (montagem).

Sinopse: Filme documental sobre os índios Yanomami realizado a partir de fotografias feitas por Claudia Andujar entre 1972 e 1982. O filme tinha o intuito de ajudar nas reivindicações da Comissão Pró-Índio pela demarcação de uma reserva indígena Yanomami.

Técnicas: Animação *table top*, realizada com película 16 mm a partir da filmagem quadro a quadro de ampliações fotográficas. Montado em moviola.

Observações: Patrocinaram o filme as ONGs internacionais Oxfam e Fastenopfer, além de World Council of Churches, Comissão Pró-Índio de São Paulo, Fundação Padre Anchieta – TV 2 Cultura. Subvencionaram a pesquisa CNPq, Fapesp e John Simon Guggenheim Memorial Foundation. O filme recebeu no Festival de Oberhausen, na Alemanha, em 1985, o Grande Prêmio da Cidade e o Prêmio do Interfilm Jury. No Brasil, foi exibido em congressos indigenistas, televisão e mostras especiais. No exterior: em emissoras de televisão européias, no Museum of Modern Art de Nova York (EUA), Circuito Universitário Norte-Americano (diversas universidades dos EUA), Universidade de Pisa/Ondavideo (Pisa, Itália), Cineteca di Bologna (Bolonha, Itália), Centro de Estudos Brasileiros da Embaixada do Brasil em Roma (Itália) e Musée d'Éthnographie de Genève (Suíça), com a aquisição de uma cópia do filme para posteriores exposições públicas. Participou de festivais nacionais e internacionais, em cidades como Salvador (Brasil), Moscou (URSS), Leipzig (Alemanha Oriental), Gent (Bélgica), Trondheim (Noruega) e Uppsala (Suécia).

Bahia Amada Amado. 1999. 12'51''. (DVD2)

Diretor: **Marcello Tassara** (animografia, montagem).

Fotografias: **Maureen Bisilliat** (co-dirigiu e também foi responsável pela trilha sonora).

Equipe: Jan Koudela (produção executiva), Alex Santos (operador de animógrafo), Gabriel Varalla (montagem).

Sinopse: Construção de uma leitura cinematográfica de imagens selecionadas a partir de um acervo fotográfico sobre a Bahia de Jorge Amado. O filme é, ao mesmo tempo, uma homenagem ao escritor e à raça negra.

Técnicas: Animação *table top* realizada com película 35 mm a partir da filmagem quadro a quadro de ampliações fotográficas. Montado em ilha de edição de vídeo.

Observações: Realizado pela Moema Filmes. Vinculado a uma pesquisa do medialab.br ECA/USP Fapesp. Contou financiamento proveniente de lei de incentivo à cultura do Governo do Estado de São Paulo.

Juvenília. 1994. 6'54''. (DVD2)

Diretor: **Paulo Sacramento** (roteiro, produção e montagem).

Fotografias: **Marlene Bergamo.**

Equipe: Débora Waldman (storyboard), Alex Santos (operador de animógrafo), Benê de Oliveira (montagem de negativo), Christian Saghaard, Paolo Gregori, Vitor Ângelo, Sônia Marmo, Luciana Canton, Evelize Cerveni e Fábio Millei (elenco).

Sinopse: A exibição do esquartejamento de um cachorro por jovens na capital paulista.

Técnicas: Animação *table top* realizada com película 35 mm a partir da filmagem quadro a quadro de ampliações fotográficas. Montado em ilha de edição de vídeo.

Observações: Realizado por ECA/USP em associação com Paraísos Artificiais. Colaboração da Fundação Padre Anchieta – TV Cultura.

Jugular. 1997. 5'16''. (DVD2)

Diretora: **Fernanda Ramos** (roteiro, produção, edição de som e mixagem).

Fotografias: **Maurício Simonetti.**

Equipe: Rosana Martinelli e Fernando Alves Pinto (elenco), Cláudio Gaio (assistente e efeitos especiais), Malu Dias Marques (operadora de animógrafo), Gabriela Cunha (montagem), Daniela Chaia e Gilson Fais (assistência de produção), Rosana Martinelli e Franco D'Angelo Bergamini (figurino), Maria Helena Franco (still), Marcello Tassara (orientador do projeto).

Sinopse: Um encontro fortuito na noite paulistana termina de maneira trágica no Viaduto do Chá.

Técnicas: Animação *table top* realizada com película colorida de 35 mm a partir da filmagem quadro a quadro de ampliações fotográficas. Montado em ilha de edição eletrônica.

Observações: Realizado por CTR ECA/USP. Colaboração Álamo, Kodak do Brasil, Laboratório Líder e Fundação Padre Anchieta – TV Cultura.

Sem Título. 1998. 5'00''. (DVD2)

Diretor: **Wagner Souza e Silva** (roteiro e produção).

Fotografias: **Wagner Souza e Silva.**

Equipe: Marco Antônio de Oliveira Baranov, Fabiana Taiz Lukemeyer e Gabriel Lukemeyer Alvin (elenco), Anderson Oliveira (edição de vídeo).

Sinopse: Um homem se aproxima de uma casa, assassina a mulher e entra no quarto do garoto, que parece ser seu filho.

Técnicas: Animação *table top*, realizada com película p&b de 35 mm a partir da filmagem de ampliações fotográficas com câmera de vídeo convencional. Montado em ilha de edição de vídeo.

Observações: Realizado no âmbito da ECA/USP em parceria com a produtora MV Vídeos.

Doris. 2002. 2'52''. (DVD2)

Diretores: **Alberto Bitar** e **Paulo Almeida**.

Fotografias: **Alberto Bitar** e **Paulo Almeida**.

Equipe: Leo Bitar (som).

Sinopse: A visão dos dois fotógrafos sobre Belém é unificada por meio da apresentação de uma personagem chamada Doris.

Técnicas: Animação realizada em software de edição de vídeos a partir de ampliações fotográficas escaneadas em scanner de mesa.

Observações: Ganhou o segundo lugar no Salão Arte Pará 2002.

Paisagem Urbana em 3 Atos. 2003. 3'48''. (DVD2)

Diretor: **Alberto Bitar** (fotografia, edição, montagem)

Fotografias: **Alberto Bitar**.

Equipe: Leo Bitar (som).

Sinopse: Três leituras sobre a paisagem urbana de Belém feitas com a técnica de *time lapse* em diferentes ritmos de captura e exibição.

Técnicas: Animação realizada em software de edição de vídeos, a partir de negativos escaneados.

Enquanto Chove. 2003. 18'34''. (DVD2)

Diretores: **Alberto Bitar** e **Paulo Almeida** (roteiro, fotografia, edição e montagem).

Fotografias: **Alberto Bitar** e **Paulo Almeida**.

Equipe: Leo Bitar (designer de som), Paulo Pretz, Pékora Cereja, Roberto Menezes, Lorena Mesquita, Paula Sampaio, Adriana Barroso, Ailson Braga, Alessandro Gonçalves, Paulo José Campos de Melo, Flavya Mutran, Eduard Rettelbusch Filho, Fabrícia Negreiros, Wellington Sousa, Rosa Maria Bitar, Jeferson Cecim, Abdias Pinheiro e Silvana Saldanha (elenco), Maria Christina (produção), Adalberto Castro Jr. (consultoria técnica de roteiro e edição).

Sinopse: Filme baseado no livro de contos homônimo de Ailson Braga com várias histórias que se interagem na paisagem da cidade de Belém.

Técnicas: Animação realizada em software de edição de vídeos a partir de negativos coloridos escaneados.

Observações: Financiado por bolsa de criação artística do Instituto de Artes do Pará. Ganhou o prêmio de Melhor Vídeo no 2º Festival do Cinema Brasileiro de Belém 2005 e o Prêmio de Linguagem no Festival Cineamazônia 2006.

Belém 360°. 2006. 40''. (DVD3)

Diretor: **Alberto Bitar** (fotografia e edição)

Fotografias: **Alberto Bitar**.

Equipe: Leo Bitar (desenho de som), Marcelo Lelis (assistente de fotografia).

Sinopse: Fotografia panorâmica de Belém vertida para o formato fílmico.

Técnicas: Animação realizada em software de edição de vídeos a partir de fotografia panorâmica composta.

Observações: O vídeo ganhou o 2º lugar no Salão Unama de Pequenos Formatos, 2006.

Quase Todos os Dias. 2006. 3'44''. (DVD3)

Diretor: **Alberto Bitar** (fotografia e edição)

Fotografias: **Alberto Bitar, Marcelo Lelis, Michel Pinho, Miguel Chikaoka e Paula Sampaio.**

Equipe: Leo Bitar (desenho de som), Marcelo Lelis (assistente de fotografia).

Sinopse: A passagem de um dia em Belém foi registrada com a técnica de *time lapse*.

Técnicas: Animação realizada em software de edição de vídeos a partir de fotografias digitais captadas segundo intervalos pré-determinados e fixos.

Observações: O vídeo contou com a ajuda de quatro fotógrafos para ser realizado.

Quase Todos os Dias: São Paulo. 2008. 11'43''. (DVD3)

Diretor: **Alberto Bitar** (fotografia, edição e desenho de som)

Fotografias: **Alberto Bitar, Carlos Dadoorian, Daniela de Moraes, Fábio Pazzini, Calebe Simões, João Puerro Neto, Patricia Lion, Guilherme Sanchez, Thales Carvalho, Afranio Pissini, Cristina Pereira, Juliana Pereira, Simão Salomão, Jurandir Oliveira, Gabriel Boeiras e Ronaldo Partha** (fotografias e roteiro).

Equipe: Leo Bitar (desenho de som)

Sinopse: Seguindo a idéia do primeiro filme da série, Alberto Bitar coordenou um grupo de fotógrafos em uma jornada de 24 horas pela cidade. O grupo registrou a passagem de um dia na capital paulista com o uso da técnica de time lapse.

Técnicas: Animação realizada em software de edição de vídeos, a partir de fotografias digitais captadas segundo intervalos pré-determinados e fixos.

Observações: Resultado de um workshop ministrado por Alberto Bitar em São Paulo. Ganhou Prêmio de Melhor Filme pelo Júri Técnico no III Festival Cinema e Cidade, realizado em Porto Alegre, 2008. Ganhou Prêmio de Melhor Filme Experimental no Festival Cineamazônia 2008.

Partida. 2005. 5'00''. (DVD3)

Diretor: **Alberto Bitar** (edição)

Fotografia: apropriada de álbum de família.

Equipe: Leo Bitar (som).

Sinopse: O autor retoma uma foto antiga e descobre diversos personagens em seu interior, que são compartimentados em retratos e trabalhados na linguagem fílmica.

Técnicas: Animação realizada em software de edição de vídeos, a partir de uma fotografia em papel retirada de um álbum familiar e escaneada.

Observações: O vídeo entrou para o acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Efêmera Paisagem. 2005. 4'04''. (DVD3)

Diretor: **Alberto Bitar** (edição e fotografia)

Fotografia: **Alberto Bitar.**

Equipe: Leo Bitar (desenho de som).

Sinopse: O autor trabalha com o movimento de deslocamento lateral de um carro como mote para a criação desse vídeo que é puro movimento.

Técnicas: Animação realizada em software de edição de vídeos a partir de fotografias tiradas em sequência.

Observações: O vídeo e a série de fotografias ganharam o Prêmio Aquisição no Salão Arte Pará 2008.

Sobre Distâncias e Incômodos e Alguma Tristeza. 2009. 6'05''. (DVD3)

Diretor: **Alberto Bitar** (fotografia, edição e som)

Fotografias: **Alberto Bitar.**

Sinopse: A passagem do tempo é registrada desde um apartamento vazio, cenário no qual se opõem objetos estáticos e a paisagem da cidade, em constante transformação.

Técnicas: Animação realizada em software de edição de vídeos a partir de fotografias tiradas em sequência segundo intervalos pré-determinados e fixos.

Observações: Exibido em primeira mão ao autor desta dissertação, o filme ainda iniciava sua trajetória quando foi finalizada esta pesquisa.

Sonoro Diamante Negro. 2004. 9'25''. (DVD3)

Diretora: **Suely Nascimento** (fotografia, roteiro, autoria do projeto, produção e entrevista)

Fotografias: **Suely Nascimento.**

Equipe: Alberto Bitar (direção de arte, roteiro, edição, animação de fotografias e tratamento de imagem), Juraci Mosso (decupagem e arquivo).

Sinopse: Um documentário que conta a história do sonoro (nome dado a equipamento de som usado para animar festas) Diamante Negro, que existe desde 1952 em Belém.

Técnicas: Animação feita em software de edição de vídeos a partir de documentação fotográfica realizada ao longo de cinco anos.

Observações: Financiado com bolsa de criação artística concedida pelo Instituto de Artes do Pará.

...Feito Poeira ao Vento... . 2006. 3'30''. (DVD3)

Diretor: **Dirceu Maués** (produção, juntamente com Fábio Hasegawa).

Fotografias: **Dirceu Maués.**

Equipe: Leo Bitar (desenho de som), Adriana Machado, Fábio Hasegawa e Marcelo Lelis (assistentes de fotografia).

Sinopse: O filme é resultado de uma performance para registro fotográfico do mercado ver-o-peso, em Belém. O autor montou uma mesa redonda em uma área movimentada do mercado e foi fazendo tomadas até completar uma volta de 360°. A captação foi feita com câmeras de orifício artesanais.

Técnicas: Animação feita em software de edição de vídeos a partir de documentação fotográfica realizada ao longo de cerca de quatro horas.

Observações: Obra realizada a convite do curador do Salão de Artes do Pará 2007, Paulo Harkenhoff.

Quincas Berro d'Água pelo Furo da Agulha. 2007. 4'04''. (DVD3)

Diretor: **Tatiana Altberg** (montagem).

Fotografias: **Amanda Paiva, Angélica Paulo da Silva, Deyvid Ferreira, Fagner França, Felipe Oliveira de Lima e Renato Rosa Nascimento.**

Equipe: Karen Akerman (montagem).

Sinopse: O filme reconta a história do personagem criado por Jorge Amado, Quincas Berro d'Água.

Técnicas: Animação feita em software de edição de vídeos a partir de documentação fotográfica feita com câmeras de orifício.

Observações: Realizado como resultado de uma viagem do grupo Mão na Lata para Salvador, coordenada por Tatiana Altberg.

Arpoador. 2005. 3'46''. (DVD4)

Diretora: **Fernanda Ramos** (animação e fotografia)

Fotografias: **Fernanda Ramos**.

Equipe: Carla Peçanha (elenco), Bonzer (trilha sonora), Jodele Larcher (produção executiva).

Sinopse: Uma viagem pela a praia do Arpoador, no Rio de Janeiro, que sobrepõe tomadas realizadas em dias diferentes.

Técnicas: Animação feita em software de edição de vídeos a partir de documentação fotográfica sequencial.

Observações: Obra produzida em parceria pela *Jugular Filmes* e Inova TV. Ganhou o prêmio Galgo Alado no 14º Festival Gramado Cine Vídeo como destaque do júri. Foi exibido em diversos festivais nacionais e internacionais, como Flickerfest 2007, na Austrália, Worldwide Short Film Festival, no Canadá e New York Women in Film and Television, nos Estados Unidos.

Nu de Mim Mesmo. 2006. 2'45'' (trecho). (DVD4)

Diretora: **Fernanda Ramos**

Fotografias: **Fernanda Ramos**.

Sinopse: Paisagens naturais permeadas por sutis aparições de pessoas.

Técnicas: Animação feita em software de edição de vídeos a partir de documentação fotográfica sequencial.

Observações: Obra realizada para projeção na peça teatral *Nu de Mim Mesmo*, dirigida por Jefferson Miranda e Flávio Gaff. O conjunto de filmes foi exibido em cinco telas que perfaziam um espaço imersivo.

Rio Eclético. 2003. 5'00'' (trecho). (DVD4)

Diretora: **Fernanda Ramos**

Fotografias: **Fernanda Ramos**.

Sinopse: Uma leitura visual sobre a arquitetura eclética carioca.

Técnicas: Animação feita em software de edição de vídeos a partir de documentação fotográfica. Uso de camadas e máscaras para fragmentação e animação de fotografias.

Observações: Obra realizada para instalação montada na inauguração do espaço cultural do Senac no Rio de Janeiro. Originalmente concebida para projeção simultânea em três telas contíguas.

Defrag. 2003. 3'22''. (DVD4)

Diretora: **Fernanda Ramos** (fotoanimação).

Fotografias: **Fernanda Ramos**.

Sinopse: Filme baseado na fragmentação da paisagem.

Técnicas: Animação feita em software de edição de vídeos a partir de documentação fotográfica. Uso de camadas e máscaras para fragmentação e animação de fotografias.

Ensaio Visual Número 3. 2004. 3'27''. (DVD4)

Diretora: **Fernanda Ramos** (animação e seleção de trilha sonora).

Fotografias: **Fernanda Ramos**.

Sinopse: Ensaio visual desenvolvido a partir de fotografias captadas no bairro de La Défense, em Paris.

Técnicas: Animação feita em software de edição de vídeos a partir de documentação fotográfica. Uso de recortes e inserções sobre imagem estática.

Observações: Obra não lançada comercialmente por não ter direitos sobre a trilha sonora, baseada em música de Eumir Deodato.

Vinil Verde. 2004. 13'00''. (DVD4)

Diretor: **Kléber Mendonça Filho** (roteiro, produção, produção executiva, montagem e edição).

Fotografias: **Kléber Mendonça Filho**.

Equipe: Gabriela Souza e Verônica Alves (elenco), Bohdana Smyrnova (roteiro), Ivan Soares (narração), Isabela Cribari, Leo Falcão e Daniel Band (produção executiva), Daniel Bandeira (montagem/edição).

Sinopse: Mãe dá à filha uma caixa cheia de velhos disquinhos coloridos. A menina pode ouvi-los, exceto o vinil verde. Mas a menina não segue o pedido da mãe, o que resulta em um desfecho fatal.

Técnicas: Animação *pixilation* feita em software de edição de vídeos a partir de captação fotográfica em negativo colorido.

Observações: Produzido por Funcultura Pernambuco, CinemaScópio, Símio Filmes, Roptura Cinematográfica e Set Produções Audiovisuais Ltda. Prêmio da Crítica, Melhor Diretor e Melhor Montagem no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro 2004. Prêmio Especial do Júri no festival Cine Las Americas 2004, Austin, Estados Unidos. Exibido em diversos festivais, como na Quinzaine des Réalisateurs do Festival de Cannes, na França, Festival de Tiradentes, Tampere International Short Film Festival, na Finlândia, e Rencontres d'Amerique Latine, em Toulouse, França.

Coda. 2008. 9'00''. (DVD4)

Diretor: **Marcos Camargo** (roteiro e animação).

Fotografias: **Marcos Camargo**.

Equipe: Matias Mariani, Joana Mariani e Marcelo Monteiro (produção), Ana Lucia Godoi (montagem), Edilson Martins (edição de som), Luiz Macedo (trilha sonora), Nana Yazbék, Lucélia Sérgio e Laís Marques (elenco), Pedro Iuá (animação).

Sinopse: A história de três bailarinas que chegam frustradas às suas casas e têm que lidar com suas próprias fraquezas e fantasias.

Técnicas: Animação *pixilation* feita em software de edição de vídeos a partir de captação fotográfica digital iluminada com técnica de *light painting*.

Observações: Produzido por Magumbo Imagens e Primo Filmes. Prêmio de Melhor Direção de Arte no Festival Primeiro Plano 2008, Juiz de Fora, Prêmio de Melhor Direção de Fotografia no Festival do Júri Popular 2009, ocorrido em diversas capitais brasileiras simultaneamente. Exibido em diversos festivais como I Festival Paulínia de Cinema, festival Anima Mundi 2008, 1º Festival de Cienam de Paraty, X Festival Internacional de Brasília e 26th Torino Film Festival, Itália.

ICONOGRAFIA

Imagens citadas no corpo da dissertação, durante os três primeiros capítulos.



Figura 1.1: *Judith decepando Holofernes*. Caravaggio, 1598.

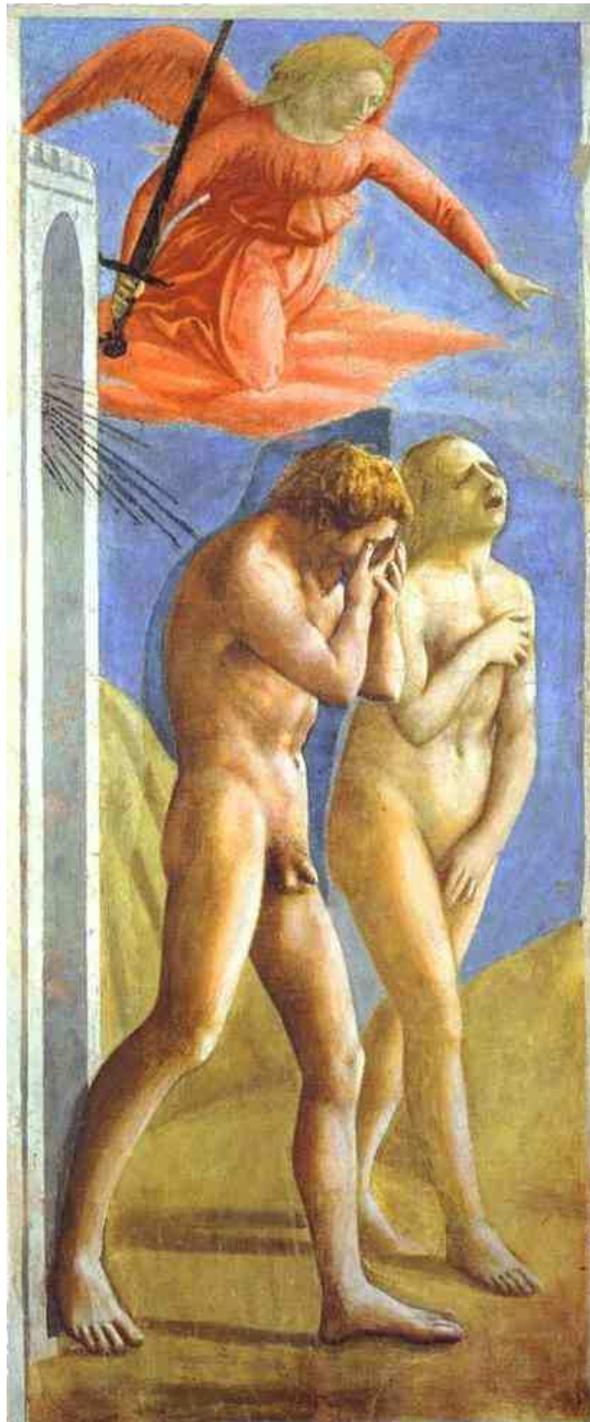
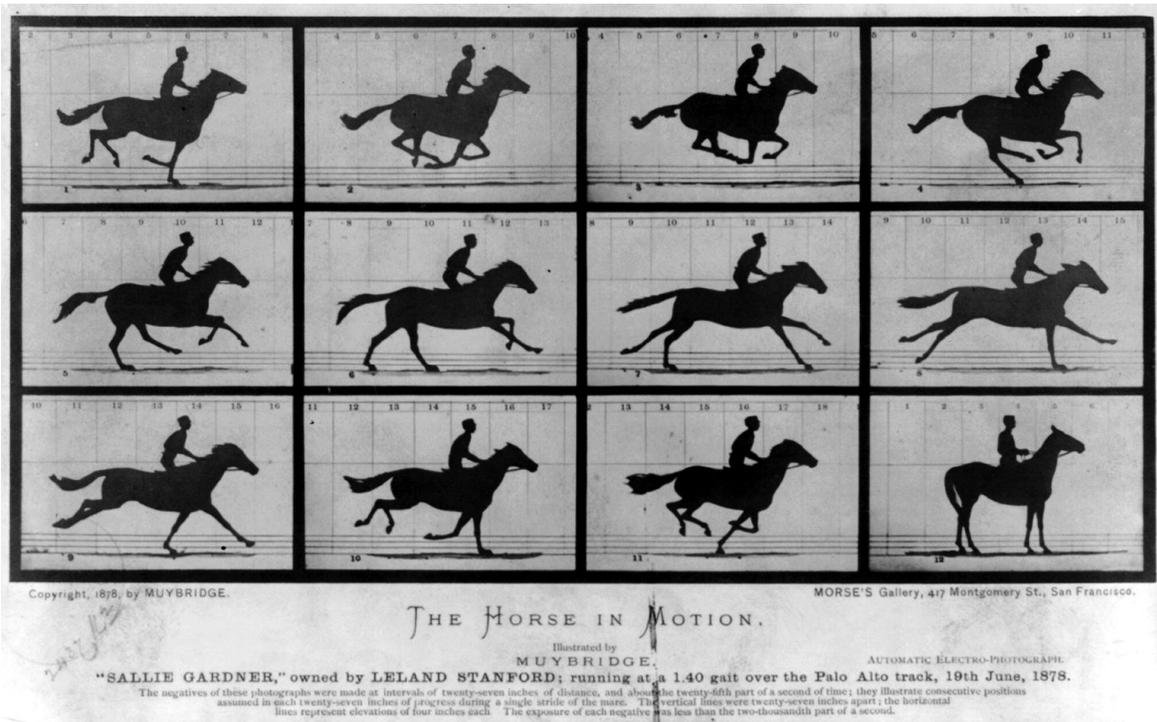


Figura 1.2: *A expulsão do paraíso.* Masaccio, 1427.



Figuras 1.3: *Cavalo em Movimento*. Sequência fotográfica de Eadweard Muybridge, 1878. Abaixo, sequência presente no livro *Human Figure in Motion*, 1901.

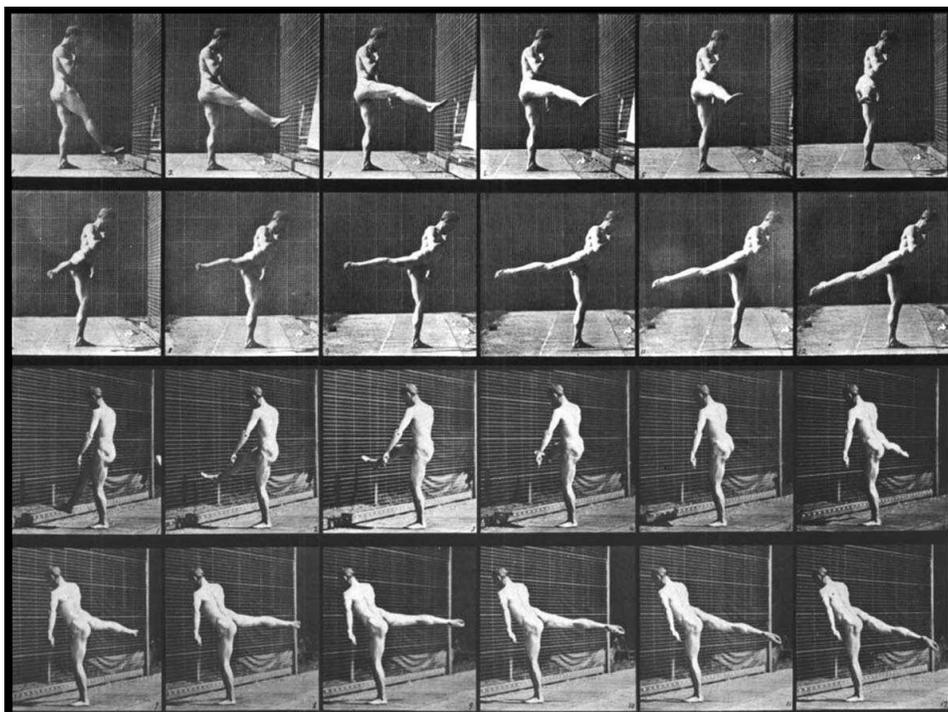




Figura 1.4: *Boulevard du Temple, Paris.* Louis Jacques Mandé Daguerre, 1838.



Figura 1.5: *Gare de Saint Lazare*. Henri Cartier-Bresson, 1932.



Figura 1.6: Soldado da resistência cai morto ao levar tiro no front de Córdoba, durante a Guerra Civil Espanhola. Robert Capa, 1935.

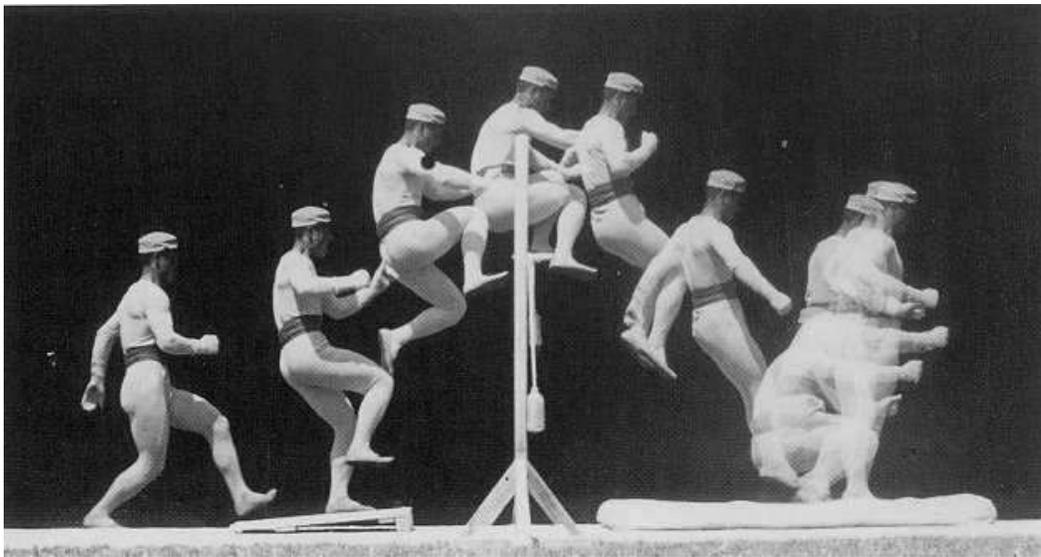


Figura 1.7: Homem saltando. Cronofotografia de Etienne-Jules Marey, 1886.

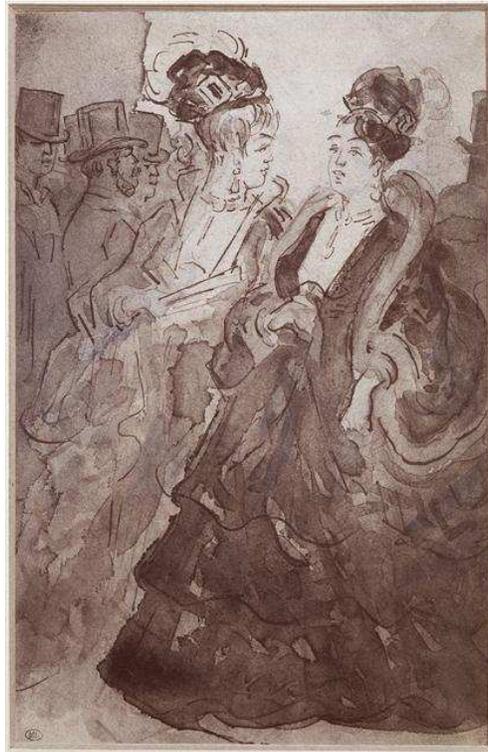
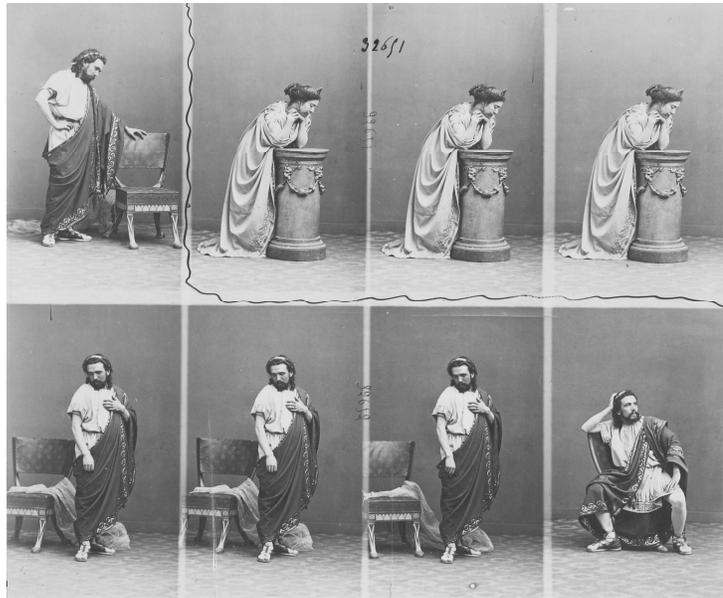
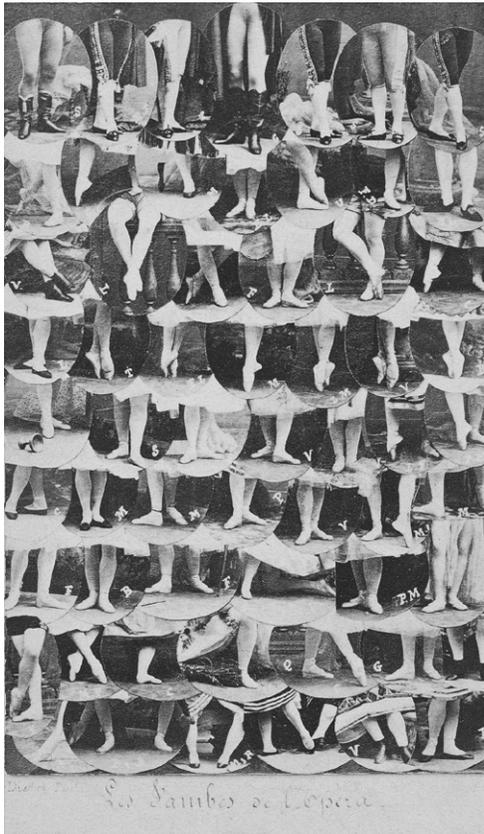


Figura 2.1: Croqui de costumes de Constantin Guys, cerca de 1850.



Figura 2.2: Foto da Guerra da Criméia tomada pelo inglês Roger Fenton, 1854.



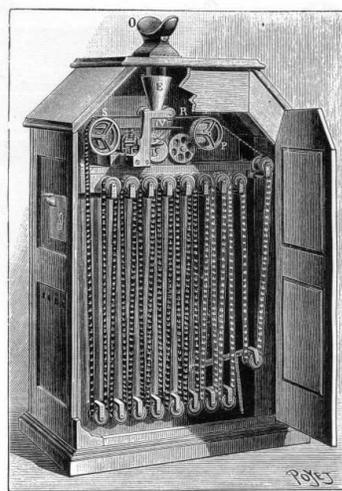
Figuras 2.3 e 2.4: Disderi, colagem Ópera de Paris, 1958. Carte-de-visite de Pauline Viardot e Pierre-Jules Michot, da ópera *Alceste*, 1860.



Figuras 2.5: Fotos do *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo*, de Militão Augusto Azevedo, mostram a Ladeira do Carmo e o Aterrado do Braz em 1862 e 1887.



Figura 2.6: Entrevista de Nadar com o cientista Michel Chevreul, registrada por Paul Nadar e publicada em *Le Journal Illustré*, 1886.



Figuras 2.7: O kinetoscópio de Thomas Edison, 1894.



Figura 2.8: Fotograma do filme *Oito e Meio*, de Federico Fellini, 1963.



Figura 2.9: Imagem da série *Camera Over Hollywood*, de John Swope, que exhibe cenários de filmes de Hollywood, 1939.



Figura 2.10: Fotograma de filme dos irmãos Lumière que mostra desembarque de fotógrafos para congresso de apresentação do cinematógrafo em Lyon, 1895.



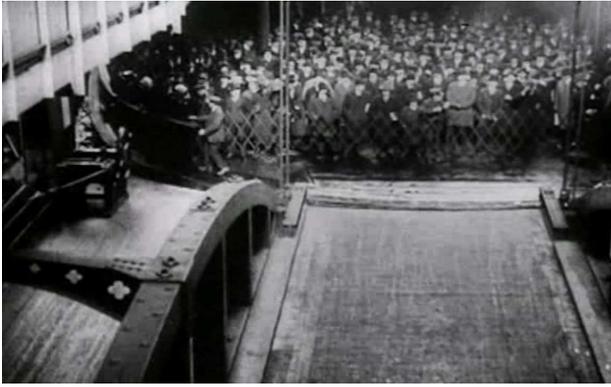
Figura 2.11: *Still* de divulgação do filme *Janela Indiscreta*, de Alfred Hitchcock, 1954.



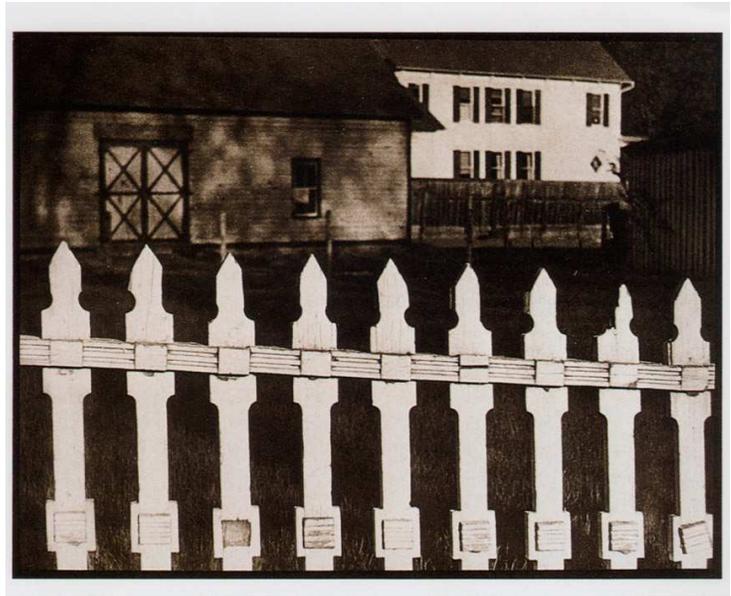
Figuras 2.12: Fotogramas de *O Xequê Branco*, de Federico Fellini, 1952.



Figuras 2.13: Fotogramas de *O Homem com a Câmera de Filmar*, de Dziga Vertov, 1929.



Figuras 2.14: Fotogramas de *Manhatta*, de Paul Strand e Charles Sheeler, 1921.



Figuras 2.15: *Cega e Cerca*, fotos de Paul Strand publicadas na revista *Camera Work*, 1916.



Figuras 2.16: Fotogramas do filme *A Chuva*, de Joris Ivens, 1929.



Figuras 2.17: Fotogramas de *Blow Up*, de Michelangelo Antonioni, 1966.



Figuras 2.18: Fotografias do filme *La Jetée*, de Chris Marker, 1964.



Figura 2.19: Imagem retirada do site de Noah Kalina, com auto-retratos postados diariamente, 2009. As fotografias também foram montadas em formato de vídeo.



Figura 3.1: Marcel Duchamp, *Nu Descendo a Escada*, 1912.

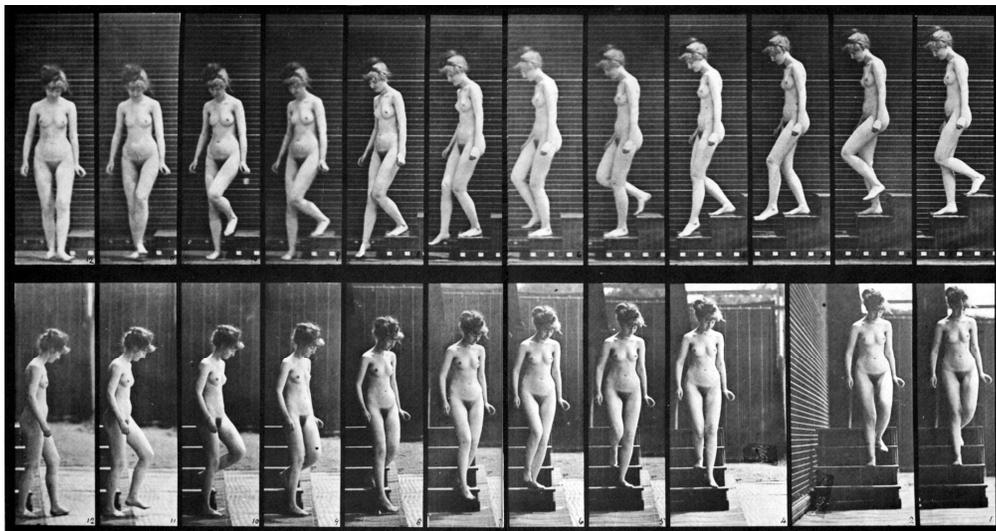
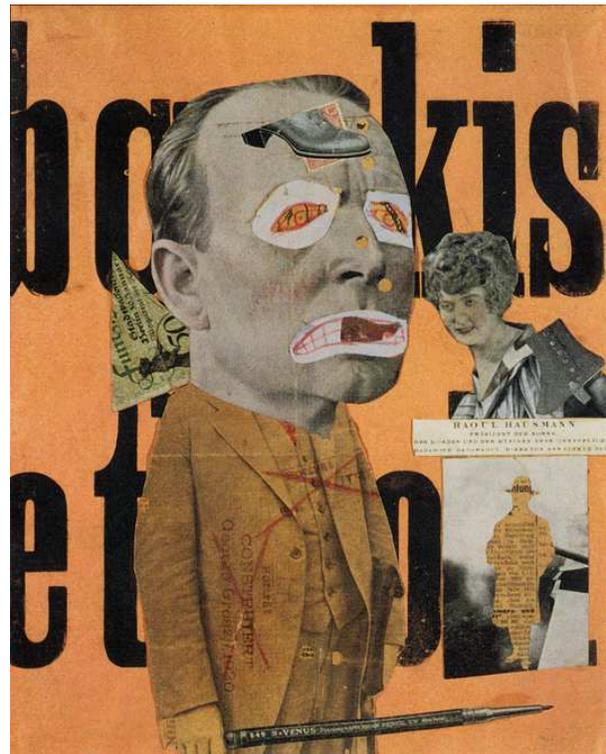
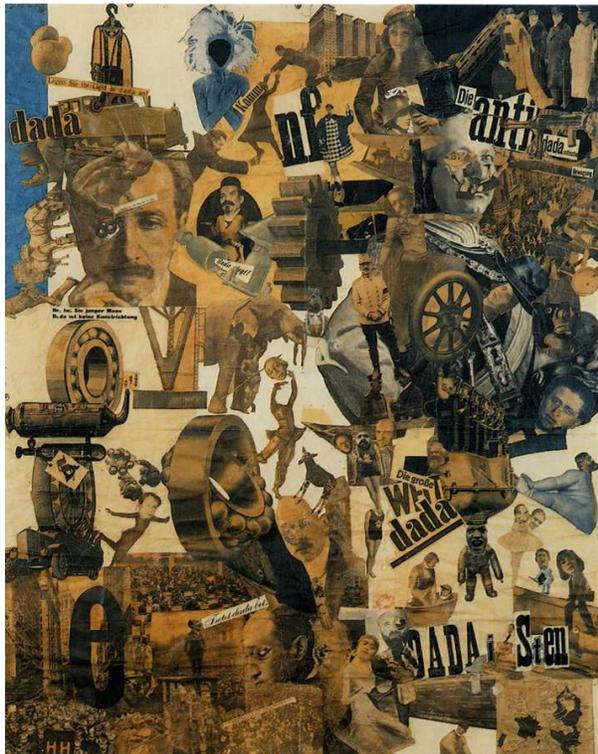


Figura 3.2: Muybridge, *Mulher Descendo a Escada*, 1884-5



Figuras 3.3: *Urinol e Roda de Bicicleta*, readymades de Marcel Duchamp, 1917 e 1913.



Figuras 3.4: Fotocolagens de Hanah Höch e Raoul Hausman, 1919-20, ambas estiveram presentes na grande exposição dada de 1920 em Berlim.

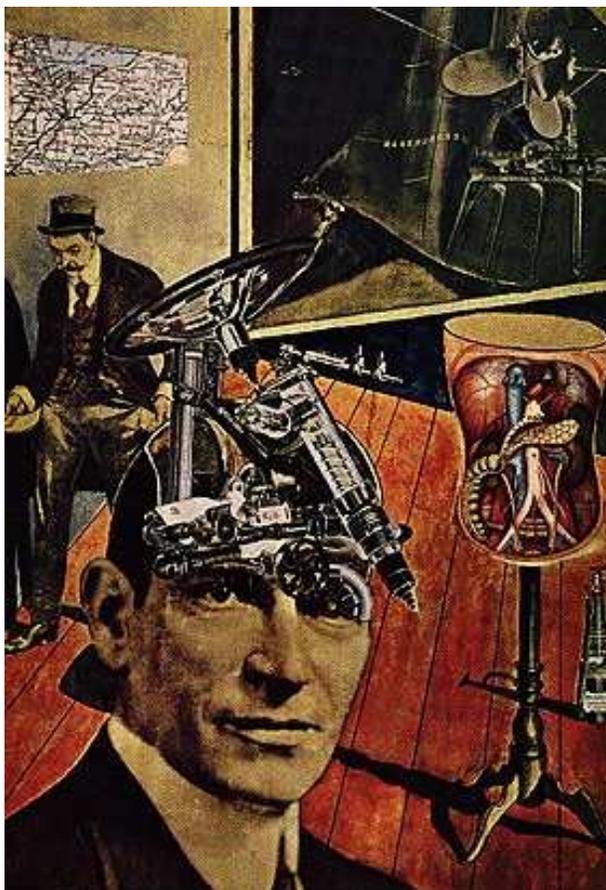


Figura 3.5: *Tatlin em Casa*, fotocollagem com desenho de Raoul Hausman, 1920.



Figura 3.6: Fotograma de *Ballet Mécanique*, de Ferdinand Léger, 1924.



Figura 3.7: Rotoreliefs de Marcel Duchamp usados em *Anemic Cinéma*, 1926.

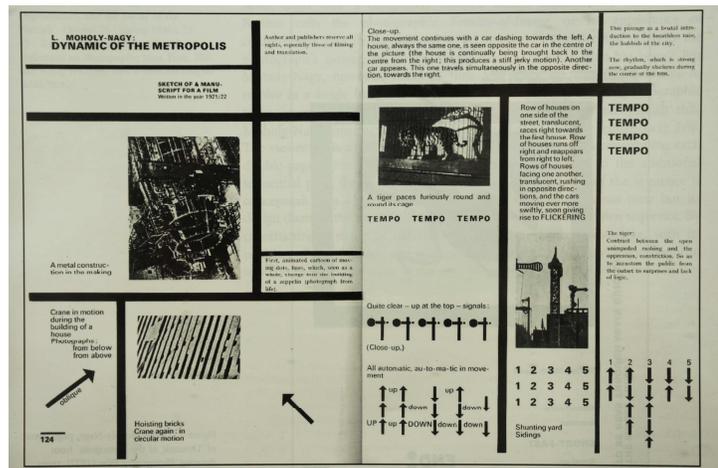


Figura 3.8: Atget. *Cruzamento da rue Lhomond com a rue Ratau*, Paris, 1913.

Figura 3.9: Roteiro para o filme *Dinâmica de uma Metrópole* presente livro *Pintura Fotografia Filme* de Moholy-Nagy, 1929.



Figura 3.10: *Estate*, de Robert Rauschenberg, 1963

Figura 3.11: Série *Photobooth Portraits*, de Andy Warhol, 1963-66

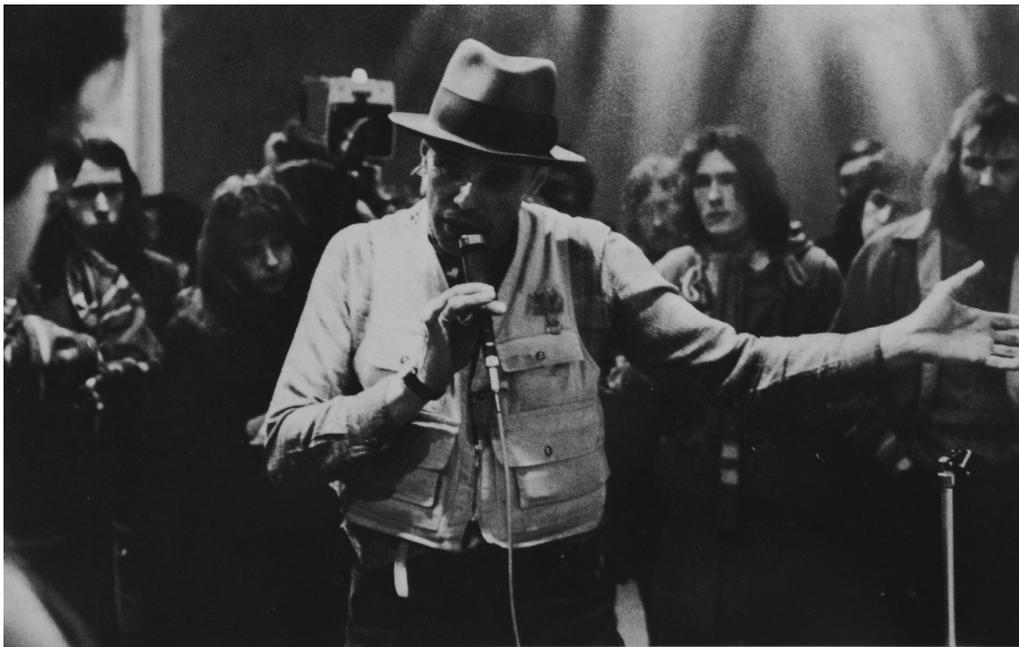


Figura 3.12: Performance pública de Joseph Beuys, 1972.

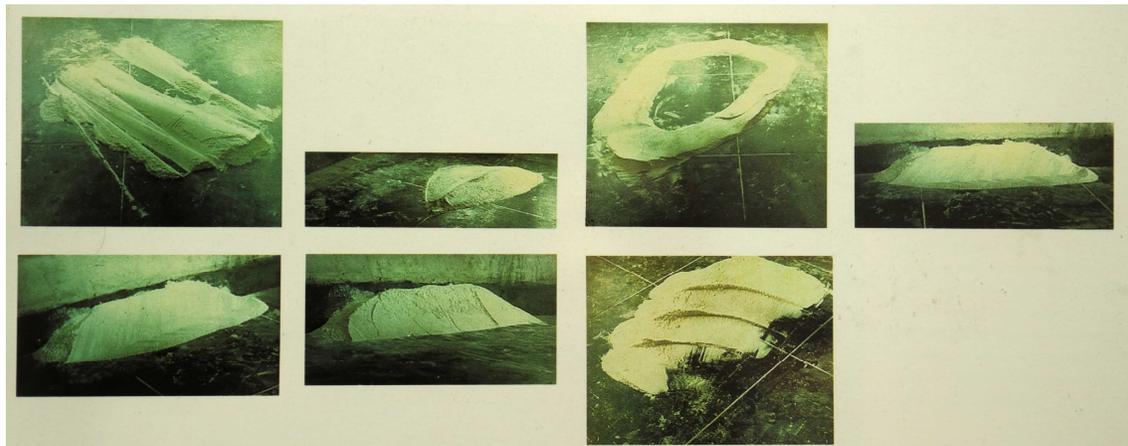


Figura 3.13: *Arranjos de Chão*, esculturas efêmeras de Bruce Nauman, 1966.

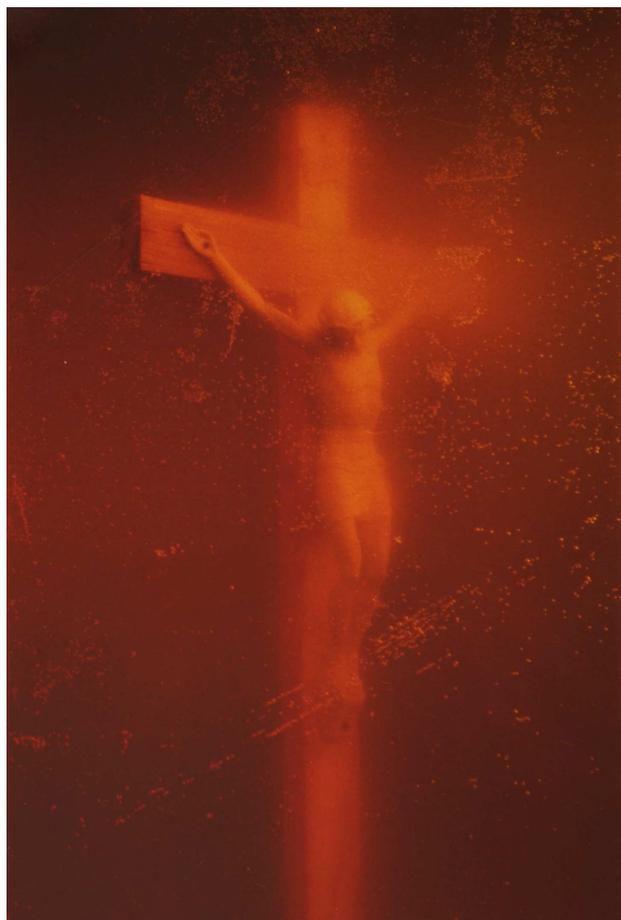
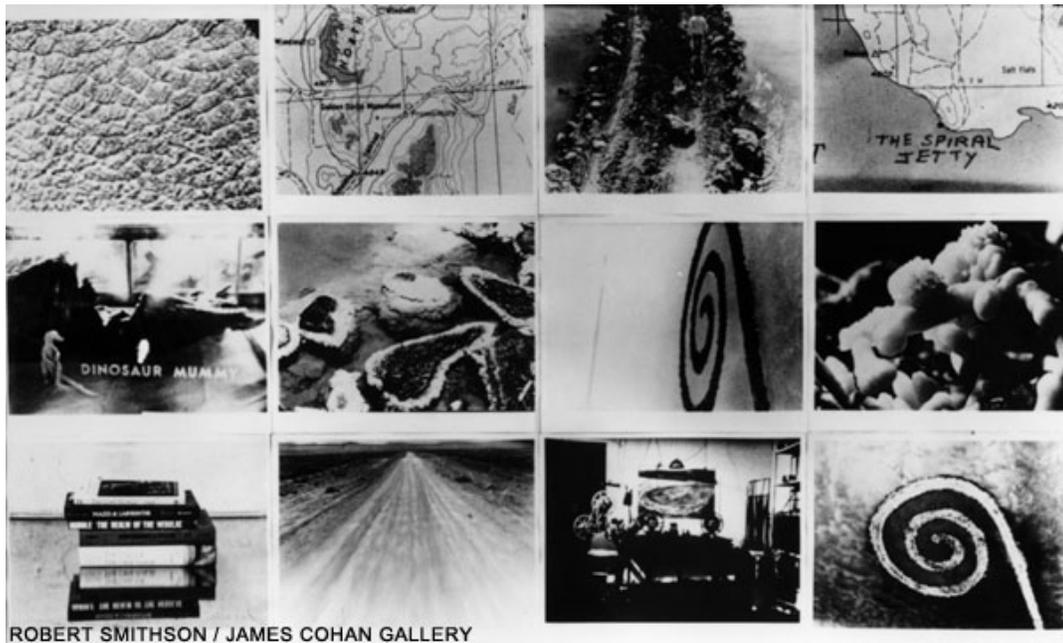


Figura 3.14: *Cristo no Mijo*, Andrés Serrano, 1987.



Figuras 3.15: Frames do filme de registro da construção da *Spyral Jet*, de Robert Smithson, 1970.



Figura 3.16: Série *Deslocamentos de Espelhos*, de Robert Smithson, 1969.

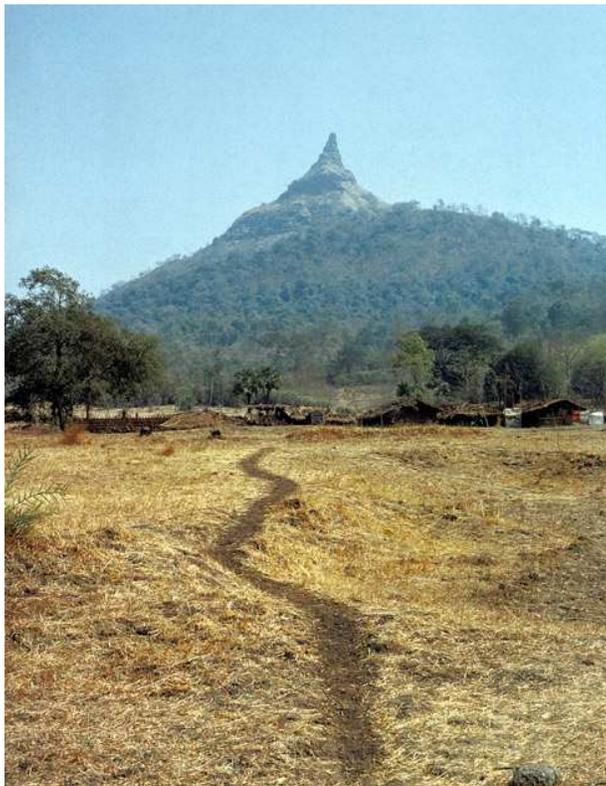
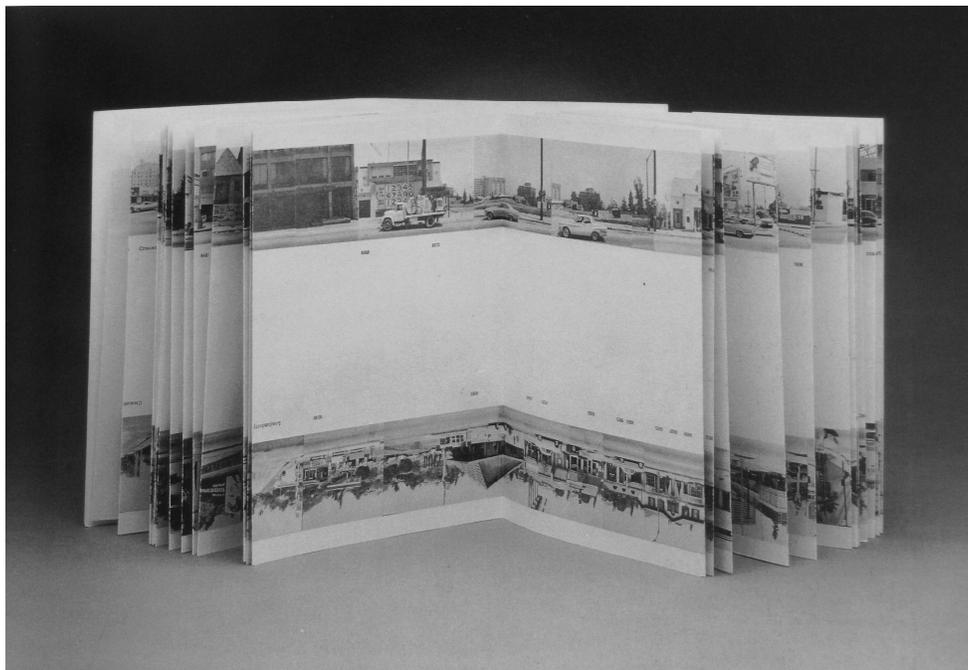
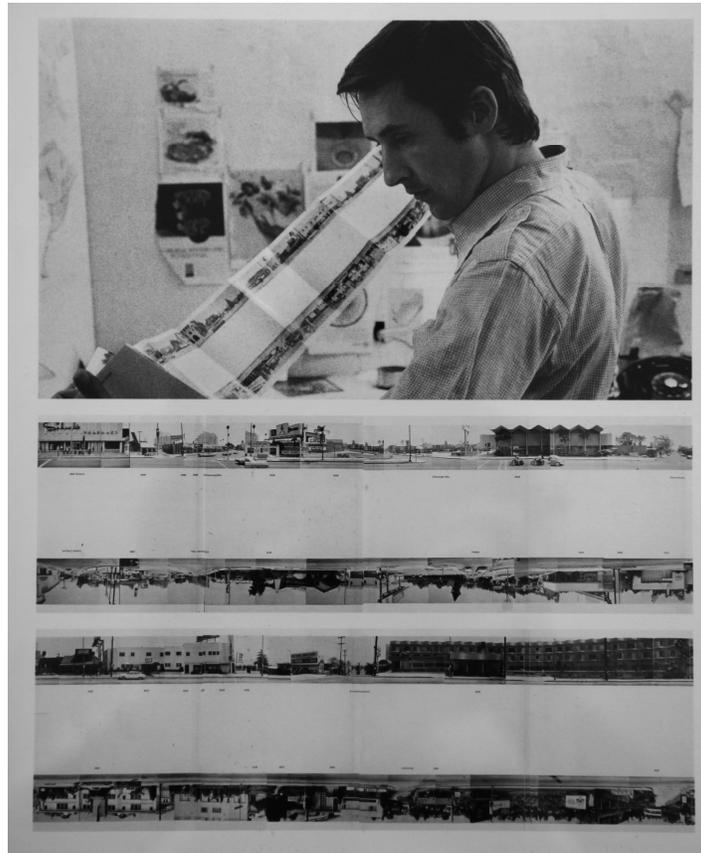


Figura 3.17: Intervenção no ambiente realizada por Richard Long em Mahalakshmi, Índia, 2003.



Figura 3.18: *Campo de Luz*, obra de *land art* de Walter de Maria, 1977.



Figuras 3.19: O livro *Todos os Prédios do Boulevard Sunset*, de Ed Ruscha, 1966.



Figura 3.20: *Solstício de Verão*, Jan Dibbets, 1970.



Figura 3.21: *Queda de Folhas*, Jochen Gertz, 1971.



Figura 3.22: *Film Still n.4*, de Cindy Sherman, 1977.



Figura 3.23: *Mímica*, Jeff Wall, 1982.



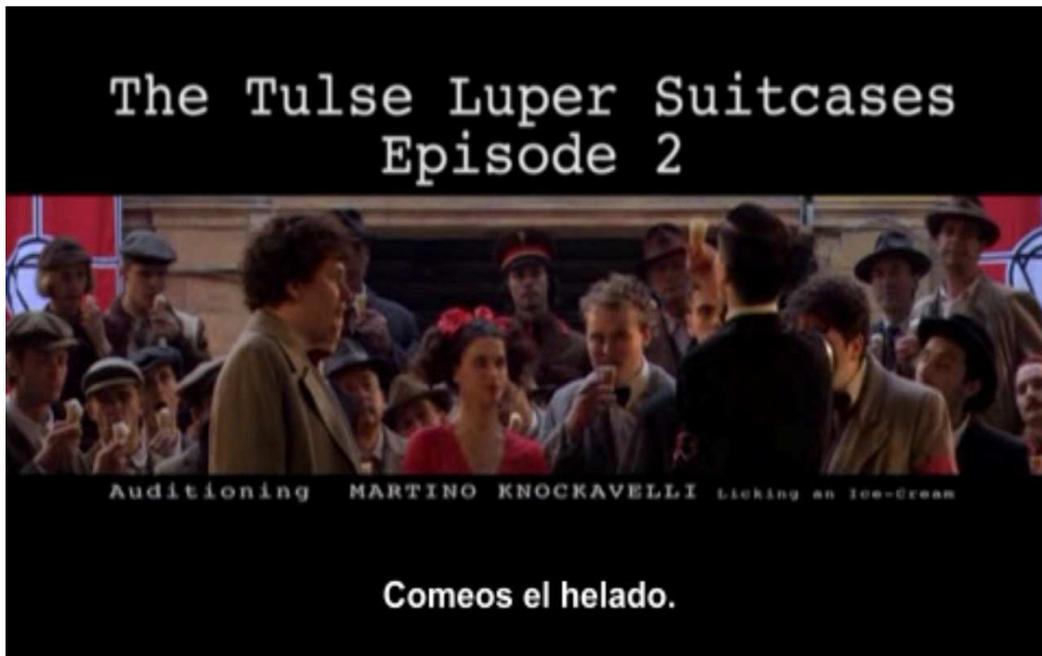
Figura 3.24: Imagem da série *Cinemas* de Hiroshi Sugimoto, 1978.



Figura 3.25: Imagem da série *Potsdamer Platz*, de Michael Wesely, 1997-2000.



Figuras 3.26: Fotogramas da série *História(s) do Cinema*, de Jean-Luc Godard, 1979-1998.



Figuras 3.27: Fotogramas de um dos filmes do projeto *Tulse Luper Suitcases*, de Peter Greenaway, iniciado em 2002

ANEXO

Entrevista com o professor e realizador Marcello Tassara feita no Instituto de Física da Universidade de São Paulo, no dia 1º de outubro de 2008. A entrevista abordou especificamente o processo de criação de quatro filmes de curta-metragem feitos com a técnica de animação de fotografias chamada genericamente de “table top”. Os filmes abordados são *A João Guimarães Rosa* (1969), *Abeladormecida* (1978), *Povo da Lua*, *Povo do Sangue* (1985) e *Bahia Amada Amado* (1999).

Como nasceu seu primeiro filme fotográfico, *A João Guimarães Rosa* (1969)?

Esse filme foi o grande “culpado” por eu ter entrado na vida acadêmica. Eu me formei em Física [em 1963] aqui onde nós estamos agora. Essa foi minha primeira casa. Quando saí da universidade passei a trabalhar com publicidade. Trabalhei por muitos anos com filmes publicitários. Foi nesse ambiente que conheci o Roberto Santos, o responsável pela realização do filme. Ele já tinha feito diversos curtas-metragens e alguns longas. Eu havia trabalhado com ele em algumas produções publicitárias. O Roberto foi convidado a dar aulas no recém criado curso de Cinema na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP.

O Roberto era dono de uma mente inquieta, era uma pessoa muito dedicada à realização. Ele percebeu que na época nem se sonhava em fazer filmes na USP. Uma defesa de tese ou um trabalho de pesquisa acabava tendo um formato quadrado ou retangular, com muitas palavras impressas. Ninguém imaginava que pudesse ser feito um trabalho de pesquisa dentro de uma lata redonda de filme. O Roberto batalhou muito ao lado do Rudá de Andrade, filho do Oswald de Andrade e também um dos fundadores da ECA, para fazer um filme dentro da universidade. Mas a universidade não tinha hábito de fazer filmes, não havia uma cultura cinematográfica.

O diretor da ECA na época, Antônio Guimarães Ferri, era uma pessoa bastante aberta. O Roberto insistiu muito com ele e ele acabou concedendo ao curso de cinema uma pequena verba para realizar o filme. Era realmente uma verba muito pequena, que não dava nem para alugar uma câmara e rodar direito. Então, o Roberto imaginou realizar um filme com um custo muito baixo. Ele já conhecia o meu trabalho havia um tempo e sabia que eu já tinha produzido pequenos filmes publicitários com a técnica de animação de fotografias. Na publicidade, muitas vezes se tem que produzir com pouco dinheiro e essa é uma técnica que, embora seja elaborada do ponto de vista dos recursos estéticos, é muito barata do ponto de vista da produção, custa pouco. Na época, bastava uma lata de filme, algumas

fotos ampliadas e o trabalho de um animador e de um assistente para ajudar na filmagem. Depois era só finalizar o filme na moviola, sonorizar e pronto. O Roberto viu que era possível produzir um filme experimental feito com fotografias. Como ele conhecia meu trabalho na publicidade, ele me convidou.

O Roberto também já conhecia o trabalho da [fotógrafa inglesa radicada no Brasil] Maureen Bisilliat, que tinha acabado de fazer um ensaio fotográfico sobre [o escritor João] Guimarães Rosa. Na época, ele ainda estava vivo e foi ele quem deu as orientações sobre o caminho que tinha feito em Minas Gerais durante a viagem da qual nasceu o romance *Grande Sertão Veredas*. Então, ela partiu para resgatar esses lugares. O resultado foi um ensaio fotográfico, a Maureen não pensava em fazer um filme. Foi o Roberto quem a convidou para o filme. Ele acabou servindo como um elemento catalisador, foi ele quem juntou o trabalho fotográfico da Maureen com a minha experiência na realização de animações de fotografias e disse: ‘está aí o filme que nós vamos fazer’. Eu aceitei. Conheci nessa época a Maureen. Elaboramos um pequeno roteiro e começamos a trabalhar.

Ela participou do processo de edição?

Sim. Ela acompanhou todo o processo, apesar de não ter experiência nenhuma em cinema. Ela ficou assustada algumas vezes, principalmente na hora da montagem, quando a tivemos que cortar algumas imagens. No processo de montagem, quando se tem uma imagem que não cabe no roteiro, ela tem que ser descartada. A Maureen ficava desesperada vendo as fotos dela sendo filmadas e depois jogadas fora no momento da montagem. Depois, é claro que ela se acostumou com isso. Mais tarde até fizemos parceria em outro filme, o *Bahia Amada Amado* (1999).

O processo de criação do *A João Guimarães Rosa* foi extremamente gostoso, simpático e envolvente. É um filme experimental produzido com animação de fotografias a um custo muito baixo e que logo deu resultados. Ele concorreu no Festival de Brasília de 1969 e ganhou o primeiro prêmio de filme de curta-metragem. Nesse mesmo ano o filme *Macunaíma*, do Joaquim Pedro de Andrade, estava concorrendo entre os longas-metragens e não ganhou, apesar de o público estar todo torcendo para ele [o vencedor foi o filme *Memórias de Helena*, de David Neves]. Eu recebi o prêmio das mãos da Leila Diniz.

Como foi o processo de criação da trilha sonora?

A idéia do Roberto Santos era chamar pessoas da publicidade que estivessem dispostas a trabalhar no filme. Na época eu estava envolvido com a publicidade e foi justamente esse

filme que acabou gerando o convite para abrir a cadeira de cinema de animação do curso de cinema da ECA. O Roberto então me chamou para ser o animador, chamou o Humberto Marçal como locutor, e, para a trilha sonora, ele convidou o Chiquinho de Moraes, um maestro que produzia músicas para comerciais. O Chiquinho era um sujeito extraordinário, porque ele compunha as trilhas na hora, ele tinha um talento fora do comum. Ele viu o filme antes, não estava pronto ainda, mas já estruturado, e definiu os instrumentos que ia usar. Depois, fez a trilha no momento da projeção.

Quem escolheu os trechos do livro lidos pelos Humberto Marçal?

Eles foram escolhidos pela Maureen com um pouco de ajuda nossa, mas foi sobretudo ela quem selecionou os trechos. Ela já havia feito uma seleção pensando na publicação de um livro, no qual as fotografias dela e os textos retirados do *Grande Sertão Veredas* se ilustravam mutuamente, se combinavam. Não me lembro bem se o filme saiu antes ou depois do livro, mas ela estava em fase de elaboração do livro. Quase todas as fotos que entraram no livro – que hoje, aliás, é muito difícil de encontrar – foram usadas no filme. Descartei algumas que entraram e adicionei algumas que não entraram, mas cerca de 90% das que estão no livro coincidem com as do filme.

Você não tinha tantas imagens disponíveis não é?

Eu tinha um número razoável de imagens. A Maureen já tinha feito uma seleção prévia para o livro. Foi uma seleção dentro de uma seleção.

Então vocês não voltaram aos originais?

Em alguns momentos da montagem do filme, quando sentíamos que estava faltando uma imagem, buscamos no original. Mas a principal sequência de imagens do filme coincide basicamente com a ordem do livro.

Gostaria que você comentasse um pouco sobre a produção de um trecho do filme que tem um movimento impressionante, uma sequência em que os cavalos parecem galopar. Foram utilizadas poucas imagens, mas só o ato de retomar a mesma imagem e reenquadrar conferiu movimento.

Não havia mesmo tantas imagens. Nessa sequência do galope, eu usei o que tinha. O responsável pela montagem foi o Charles Fernandes Mendes de Almeida, que também veio da publicidade e hoje ainda está na publicidade. Ele chegou a ser professor por um ou dois semestres na ECA, mas depois a publicidade o atraiu de volta. Quem trabalha em publicidade está acostumado a fazer filmes curtos, a contar uma história em 30 segundos. Em todos nós que estávamos envolvidos na produção do filme, e particularmente no Charles, havia uma tendência a fazer as coisas curtas. A sequência poderia ter ficado um pouco maior, mas estava tão bonita que nós deixamos como está.

As fotos de fato não eram muitas e se elas aparecessem muitas vezes ficaria redundante. Esse é um problema no cinema de animação em geral, pois muitas vezes a tendência é que o animador repita a mesma imagem para ter menos trabalho. É preciso tomar cuidado com esse recurso. A redundância na publicidade é proibida, as imagens são extremamente econômicas. Existia em todos nós que estávamos envolvidos no filme um certo hábito de trabalho proveniente da publicidade, embora estivesse claro que a idéia não era fazer um filme publicitário, mas um filme experimental.

Há outra cena semelhante a essa no filme, que é de uma luta de bois. As mesmas observações servem para ela. Não havia muitas imagens, era preciso tirar o máximo daquelas que tínhamos e não podíamos ficar repetindo depois, para não cair na redundância. Havia uma economia de trabalho, de montagem e de filmagem. Para nós, que estávamos acostumados a fazer filmes de 30 segundos, era um grande desafio construir um curta-metragem que tivesse entre 10 e 15 minutos (acabou ficando com uma duração final de 13 minutos) só com imagens paradas e com um limitado número de fotos. Por isso, era preciso inventar. Minha preocupação constante durante as filmagens era inventar o que fazer para inovar, para não cair na mesmice. Apesar de poder fazer zooms e travellings, como no cinema convencional, esses recursos logo cansavam. Eu desenvolvi alguns recursos, algumas formas de filmar. Inclusive nessas sequências que citamos eu usei um recurso que chamei de “câmera na mão” ou, melhor dizendo, “foto na mão”. Eu segurava a ampliação fotográfica (havia algumas feitas em grandes dimensões) sobre a mesa da máquina de animação e pedia para o operador disparar câmera. Conforme ia filmando eu ia deslocando a foto.

Mas tem um detalhe importante: a câmera de filmar nesse tipo de produção faz uma captura em velocidade bem mais lenta, de cerca de um fotograma por segundo, algo muito aquém da velocidade de projeção. Assim, eu tinha que fazer o deslocamento da foto imaginando como ficaria no resultado final, levando em consideração a diferença de tempo entre a filmagem e a projeção. Por isso, esses movimentos eram na realidade bastante lentos, mas no filme aparecem rápidos, agitados. Essa foi uma das experiências que fizemos e que acabou funcionando bem.

E vocês trabalhavam sempre com ampliações fotográficas?

Sempre

A câmera ficava em um tripé?

A câmera fazia parte de um equipamento de animação convencional. Ela era montada sobre uma mesa, no eixo ótico vertical, com a possibilidade de subir e descer para dar o zoom. Havia dois refletores laterais para fazer a iluminação. A foto era colocada na mesa, que dispunha de trilhos para movimentar nos dois eixos, fazendo as panorâmicas.

Vocês tinham acesso à técnica do *table top*? Gostaria que você me explicasse melhor no que consiste essa técnica de animação.

A técnica de *table top* é usada na animação de figuras estáticas. As técnicas de animação são inúmeras e dentro delas existe essa que é a de filmar figuras estáticas. Não há um nome adequado para designar essa técnica. *Table top* é um termo muito vago, que não tem muito sentido, significa literalmente “encima da mesa”. De qualquer forma o termo acabou sendo usado para definir essa técnica de animação.

Como nas outras formas de animação, no *table top* você trabalha quadro a quadro. Para todo movimento desejado é preciso calcular o deslocamento passo a passo. Parte-se de um enquadramento inicial e um enquadramento final, para decidir quantos quadros serão feitos entre os dois pontos, levando em consideração a velocidade de projeção, de 24 quadros por segundo. Por ser uma técnica de animação, em que se trabalha quadro a quadro, você tem um tempo de filmagem ilusório, artificial, que não corresponde ao tempo da projeção. Essa é a maior diferença que existe entre os filmes de animação e os filmes filmados ao vivo. Por exemplo, se eu estou fazendo uma panorâmica de 100 fotogramas e toca o telefone quando estou no meio posso parar, atender e voltar a trabalhar sem problemas. Entre a minha parada e a volta ao trabalho houve um tempo sem filmar que não vai ser sentido na hora da projeção, quando a continuidade é mantida.

Essa é a característica fundamental dos filmes de animação. Cada fotograma é elaborado, preparado, manipulado do jeito que o animador quiser, ele é quem dita o ritmo que quer dar. Na técnica de *table top* tudo é feito quadro a quadro, tudo é absolutamente medido e calculado com precisão matemática. Há algumas dificuldades, como para combinar movimentos de câmera. Se eu quero combinar uma aproximação (*zoom in*) com uma

panorâmica, para fechar no detalhe de uma foto, preciso descer a câmera e ao mesmo tempo fazer um deslocamento de pan na foto. Se esse *zoom* tem a duração de 100 fotogramas, o deslocamento da foto também precisa ter a mesma duração. As duas variáveis tem que ser consideradas e calculadas juntas, para mover simultaneamente. Em cada fotograma preciso andar um passo no *zoom* e um passo na panorâmica, para que no final os dois coincidam.

E como é feito o roteiro para esse tipo de produção? É como em um filme convencional?

O roteiro desse tipo de filme tem suas peculiaridades. Pelo fato de ser cinema experimental, acima de tudo, você tem uma abertura maior, muita coisa é feita de improvisação. É claro que se tem uma idéia prévia. Não se pode partir do nada quando chegar na câmera para filmar. Um filme de animação não se inventa todo na hora, tem que haver um roteiro. Mas é um roteiro muito aberto, que te permite liberdades e invenções, que você vai cortar ou ratificar na hora da montagem.

O filme se constrói mesmo é no processo de edição, na montagem. Todo filme é assim, principalmente o cinema documental. Você precisa ter uma idéia do que pretende captar, tem que conhecer o assunto que vai abordar, mas muita coisa acontece sem que tenha controle absoluto, você trabalha com o imprevisto. Por exemplo, em um documentário que dirigi recentemente sobre ecologia e meio ambiente, ao visitar lugares que eu não conhecia, eu descobri uma série de coisas interessantes. Mesmo que haja um objetivo, como documentar um evento, você vai sair com a câmera, vai procurar enquadramentos interessantes, ou então vai conhecer pessoas que tenham maior expressividade, com uma fala boa, que você convida para dar entrevista em separado. Enfim, existe todo um conjunto de fatores imprevisíveis que acabam depois sendo enriquecedores na hora da edição final. Mas dificilmente você pode fazer previsões. É diferente de um filme de ficção, que tem cenas bem detalhadas, primeiro na forma de um roteiro cinematográfico, depois um roteiro técnico decupado cena por cena, calculado. O diretor sabe exatamente o que ele quer no cenário, sabe quem são os atores, que já foram previamente selecionados e vão ensaiar as cenas. Os atores vão fazer exatamente o que o diretor pedir. É claro que o ator sempre poderá inovar, pois existe obviamente uma cota de improvisação em todo filme de ficção. Mas é um filme muito previsível, pois o roteiro é extremamente detalhado e coloca o que você precisa seguir.

No documentário você tem uma abertura muito grande ao imprevisto e no caso do filme experimental também, você está experimentando técnicas, novas formas de linguagem. O cinema de animação, em geral, segue o mesmo processo de realização do filme de ficção.

Você tem que deixar tudo muito bem preparado, principalmente no caso do desenho animado ou das animações de esculturas de massa plástica, técnica que está na moda atualmente. Curiosamente, o tal de table top (não gosto da palavra mais não tenho outra no momento) é o gênero de cinema de animação mais aparentado com o documentário, pelo menos na forma como eu trabalho. Eu parto de uma boa noção do que vou fazer, de uma pesquisa, de idéias, mas deixo uma certa liberdade para criar no momento da filmagem e da edição. Como é uma técnica barata, apesar de trabalhosa, ela permite filmar bastante. Dá muito trabalho filmar, pois você tem que fazer cálculos. Mas em termos de custo é possível filmar bastante além do tamanho final do filme. Não me lembro exatamente o quanto nós filmamos para *A João Guimarães Rosa*, mas certamente foi mais de meia hora de material rodado, que acabamos reduzindo para treze minutos.

O uso da animação de fotografias no caso do filme *A João Guimarães Rosa* teve seu lado de restrição orçamentária, mas você diria que foi só uma questão de orçamento baixo ou foi também uma opção estética?

Não há nada mais orientador do aspecto estético do que o aspecto econômico, sobretudo no cinema. Você tem X, em termos de dinheiro, película e recursos, e tem que se virar com aquilo para encontrar um caminho estético. É uma limitação, um trilho sobre o qual você tem que seguir. São os vínculos profissionais que todos tem que obedecer para conseguir realizar alguma coisa. Dentro disso, você faz o seu trabalho.

Qualquer obra estética, seja ela literária ou de artes plásticas, tem suas limitações. Na literatura, você tem 26 letras para combinar. Na pintura, tem uma tela em branco para preencher e um punhado de tinta. Os recursos disponíveis te dão as condições dentro das quais você vai produzir. No caso do *A João Guimarães Rosa*, as circunstâncias eram dadas, havia um orçamento para filme e revelação e só, nenhum dos envolvidos na realização recebeu nada. Trabalhamos por pura vontade de trabalhar, por necessidade de experimentar. Foi um impulso criativo. Não foi feito por necessidade financeira, mas porque se queria fazer. Se fossem pagar a nossa mão de obra, o filme se tornaria inviável.

Só agora, recentemente, quase 40 anos depois, que o filme está sendo redescoberto, de vez em quando é exibido em uma mostra ou entra em uma coletânea. Mas é um retorno financeiro muito pequeno, que ainda é dividido entre todos.

Você acha que o filme resultante é uma obra independente do ensaio da Maureen Bisilliat?

Há evidentemente um vínculo entre o filme e o ensaio fotográfico, entre a obra fotográfica dela e a obra cinematográfica de nosso grupo, o qual eu tive o prazer de dirigir. Mas é como o caso dos romances adaptados, como o célebre exemplo do *2001: Uma Odisséia no Espaço* (1968), filme do [Stanley] Kubrick feito a partir de um livro. São duas obras vinculadas, mas cada uma delas está fechada em si. No caso do nosso filme foi a mesma coisa, ele é uma obra fechada em si, que diz tudo. Com o livro de fotografias acontece a mesma coisa. Embora haja o vínculo, uma pessoa pode assistir ao filme e não conhecer o livro e vice-versa.

Você considera que o filme está mais no campo da expressão cinematográfica ou fotográfica?

Cinematográfica. Ele é essencialmente cinematográfico, enquanto o livro é fotográfico.

Apesar de o filme ter sido feito só com fotografias?

Isso não muda nada, porque para produzir o filme usamos técnicas disponíveis no campo do cinema. Há uma característica que o cinema tem e que compartilha com outros campos artísticos, como o teatro, que é a manipulação do tempo. Considero o filme uma obra cinematográfica, pois manipula o tempo. Nas obras estáticas, como a pintura, a escultura e a fotografia, há uma dimensão temporal na fruição, mas o tempo não está intrínseco à obra, pois ela não se desenvolve ao longo do tempo. Quando você vai ao cinema, não adianta, você tem que seguir o filme inteiro, segundo a ordem e a continuidade impostas. Esse tempo embutido na obra é uma característica de qualquer filme. Nesse sentido, gosto de lembrar da definição do [diretor de cinema russo Andrei] Tarkovsky de que o trabalho cinematográfico é uma forma de “esculpir o tempo”.

E depois de quase dez anos veio o filme *Abeladormecida* (1978)?

Abeladormecida foi uma experiência diferente. Depois de *A João Guimarães Rosa* ser feito, eu fui convidado a lecionar no curso de cinema da ECA, onde abri a cadeira de cinema de animação e trabalhei por 34 anos, até me aposentar (em 2003). Num certo momento, a carreira acadêmica exige que você faça mestrado e eu estava nessa fase. Eu tinha que fazer uma dissertação e resolvi usar o que eu conhecia de cinema, resolvi fazer um filme. Como a técnica do table top me apaixonou bastante, pela chance de experimentar em termos de linguagem, escolhi fazer uma experiência com fotografia. Uma idéia que

vinha amadurecendo havia um tempo na minha cabeça era a de encontrar uma imagem fotográfica que pudesse, ela sozinha, conter todos os elementos narrativos para se desenvolver um filme. Era uma idéia na qual eu já pensava.

Aconteceu de um dia eu encontrar essa foto. Eu tinha um cunhado (João Sócrates de Oliveira), que inclusive acabou se tornando restaurador de filmes (hoje ele tem um laboratório na Inglaterra onde foi restaurado recentemente o filme *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastore). Na época, ele era estudante de arquitetura e foi fazer uma reportagem fotográfica sobre moradia popular em uma favela. Quando ele me mostrou o trabalho, descobri uma certa imagem que atendia plenamente à minha idéia para o filme. Como coincidia com a necessidade de fazer a dissertação, decidi investir na idéia.

Por comodidade técnica, ele fez para mim uma série de ampliações em diferentes tamanhos da mesma foto. Eu então desenvolvi o filme a partir disso. No momento da edição, houve uma leve mudança de rumo com relação à idéia inicial, que era de usar apenas uma foto. Decidi usar outras imagens, pois a foto pedia. A foto, como você sabe, é de um casal de jovens com uma criança no colo da moça. Atrás tem uma cristaleira com uma porta de vidro onde dá para ver um livro com o título *A Bela Adormecida*. Eu concluí que a bela adormecida estava lá, como presença silenciosa, então decidi abrir um pouco a janela e deixar entrar aquelas ilustrações da bela adormecida com o príncipe. A foto pedia o complemento, pois existia uma relação muito forte entre a bela adormecida e a bela da foto, entre o príncipe e o rapaz, seu marido. Havia uma correlação muito forte entre o conto de fadas e o casal. Então, tornou-se necessário. A imposição estética sobrepôs-se à idéia inicial. Pensei comigo: “o filme continua sendo sobre uma foto só, mas essas intervenções em cores precisam ser colocadas para realçar e contrapor a foto em branco e preto”.

A idéia inicial era dividir o filme em quatro tempos e essa idéia foi seguida. O primeiro tempo é uma exibição da foto sozinha, parada, de forma que o espectador a visse de maneira até redundante, para que ele entendesse qual era o objeto do filme. No começo aparece a foto bem parada, aos poucos eu vou entrando na imagem. Essa é a segunda parte, na qual a imagem é analisada em detalhes, em recortes. O rosto da moça, o rosto do rapaz, a criança, o livro, tem uma lata de leite Ninho no armário, há vários objetos. Continuando a segunda parte, entrei nas relações entre os objetos. Há momentos em que duas imagens são superpostas. Há, por exemplo, a superposição da imagem do menino com a lata de leite, a mulher fundindo-se com a imagem do rapaz. A terceira parte é uma análise do objeto fotográfico, a intenção era ir ao âmago da fotografia. Ela começa com uma aproximação até chegar um momento em que os grãos da fotografia se tornam aparentes. A fotografia é tratada como um objeto si e não mais como um portador de mensagens e de símbolos. Eu usei uma série de efeitos, como a sobreposição, para fazer uma espécie de exaltação da foto. A quarta parte é um retorno ao enquadramento inicial, ao primeiro fotograma.

Como surgiu o texto de James Joyce narrado no filme?

A idéia do texto veio de uma sugestão do Kalil (Augusto Machado Kalil), que na época era meu aluno (hoje ele é secretário de saúde do município de São Paulo, acabou seguindo uma carreira política). Nós verificamos que havia muitas coincidências entre a fotografia que tínhamos escolhido para trabalhar e um trecho do texto *Finnegans Wake*, do Joyce, traduzido pelo Augusto e o Haroldo de Campos.

Na época já havia sido publicada uma tradução desta obra?

Sim, tinha sido publicado com o nome *Panorama do Finnegans Wake*. O livro tinha a tradução de alguns fragmentos da obra. Tanto que depois eu perguntei ao Haroldo porque eles não tinham traduzido a obra inteira, ele disse que seria um trabalho de anos, me contou de toda a dificuldade de traduzir, porque o texto é muito difícil, cheio de neologismos. Eu gostaria de fazer uma versão do filme com a narração no original, em inglês. Talvez tenha que ir até a Inglaterra para descobrir alguém que leia bem.

O texto trazia uma série de coincidências surpreendentes com a foto. Ele fala em “latas de enlate suíço compensado” e tem na foto a lata do leite Ninho. Há uma parte do texto em que fala de “promissas principesas”, que lembra a Bela Adormecida. Há muitas outras relações exploradas no filme, muitas coisas no texto que se reportam à fotografia e vice-versa, coincidências fantásticas.

O malandro também é citado. E há um fato que aconteceu mais tarde e depois eu fiquei sabendo, de que aquele rapaz traficava drogas e foi morto pela polícia. A criança também morreu, de doença, e a moça acabou se prostituindo. A família se desfez de forma trágica, e o rapaz era de fato um malandro, um bandido. Isso não se conta no filme, mas havia essa coincidência também. Além de não ser nossa intenção explicitar a história real daquela família no filme, eu fiquei sabendo desses fatos somente um tempo depois.

Como foi escolhida a trilha sonora do filme?

Bem, uma música era óbvia, *A Bela Adormecida*, de Tchaikovsky. Embora ela não seja usada no filme d'*A Bela Adormecida*, é uma música muito conhecida, que associa ao conto de fadas. Depois, eu descobri uma música de um compositor italiano chamado Luciano Berio, que faleceu não faz muito tempo. Dentre as peças dele presentes em uma coletânea

de música concreta tinha uma que se chamava *Omaggio a Joyce*. Falei comigo: “pronto, está feita a trilha”. Tudo se casou de forma incrível.

Aconteceu uma coisa curiosa na hora de escolher quem iria ler o texto, que era muito difícil, cheio de trocadilhos. Para se ter uma idéia, a primeira frase era “tumptamente manda uma testemunha para o leste a cata de suas...”¹¹¹. Veja como era um texto realmente complicado de ser dito. Imagine como é o texto original e as dificuldades de traduzir. A tradução para o português era também uma obra-prima.

Houve um momento não digo de ruptura ou de briga, mas de desentendimento entre eu o montador na hora de escolher quem seria o locutor. O Kalil, que era o montador, queria colocar o Paulo Autran ou algum outro ator importante para ler. Eu tinha feito um teste de gravação com o Joffre Soares. Foi por um acaso, eu o conhecia e pedi para ele ler. Ele pegou aquele texto e leu maravilhosamente bem. Conclui então que tinha que ser ele, com aquela voz profunda e rústica, embora o texto tivesse que ser originalmente lido por uma mulher, pois é uma conversa de lavadeira. Aqueles textos representam conversas de lavadeiras que falam sobre a Ana Lúvia, personagem principal do livro. Elas estão lavando roupa no rio e fofocando sobre a vida alheia. Era um texto para ser lido por uma mulher. Mas para nós não tinha muita importância isso, pois uma lavadeira de fato não iria fazer uma leitura tão profunda, como o texto exigia. Durante uns quatro meses o filme ficou parado porque o Kalil não queria aceitar a minha opção. Eu deixei a coisa correr. Só que chegou um momento em que falei: “olha, se você quer participar da montagem do filme tem que ser como eu quero, porque eu sou o diretor”. Como éramos grandes amigos ele concordou numa boa e terminamos o filme. Esse é um capítulo mais curioso, talvez não precise nem ser contado, mas acho que é interessante para sua informação.

Abeladormecida foi um filme que deu muito trabalho, que demorou para ser feito, no qual eu inventei muita coisa também, em termos de técnicas de filmagem. Foi um processo muito semelhante ao do *A João Guimarães Rosa* nesse sentido. A diferença é que o primeiro eu filmei em uma câmera improvisada em uma empresa de publicidade, porque na época a ECA não tinha equipamento. Foi um pouco em função do sucesso do *A João Guimarães Rosa* que a universidade acabou investindo em uma mesa de animação, vinda do Japão. *Abeladormecida* já foi filmado nessa mesa nova, que pertencia à ECA.

Bem, quando terminei o filme, pensei comigo: “está pronta a pesquisa”. Mas é claro que não foi assim. Eu ainda tinha que escrever um memorial sobre o processo de produção do filme.

¹¹¹ Marcello Tassara segue citando um longo trecho do texto que recorda de memória, permeado de neologismos, o que dificultou o trabalho de transcrição. O texto original encontra-se no livro *Panorama do Finnegans Wake*, com tradução de Augusto e Haroldo de Campos, publicado pela editora Perspectiva, cuja primeira edição surgiu em 1962. Os trechos do livro escolhidos para entrar no filme estão transcritas na dissertação de mestrado de Tassara (1978).

Pensei que o que tinha te inspirado a fazer o filme era o contraponto entre a realidade brasileira e o conto de fadas da *Bela Adormecida*...

De certa maneira isso entrou, mas ficou subjacente. O filme tem um fundo ideológico como existe em qualquer produção e em qualquer produtor, que está inserido em uma cultura específica. É claro que acabou transpassando, transparecendo no filme essa contraposição, o que pode ser lido como uma espécie de libelo contra a miséria, contra a luta de classes. Tudo isso acaba vindo à tona, mas pela própria escolha da imagem, que traz o contraste violento entre uma família pobre que tem, entre os poucos pertences, um livro da *Bela Adormecida*. Valorizar esse contraste foi um dos objetivos do filme, mas ao mesmo tempo foi uma experiência estética e poética, pois a intenção era mesmo fazer uma espécie de poema audiovisual.

Eu acredito que as obras de arte também estão aí para passar mensagens, para comunicar. Se a arte não tem um vínculo com a realidade da qual ela parte, ela se torna estéril, infrutífera. A arte tem que dizer alguma coisa, todos nós temos que dizer. A obra artística, seja ela cinematográfica ou qualquer outro tipo de arte, é também um veículo para a expressão desse tipo de conteúdo ideológico.

Eu particularmente acho muito interessante e feliz a contraposição entre aquela fotografia em preto e branco bastante contrastada e a ilustração do conto de fadas, cheio de cores...

É o mundo ilusório que se mistura com a realidade. Isso foi pensado.

No final, acabei tendo que fazer um texto escrito e o filme ironicamente foi apresentado como um complemento do texto na defesa da dissertação. As coisas se inverteram.

Como foi o processo de execução do filme?

Eu parti daquela estrutura de quatro tempos, que já tinha pensado previamente. Aquela idéia foi elaborada antes da filmagem e acabou servindo como um fio condutor da filmagem. Foi um processo bastante curioso o de criação, porque a mesa de filmagem e a moviola, onde o filme foi montado, ficavam no mesmo corredor, no prédio da ECA. Havia uma relação direta entre a mesa de filmar e a moviola e isso facilitava a criação. Depois que eu filmei as principais tomadas, nós armamos a sequência das cenas na moviola, colocamos uma atrás da outra. Ao analisar o filme resultante, nós vimos onde precisava mexer, o que

precisava filmar a mais. Então voltamos à mesa de filmagem. Isso aconteceu quatro ou cinco vezes até que finalizamos o filme. Essa relação direta entre os dois equipamentos, a mesa de filmagem e a moviola, facilitou a execução.

E uma vez montado o filme, vocês inseriram a música e a narração?

Sim, isso foi feito depois. Havia já os textos escolhidos e lidos e também uma música pensada. A partir disso, montamos a trilha sonora que se encaixava nas imagens. Foi um trabalho quase artesanal. Havia um projeto original, mas não havia um roteiro definido, o filme se fez muito na moviola, na montagem, como acaba acontecendo com a maioria dos filmes desse gênero. Esse é o parentesco que eu sinto entre o cinema de *table top* (animação de fotografias) e o cinema documental.

Mas o filme *Abeladormecida* tem uma abordagem mais poética que documental.

Sim. A linguagem é uma coisa. Mas eu falo da forma de construir, do aspecto técnico. Isso aproxima os dois. Um documentário pode ter poesia também, porque não?

Concordo com você. Não há uma fronteira nítida entre a linguagem documental e a ficcional ou poética...

Os teóricos é que buscam estabelecer fronteiras. Quem está realizando um filme não está muito preocupado com teoria. É claro que é preciso buscar referências teóricas, são suportes úteis para a sustentação de um filme. Mas no momento do calor da realização você esquece tudo isso, você vai fazer tudo o que sente que deve fazer. Depois é que os teóricos vão quebrar a cabeça para desvendar, para descobrir as relações subjacentes na obra.

Depois veio o *Povo da Lua, Povo do Sangue* (1985), não é?

Esse filme teve uma história um pouco diferente dos outros. A *João Guimarães Rosa* foi feito com fotos da Maureen e *Abeladormecida* com uma foto do João Sócrates. Eu conheci depois uma outra fotógrafa, a Claudia Andujar, que viveu dez anos entre os índios Yanomami, no atual estado de Roraima. Imagine o material que ela tinha. No caso desse filme, havia uma infinidade de fotos para usar. Um dos trabalhos mais difíceis foi a escolha das fotos.

A Claudia havia recebido um dinheiro, pouco também, de algumas instituições internacionais de proteção aos índios. Ela tinha criado na época uma comissão chamada Comissão pela Criação da Reserva Yanomami, cuja finalidade era garantir o território dos índios. O dinheiro veio para fazer um filme com as fotografias dela. Como ela era amiga da Maureen Bisilliat, já conhecia o nosso trabalho no filme sobre o Guimarães Rosa e conhecia também *Abeladormecida*, ela me convidou para fazer a animação das fotos. Eu aceitei.

O filme tinha uma finalidade estritamente política. A intenção era levar ao conhecimento de um público amplo a situação dos índios Yanomami e alertar para a necessidade de criação da reserva. Era um filme com uma motivação política, de justificar a criação da reserva. Mais uma vez o limitador principal foi o dinheiro disponível. Havia um orçamento bastante restrito. Uma das instituições que doou o dinheiro se chamava Fastenopfer (que traduzido do alemão significa ação quaresmal), era de padres católicos suíços. A outra era a inglesa Oxfam. Elas doaram pouco dinheiro.

De saída, tivemos que escolher entre fazer um filme de cerca de 15 minutos usando película de 35 mm ou um filme maior em 16 mm. Ficamos com a segunda opção, fazer um filme mais longo que aprofundasse na natureza do problema. Filmamos então em 16. Esse filme foi feito com a colaboração direta da TV Cultura. Sendo em 16, eu não podia filmar na ECA, porque nosso equipamento só permitia filmar em 35. Como a TV Cultura tinha esse equipamento, ela aceitou colaborar e nos cedeu a mesa de animação para que eu filmasse lá. O filme não obteve patrocínio direto da Cultura, mas depois foi exibido algumas vezes no canal. A idéia também era essa, de difundir.

Não havia um roteiro inicialmente. A primeira coisa que fiz foi ir até a casa da Claudia e ela me mostrou o material que tinha. Ela esparramou as fotos e encheu o chão de uma sala enorme com as cópias. Não dava nem para andar de tanta foto. Partimos de uma idéia bastante clara: mostrar o índio Yanomami em sua situação original, antes da intervenção civilizatória, e depois da intervenção da civilização. O primeiro passo foi separar fotos expressivas que mostrassem o antes e o depois. Aos poucos, nós montamos uma sequência de fotografias, separada em diversas subsequências.

O som usado foi gravado pela própria Claudia, em campo. Os índios Yanomami são formados por tribos nômades. Quando as tribos se reencontram, elas fazem festa. Quando os caciques das tribos se encontram ficam horas e horas conversando entre eles, contando tudo o que aconteceu desde o último encontro. Ela gravou essas conversas, essas vozes dos índios falando a língua deles. Tudo isso entrou como elemento de composição nessa recriação do ambiente cultural e do mundo dos Yanomamis.

O filme foi construído mais ou menos da mesma forma que os outros. Havia, por exemplo, sequências dos índios em contraluz, fotos do interior da oca que ela retratou muito bem. Essa fotos, quando bem trabalhadas, exibiam o que para nós era fundamental: que a cultura Yanomami está completamente fora de nossa experiência. Nós não tínhamos e continuamos não tendo condições de compreender a essência daquela cultura. Para nós, eles são como extra terrestres. Nós procuramos trabalhar essa idéia no filme, com imagens de um menino em contraluz, que entendemos de chamar de “ET”. Antes dessa sequência, nós queríamos contar a lenda da origem do povo Yanomami assim como contada por eles. Depois, aos poucos, mostrar como eles vivem, como eles caçam. Essa grande sequência já estava mais ou menos estabelecida. Nós escolhemos as fotos que iam contar sobre cada um desses aspectos da vida dos índios. Depois, vinha o momento do encontro final posterior à pesca, que é quando eles aspiram uma droga chamada *yacuana*, que faz com que eles se comuniquem com os espíritos num ritual. Essa sequência inicial é a maior, ela apresenta a cultura Yanomami.

A segunda parte do filme traz as conseqüências do contato com a civilização. Mostra como os índios sofreram com interferência do homem branco, que destruiu grande parte das tradições, fez com que eles se desviassem do caminho.

E o texto narrado foi feito posteriormente?

Foi feito depois. O texto foi escrito por um antropólogo e também por um poeta amazonense (desculpe, mas não lembro o nome deles no momento). Houve uma assessoria científica para a criação do filme, assim como houve um direcionamento político, um objetivo muito claro, que era o de colaborar para que se criasse a reserva.

É interessante que apesar de ter sido feito com um intuito político, o filme é muito poético.

É claro. A gente nunca renuncia à poesia. Não dá para renunciar. O cinema feito com fotografias é o que mais permite a manipulação poética da realidade. É curioso dizer isso. É claro que existem desenhos animados extremamente poéticos, mas a animação de fotografias é um gênero que te dá uma licença, uma possibilidade de desenvolver a poética.

Você considera que o filme atingiu os objetivos?

Em boa parte sim. Algo que me surpreendeu é que esse filme acabou ganhando prêmio na Alemanha, no festival de Oberhausen, como melhor filme de curta-metragem. Isso foi surpreendente porque me mostrou que os estrangeiros estão com os olhos voltados para nossos problemas. Um filme sobre índios sempre desperta muita atenção fora do Brasil. Quando você faz um filme sobre miséria, sobre favelas, acha que ninguém vai querer ver, mas faz um sucesso danado. Nós não fizemos o filme com essa intenção, mas ele teve uma grande repercussão internacional. Depois de ter ganhado o Festival de Oberhausen, foi exibido no Festival de Leipzig, mesmo com a existência de um regulamento que diz que um filme premiado em um festival alemão não pode concorrer em outro. Depois, ele ainda foi exibido na Itália, na França, na Espanha, no Canadá, nos Estados Unidos, em Cuba, na Índia, na União Soviética, em muitos países. Para mim foi realmente surpreendente, não esperava jamais tamanha repercussão internacional.

Depois do filme, a reserva indígena acabou sendo demarcada...

Sim e o filme teve uma influência nessa conquista. Eu não sei atualmente como está a situação, mas sei que a reserva foi criada.

Depois de um longo tempo sem produzir filmes com a técnica de animação de fotografias, veio o *Bahia Amada Amado* (1999). Conte um pouco sobre esse filme.

A técnica propriamente eu não abandonei nesse período entre os filmes. Fiz uma série de trabalhos comerciais menores, com menos apelo, de menor interesse estético. Eu continuei amigo da Maureen desde que fizemos o primeiro filme (até hoje somos amigos, nossos filhos foram colegas de escola). Em um certo momento, surgiu a oportunidade de propor um novo filme. Nós havíamos concorrido a um prêmio estadual de estímulo à criação artística e o filme foi selecionado e financiado com essa verba. O dinheiro, nesse caso, nos dava uma situação um pouco mais confortável. Recebemos uma verba que dava para fazer tranquilamente o filme.

Todos os outros filmes fotográficos foram feitos em branco e preto, exceto pelas breves intervenções coloridas em *Abeladormecida* e em *Povo da Lua, Povo do Sangue*. *O Bahia Amada Amado* foi o primeiro feito inteiramente em cores.

Mas as fotos não são em preto e branco?

Sim, a maioria das fotos são em p&b, mas foi filmado em película colorida, o que gera uma textura diferente. Também havia algumas imagens que ela pintou, fez uma série de manipulações. O fato é que o filme todo foi pensado em cores. Embora tenha sido filmado em película, foi o primeiro filme de animação de fotografias em que fiz intervenções digitais. Ele foi editado em uma ilha digital. Curiosamente, esse também foi meu último filme produzido nesse gênero e usando recursos analógicos de imagem. Depois disso, só produzi em suporte digital. Coincidiu que eu migrasse para o digital com a virada para o século XXI, minha última produção em película é de 1999. Simbolicamente, o *Bahia Amada Amado* é meu último filme analógico. Se fosse fazer esses filmes de novo, faria digitalmente.

Ao comparar esse filme com o primeiro, que também foi feito com fotos de Maureen e aborda a obra de um escritor, quais as diferenças e as similitudes que você vê?

Há semelhanças sem dúvida. O fato serem sobre escritores é uma. A Maureen fez diversos ensaios a partir da obra de escritores. Há um outro ensaio sobre o Euclides da Cunha que também daria um bom filme, quem sabe um dia a gente ainda faça, pois são fotos belíssimas. Esse ensaio ela publicou em livro, com textos do Euclides. Com o ensaio do Jorge Amado aconteceu o mesmo, ela também produziu um livro.

Havia uma preocupação maior no *A João Guimarães Rosa* de produzir efeitos de movimento. Em *Bahia Amada Amado* a preocupação foi mais a de curtir a imagem em si, estática, de filmar parado. Embora houvesse muitas possibilidades de movimento permitidas pela edição digital, o filme tem muito menos movimento que o *A João Guimarães Rosa*. Outra solução que nós encontramos foi a de não colocar um narrador (voz-off), preferimos o texto escrito na tela (em intertítulos), com a intenção de valorizar a beleza da palavra escrita. Tínhamos pensado inicialmente na possibilidade de alguém ler o texto, mas acabamos optando por valorizar a beleza do aspecto gráfico das palavras. Isso foi particularmente prático, pois nos permitiu fazer também uma versão em língua inglesa, que, se não me engano, a própria Maureen traduziu. A gente sentiu que não cabia leitura, tinha que ser a valorização da palavra escrita.

Então, há semelhança no fato de os dois filmes abordarem um autor e a sua obra escrita. Só que a forma de mostrar essa obra escrita foi diferente nos dois casos. Acabamos, é claro, usando alguns efeitos, mas com a preocupação de não usar gratuitamente.

Como veio a trilha sonora?

As músicas não são brasileiras, são africanas. O objeto central do filme é a pele negra, a pele escura. Quase todos os personagens que aparecem são negros.

De fato, em algumas fotos especialmente bonitas ela explora o contraste entre a pele negra e a espuma do mar.

Sim. A pele negra foi o grande condutor da escolha das imagens. A Maureen tinha um disco de música africana e nós escolhemos a trilha sonora a partir dele, além de uma música européia, de Bach, que também entrou no meio, para dar o contraponto, de forma que uma coisa valorizou a outra.

Nesse tempo todo que você atuou como professor na ECA, onde havia essa mesa de animação, você chegou a orientar trabalhos de alunos com animação de fotos?

Alguns estudantes chegaram a desenvolver projetos nesse gênero de animação. O Paulo Sacramento, por exemplo, com o *Juvenília*. Houve uma moça que fez um trabalho de animação não com fotografia, mas com imagens estáticas, com desenhos da Valentina, história em quadrinhos feita pelo [italiano] Guido Crepax. O filme se chama *Politigrafe* e surgiu de um texto que se chamava *Gramática Política*. Esse filme até foi levado para o festival de filmes de animação de histórias em quadrinhos em Lucca, na Itália.

Houve vários trabalhos que não me recordo agora. Como eu era professor de cinema de animação, havia filmes em vários gêneros de animação. Houve sim alguns alunos que fizeram animações de fotografias.

Desde a *Bahia Amada Amado* se passaram quase dez anos, você pretende retomar esse tipo de produção?

Tenho um projeto de filme que ainda estou elaborando. Esse será feito completamente com recursos digitais, até porque acho que não existem mais mesas de animação para filmagem. Essa mesa que usei para fazer o *Abeladormecida* e outros filmes foi danificada em um incêndio que teve na ECA (em 2001). O último equipamento que ainda funcionava direito, creio que no Brasil inteiro, era o da TV Cultura, onde eu filmei o *Povo da Lua*, *Povo do Sangue*. Uma das últimas coisas que fiz antes de me aposentar foi intermediar a transferência desse equipamento para a ECA. Não sei se ele chegou a ser transferido ou não. De qualquer forma, a mesa de animação hoje se tornou um equipamento obsoleto,

porque tudo o que era possível de se fazer nela pode-se fazer digitalmente em uma ilha de edição.

Tenho sim um projeto de desenvolver novos filmes digitais seguindo essa técnica, seguindo essa linguagem, melhor dizendo, pois a linguagem será a mesma, só a técnica de realização é que será digital.

Interessante você ter tocado na questão da linguagem, porque eu gostaria de saber de você quais são as potencialidades criativas trazidas pela animação de fotografia em contraposição ao cinema convencional.

Na linguagem cinematográfica convencional, o tempo a partir do qual você trabalha é o tempo real, o tempo da captação ao vivo de um ator representando ou de um acontecimento. Na animação com fotografias, você tem momentos congelados do tempo por um fotógrafo. O que se faz no cinema de animação com fotografias é partir daqueles momentos de congelamento e recriar a linha de tempo, uma linha de tempo que não é mais a mesma daquele acontecimento captado. Trata-se de um tempo paralelo, que tem outro ritmo de desenvolvimento, fora do tempo normal. É um tempo ilusório, que você manipula com toda a liberdade, pois não está vinculado ao tempo real. Você está criando, inventando um novo tempo.

Essa é uma característica do cinema de animação em geral. O cinema de animação pode ser definido como a arte do movimento sintético. O movimento se desenvolve no tempo, portanto se você está criando um movimento está criando também um novo tempo. A animação de fotografias tem a peculiaridade de criar um tempo artificial e fictício, mas que curiosamente parte de momentos verdadeiros. A partir daqueles momentos congelados pelo fotógrafo você estica o tempo.

Digamos que você mexe mais diretamente na estrutura de representação do tempo.

Sim. É um tempo construído, não é físico, mas mental. É um universo paralelo.

Então embora muitas vezes seja uma imposição financeira, a animação de fotografias também pode ser uma escolha estética, por suas peculiaridades e potencialidades.

Sem dúvida, só depende de você criar um filme com uma intenção estética definida. Esse projeto que estou amadurecendo agora, por exemplo, daria muito menos trabalho se eu

filmasse diretamente no formato de vídeo. Escolhi fazê-lo com fotografias por causa das peculiaridades da técnica.

Apesar de ser mais barata a produção, dá mais trabalho...

Mas veja bem, os custos de produção, mesmo de vídeo, caíram bastante com a evolução da tecnologia digital. Hoje em dia, você pode fazer um documentário com poucos recursos financeiros, basta ter uma câmera e uma ilha de edição. Ainda é mais barato fazer trabalhos de animação de fotografias, mas de qualquer forma você precisa ter um acervo fotográfico do qual partir. O custo também é relativo. Para fazer algumas fotografias eu gastaria mais do que para fazer um filme. Se eu quisesse fazer uma fotografia do solo lunar, por exemplo, teria que gastar com o envio de um foguete até lá. Existe um custo de produção em todo campo de atuação. Os custos são muito relativos, principalmente hoje, com os recursos digitais, que tornaram a produção cinematográfica mais barata.

Você considera que os recursos digitais trazem novas potencialidades para o campo da criação?

É claro. Na mesa de filmagem convencional, no chamado *table top*, tenho a possibilidade de fazer qualquer tipo de movimento. Posso fazer uma fotografia descer e ao mesmo tempo girar, enquanto faço uma panorâmica nos eixos vertical e horizontal e ainda faço escurecer e fundir em outra imagem. Tudo isso é possível. Mas dá um trabalho medonho. Por isso muitas vezes o animador acabava não usando esses recursos. No computador, com alguns comandos no teclado, é possível fazer efeitos que demorariam horas para serem obtidos na mesa de filmagem. Isso sem falar nos novos recursos introduzidos pela tecnologia. *Softwares* como o *After Effects* te permitem fazer tudo o que se fazia antes e muito mais. Eles tornam possível a deformação, a mudança de cor da foto, coisas que eram muito difíceis de fazer com os recursos tradicionais. A riqueza dos recursos digitais é enorme. Esse avanço elevou as possibilidades ao extremo.

Esse gênero de animação fotográfica é muito pouco explorado frente às potencialidades expressivas. Não sei nem se poderíamos falar de uma história do cinema de animação de fotografias. Na época em que você produziu seus filmes você tinha algum tipo de referência em mente? Você conhecia por exemplo o filme *La Jetée* (1964) (de Chris Marker)?

O *La Jetée* eu vim a conhecer muito depois. É um filme com poucos efeitos, é quase um audiovisual, uma foto atrás da outra. Acho que tem um ou dois planos com movimento de *zoom* ou *travelling*.

Então você fez seus filmes sem referências de outras obras em mente?

Fiz sem nenhuma referência. Na verdade minha referência era o trabalho em publicidade. Minha experiência foi lá. Antigamente os filmes de produção cinematográfica para a publicidade não dispunham de um orçamento muito alto, e até hoje em geral é assim. Era comum recorrer a essa técnica em publicidade, principalmente em anúncios de vendas de produtos de varejo, que precisavam estar prontos do dia para a noite. Era uma técnica rápida e barata. Meu contato com a animação de fotografias veio daí, de minha experiência no dia a dia. Tenho poucos trabalhos feitos nessa técnica, poderia ter explorado mais dela.

Seus filmes entraram nos circuitos cinematográficos, foram exibidos em festivais e até na TV. Você pensa em fazer uma produção específica ou inserir uma produção sua no circuito das artes, em uma exposição ou uma instalação, por exemplo?

Alguns trabalhos meus já entraram em instalações, mas foram filmes feitos para isso. A exposição do Pablo Picasso que aconteceu na Oca, em São Paulo, há cerca de três ou quatro anos, foi meu filho [Felipe Tassara] quem montou (depois ele montou também o Museu do Futebol). Na época, ele e a Daniela [Thomas], que trabalhava com ele na produção da exposição, acharam que era preciso fazer uma sequência de painéis com imagens em movimento com as obras do Picasso e nós fizemos uma série de vídeos para exibir no corredor de entrada da exposição. É um gênero que se dá muito bem com eventos, exposições e coisas do tipo. Há muitas formas de aplicação. Hoje em dia se usa muito isso. No próprio Museu do Futebol, por exemplo, há muita coisa em fotografia animada. A tecnologia que está surgindo permite a manipulação da fotografia em várias formas de narrativa. O que não invalida o cinema tradicional, em que você senta em uma sala escura e fechada para ver um filme rodado de maneira tradicional. A televisão também é um canal para a exibição das animações de fotografias. Mas, como acontece com todo filme de curta metragem, existe um mercado bastante restrito. A gente faz porque gosta de fazer, como uma satisfação pessoal de criação. Não é uma coisa regular. Por isso que passa tanto tempo entre um filme e outro. Agora eu estou preparando uma idéia de projeto que deve render um novo filme.

Espero ser informado das novidades então...

Vai demorar um pouco ainda, mas vai sair.