

Fotografia e Cinema: Intertextualidades¹

Fernando de Tacca²

Introdução

O presente artigo faz parte de minhas recentes pesquisas sobre relações de intertextualidades entre a fotografia e outras manifestações artísticas e culturais. Entre elas enfatizo principalmente o cinema e, também, literatura, artes plásticas, comunicação de massas (com foco em fotojornalismo), *roman photo*, história em quadrinhos e internet. Questões como a construção do personagem “fotógrafo”, da presença da imagem fotográfica como articuladora do discurso e de narrativas visuais híbridas são os pontos principais de reflexão dessa comunicação.

O ponto de partida para compreensão do campo de estudos que me proponho está em algumas referências fundadoras: a concepção dialógica em Bakhtin e a intertextualidade em Julia Kristeva. O dialogismo da escola de Bakhtin coloca-se como um fundamento propriamente constitutivo da linguagem, na qual a construção social e o caráter coletivo são prementes na aceção das significações. Nesse sentido, as “falas/vozes” ou implicações da natureza da imagem fotográfica irão permear a narrativa cinematográfica nas suas mais diversas formas oriundas de sua polissemia concertada de acordo com o contexto. O fotográfico é entendido em três categorias diretamente relacionadas na narrativa ficcional: a imagem fotográfica, a presença do fotógrafo e o ato fotográfico (o gesto de fotografar). Dentro

¹ O presente artigo organiza minhas reflexões como colunista do Fotosite entre 2006 e 2007.

² Fernando de Tacca é fotógrafo e professor livre docente na Unicamp. Vencedor de I Prêmio Marc Ferrez/Funarte (1984), contemplado com a Bolsa Vitae de Fotografia/2002, recebeu o Prêmio Pierre Verger de Ensaio Fotográfico - 2006/Associação Brasileira de Antropologia. É coordenador do Núcleo de Pesquisa “Fotografia: Cultura e Comunicação”- INTERCOM e editor da Revista Eletrônica Studium: <http://www.studium.iar.unicamp.br/>

dessa perspectiva, a narrativa toma dimensões transversais entre imagem fixa e imagem em movimento e os conceitos sociais inerentes ao fotográfico são explorados à extensão.

A intertextualidade é entendida como um estado entre sentidos, no qual as características de um meio se fundem a outro, como um processo de edição *eisesteiniana* e seu produto pode muitas vezes ser um híbrido, um novo processo de produção de sentidos. Nessa acepção, Julia Kristeva expande o conceito de Bakhtin e podemos pensar a intertextualidade a partir do palimpsesto, ou a sobreposição de um texto sobre outro, e assim questões contemporâneas que envolvem a possibilidade do hipertexto e suas camadas de significação ganham relevância quando identificamos os nós interativos entre os meios. Pretendo nos exemplos e análises a seguir explorar essas possibilidades no caso da tríade do fotográfico principalmente na narrativa ficcional cinematográfica.

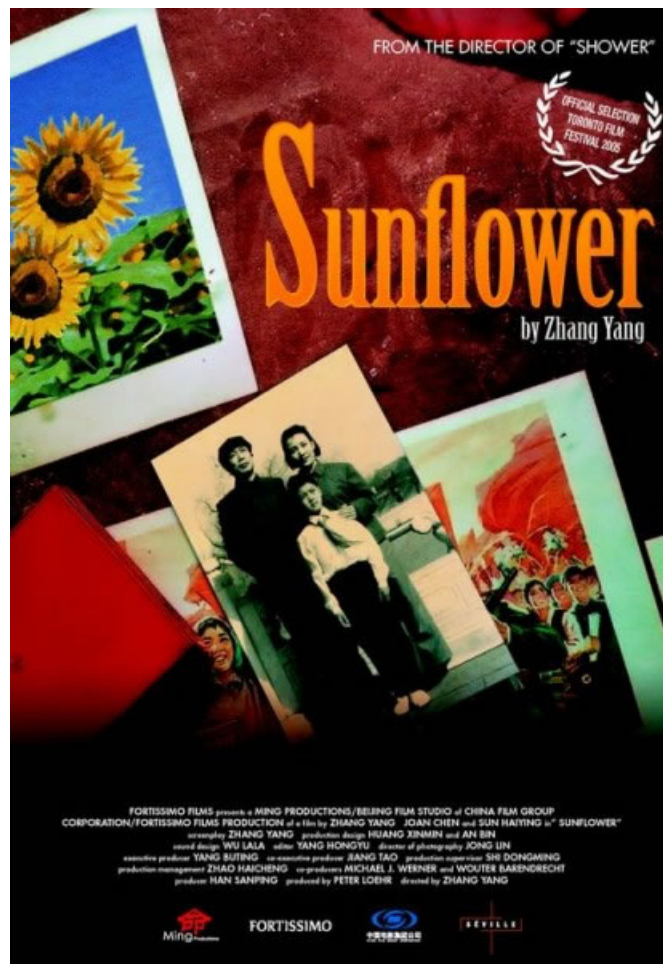
Memórias sensíveis

A fotografia tem habitado o cinema de maneira contundente, das mais variadas formas, nas últimas décadas. Pela amplitude de suas significações como memória, aliada ao fato de suas qualidades polissêmicas, sua presença em narrativas ficcionais marca passagens importantes nos roteiros, muitas vezes como um artifício narrativo enunciativo de elipses temporais, e recentemente ocorre em filmes com histórias de forte apelo emocional.

Memória fotográfica é marca ficcional da [linda replicante de *Blade Runner*](#) (EUA, 1982, direção de Ridley Scott), quando ela descobre que [fotos de sua história afetiva](#) foram decorrentes de implantes cerebrais e a foto com a mãe, inclusive com dedicatória, pertencia a outra pessoa. Ela se descobre um clone das características sensíveis dessa outra pessoa, em que imagem e música aparecem como recordações, mas a fotografia, ao

contrário da música, se apresenta umbilicalmente ligada a um suporte material para processar relações com o passado. Para além de sua presença no imaginário enquanto imagem mental, a fotografia necessita da experiência concreta para sua existência.

Em tempos recentes, filmes de lugares distintos do mundo apresentam a fotografia como lugar de memórias sensíveis, de lugar de encontro com histórias particulares de pessoas. A fotografia funciona como porta de entrada em dois filmes recentes, anunciada logo no início.



Em *Flores do Amanhã* (China, 2005, direção de Zhang Yang) a imagem de um jovem casal em um porta-retrato no início do filme indica uma

possível construção familiar, que de fato vai se delineando com o drama de um pai de família que retorna de um campo de reeducação chinês, ou melhor, de um campo de trabalhos forçados durante a revolução maoísta. A conflituosa relação entre pai e filho percorre todo o filme, nas projeções de um pai autoritário sobre o futuro de seu filho. Mais do que simplesmente um drama familiar, o filme contextualiza o drama coletivo de uma sociedade onde todos são vigiados, por vizinhos, pelo Estado, pelos comissários do povo, enfim, de um Estado em função panóptica. A prática autoritária de uma tradição pictórica imposta pelo pai ao filho tem sua ruptura quando da primeira exposição do jovem artista, já nesse momento um tanto distante das relações familiares. E a primeira imagem do casal volta intensamente como a memória mais forte do artista, e se torna referente de sua prática artística, talvez uma superação dos anos duros e um reconhecimento ao sofrimento e desejo paterno. Nas suas obras a imagem do casal sobrevive, ganha novo contexto e se transforma em narrativa sequencial e, assim, voltamos à primeira foto que abre o filme, não como um eterno retorno, mas como processo temporal em espiral. A China se transformaria metaforicamente para o moderno sem deixar suas raízes com essa volta da imagem familiar; entretanto, ao levar a modernidade para o campo afetivo, a escolha da primeira imagem do casal e seu desdobramento na obra artística do filho esconde o peso do Estado autoritário.



Elsa e Fred - Um amor de paixão (Argentina/Espanha, 2005, direção de Marcos Carnevale) também coloca em primeiríssimo plano uma foto na grande tela e, quando a câmera se afasta, reconhece-se como um quadro pendurado na parede, que remete os cinéfilos a uma famosa cena do filme *A doce vida* (Itália, 1960), de Fellini. A imagem da atriz Anita Ekberg, a doce [Silvia nas águas da Fontana de Trevi](#), em Roma, faz parte do imaginário de imagens cinematográficas de uma geração (principalmente pela sensualidade e o erotismo da cena), e essa imagem irá habitar a memória de uma deliciosa senhora idosa com vontade de viver plenamente seus tempos ainda terrenos. Dessa primeira imagem, de seu *glamour* e de sua força plástica, temos uma projeção de desejos produzidos pela indústria do entretenimento. Se a *Fontana de 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 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.

Será de forma surpreendente que no filme *O maior amor do mundo* (Brasil, 2006, direção de Cacá Diegues) encontraremos uma forma sublime de encontro sensível produzido pelas lentes de uma câmera. Na procura de sua mãe biológica, o personagem vivido por José Wilker encontra pelas mãos de seu pai, na gaveta de poucos objetos de uma história de vida, a fotografia enunciativa que se tornará elucidativa. Um rastro fotográfico foi deixado pelo tempo para algum dia ser desvelado. Toda fotografia traz junto a si muitas histórias e quase todas se perdem no tempo. Faz parte da natureza fotográfica uma carga fugaz de perda de sentidos, o que não significa que ela, a imagem, possa adquirir outros tantos. Pelas mãos de sua mãe biológica, aconchegada por mãos sedutoras de seu pai, uma Rolleiflex produz uma marca temporal que irá encontrá-lo em transe na procura de sua origem e, como um passe de mágica, será essa foto que o fará reencontrar sua mãe, ou seu espectro. Assim, imagem, criador, criatura são unidos pelo ato fotográfico. Mesmo abandonando o filho o encontro torna-se possível pela própria pista que ela produziu no passado. O encontro do filho com a mãe, em momento de êxtase luminoso, mesmo em meio ao lixo e à sujeira da sociedade, é porta para passagem espiritual, e a imagem propicia reconhecimento e o caminho para o desvendar dos mistérios de uma vida passada escondida. A *madona* tão referenciada em fotos como de Eugene Smith, na baía de Minamata, no Japão, ou mesmo *Migrant Mother*, de

Dorothea Lange, surge no final do filme de forma surrealista com uma mãe ainda jovem e seu filho já idoso deitado em seus braços; finalmente em acolhimento maternal. Kiko Goifman, através do desvendar narrativo no desenvolvimento de seu filme *33*, também tentou esse encontro com sua mãe biológica, mas não o conseguiu, o cinema não lhe foi cúmplice ou não havia um rastro fotográfico para seguir.

Uma simples imagem parece dizer muito mais do que podemos imaginar. Uma simples imagem não pendurada em museus e galerias, considerada comum e sem importância plástica, pode trazer carga afetiva muito maior para olhares que lhe são íntimos, inerentes e próximos. Inúmeras fotografias de espaços do circuito de arte, da chamada “fotografia contemporânea”, não nos dizem absolutamente nada. Muitas não nos levam ao plano do sensível, muito menos ao memorial. Se muitas vezes nos frustramos com essas imagens insensíveis cercadas pela forma, guardemos, pois, nossas fotografias pessoais, um dia elas poderão tomar sentidos surpreendentes em nossas vidas, como memórias sensíveis em planos mágicos.

Para quem viveu e vive a cultura imagética desses quase dois séculos de existência da fotografia, essa é uma marca sensível e indelével. Barthes ao não nos mostrar a foto de sua mãe, na imagem em que ele a percebe mais intensamente, mesmo ela ainda criança, nos aponta um estado intransferível de afetividade pela memória fotográfica.

O fotógrafo em crise

Personagens de alguns filmes de ficção circundam a imagem do fotógrafo e indicam uma crise latente no meio fotográfico. Já nos primórdios da fotografia, Hippolyte Bayard se sentindo não reconhecido como um dos descobridores do processo fotográfico se posta em autorrepresentação como

morto anunciado em um ato de protesto, um simbólico suicídio fotográfico. O fotógrafo em crise existe desde então, articulando em seu manifesto uma relação que percorre a fotografia, sua relação com a morte.



The drowned man, 1840

Antonioni em [Depois daquele beijo \(Blow up, 1966\)](#) constrói um fotógrafo insatisfeito com o mundo superficial da moda que encontra na vivência real de um abrigo de *homeless* motivo para encontrar vida mesmo em desgraça, mas será no acaso fotográfico que um beijo procurado se transforma em tragédia e o eleva a condição de testemunha de um assassinato. Entretanto, como um profeta anunciador de significações, Antonioni não somente desorienta o fotógrafo, mas a todos nós quando, na ausência da prova, o corpo torna-se somente grãos de prata em ilusão especular, restando o mundo simbólico da convenção. A morte anunciada se mescla nos haletos de prata em fúnebre desconcerto. No final nos

contentamos com o som de uma bolinha inexistente de tênis e uma imagem que somente informa o indizível de uma morte abstrata.

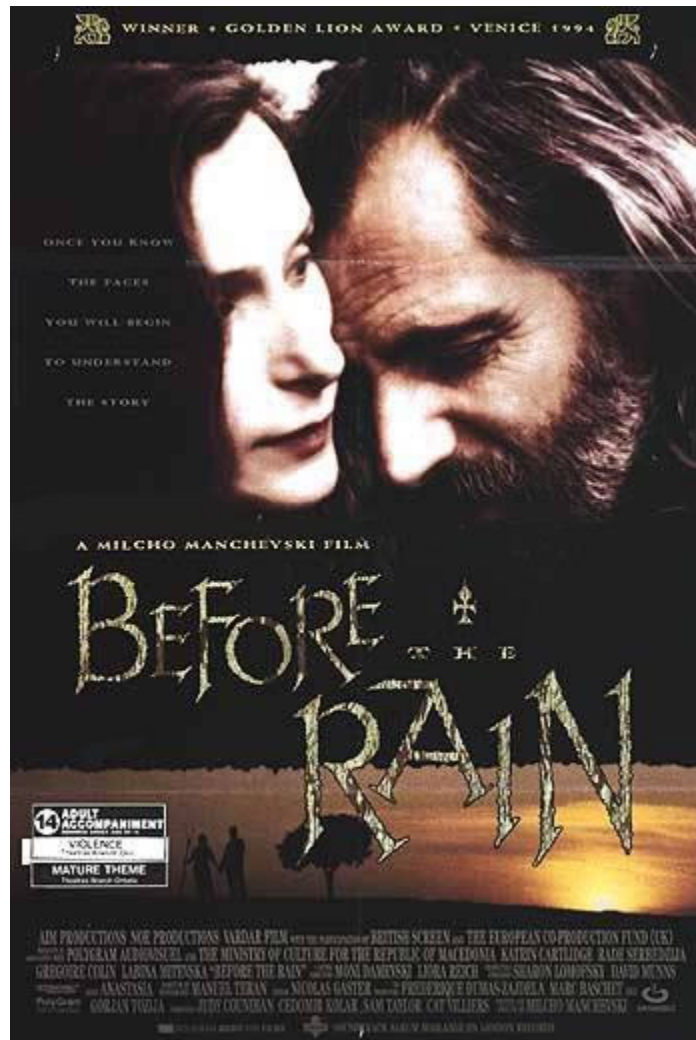


O caso real da crise de Kevin Carter, em 1993, fotógrafo sul-africano do Clube do Bang-Bang, irá acompanhar sua vida por causa de sua foto premiada com o Pulitzer em 1994, de uma pequena garotinha observada de perto por um urubu com jeito faminto. Perturbam-no durante muito tempo pessoas a lhe perguntar sempre o que havia acontecido com a menina e fica a dúvida de ser elemento em seu posterior suicídio. Quem sabe podemos encontrar também elementos de perturbação íntima nas últimas e desconcertantes imagens de crianças diferenciadas de Diane Arbus.

Como uma paráfrase a Kevin Carter, a jovem fotógrafa de [Desejos de Liberdade](#) (2002, direção de Edoardo Ponti) entra em crise ao não saber o que tinha acontecido com uma pequena garotinha fotografada em Angola e sua foto sai na capa da revista Times. Ao ser questionada por uma angolana sobre o destino da menina não sabe como reagir, pois lhe escapa da

memória o momento do ato fotográfico. Na busca pela imagem em seus contatos, em catarse, o momento do instantâneo é revivido em meio ao conflito, balas e bombas - ou existia a fotografia ou a vida, e da menina restou apenas a imagem. A culpa leva-a para a ajuda humanitária e a fotografia torna-se passado doloroso. Ao redimir-se de ter "matado" a garota com seu instinto fotográfico de caça à imagem, cujo tempo no transe fotográfico quase indica isenção, larga a fotografia e ao final não sabemos se superou seu décimo de segundo mortal.

A guerra ideológica do uso de imagens serve a quem as detém sob seu olhar e, assim, as fotos de êxtase dos revolucionários da Comuna de Paris em 1870 são provas de seu envolvimento, e foram eternizadas nos corpos mutilados fotografados por Disdéri. O ambiente de solidariedade de um grupo de guerrilheiros fotografados na Nicarágua ([Sob fogo cruzado](#), 1983, direção de Roger Spottiswoode) alimenta posteriormente a rede de informações na localização e reconhecimento dos mesmos rebeldes, e o fotógrafo torna-se ferramenta ideológica dos dois lados em conflito: ao dar vida ao líder guerrilheiro morto em imagem montada (como fazia o próprio Disdéri para dar vida fotográfica em pessoas mortas sem memória imagética), no mesmo momento da farsa fotográfica documenta o acampamento, mas suas imagens trazem a morte para os vivos. Vivendo no limiar, o fotógrafo é agente de vida ilusória e de morte real, como a jovem romântica fotógrafa do romance [Insustentável leveza do ser](#), de Milan Kundera, ao combater os tanques de guerra russos com imagens (transformado em filme em 1988, direção de Philip Kaufman).



Se o tempo não para e o círculo não é redondo, a espiral do tempo leva Aleksander Kirkov, fotógrafo personagem de [Antes da chuva](#) (1994, direção de Milcho Manchevski), de encontro à sua própria morte. Fotógrafo de conflitos e frustrado por não ter feito uma boa foto, lhe é dado a ver o espetáculo da tragédia humana que o coloca como partícipe de um frio assassinato pelo seu próprio olhar fotográfico. O automatismo e o transe o fazem documentar a cena que o persegue como autor de um disparo mortal no qual dedo e disparador se unem, rifle e câmera tornam-se um só. Em retorno para raízes culturais encontra no conflito étnico entre macedônios e albaneses uma triste realidade entre povos irmãos e morre enfrentando o

incompreensível na ilusão de salvar uma vida. Sua última ação perdura e quebra o círculo, criando destinos e tempos que não mais lhe pertencem. Seu funeral é fotografado por sua própria câmera. Ironicamente ela continua a funcionar depois de sua morte nas mãos de uma criança e pelo olhar maquínico ele morre duas vezes. Se morremos um pouco a cada foto, o fotógrafo talvez morra mais vezes e mais rápido.

Obsessões fotográficas

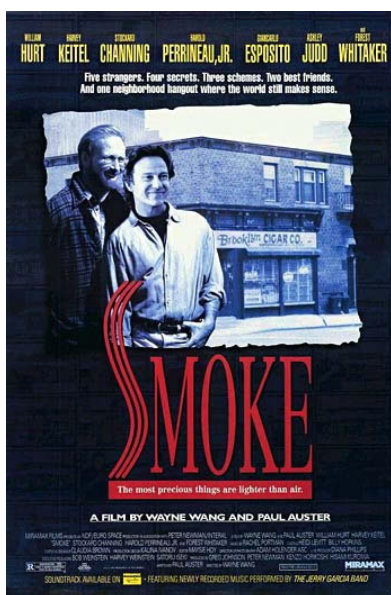
Algo na fotografia implica em uma acentuação de tendências de caráter obsessivo e/ou compulsivo da atualidade. Conforme estudos epidemiológicos recentes, o transtorno obsessivo compulsivo (TOC) é classificado como o quarto transtorno da sociedade contemporânea, depois das fobias, abuso de substâncias e da depressão. A facilidade de colecionar imagens de tudo e de todos, principalmente com a fotografia digital, tornou muitos usuários obsessivos garimpeiros de particularidades do cotidiano. O aparelho fotográfico cristaliza essa tendência, pois a obsessão e a compulsão fazem parte de sua natureza técnica, de sua reprodutibilidade, principalmente hoje em dia, com sua quase infinita fonte de produção de imagens. O caráter secreto do TOC, ou o medo de se expor, faz com que esse quadro na fotografia torne quase invisível os tantos obsessivos e compulsivos atos fotográficos.

Alguns transparecem no mundo da arte, como Randa Shaath, presente na última bienal, ou o polêmico Araki. Randa Shaath enquadra somente o topo dos edifícios na cidade do Cairo onde viveu. Remete nosso olhar para esse espaço importante da sociabilidade urbana da cidade do Cairo a partir de um único ponto de vista e nos mostra um cotidiano além da rua que ocorre nas "coberturas" dos edifícios. Outros fotógrafos também criaram ensaios sobre temas repetitivos, Stieglitz, por exemplo, mirou sua câmera para o céu e para as nuvens, no conhecido trabalho "*Equivalents*". Outros

fotografam fechaduras mineiras, portas de uma cidade europeia, fachadas nordestinas, ou passam a vida inteira fotografando objetos quaisquer.

É preciso relativizar o conceito de TOC conforme é categorizado pelo CID-10 (Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde) e nossa aproximação com a fotografia. Segundo o CID-10, *"As idéias obsessivas são pensamentos, representações ou impulsos, que se intrometem na consciência do sujeito de modo repetitivo e estereotipado"*, e geralmente não conduzem o sujeito ao prazer, com comportamento mágico, e *"as idéias obsessivas são pensamentos, representações ou impulsos, que se intrometem na consciência do sujeito de modo repetitivo e estereotipado"*.

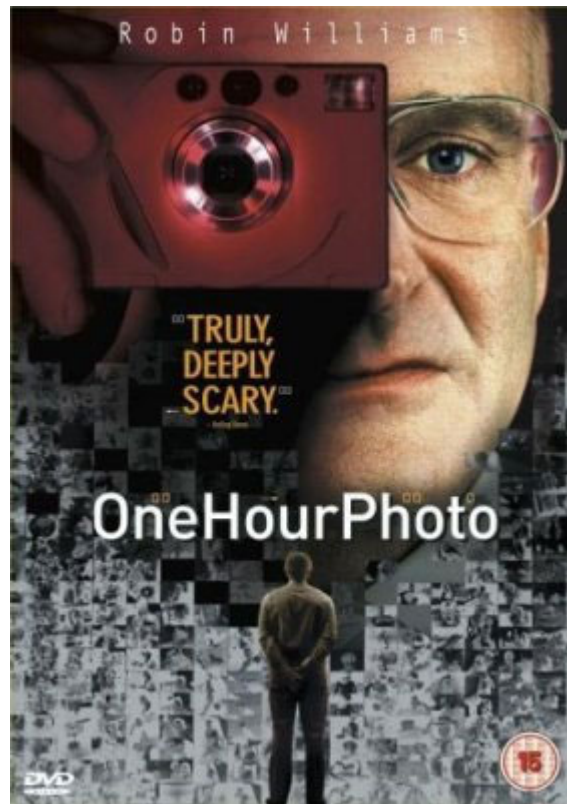
Aqui me aproprio de algumas dessas características que não me permitem tratar o fotógrafo obsessivo como um caso patológico, somente um produtor de imagens recorrentes, repetitivas e em alguns casos estereotipadas, e que no mais das vezes não consegue resistir em voltar sempre a fazer o mesmo enquadramento, buscar o mesmo objeto, colecionar imagens.



No filme [Cortina de fumaça](#) (*Smoke*, EUA, 1995) - dirigido por Wayne Wang, com roteiro de Paul Auster, consagrado escritor americano, autor dentre outros livros de *O livro das ilusões* (Companhia das Letras), de inspiração nas memórias de infância de Hector Babenco - Auggie Wren (Harvey Keitel) é dono de uma pequena tabacaria e, com um impulso de ato inconsciente, rouba uma câmera fotográfica de uma senhora cega, o que o leva a fotografar. Passa a ver a esquina de sua tabacaria como lugar do imponderável acontecimento das oito horas da manhã. Seus álbuns de fotografias do mesmo enquadramento, no mesmo horário, todo dia, são para ele descobrimentos diários na espacialidade particular de sua vivência urbana. O acaso fotográfico das oito horas da manhã faz um encontro com a tragédia urbana, quando a emoção da perda de um ser querido surge aos olhos de um amigo, Paul Benjamin (William Hurt), um escritor em crise, que percorre enfadonho as muitas imagens quase iguais; entretanto, as portas do imaginário são abertas quando vê sua amada ao caminho da morte naquele mesmo dia, pouco depois da oito horas da manhã. Todas as fotos do mesmo lugar, na mesma hora, no mesmo enquadramento, são distintas e marcam temporalidades inexoráveis.

Em [Retratos de uma obsessão](#) (*One Hour Photo*, EUA, 2001, dirigido por Mark Romanek), Sy (Robin Williams) é operador de um laboratório rápido de revelação e ampliação e gruda sua carência a uma família idealizada, colecionando a duplicidade original marcada como uma autenticidade presente nas cópias fotográficas que leva para casa, onde relaxa com sua "família". Ao fazer o duplo participa de cada evento, de cada circunstância e, assim, acaba criando sua inserção na vivência dessa família em último fotograma de um filme, constrói seu imaginário, o que implica viver também a emoção da traição do marido. O duplo nos trai no final e as imagens do imaginário de Sy não necessitam mais de cópias, somente da simulação, e assim a fotografia pode assumir o papel de instrumento para

olhar o inclassificável. Se para Sy a câmera foi usada como aproximação e apropriação da imagem do outro, depois também através da lente como vigilância, no final ele encontra o ato fotográfico em plenitude nos detalhes de seu entorno e registra o banal como ponte para libertação, mas talvez uma nova obsessão ligada ao vazio de seu novo mundo.



Casos de colecionismo fotográfico são quase naturais na cultura visual das sociedades contemporâneas; em alguns desses casos a obsessão ganha contornos muito instigantes. No fazer fotográfico, Nobuyoshi Araki é o exemplo mais claro do fotógrafo que se nutre de imagens, para ele tudo é fotografável e todo ato fotográfico é gestor de um processo imagético que transparece em seus 350 livros publicados. O filme documental *Arakimentari* (Japão, 2005, dirigido por Travis Klose), enfoca Araki no seu fazer cotidiano e, como exemplo, cito dado momento em que ele está fotografando uma modelo alternando três câmeras simultaneamente, produzindo três olhares

distintos sobre a mesma mulher, no mesmo lugar, mesma iluminação e gestualidade. Sua obsessão começa no ato fotográfico e se concretiza no encontro do nosso olhar nas centenas de livros publicados. Para Araki a significação da fotografia se dá na sua circulação, existe em movimento constante de mudanças de contexto, conforme onde ele as coloca e como as compõe, revolvendo constantemente seu arquivo pessoal de milhares de fotos.

Outro exemplo interessante é o lixo fotográfico da humanidade, o imaginário perdido. Se mesmo em fotografia familiar perdemos referências de nomes, lugares e datas, as fotografias descartadas, jogadas fora, são anônimas e fantasmas que um dia habitaram esse planeta. Eu tenho um retrato de Valério Vieira (provavelmente um auto-retrato) que passou por dois lixos antes de chegar a minhas mãos, pois ninguém sabia quem era o sujeito da foto. Em um site argentino, uma pessoa que não se identifica recolhe fotos que encontra nos lixos dos bairros da cidade de Buenos Aires e cria um espaço para visualizarmos essa procura pelo desconhecido retrato descartado por vários motivos. No site (www.fotosencontradas.com.ar) podemos encontrar os restos pessoais que habitaram algum ambiente familiar ou laboral, vivendo em terras portenhas. Alguns ainda têm nome em resíduos de documentos, dedicatórias, mas uma grande parte é anônima e assim vai ficar para sempre. O nome do garimpeiro de imagens abandonadas ou, como ele diz, "encontradas", é Pablo Cruz Aguirre, mas seu nome não é fácil de ser identificado como o gestor do site e "encontrador" de fotografias; aparece como P. C. Aguirre em determinado ponto da página, eu tive de escrever para "contatos" para perguntar quem era o garimpeiro de imagens, e somos surpreendidos com uma foto de uma velha senhora, uma espécie de jogo de esconde-esconde.

O mais surpreendente de todos é um vídeo de Noah Kalina que já faz muito sucesso no Youtube, chama-se *Noah takes a photo of himself everyday for 6 years*. É resultado de seis anos de auto-retratos na mesma posição frente a um computador, que podemos ver em seu site www.everyday.noahkalina.com. Noah Kalina produz uma animação com pouco mais de cinco minutos, na qual mais de 2.500 fotos passam aos nossos olhos instantaneamente. 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.

A obsessão e a compulsão fotográfica usam do programa infinito do aparelho, tentam esgotá-lo, pensando aqui junto com Vilém Flusser, e de certa forma são atos angustiantes e infindáveis, mas talvez muito diferentes da classificação do CID-10, pois criam algum prazer estético no autor e no espectador, mesmo sendo muitas vezes meramente reproduzibilidade.

Dois cowboys em Ivo Jima

Em alguns poucos casos uma única fotografia serviu de inspiração para um filme. Entre eles podemos citar [A bela adormecida](#) (1984), de Marcelo Tassara, que através de uma única singela foto mescla efeitos de *table top* na construção da narrativa com trechos de Joyce. Tassara consegue expandir a única foto e construir uma poética contemporânea de fluxo imagético intenso. *O beijo* (*The Kiss*, direção de Gorman Bechard, EUA, 2003) baseia-se na clássica foto *Les Amoureux de L'Hôtel de Ville*, de um casal se beijando (foto de Robert Doisneau, em 1950). Mais de quarenta anos depois, em sensualidade das ruas parisienses cedeu ao depoimento da atriz que encenou o beijo com seu namorado para a câmera de Doisneau,

mas não deixou de influenciar uma narrativa cinematográfica, no caso, como uma sincronicidade: estar no mesmo lugar, na mesma hora.



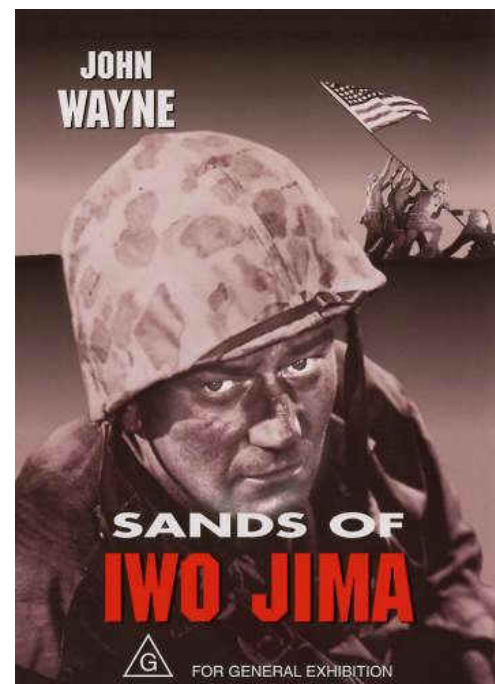
1



A polêmica foto de Joe Rosenthal *Old glory goes on Mt. Suribachi*, realizada no dia 23 de fevereiro de 1945, feita na batalha de Iwo Jima, é inspiradora de três filmes. No documentário (*Shooting War*, 2000, produção de Steven Spielberg), podemos acompanhar os depoimentos sobre as duas fotos de bandeiras levantadas. No filme podemos ver a documentação fotográfica e cinematográfica de dois hasteamentos. O fato de uma primeira bandeira esfarrapada não ser suficientemente enfática para marcar o desembarque, segundo o comandante das ações, fez com que se produzisse outro hasteamento. Joe Rosenthal foi encontrado subindo o Monte Suribachi e convocado para fazer o registro fotográfico. Após a famosa imagem, algumas outras fotos foram feitas com o pelotão inteiro de *marines* posando embaixo do mastro e os filmes enviados para o laboratório em um dos navios da frota. O laboratorista ficou muito entusiasmado com a plástica da foto, imediatamente ampliou-a e perguntou via rádio a Rosenthal se a foto era posada. Segundo Rosenthal, ele respondeu positivamente pensando nos soldados sentados eufóricos embaixo da bandeira, e assim deu-se início a uma falsa polêmica se a foto teria sido posada ou não. Fala-se ingenuamente de que haveria um espetáculo dirigido, mas como parar no ar as mãos do último *marine* que já não alcança mais o mastro? O que interessa é o significado que essa foto imediatamente adquiriu e lhe foi atribuído pelo governo norte americano e pela mídia.

A rapidez da indústria cinematográfica percebeu na imagem de Rosenthal um grande evento de identificação nacional e participa da rede de torná-la o grande ícone do princípio da vitória contra o Japão, já que a foto aérea da bomba atômica será a confirmação asséptica da derrocada final. As imagens chocantes feitas em terra, nos momentos após a explosão, ficaram muito tempo ocultas. Poucos anos depois a foto de Rosenthal vai inspirar o filme *Iwo Jima – O portal da glória* (*Sands of Iwo Jima*, direção de Allan Dwan, EUA, 1949) com nada menos que John Wayne no papel de um

sargento duro e paternal que prepara seus soldados para a guerra. As cenas finais do filme têm imagens originais da batalha e sua apoteose é a invasão da ilha, entretanto, o sargento leva um tiro e morre nos braços de seus soldados. Uma carta incompleta para seu filho é encontrada em seu bolso, é lida para todos à volta de seu chefe: é um pedido de resignação. No momento em que um dos soldados toma para si a tarefa de completá-la, algo chama a atenção de todos e eles levantam a cabeça no exato instante de perceber o hasteamento da bandeira, exatamente no mesmo ângulo da foto de Rosenthal e da cena filmada. A morte do herói cristaliza-se na imagem, na qual a sincronicidade é encontro de uma afirmação guerreira e vitoriosa. A narratividade é estruturada para encerrar-se na clássica foto de Rosenthal. Os três *marines* que hastearam a bandeira e sobreviveram na guerra participam do filme: René A. Gagnon, Ira H. Hayes e John H. Bradley. Essa imagem torna-se imediatamente uma síntese e é explorada pela mídia e pelo governo, e até os dias de hoje volta à cena. A foto de Rosenthal tornou-se monumento, selo, propaganda de jeans etc.



A conquista da honra (Flags of Ours Fathers, direção de Clint Eastwood, EUA, 2006), entrou recentemente em cartaz no Brasil, e dialoga com a visão japonesa que Eastwood fez ao rodar o filme *Letters of Iwo Jima*. As bandeiras paternas de Eastwood, ou o imaginário da guerra, são uma continuidade do filme de Wayne, ou seja, percorrem os itinerários da foto e dos três *marines* sobreviventes que hastearam a bandeira. Claro está que o filme de 1949 é de afirmação da vitória, portanto acrítico, reforçando a emblemática fotografia. Eastwood acentua o que Vicki Goldberg já havia demonstrado e vai mais longe ao aprofundar os detalhes e ir no enalço da imagem e de seus atores principais.³

Entre os dois *cowboys* existe uma grande distância temporal e crítica. Enquanto John Wayne representa o vaqueiro soldado que carrega consigo a idéia de liberdade, de expansão do capitalista e da visão americana para o mundo, Eastwood demonstra como esse tipo de construção simbólica acontece nos bastidores da sociedade e tudo em volta de somente uma única imagem. Entre os dois *cowboys* existe um efetivo distanciamento crítico, mas os dois fazem parte da grande indústria cultural da imagem e os EUA, mais do qualquer nação, são a que mais alimenta seu imaginário social e produz um campo simbólico efetivo através de fotografias, mesmo ao explorar as suas entranhas. Clint Eastwood regurgita John Wayne e Rosenthal de uma só vez.

Pertencimentos e permanências

O tema da morte sempre acompanhou a fotografia desde seus primórdios, no seu surgimento com Bayard, e em seguida nos seus desdobramentos sociais com Disdéri. Não seria de se estranhar que nos tempos atuais a questão aparecesse no cinema, no qual imagens

³ Ver: Goldberg, V. The Power of photography - How photographs changed our lives, New York:Abbeville Press, 1991, pp.135-162.

fotográficas acentuam uma relação de pertencimento e permanência. São imagens de uma intimidade mais profunda, que podemos caracterizar como pulsões psíquicas quase intangíveis.

As idéias de pertencimento e permanência perpassam os valores de identidade nos tempos desde a origem da imagem técnica e será a fotografia a imagem que mais determina a construção simbólica das individualidades na nossa sociedade. Tentar compreender essas identidades imagéticas em exercício também de descoberta de alteridades é um desafio colocado desde Niépce, ou seja, quem é esse outro imagético que se molda na contemporaneidade?

Fotografar mortos já foi uma cerimônia cultural comum em outros tempos, ou mesmo ainda em vigor em alguns lugares⁴. O grande Félix Nadar, ícone da fotografia do século XIX, fez narrativas fotográficas temporais que culminaram na imagem do leito de morte de várias personalidades do mundo artístico e político, entre eles Victor Hugo, Gustavo Doré, Rodin. Seu filho Paul Nadar continuou a tradição, e é de sua autoria a conhecida imagem fúnebre do Imperador D. Pedro II feita em 1891, em Paris, que marca definitivamente o fim do Império. No Brasil, nesse mesmo período, a foto de Antonio Conselheiro depois de exumado, feita por Manuel de Barros, marca outra vitória dos republicanos, que creditavam ao messianismo de Canudos um movimento de resistência monarquista sem entender de fato a complexidade do problema agrário do Nordeste

No começo da década de noventa uma foto publicada na revista francesa Paris Match causou muita polêmica. A foto de François Mitterrand no leito de morte, na intimidade de sua casa, foi realizada por alguma pessoa muito próxima à família e ao próprio Mitterrand. Roger Théron,

⁴ Sobre esse tema sugiro os artigos de Mauro G. Pinheiro Khoury, entre eles "*Fotografia, sentimento e morte no Brasil*" in *Imagens & Ciências Sociais*, Ed. Universitária UFPA, 1998

homem forte da Paris Match, o único que sabia a autoria da foto, recusou-se a informar o nome do fotógrafo e, com sua morte em 2001, o segredo foi enterrado até os dias de hoje, mantendo-se o anonimato da autoria. Na publicação, a revista coloca lado a lado a foto de Mitterrand com outras personalidades importantes fotografadas no leito de morte - Victor Hugo por Nadar e Marcel Proust por Man Ray – assim, a foto de Mitterrand é elevada ao mesmo patamar de importância cultural dos ritos da sociedade do espetáculo para não caracterizar-se como uma invasão de privacidade, afinal, seria uma prática do uso social da imagem técnica desde sua origem.

Outra imagem muito forte que permeou nossa imprensa foi a foto do leito de morte de Lima Barreto, diretor do filme *O cangaceiro*, feita por Neldo Cantanti em 1982. Neldo Cantanti está com quase 70 anos e é o fotojornalista mais velho em atividade na cidade de Campinas, com muitas passagens em veículos de comunicação e hoje na assessoria de imprensa da Unicamp. Por uma espreitada através de uma janela vemos o famoso cineasta na cama em um asilo na cidade de Campinas, onde morreu sozinho e pobre. A famosa atriz Sara Bernhardt fez uma foto polêmica por volta de 1870 (fotógrafo desconhecido), na qual está deitada em um caixão, posando de morta, e foi difícil explicar que se tratava de uma brincadeira; para muitos ela tinha falecido, tal o impacto da imagem⁵.

A idéia de pertencimento de uma imagem mesmo depois da morte do retratado aparece em dois filmes recentes: no primeiro deles, eleito melhor roteiro do Festival de Cannes-2005 (Guillermo Arriaga), [Os três enterros de Melquiades Estrada](#) (*The Three Burials of Melquiades Estrada*, direção de Tommy Lee Jones, EUA/França, 2005), um imigrante ilegal mexicano tem uma vida normal trabalhando em uma fazenda nos EUA até que uma fatalidade decorrendo do descontrole emocional de um guarda de fronteira

⁵ Ver: Ruby, Jay. “Secure the Shadow – Death and photography in América”, The MIT Press, 1995.

Ihe tira a vida. Nas relações em solo americano constrói uma amizade sólida com Pete (o próprio Tommy Lee Jones, melhor ator em Cannes-2005) e apresenta-lhe uma polaroide com os traços de uma imagem, ranhuras do tempo, de muito guardada pelos bolsos, que lhe serve de lembrança de sua família no México. Seu pedido ao amigo americano é que em caso de sua morte gostaria de ser enterrado em seu "*pueblo*".

O filme mostra a saga do retorno do cadáver de Melquíades para a sua terra natal levado pelo amigo em nova transposição ilegal de fronteiras. Pete tem dificuldades de encontrar a família, ambiguidades da imagem são presentes e a "sua mulher", identificada na foto, não se reconhece como "esposa de Melquíades". Mesmas dificuldades são enfrentadas para encontrar o "*pueblo*" de seu amigo mexicano; entretanto, ao chegar a um lugar aprazível com uma vila em ruínas, Pete decide ser um local para sepultar o corpo do amigo. Ele nomeia o lugar com o nome da vila de Melquíades e junto com o corpo fica também sua polaroide, única imagem de Melquíades, existindo agora como um quadro na paisagem, um elemento de outra natureza, como nos quadros de Magritte. Essa única imagem é central na trama narrativa.

A sensação de pertencimento passa pelo uso daqueles que detêm a imagem e não na sua "verdadeira" história e, assim, agregamos um valor ao tê-la, mesmo que depois outros lhe deem outro pertencimento. A maioria das pessoas constrói relações afetivas com fotografias que se perdem na efemeridade. Guillermo Arriaga é o roteirista do recente filme *Babel*, forte concorrente ao Oscar, que usa duas fotos para fazer amarrações sincrônicas na trama da narrativa cinematográfica, nesse caso as fotos são *links* hipertextuais do roteiro.

No filme *100 escovadas antes de dormir* (Melissa P., Itália/Espanha, direção de Luca Guadagnino, 2005) uma pessoa íntima da personagem

vivida por Geraldine Chaplin - a sua própria neta - escolhe a fotografia que irá para sua lápide. No filme temos o momento que a avó lhe mostra tal imagem escondida em um antigo diário, a neta percebe a importância da imagem na história de vida de sua avó e como ela se identifica com essa foto. Deveríamos escolher em vida a imagem que queremos ter nas nossas lápides? Ou devemos deixar para aqueles que efetivamente vão nos recordar ao mirar nosso retrato em um cemitério qualquer?

No romance manauara de Milton Hatoum *Relato de certo Oriente* (Companhia da Letras, 2ª. Edição, 2004) as fotografias intermediam muitas relações entre os atores da trama em linguagem intimista e memorialista de uma família de origem árabe que migrou para Manaus no começo do século XX. A passagem mais forte é quando um suicida é fotografado momentos antes de se lançar nas águas do Rio Negro. O fotógrafo não o sabia, portanto era uma situação muito distinta da famosa foto de Alexander Gardner que fotografou Lewis Payne, momentos antes de ser enforcado - Barthes faz nessa foto a virada no seu livro *Câmara clara*, quando identifica um *punctum* de tempo: "isto foi" e nesse caso "isto será". Diz Barthes nessa hora:

"Observo, horrorizado, um futuro anterior em que a fotografia é a aposta. Dando-me o passado, absoluto da pose, a fotografia diz-me a morte no futuro. O que me fere é a descoberta desta equivalência. Diante da foto de minha mãe ainda criança, digo para mim mesmo: ela vai morrer" (Hatoum: 2004: 78).

Na trama de Hatoum, a forte personagem Emilie pede que lhe tragam as fotos de seu irmão Emir, pouco antes de sua morte por afogamento, e será a partir de 13 ampliações do mesmo negativo, algumas com forte contraste, outras com contraste mais suave, que ela irá escolher a imagem

que será afixada na lápide de seu irmão, afinal, como ela acentuava, o túmulo estava incompleto sem a foto.

“Pedi que fizesse outras cópias com menos contraste, mas há sempre um estigma, uma marca inextirpável da angústia que até mesmo a fotografia perpetua. Imaginei, num desses momentos em que a morbidez se interpõe entre a nostalgia e o esforço para que o irreversível se torne possível, imaginei como seria a expressão de Emir ao contemplar o seu próprio rosto multiplicado por uma série de ampliações e qual ele escolheria para satisfazer o desejo de Emilie; está, ao examinar as treze ampliações, deteve o olhar nas que definiam todos os contornos e detalhes do rosto do irmão. Ela permaneceu alguns minutos silenciosa e serena, embebida pelas imagens, talvez pensando ‘por que esse olhar, esse rosto contraído, esse febre intensa que o jogo de luz e sombra deixa transparecer?’. Deixei sozinha com os retratos, ao notar que suas mãos pousavam nos olhos de Emir ou encobriam uma parte do rosto, como se ela quisesse mira-lo por partes para desvendar alguma coisa que nos escapa ao fitarmos o todo...” (Hatoum:2004: 78).



No filme *Alguém para dividir os sonhos* (*The Saint of Fort Washington*, direção de Tim Hunter, USA, 1993), as únicas fotos feitas em vida pelo jovem e ingênuo fotógrafo Mattew (Matt Dillon) são deixadas junto ao seu caixão em processo ritualístico. Eu gostaria de poder participar de cerimônias fúnebres como ocorrem em alguns povos que na mesma sepultura da pessoa falecida enterram os seus pertences mais íntimos, como também alimentos e água para sua viagem ao mundo sobrenatural. Como vivemos numa “civilização da imagem”, na qual fotografias são bens subjetivos, gostaria de escolher as fotos que irão comigo para poder me alimentar de minhas próprias fotografias, como uma imanência - não no sentido religioso ou filosófico e sim na etimologia da palavra, ou seja, que elas permaneçam somente na minha interioridade. Permito-me acrescentar uma última fotografia, um olhar através de um olho mágico, ponto de vista ocorrido milhares de vezes nas vidas de meus familiares e talvez não mais observáveis pelas circunstâncias da vida. Assim, compartilho com Roland Barthes o indizível presente em pertencimentos e permanências de algumas fotografias. Essa é uma das fotos que quero levar comigo, afinal, o que ela diz aos outros que nunca olharam por esse olho mágico?⁶

Conclusão

A partir dos exemplos analíticos podemos identificar algumas características do produto intertextual entre imagem fotográfica e a narrativa ficcional cinematográfica. Nos casos mais paradigmáticos a fotografia ganha a dimensão da tela, ocupa a totalidade do campo visual e a narrativa torna-se uma sequência de imagens fotográficas, que pode ir e vir, montando e desmontando temporalidades. A fotografia nesses casos torna-se animada, a câmera passeia e vaga sobre detalhes que não seriam

⁶ Nesse sentido, sugiro meu artigo “Olho mágico”, Pro-Posições v.19, n.1(55), jan./abr.2008, pp. 43-50. www.proposicoes.fe.unicamp.br

perceptíveis caso a imagem fosse somente imagem em movimento, ou seja, esses casos são efetivamente o momento em que acontece o encontro entre linguagens.

A fotografia como encontro enunciativo impõe características múltiplas presentes no imaginário social e articula a narrativa a partir de um ponto de vista, resolvendo questões pendentes na logicidade da própria narrativa. Muitas vezes assume um lado mágico, muito além do inconsciente óptico e percorre o inconsciente humano nos seus medos e temores; é o caso de filmes de terror e suspense, e mesmo aqueles que remetem para uma magia intrínseca ao fotográfico que seria muito além de um inconsciente óptico, no sentido que lhe deu Walter Benjamin, ou seja, seriam portas para o sobrenatural e para outras dimensões não visíveis pelo olhar humano.

Fotografia e contexto sócio-histórico reafirmam situações ao trazer o documental como fonte de realidade para a situação fílmica, o que produz uma sensação de verdade na narrativa ficcional; são inserções de imagens conhecidas na cultura visual contemporânea.

Fotografia e memória são as mais comuns passagens, nas quais a imagem é como um artefato social amplamente presente no tecido social, entretanto, em algumas das películas que analisamos percebe-se que podemos ampliar essa questão para campo muito profícuo, como a memória individual implantada ou uma memória social difundida através de fotografias, seja no imediatismo de uma polaroide ou de uma imagem que não nos pertence.

O fotojornalismo e mais especificamente a fotografia de guerra abre um campo de debates sobre o horror, sobre as ideologias, sobre a dor dos outros e sobre um fotógrafo em crise. Nesse sentido, fotógrafo como personagem é também presente em outras películas como um artífice de

procedimentos de vigilância e de descobertas pelo olhar instrumentalizado pela imagem técnica. Aqui também temos os casos de fotógrafos autobiografados, em construções imaginárias ou de fontes documentais de sua produção imagética.

A fotografia como fonte da estética cinematográfica é uma característica intertextual desde os primórdios, na qual a luz influencia uma determinada escolha plástica, mesmo que a fotografia como imagem não seja apresentada na narrativa.

Ao finalizar, após apresentar a presença do fotográfico como características presentes na narrativa ficcional cinematográfica, podemos arriscar dizer que a ousadia de algumas dessas películas coloca novos parâmetros para a produção audiovisual contemporânea. Acentuamos ainda que com o acesso à edição de imagens caseiras e à inserção de pequenas narrativas na internet, como o sucesso do *Youtube*, ou mesmo o caso do *Jumpcut* que disponibiliza edição *online*, essa categoria de imagem em movimento está cada vez mais presente nas possibilidades intertextuais dos meios e, mais importante ainda, disponível a um grande público, não somente a um processo industrial de construção de sentidos.

Referências bibliográficas

BAEZA, Pepe. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1986.

BARTHES, Roland. **A camera clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BRAIT, Beth. **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. Campinas: EDUCAMP, 1997.

BAZIN, André. **O cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. Campinas: Papirus, 1997.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotografico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1998.

HATOUM, Milton. **Relato de certo Oriente**,. São Paulo: Companhia da Letras, 2004. 2. Ed.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

FREUND, Gisele. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

GOLDBERG, Vick., **The power of photography**: How photographs changed our lives. New York :Abbeville Press, 1991.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

_____. **Ensaio sobre a Fotografia**. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 1981.

TRANCHE, Rafael R. **De la foto al fotograma**. Madrid: Ed. Ocho y Medio, 2006.