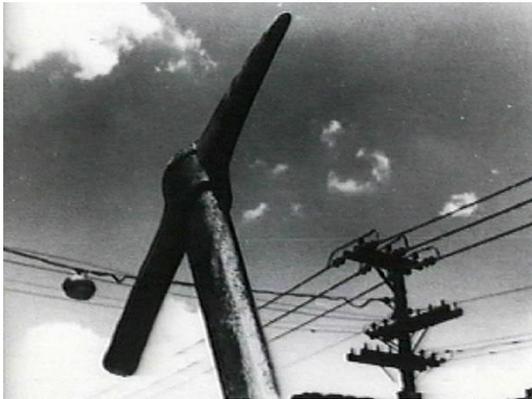


# AS FOTOGRAFIAS AUDIOVISUAIS EM JUVENÍLIA <sup>1</sup>

Wagner Souza e Silva



---

<sup>1</sup> O texto foi produzido a partir de dissertação de mestrado "*Fotos em cena, cenas em foto: a presença da fotografia estática na tela audiovisual*", do mesmo autor, defendida em abril de 2004 na ECA/USP.

*Juvenília*, curta-metragem de Paulo Sacramento <sup>2</sup>, 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.

Narrativas audiovisuais contemporâneas encontram-se imersas num ambiente, peculiar e sem precedentes, de concepção e manipulação das representações figurativas do espaço e do tempo. Trata-se de um contexto regido pela onipresença de imagens técnicas, aquelas mediadas por aparelhos, as quais carregam em si uma certa autonomia de concepção. "Naturalmente, quando hoje falamos em imagens técnicas, estamos nos referindo quase sempre a um campo de fenômenos audiovisuais mais específico e também mais típico de nosso tempo, em que a intervenção de tecnologias pesadas afeta substancialmente a natureza mesma da imagem, um campo de fenômenos em que a intervenção das máquinas ópticas faz inserir a produção de imagens em paradigmas formadores que nos parecem novos ou inéditos, embora nem sempre o sejam necessariamente." <sup>3</sup> Dessa forma, essa *tecnologia pesada*, assim como coloca Machado, define o modo de produção e apresentação das imagens.

Telas audiovisuais são interfaces que transmitem importantes acontecimentos que estruturam o universo imaginário contemporâneo. São resultantes de um processo complexo que envolve a aplicação de um grande aparato tecnológico destinado à manipulação do espaço e, principalmente, do tempo que trazem em sua superfície. Regis Debray, ao classificar as diferentes épocas na trajetória histórica da imagem, define o momento atual como a *era do visual*, mais precisamente, a *videoesfera*, um momento em que o ideal temporal da imagem encontra-se em *rotação constante, puro ritmo, obcecado pela rapidez* <sup>4</sup>. Se existe uma obsessão pela rapidez, e se as imagens encontram-se em

---

<sup>2</sup> O filme encontra-se disponível na biblioteca da ECA/USP em versão VHS.

<sup>3</sup> MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997. p. 224.

<sup>4</sup> DEBRAY, Regis. *As três idades do olhar*. In: *Vida e morte da imagem*. Petrópolis: Vozes. 1994.

rotação constante, isso só é possível em função das possibilidades técnicas de produção, manipulação e divulgação de sons e imagens que chegam às telas audiovisuais.

Nesse sentido, a fotografia estática <sup>5</sup>, devido à sua aparente imobilidade, não encontraria lugar em meio ao contexto atual das imagens técnicas que gerenciam uma tendência de dinâmica frenética e veloz. Sob tal ponto de vista, a fotografia poderia ser encarada como uma representação que escapa desse *frenesi* audiovisual. Porém, a fotografia, enquanto tecnologia, necessariamente já se encontra imersa na tela audiovisual. "A fotografia é a base tecnológica, conceitual e ideológica de todas as mídias contemporâneas e, por essa razão, compreendê-la, defini-la é um pouco também compreender e definir as estratégias semióticas, os modelos de construção e percepção, as estruturas de sustentação de toda a produção contemporânea de signos visuais e auditivos, sobretudo daquela que se faz através de mediação técnica." <sup>6</sup> Fotografia e tela audiovisual são tecnicamente formas de representação muito mais próximas do que suas condições dinâmicas parecem contrariamente afirmar.

Ao trazer fotografias estáticas para um meio audiovisual, assim como outros audiovisuais também já o fizeram <sup>7</sup>, o curta de Paulo Sacramento parece evidenciar o tempo como uma *categoria que tem uma expressão sensível, que se mostra na matéria significante e que pode, portanto, ser modelada artisticamente* <sup>8</sup>. Passado, presente e futuro, ontem, hoje e amanhã, antes, agora e depois: o tempo cronológico é registrado e, como forma de representação,

---

<sup>5</sup> Pode parecer redundante mencionar a fotografia como sendo estática. Mas isso é necessário a partir do momento em que o termo fotografia também é utilizado para se referir aos aspectos plásticos da imagem em movimento, seja no cinema ou no vídeo. Dessa forma, o texto irá procurar reiterar essa condição estática da fotografia em alguns momentos.

<sup>6</sup> MACHADO, Arlindo. *A fotografia como expressão do conceito*. Web Site [www.studium.com.br](http://www.studium.com.br). Acessado em 17/08/2003.

<sup>7</sup> *La jetée* (1962), do cineasta francês Chris Marker, é uma obra emblemática para exemplificar esta modalidade audiovisual. O filme, uma ficção científica com a duração de trinta minutos, é composto somente por fotografias, sendo uma importante referência em relação às narrativas construídas através de imagens estáticas. No Brasil, Marcelo Tassara construiu outra sólida referência nesses moldes. *A Beladormecida – entrada numa só sombra*, de 1978, transporta uma única fotografia para uma tela cinematográfica. Através dos recursos técnicos do cinema, a fotografia é redimensionada na tela e novas possibilidades de leitura parecem surgir. A busca de enquadramentos inusitados, valorizando alguns detalhes da cena, instala-se como um trajeto de leitura da imagem, ou nas palavras de Arlindo Machado, como um *exame penetrante e minucioso* (Machado, 1984: 10.).

<sup>8</sup> MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997. p. 58-61.

torna-se objeto que pode ser manipulado. *Assemelha-se a uma espécie de meio de cultura que é destruído quando dele não mais se precisa.*<sup>9</sup>

Dessa forma, uma foto na tela significa, antes de tudo, a presença de um tempo aparentemente distinto daquele que normalmente se espera de uma narrativa em imagens e sons, tanto no âmbito da produção quanto da recepção.

A tela audiovisual é um plano onde sempre temos o tempo reconstruído, sintético em todos os sentidos. O que vemos projetado numa tela é constituído a partir de imagens estáticas (fotogramas) que, encadeadas através de mecanismos equivalentes para cinema e vídeo, e servindo-se de fenômenos do comportamento óptico humano (persistência retiniana e efeito *phi*), geram a ilusão do movimento das imagens. Mas a reconstrução do tempo se expande para além do âmbito técnico da formação das imagens audiovisuais. O tempo, agora determinado por um conjunto de imagens já formadas, torna-se manipulável em outras instâncias de construção. É na montagem, no gerenciamento das imagens na tela, que o tempo adquire a condição de matéria moldável, traduzindo-se numa narrativa audiovisual que determina um tempo de contemplação pré-planejado. E o caminhar da narrativa audiovisual sempre demonstra uma sensação de tempo presente: os movimentos projetados na tela parecem possuir essa função, pois são reconstruídos através do tempo real em que o espectador se encontra imerso.

Já a fotografia estática, ainda fora da tela audiovisual, é um plano em que sempre o tempo já se encontra impregnado, inscrito. E este tempo impregnado na fotografia, não obstante ser facilmente associado com o que já passou, representa também um momento de contemplação que está sob o controle de seu espectador.

A fotografia possui e projeta uma elasticidade temporal que uma tela audiovisual não se permite em meio à sua função de trazer o movimento que dificilmente não será regido por uma sensação de tempo presente, de certa forma imposta pelo tempo sintético que é evidenciado. Enquanto a tela traz o que está acontecendo na forma de espetáculo, sobretudo no cinema de

---

<sup>9</sup> TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 64.

entretenimento e na televisão, a foto traz o que já aconteceu, não nos impede de ver o que está acontecendo, permitindo jogar com projeções futuras. E a fotografia, desta maneira, remete à estabilidade e à resistência do peso material de um tempo passado, enquanto o tempo representado na tela audiovisual "se esvai como areia entre os dedos" <sup>10</sup>.

*Juvenília*, ao jogar com o tempo audiovisual e o tempo fotográfico, estabelece novas condições de leitura para a tela e para suas fotografias. Suas cenas trazem o instantâneo fotográfico para a tela. Aquilo que foi o testemunho fotográfico é então explorado pela narrativa que impõe um tempo de apreciação. 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.

Sob tal condição, é plausível afirmar que uma foto na tela não se encontra sob a imposição de um novo tempo que não seja suficiente para apreciá-la. É exatamente através desse tempo sintético, imposto pela narrativa, que a foto sempre se sobrepõe, seja qual for a sua duração. Ao se expressar como cena em foto, a ilusão gerada pelo tempo reconstruído torna-se evidente e obsoleta. *Juvenília* se constrói sob tal propriedade da fotografia: sua capacidade de demonstrar que a ilusão do movimento, de um tempo sintético, derrapa constantemente na presença da imobilidade de suas imagens. Cria-se, portanto, uma peculiar modalidade de percepção daquilo que se projeta na tela audiovisual. "Criando uma distância, um outro tempo, a foto me permite pensar

---

<sup>10</sup> Em certo sentido, o passado é muito mais real, ou, de qualquer forma, mais estável, mais resistente que o presente, o qual desliza e se esvai como areia entre os dedos, adquirindo peso material somente através da recordação (Tarkovski, 1990: 60).

no cinema. Entendamos: pensar que estou no cinema, pensar o cinema, pensar tudo estando no cinema. A presença da foto me permite investir mais livremente o que vejo." <sup>11</sup>

O impacto promovido pelo uso de outras propriedades da fotografia, além de seus aspectos temporais, parece evidenciar o caráter insólito da narrativa de *Juvenília* (o curta traz um grupo de jovens que se divertem esquartejando um cachorro morto). Seria possível dizer que não foi à toa a escolha de Marlene Bérghamo para produzir as fotografias do filme. Fotojornalista experiente e com um currículo extenso na cobertura de crimes para o jornal *Notícias Populares*, de São Paulo, Marlene Bérghamo traz todo o caráter documental de uma foto típica de jornal. Caráter este entendido por Barthes como uma forma de denotação:

*Ora, em princípio, não é o caso da fotografia, pelo menos no que diz respeito à fotografia jornalística, que nunca é uma fotografia "artística". A fotografia, considerando-se como um análogo mecânico do real, traz uma mensagem primeira que, de certo modo, preenche plenamente sua substância e não deixa lugar ao desenvolvimento de uma mensagem segunda. Em suma, de todas as estruturas de informação, a fotografia seria a única a ser exclusivamente constituída por uma mensagem "denotada" que esgotaria totalmente seu ser; diante de uma fotografia, o sentimento de "denotação", ou de plenitude analógica, é tão forte, que a descrição de uma fotografia é, ao pé da letra, impossível (...)* <sup>12</sup>

Esse caráter denotativo da imagem fotográfica poderia se tornar conotativo se a imagem fosse inserida no espaço e no tempo da tela audiovisual. E Barthes sinaliza a tela como uma reprodução analógica da realidade (assim como a fotografia), porém com uma segunda mensagem embutida, com um estilo de reprodução evidente, com um significado estético e ideológico, resultado da intervenção de seu criador <sup>13</sup>. De tal perspectiva, portanto, seria lícito assegurar que uma tela sempre traz uma conotação. A partir dessa inserção, as fotografias poderiam perder esse caráter documental, já que não estariam nas páginas de um jornal, mas sim imersas no espaço plástico de uma tela.

---

<sup>11</sup> BELLOUR, Raymond. Entre-imagens. Campinas: Papirus, 1997, p. 86.

<sup>12</sup> BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Op. cit., p. 13.

<sup>13</sup> Idem.

Ademais, as fotos conectam-se com o espaço ao redor da tela, com as formas ritualísticas de imersão num meio de entretenimento. Ou seria justamente o inverso?

Por que não dizer, então, que a tela deixa de ser entretenimento, uma ilusão, quando se utilizam de fotografias estáticas na construção do tempo sintético de suas narrativas?

E o impacto de *Juvenília* parece justamente comprovar uma resposta positiva a essa questão. É claro que as cenas são chocantes por si sós, mas o fato de estarem em forma de fotografias estáticas parece realçar essa dimensão. Todo o caráter de representação fiel de uma realidade através das fotos – que é uma prática de definição atuante junto ao senso comum - é transportado para a tela. As cenas em fotos tornam-se mais verdadeiras e a fixidez das imagens disfarça a ilusão que se constrói na tela. A fotografia estática, pelo seu caráter denotativo, envolve a conotação inerente a uma tela audiovisual.

O filme parece ser construído tendo como ponto fundamental a ambigüidade da fotografia como documento, conforme Kossoy coloca: imagens que seriam documentais, todavia imaginárias <sup>14</sup>. Não se pode afirmar com precisão, apenas assistindo ao audiovisual, se aquela situação foi forjada. A construção da narrativa através de fotografias desperta essa ambigüidade. "Conjuntamente com opções de enquadramento, ângulo de tomada, foco, lentes, sensibilidade do filme, diagramação, fotomontagem etc., as narrativas fotográficas podem assumir características aparentes de ficção, com apelo à subjetividade artística, ou de realidade, com apelo à objetividade científica" <sup>15</sup>. Os instantes fotográficos demonstram um aspecto documental, ao mesmo tempo em que a montagem na tela garante um caráter imaginário às fotografias.

---

<sup>14</sup> KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 48.

<sup>15</sup> TACCA, Fernando de. *O prazer da (dupla) cumplicidade voyeur - parte II*. <[www.studium.iar.unicamp.br](http://www.studium.iar.unicamp.br)>. Acesso em 1/12/2003.

## Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. São Paulo: Papyrus, 1997.

DEBRAY, Régis. As três idades do olhar. In: **Vida e morte da imagem**. Petrópolis: Vozes. 1994.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MACHADO, Arlindo. A fotografia como expressão do conceito. **Studium** N.2 disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>. Acesso em 17/08/2003.

\_\_\_\_\_. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.

SILVA, Wagner Souza e. **Fotos em cena, cenas em foto**: a presença da fotografia estática na tela audiovisual. 2003. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

TACCA, Fernando. O prazer da (dupla) cumplicidade voyeur. **Studium** N.4 disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/um/pg2.htm>. Acesso em 1/12/2003.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

## Referências Audiovisuais

MARKER, Chris. **La Jeteé**. (1962, La Jeteé).

SACRAMENTO, Paulo. **Juvenília**. 1994.

TASSARA, Marcelo G. **A Beladormecida** – entrada numa só sombra. 1978.