

Entre a arma e a câmera – reflexões sobre uma imagem-ato¹

Fernando de Tacca²

Prólogo: Conversa entre olhos e dedos.

No livro *El Pintor de Batallas*, de Artur Perez-Reverte, o principal personagem, um fotógrafo de guerras, retirado das atividades depois de muitas batalhas vividas e fotografadas, aborda questões de escolhas na vida, e cita sua conversa com um franco-atirador sérvio na guerra da Bósnia, quando o convence a fotografá-lo em seu lugar escolhido naquele dia para sua ação mortífera. Como um jogo de vida e morte, a proximidade entre fotógrafo e franco-atirador é física, mental e gestual. Eles compartilham um modo de ver e executar suas ações. Como elementos que vivem intensamente escolhas visuais cotidianas, seus aparatos técnicos gozam de uma mesma origem óptica, e talvez até mecânica. A similitude do gesto técnico em ação flui neurologicamente entre olhos e dedos, interrompendo o fluxo temporal. Fotógrafo e franco-atirador se identificam, são produtos de uma mesma gênese, de um mesmo comportamento programático. Para o primeiro, a morte temporal simbólica, para o segundo, a morte física. Entre o ato de fotografar o franco-atirador, no momento em que este aciona o gatilho para um projétil encontrar seu alvo, e dizer que

¹ Trabalho apresentado no NP Fotografia: Comunicação e Cultura,, do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Fernando de Tacca é fotógrafo, professor livre docente no Departamento de Multimeios, Mídia & Comunicação, Instituto de Arte/Unicamp. Foi contemplado com a Bolsa Vitae de Fotografia/2002, e recentemente recebeu o Prêmio Pierre Verger de Ensaio Fotográfico – 2006 (Associação Brasileira de Antropologia) e o Prêmio de Reconhecimento Acadêmico Zeferino Vaz 2006/Unicamp. É autor do livro: *A Imagética da Comissão Rondon - Etnografias Fílmicas Estratégicas*, Papirus, Campinas, 2001. Atualmente é coordenador do Núcleo de Pesquisa “Fotografia: Cultura e Comunicação”, da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação – Intercom, e editor da Revista Eletrônica Studium: <http://www.studium.iar.unicamp.br>

somente fotografou a causa, distanciando-se do efeito, o fotógrafo esqueceu-se de que compartilhou da morte anunciada e para estar ali passou por uma escolha no dia anterior e sobreviveu: esteve na mira do franco-atirador. Mais do que a fotografia resultante, o encontro demonstra uma convergência de gestos técnicos e programáticos, gestos que são primos entre si, divisíveis por eles mesmos e pela sua unidade ontológica.

O fotógrafo, a fotografia e o ato fotográfico.

Pretendo neste artigo discutir uma foto que esteve em circulação no Brasil no mês de maio de 2007 com muitos desdobramentos políticos e imagéticos. A foto em questão é do governador do Estado de São Paulo, José Serra, portando um rifle o qual aponta para os fotógrafos que faziam a cobertura de uma cerimônia presidida por ele mesmo. Entretanto, antes de entrar na análise da imagem em si mesma, me permito fazer uma abordagem do ato que a circunda e referenciar principalmente com a gestualidade fotográfica enfatizando um filme em especial.

O filme macedônio *Antes da chuva* (*Before the Rain*, 1994, direção de Manchevski) tornou-se um *cult* por vários motivos, mas o centro de minha análise se dará em três elementos umbilicalmente integrados: o fotógrafo, o ato fotográfico e a fotografia. Existem vários artigos sobre o filme, todos não satisfazem ou não conseguem cercá-lo na sua complexidade. O filme ilustra uma situação similar ao pensarmos o ato fotográfico como uma gestualidade inerente e lógica da câmera com armas. O filme trata da crise do fotógrafo em tempos atuais, uma crise de consciência de seu ato.

Primeira aproximação

Dentro do amplo campo da presença das três características que anuncio acima, *Antes da chuva* se insere em um conjunto de filmes que

abordam o fotógrafo, a fotografia e o ato fotográfico, como determinantes de modo de vida contemporâneo, dentre os quais situo em ordem cronológica os principais paradigmas desse quase gênero: a influência plástica das fotos do FSA no filme *Vinhas da ira* (1940, John Ford / roteiro de John Steinbeck); o uso da câmera como máquina de vigiar, e também como defesa, e principalmente o olhar fotográfico como um ato cultural em *Janela indiscreta* (1954, Alfred Hitchcock); a ficção científica somente com uso de fotografias em estilo documentário de *La Jette* (1961, Chris Marker); a profecia semiótica de *Blow Up – Depois daquele beijo* (1966, Michelangelo Antonioni); a crise da jovem fotógrafa em *Desejos de liberdade* (2002, Edoardo Ponti); a migração de conteúdo em *Sob fogo cruzado* (1983, Roger Spottiswoode); o ato cultural, da mesma forma que em *Janela indiscreta*, no qual a câmera é usada sem filmes anunciando um estado de olhar na sociedade, ou seja, um ponto-de-vista a partir da imagem técnica em *Alguém para dividir os sonhos* (1993, Tim Hunter); > filmes nos quais, de forma distinta, a questão das obsessões que acompanham o ato fotográfico são reveladoras, como uma apropriação do social em *Cortina de fumaça* (1995, Wayne Wang / roteiro de Paul Auster) e *Retratos de uma obsessão* (2001, Mark Romanek); uma memória individual imediatizada, quase necessária para suportarmos as mudanças da sociedade, ou seja, necessidade cada vez maior de alimentarmos nossas próprias memórias cotidianas como processo ou tentativa de autodefesa e preservação de individualidades em *Amnésia* (2000, Christopher Nolan); a imagem e sua importância ideológica em *Código de honra* (2006, Clint Eastwood). Poderíamos continuar a discorrer sobre mais uma dezena de filmes.

Segunda aproximação: sobre a montagem

Eduardo Laso, psicanalista argentino, analisa o filme em instigante artigo pelo ponto de vista de discussão da montagem. Para Laso (2007), existem algumas possibilidades de explicação da temporalidade fílmica.

Primeira tentativa de explicação:

Episódios dispostos de forma não ordenada que podem ser reordenados em sequência linear, ou seja, três episódios que poderíamos colocamos no seu lugar sequencial. Concordo com o autor que essa opção é insuficiente para compreendermos a sequência lógica do tempo narrativo. Uma passagem do segundo episódio “impede” que encontremos a linha temporal da cena final do terceiro episódio com a cena inicial do primeiro episódio: quando Ana, debruçada sobre fotos em que aparece uma pessoa morta e outras fotos, recebe um telefonema de Kiril buscando seu tio, o fotógrafo Alex. Depois iremos perceber que as fotos são de Zamira morta e do próprio Kiril sem os trajes religiosos; essa passagem não nos permite fazer uma restituição linear, ou seja, não parece ao diretor que essa construção do expectador seja assim tão fácil!

Segunda tentativa de explicação:

Um tempo circular, o retorno ao mesmo ponto. Essa hipótese esbarra no fato de que a mesma passagem citada implica que Alex já estivesse na Macedônia (e estava) e, segundo Eduardo Laso, “o intervalo de tempo não o permite”, portanto, o primeiro episódio não poderia acontecer antes da chegada de Alex à Macedônia, pois foi ele que permitiu a fuga de Zamira. As tentativas de explicação não nos convencem, mas sabemos que a circularidade não se completa.

Terceira tentativa de explicação:

Um tempo que não volta ao mesmo lugar e da mesma forma. O círculo não se fecha, afinal “não é redondo”. Temos então uma nova história que podemos construir a partir da junção da cena final com a cena inicial. O diretor não nos poupa quando pensamos que podemos nessa explicação melhor compreender a narrativa, mesmo que possamos pensar que o que havíamos visto antes é o que vai suceder a partir desse ponto, e possamos também entender a cena do enterro de Alex e a presença de Ana, mas é uma explicação também insatisfatória.

Quarta tentativa de explicação:

Tempos paralelos, simultaneidade, anuncia-se o depois da chuva no primeiro episódio, mesmo que ainda não chova... O segundo episódio em Londres narra uma temporalidade entre o primeiro e o terceiro. Mesmo sendo a mais viável explicação na ordenação temporal, o gargalo continua a ser o telefonema de Kiril e as fotos de Zamira e dele próprio.

Podemos então deslocar a cena, Ana volta a Londres, recebe as fotos, e o telefonema, mas essa hipótese implica forçar os indícios oferecidos pelo diretor, mesmo que ainda dentro de possibilidades paralelas da narrativa fílmica colocadas em simultaneidade, porque se ela está em Londres com imagens de Zamira morta, ela saberia da morte de Alex. Talvez os indícios de que havia mais fotografos (no caso, o telefonema na aldeia) podem nos levar a pensar que ela não sabia da morte de Alex quando do telefonema de Kiril, e se ela pode viajar de um dia para outro da Inglaterra para a Macedônia, as fotos podem transitar com muito mais velocidade, ou seja, ela pode ter recebido as fotos antes de saber da morte de Alex e de sua viagem, e essa hipótese aparentemente nos conforta para tentar colocar todas as peças no jogo, entretanto, mesmo assim, existe muito pouco tempo para que essa hipótese seja verdadeira, então o círculo não se fecha, mesmo que

tentemos de todas as formas, o ponto de retorno nunca é o mesmo. Será isso que o diretor quer nos apontar?

Terceira aproximação: as cores e os detalhes.

Outro artigo nos traz uma forma distinta de nos aproximarmos do filme (HODGSON, Lilian Mariana Tavares. *As cores de Londres antes da chuva*. Ano II e I – Estudos do Cinema UFF); nele, a autora, de forma muito interessante, encontra significações nas escolhas das cores durante a narrativa. Para Tavares, existem escolhas na fotografia de cinema, por meio das quais, por exemplo, na Macedônia, as cores têm tons mais quentes - laranja, marrom, amarelo, com um azul expressivo e presente em várias tonalidades -, enquanto Londres é mais incolor, com muito branco e muito contraste, onde também temos o preto e névoa. A presença de cores primárias, o vermelho, o azul e o amarelo, aparecem em detalhes, em objetos do cotidiano e teriam correlações internas na narrativa. Detalhes como a camiseta da Adidas; Hard Rock; o tanque das Nações Unidas; o caminhão de Coca-Cola, indicam a globalização dessa guerra. Poderíamos também tentar aproximações com a tragédia ou ainda os vários amores impossíveis, mas também terminam por incompletas.

Quarta aproximação: O fotógrafo em crise

Já nos primórdios da fotografia, Hippolyte Bayard, não se sentindo reconhecido como um dos descobridores do processo fotográfico, posta-se em autorrepresentação como morto anunciado, um suicídio fotográfico simbólico, poucos meses depois do anúncio da daguerreotipia. Personagens de alguns filmes de ficção circundam a imagem do fotógrafo e indicam uma crise latente no meio fotográfico. Antonionni em *Blow Up (Depois daquele beijo, 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 à condição de testemunha de um assassinato. Ao ser testemunha torna-se cúmplice visual do acontecimento, principalmente pelo encontro do gesto fotográfico de procurar a caça, no caso, um simples beijo, e o inconsciente óptico faz emergir a arma do crime, um encontro de uma gestualidade técnica. Entretanto, como um profeta anunciador de significações, Antonionni 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.

Mais do que uma ficção, 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 de uma pequena garotinha observada de perto por um abutre com jeito faminto (Pulitzer /1994). Perturbam-no durante muito tempo pessoas a lhe perguntar sempre o que havia acontecido com a menina e fica a dúvida de isso ser elemento em seu posterior suicídio. Quem sabe possamos encontrar também elementos de perturbação íntima nas últimas e desconcertantes imagens de crianças diferenciadas de Diane Arbus ou mesmo em sua situação familiar, como insinua Susan Sontag.

Como uma paráfrase a Kevin Carter, a jovem fotógrafa vivida por Mira Sorvino do filme *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 Time. 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 suas folhas contatos, o processo catártico, o momento do instantâneo é revivido em meio ao conflito, entre tiros e explosões - 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. O ambiente de solidariedade de um grupo de guerrilheiros fotografados na Nicarágua (*Sob fogo cruzado*, 1983, 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. Primeiro, de forma consciente, ao dar vida ao líder guerrilheiro morto em imagem montada (como fazia o próprio Disdéri para dar vida fotográfica a pessoas mortas sem memória imagética) e no mesmo momento da farsa fotográfica documenta o acampamento, mas suas imagens trazem a morte para os vivos e sua ação muda ideologicamente quando essas fotos mudam de lugar. 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 Kundera (transformado em filme em 1988, direção de Philip Kaufman) ao tentar combater os tanques de guerra russos com imagens alimenta a própria repressão.

O romance de Arturo Pérez-Reverte – *El Pintor de Batallas* (2005), retoma a questão da crise do fotógrafo: é o caso de um fotógrafo de guerra que esteve na Bósnia, onde fez uma foto que ganhou o Prêmio Pulitzer e,

desesperançado, depois de vivenciar as desgraças da guerra, se isola em uma construção no Mediterrâneo vivendo sozinho e pintando um grande mural das imagens memoriais, uma pintura épica de todas as batalhas vividas. O momento mais forte e tenso é quando bate à sua porta o soldado bósnio que ele fotografou na premiada imagem, criador e criatura se encontram em um embate sobre a verdade, sobre a vida, a sobrevivência, a importância da imagem. De maneira irrealista, o soldado se apresenta como o superego, questiona o “certo” e o “errado” e, desta forma, anuncia impulsos de censura e reprime atos e valores, ou ao menos questiona-os e, mesmo, desqualifica-os.

O diretor de *Antes da chuva* nos oferece um jogo de construção de temporalidades que nunca se fecha, afinal, como ele anuncia pelas palavras sagradas do sacerdote no início do filme e em pichações profanas: “o círculo não é redondo e o tempo nunca morre”, quebrando um paradigma da matemática, ou seja, o círculo perfeito. Podemos aproximar a narrativa de *Antes da chuva* de uma proposta de um cinema hipertextual, tema levantado por Raquel Andelly (2002). Nessa perspectiva temos de identificar os chamados nós que conduzem a navegabilidade da narrativa, suas idas e vindas, posteridades e anterioridades, o que leva o espectador a uma posição ativa na articulação dos planos temporais. Assim, o tempo fílmico e o tempo do observador são distintos.

Se a chuva nos é apresentada como um elemento cíclico, e um retorno que nunca é o mesmo, que não se dá da mesma forma e nem no mesmo lugar e horário, a fotografia fará parte desse processo temporal, pois é de sua natureza transitar através do tempo pela sua ontologia com o “isto foi” e “isto será”, sendo revivida a cada leitura pelo contexto e lugar onde se encontra seu leitor, e no caso do filme temos duplas leituras ou aproximações, dos personagens (Alex e Ana) e de nós, espectadores, que

buscamos outras possibilidades de significação dentro da narrativa, nos apropriando também da relação entre esses personagens e as fotografias.

Estamos diante de uma não continuidade temporal, algo que é considerado um erro pela narrativa clássica do cinema, que não permite estranhamento pelo viés do tempo. Será que o círculo narrativo se fecha? Quando estamos para fechar a história ao seu final, o ponto de chegada não é mais o mesmo do ponto de partida. A chuva que não molha Kiril, e sim molha Alex - o círculo se fecha na sua morte. A espiral do tempo leva Aleksander Kirkov ao encontro da sua própria morte.

Serão as relações entre fotógrafo, fotografias e ato fotográfico os campos interligados dentro da narrativa que permitirão as conexões com as temporalidades do filme, ou seja, marcas ou nós pelos quais as coisas se arranjam e se desarranjam, criando no espectador momentos de estranheza, fator que ajuda a levá-lo para o plano de sujeito ativo no processo de entendimento narrativo. As fotografias perpassam pelas temporalidades fílmicas criando *links* de significação. Como fotógrafo de guerra lhe é dado a ver o espetáculo da tragédia humana, até que é colocado como participe pelo seu próprio olhar fotográfico da tragédia que tanto documenta.



Frame Antes da Chuva

Ao se sentir frustrado por não ter realizado uma “boa foto”, é atendido por um miliciano sérvio que retira um mulçumano bósnio da fila de prisioneiros e lhe diz que agora poderia ter a boa foto, e o mata. O fotógrafo registra o frio assassinato. O automatismo e o transe fotográfico fazem Kirkov documentar a cena que o persegue como autor de um disparo mortal no qual dedo e disparador se unem, arma e câmera tornam-se um só, e ele pensa: “minha câmera matou uma pessoa”.

Sua ação fotográfica 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 o tempo se esvai a cada foto, o tempo do fotógrafo talvez se perca muito mais

vezes, como um prisioneiro de seu gesto técnico. Para além das discussões sobre a crise da representação na qual a fotografia é elemento principal na nossa sociedade, penso que o filme aponta para uma questão pouco abordada, uma outra crise no campo das individualidades: a crise do sujeito enunciador da imagem fotográfica.

Câmera e arma são como números primos entre si, divisíveis somente por eles mesmos e pela unidade, características aparentemente distantes, entretanto muito mais próximos do que podemos ingenuamente imaginar. A unidade que une arma e câmara é a gestualidade técnica hoje incorporada como um ato cultural globalizado.

José Serra e o rifle: imagem-ato



Vivi Zanata, Agência Estado, 15/05/2007

“Olha aí, ele quer matar o fotógrafo! Rarará! Não avisaram pro Serra que o fotógrafo não tem nada a ver com a feiura dele. O Serra é tão feio que nem precisa de fuzil para assustar. Só a cara já basta. Ele tem cara de urubu gripado! E com o nariz entupido! Rarará!” (José Simão, 16/05/2007)

Como você se sentiria com um FAL (Fuzil Automático Leve) belga, calibre 7.62 mm apontado para você por um governador? Mesmo que fosse uma imagem? Algumas imagens similares permeiam o mundo, algumas foram as últimas imagens de um fotógrafo ou um cineasta antes de ser baleado. Se um governador aponta uma arma dessas para um jornalista e faz o som “pá, pá, pá”, o que farão os policiais?

Philippe Dubois em seu livro *O ato fotográfico* (1993) anuncia logo no início que a fotografia como uma imagem-ato está inseparável de sua anunciação, ou seja, não é possível pensarmos a imagem fora do ato que a faz emergir, e nos coloca em questão do sujeito na fotografia ou, como ele diz, “o sujeito em processo”. Nesse sentido, a imagem-ato se desloca e migra para vários possíveis significados, mas devemos olhar para a imagem-ato como um processo de produção (o ato fotográfico em si ou o gesto de tomada), e seus itinerários posteriores, ou a fotografia colocada em ação.

Ao analisar a obra de Michel Snow, *Authorization*, Dubois coloca o leitor como parte da narrativa, preso na simultaneidade do processo. Um dispositivo que remete para o plano psicológico e íntimo de cada olhar que fica preso momentaneamente nessa narrativa. Se na obra de Snow estamos frente à nossa imagem em simultaneidade em jogo de espelhos, a imagem de Serra com o fuzil coloca a foto como um processo ou uma construção social que muda de conteúdo de acordo com o processo de imagem-ato, que sai do operador e chega até sua recepção. A existência do espelho coloca em questão o sujeito ou, como ele diz, “o sujeito em ação”, e o sujeito aqui é o leitor, que é mirado e em seguida sente-se incomodado com a face jocosa do governador, quase ouvimos a onomatopéia do som da arma sugerida pelo atirador aprendiz que apontava para a fotógrafa Vivi Zanatta, da Agência Estado, (“pá,pá, pá!”). A fotógrafa também mirou e fotografou Serra, dois dispositivos similares em ação: o fuzil e a câmera fotográfica.

Não imaginava o governador José Serra, talvez entusiasmado com a demonstração de força da polícia militar em ação comemorativa do sucesso de um resgate, atingisse a dimensão da migração de significados desse ato, mesmo entusiasmado com o poder recém-adquirido de atirador de elite. Depois de certo tempo passado sobre esse ato polêmico e as conseqüentes fotografias, penso que devemos voltar nosso olhar para essas imagens e analisar com distanciamento crítico os desdobramentos dessa imagem-ato como um evento fotográfico.

Em quem Serra mira? Uma pergunta que fica implícita. Nos fotógrafos, poderíamos entender como a primeira realidade, como diz Kossoy, mas quando a imagem sai do campo situacional e entra em circulação pelos meios de comunicação de massa, somos nós a quem o fuzil aponta, nós leitores e cidadãos! Como o governador do Estado mais importante do país se distrai e assume a infelicidade de uma postura agressiva e incômoda? Seria ele ingênuo para apontar uma arma direto para os fotógrafos, que também o miravam com suas câmeras? Arma contra arma, uma talvez estivesse descarregada, a outra tinha muitos projéteis imagéticos digitais. As lógicas da arma e da câmera são muito similares, uma gestualidade técnica contaminada pelo olhar oportuno em busca da caça dos dois lados do olhar.

As primeiras imagens publicadas, já no próprio dia, apontavam, sem dúvidas, que seria deslocada e ressignificada, e muito rapidamente a sociedade midiaticizada lhe deu outros lugares. A imagem aparece na entrada da ocupação da reitoria em duas fotos, uma noturna e outra diurna, que foram publicadas respectivamente pela *Folha de S. Paulo* e pelo *Estado de S. Paulo*, com quase o mesmo ponto de vista. Os fotógrafos são sincrônicos nesses casos, percebem imediatamente a importância do deslocamento de imagens, são os primeiros a realimentar as múltiplas realidades que uma

imagem pode ter. Para desespero do marqueteiros do governador, dificilmente essa imagem vai se desgrudar da imagem de José Serra, ainda vai ser muito lembrada e reproduzida. Mesmo assim, tentou-se minimizar o estrago. Muito se escreveu sobre a imagem e em alguns casos *blogs* ainda sobressaltaram a gestualidade do governador, como o *blog* chamado *Radicalidade democrática*, que altera o contexto da imagem e direciona o fuzil para outra pessoa. O autor do *blog* simplesmente manipula a foto de Vivi Zanata e nos esquece enquanto receptores da imagem e no campo de mira, afinal ficamos no lugar do fotógrafo e ele nos coloca no lugar do Lula! Essa tentativa de deslocamento do gesto de Serra não conseguiu quebrar o autoritarismo implícito que o próprio ato carrega em sua significação primeira.



Governador José Serra segura fuzil belga ao participar de homenagem ao 3º Batalhão do Grupo de Ações Táticas Especiais (GATE), na Vila Maria, zona norte de São Paulo.

Seguindo uma lógica de mudar o conteúdo implícito da imagem, a revista *Veja* publica a foto com o seguinte comentário: "José Serra brinca com uma arma diante de fotógrafos. Mas o governador não está para brincadeira quanto o assunto são as penitenciárias do Estado. Elas são

regularmente revistas por agentes especiais e os presos indisciplinados agora sofrem sanções".

Nessa legenda, o texto extrapola a imagem e a utiliza como suporte para outras coisas, presídios, revistas, agentes especiais e a seriedade do governador, mas com essa expressão torna-se difícil entender a postura como séria, afinal, com quem ele está se divertindo com essa expressão de rosto em barraca de quermesse? A revista nem ao menos se importa com o gesto, com a mira no leitor e a insanidade do ato.

Na coluna do jornalista Cláudio Humberto (18/05/2007) é dado espaço para a tentativa de mudar o contexto da imagem e algum significado além do jogo de espelhos, diz a nota com a seguinte chamada "Sob a mira de Serra": "Ao ler nesta coluna que o senador Aloizio Mercadante (PT-SP) criticou o governador de São Paulo, José Serra, por ter posado para fotógrafos com um rifle na mão, o deputado Arnaldo Madeira (PSDB-SP) cutucou: - Será por Serra estar mirando nos alopados do PT, apanhados com R\$ 1,7 milhão, de que até agora não se sabe a origem?"

Da mesma forma, o político tenta tirar a mira de cima de nós, e colocar no plano da metáfora, do homem que controla a corrupção, mas a imagem continua se sustentando por si mesma, acima de qualquer legenda o fuzil sempre está apontado para todos nós que estamos diante da imagem. Mesmo com essas ações que tentaram dar uma leitura favorável ao governador Serra, ou seja, tentaram de qualquer forma minimizar o estrago imagético, a imagem vai percorrer o mundo digital, as ruas e as camisetas, com outros significados, para aqueles que estão sendo mirados efetivamente, aqueles que nos sentimos no lugar da fotógrafa, como um jogo de espelhos.

Algumas agências internacionais publicaram fotos do evento e tornaram a imagem conhecida no exterior, como a Reuters no dia 16 de maio, com o seguinte texto:

"Sao Paulo State Governor Jose Serra points a rifle towards photographers covering a ceremony in which he paid tribute to the GATE elite police force for their successful handling of a 56-hour hostage situation in April, in the police headquarters in Sao Paulo May 15, 2007." (REUTERS/Daniel Mobilia - Agencia o Globo (BRAZIL)).



REUTERS/ Daniel Mobilia-Agencia O Globo, 16/05/2007

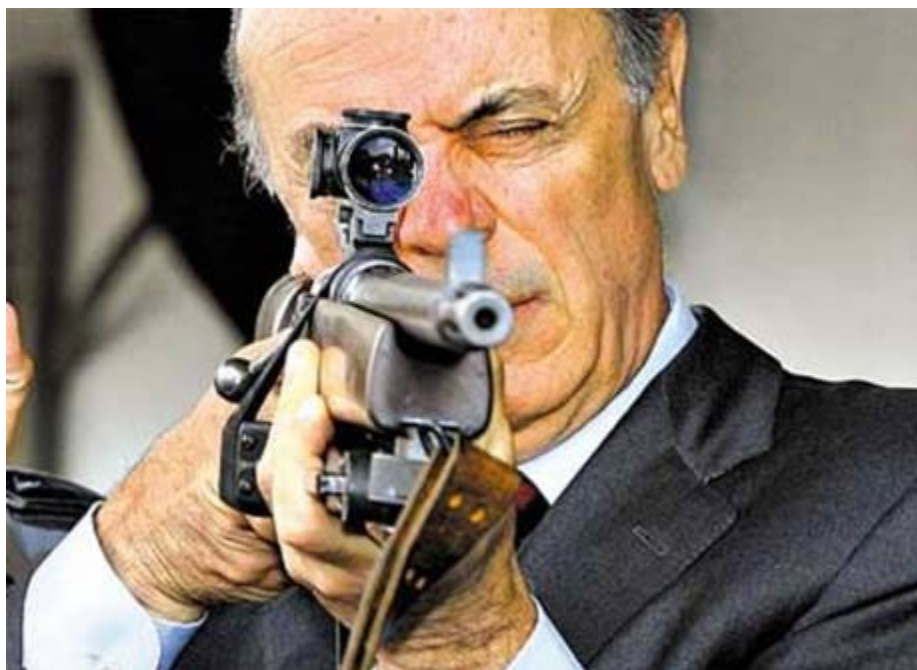


REUTERS/ Daniel Mobilia-Agencia O Globo, 16/05/2007

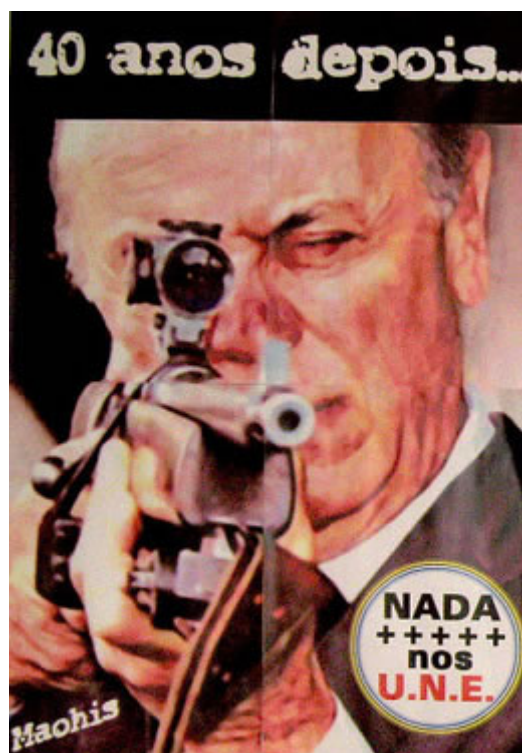


Diego Padgurschi, Folha Imagem (Folha de São Paulo de São Paulo, 16/05/2007)

A capa da Folha de São Paulo do dia 16 de maio trouxe a imagem em destaque com a chamada muito instigante: “O franco-atirador”. Nessa foto percebemos que a mira não está dirigida ao fotógrafo, pois a imagem mais impactante é a foto em que Serra mira diretamente para Vivi Zanata. Aqui,



Franco-atirador - José Serra, faz mira com fuzil durante homenagem à tropa de elite da PM por ter resolvido em abril o sequestro de uma família de Campinas



Cartaz colado na USP (foto de Gustavo Suto)



Cartaz colado na USP (foto de Gustavo Suto)

Essa imagem migrou para muitos lugares e, assim, cartazes, imagens e camisetas percorreram os movimentos em defesa da autonomia universitária no momento de ocupação da reitoria da USP e com funcionários, professores e alunos em greve. Até mesmo um cartaz ressignifica o “franco-atirador” da *Folha* e coloca uma crítica à própria UNE (União Nacional dos Estudantes), na figura de um de seus ex-presidentes, em cartaz colado na ocupação da reitoria da USP.



Muros da Unicamp e grevista com camiseta comemorativa da greve.
(Foto Fernando de Tacca)



Muros da Unicamp e grevista com camiseta comemorativa da greve.
(Foto Fernando de Tacca)

Algumas fotos são publicadas depois da primeira realidade e apropriadas pelo movimento social. Essa imagem de capa da *Folha de S. Paulo*, do dia 25 de maio, demonstra que a imagem passa a habitar as barricadas de ocupação da reitoria da USP, continuando a apontar arma para nós. O rifle é direcionado para os possíveis policiais que desocupariam o prédio.



Apu Gomes/Folha Imagem (25 de maio de 2007)



Apu Gomes/Folha Imagem
(25 de maio de 2007)



Sem informação de autoria



Sem informação de autoria

Como podem notar, dois fotógrafos em temporalidades e de diferentes jornais, uma foto feita de dia e outra de noite e publicadas na *Folha de S. Paulo* e no *Estado de S. Paulo*, fazem uma leitura que recoloca a imagem de Serra em outro contexto, já ressignificada pelo próprio cartaz. Infelizmente, não encontrei os autores das fotografias acima, fiz uma grande busca na internet e não encontrei a autoria. A imagem deslocou-se com muita rapidez para vários contextos, e para infelicidade e amargura dos marketeiros do governador. Não nos iludamos se essa imagem voltar fortemente em futuras campanhas eleitorais, e nos dois sentidos anunciados, como um político de ação, que pega em armas para combater a violência, e como um político em ato infeliz que não dimensiona sua ação em evento público.

Até mesmo alunos do curso de Jornalismo da Universidade Norte do Paraná, que produzem um webjornal chamado *ComTexto*, julgam antiética a publicação das imagens, porque não contribuem para uma “cultura de paz”, ou seja, não perceberam que as fotografias de Serra com o fuzil é um evento jornalístico em si mesmo, catalisador de sentimentos e sujeito a debate sobre sua importância imagética. Por outro lado, e com muito humor, o *Blog Dissidência*, no dia 18 de maio, comenta a foto e o autor sugere outros usos:

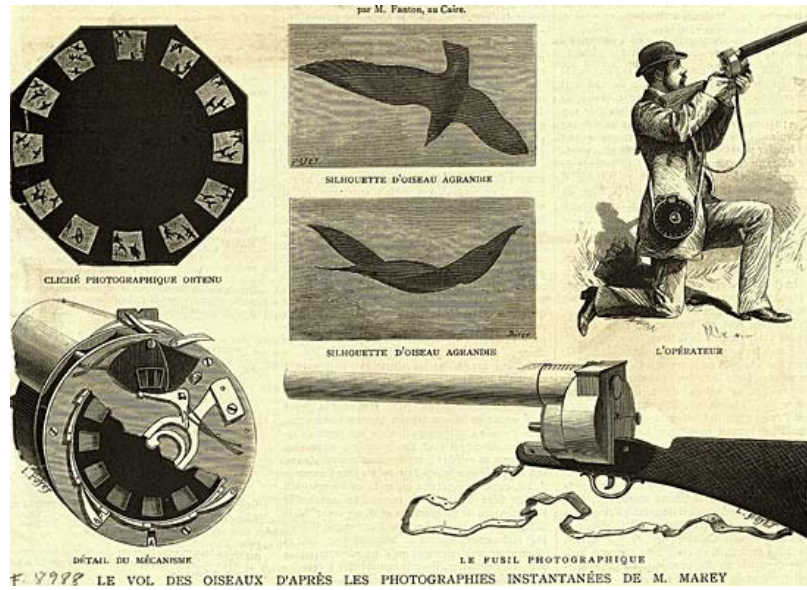
“... pessoas de regime podem colocar a foto na porta da geladeira ou do armário de comida; bancos podem colocar a foto na porta de noite para assustar ladrões. De dia não, uma vez que ninguém entraria no banco para realizar saques ou depósitos; parques de diversão podem utilizar a foto dentro do Trem-Fantasma ou da Casa do Terror; maridos podem colocar a foto na porta do quarto para ficarem livres da mulher de TPM.”

Voltando ao filme *Antes da chuva*, o fotógrafo anuncia a crise do fotógrafo e o fim de uma visão de imparcialidade ou distanciamento, ou seja, ao fotografar estamos participando do espetáculo, somos artífices muitas vezes também da tragédia, pelo fato de eventos serem realizados para serem fotografados e darem visibilidade a vis e cruéis ações. O fotógrafo, nesse caso, mesmo ao se distanciar dessa participação, não consegue se separar do ato fotográfico de sua própria morte fotográfica. Para Vilém Flusser, o gesto de fotografar é da mesma ordem do gesto de caçador no qual aparelho e fotógrafo se confundem e se tornam uma unidade funcional inseparável (Flusser: 1985:41).

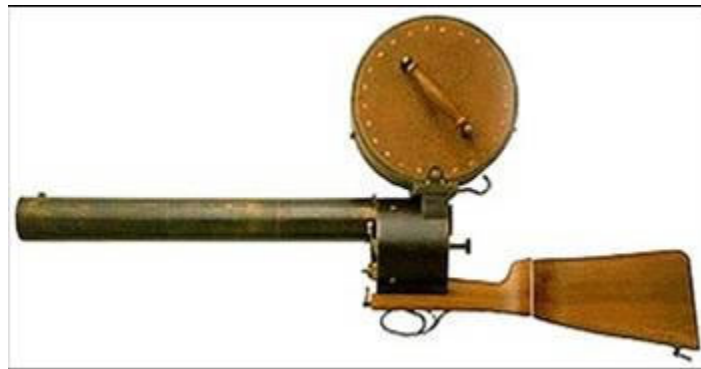
Susan Sontag percorre esse mesmo caminho ao demonstrar que a gestualidade técnica do ato fotográfico é similar ao ato de mirar por uma câmera, ou oriunda de uma mesma inteligência:

“Não existe guerra sem fotografia, observou o notável esteta da guerra Ernst Jünger em 1939, refinando dessa maneira a irreprimível identificação da câmera com a arma: ‘disparar’ a máquina fotográfica apontada para um tema e disparar uma arma apontada para um ser humano. Fotografar e guerrear são atividades congruentes”. (Sontag, 2003, p. 58)

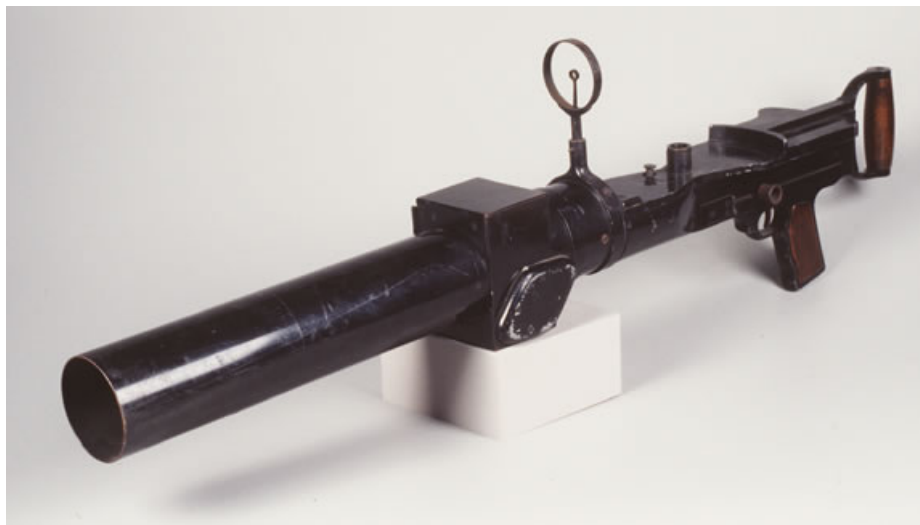
Nesse sentido, fui buscar essa convergência da inteligência tecnológica e muito além do fuzil automático de Marey, muito conhecido pelos seus experimentos de estudos fisiológicos por imagens, e encontrei uma série de câmeras armas no acervo da George Eastman House, aparelhos que conjugam de forma integral essa gestualidade técnica.



Fuzil Fotográfico de Etienne-Jules Marey (1878)



Eastman Gun camera 1915 Kodak EUA



Thompson's Revolver Camera 1862 -Enjalbert France



Photo-Revolver de Poche 1882- E. A. Briois France



Photo-Revolver de Poche 1882- E. A. Briois France

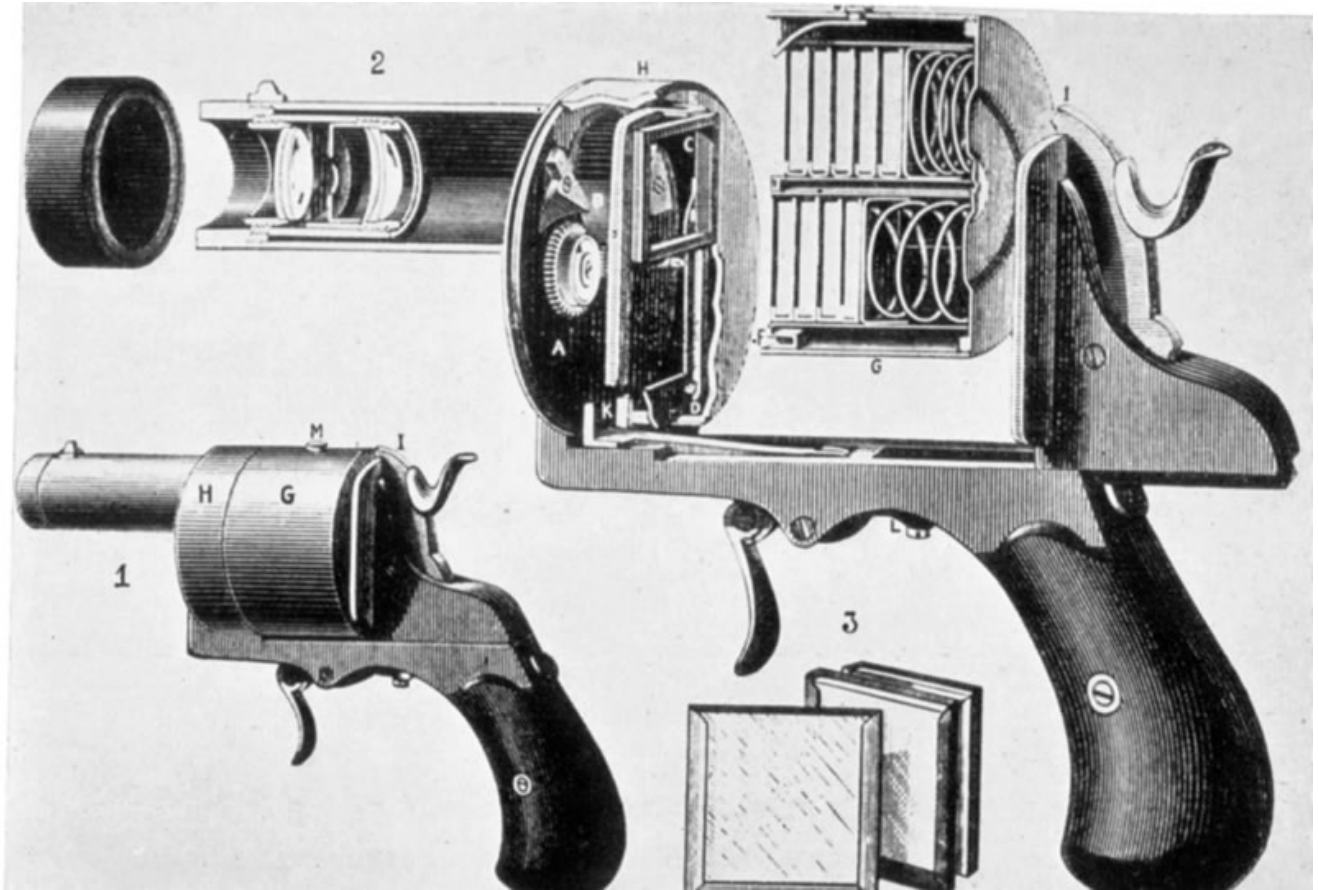
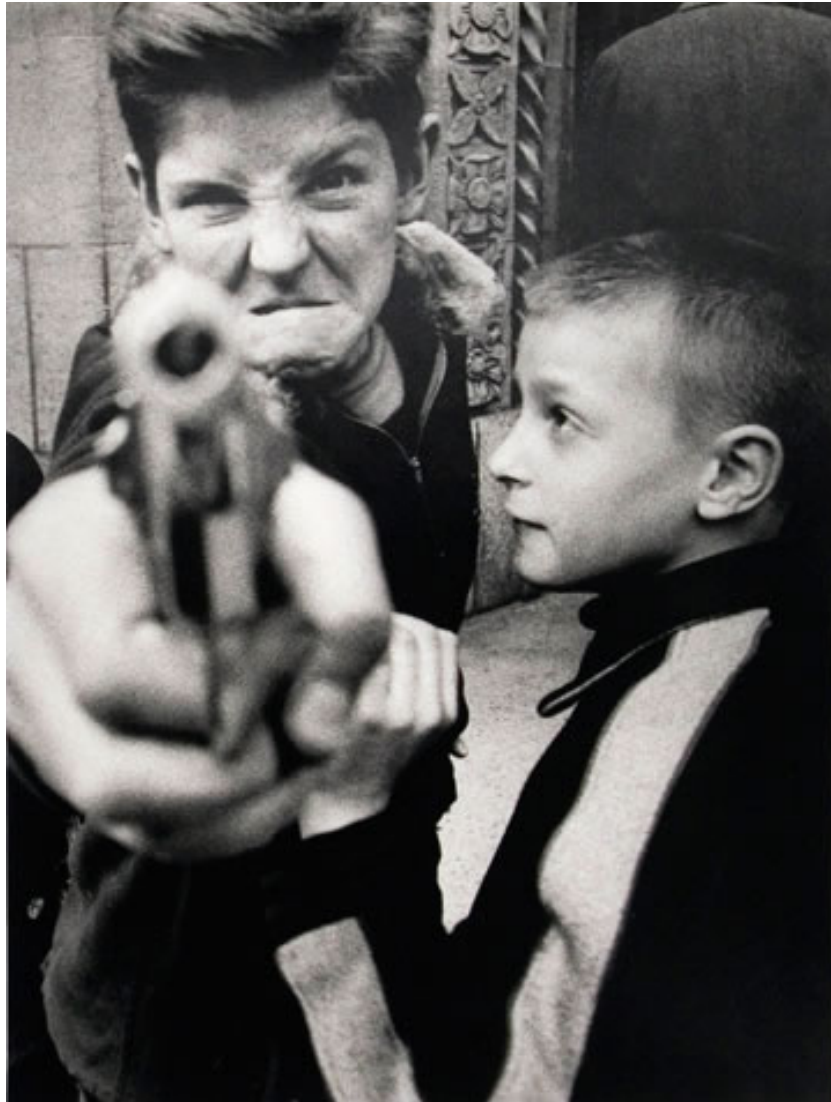


Photo-Revolver de Poche 1882- E. A. Briois France

Simulações que nos colocam sob mira de uma arma, como o fez o governador José Serra, em imagens de autores famosos como na conhecida foto de Willian Klein, ou nas imagens encontradas nos pertences de uma jovem de classe média da cidade de Campinas presa como assaltante a mão armada³. Pelo jogo entre vítima e mira, nos vemos na mira do revólver do agressivo soldado russo, participante da invasão da **Tchecoslováquia** em 1968, sobre a fotografia do filme *A insustentável leveza do ser* (1988, direção de Philip Kaufman, inspirado no livro de Milan Kundera). Essas imagens flutuando entre a cor e o preto & branco são o ponto de inflexão da

³ Ana Paula Jorge Souza, de 22 anos, estudante de Direito e que aparecia em colunas sociais da cidade, foi presa em março de 2007 e condenada por assalto a uma casa lotérica de Campinas, junto com seu namorado Raoni Renzo, de longa ficha criminal.

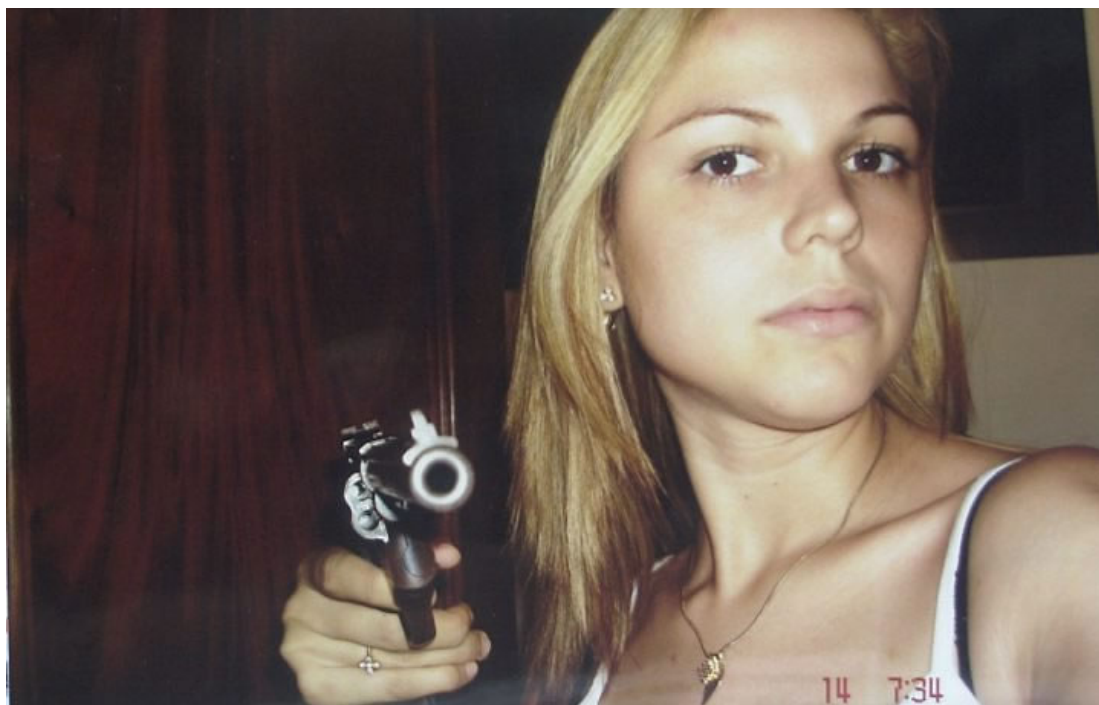
narrativa, na qual as fotografias da jovem fotógrafa deixam de ser documentais para serem policiais, com migração de significados.



"Broadway and 103rd St. New York, 1954-55", Willian Klein



Ana Paula Jorge Souza



Ana Paula Jorge Souza



Fotogramas – Filme “A insustentável leveza do ser “

A similitude da gestualidade técnica permite que câmera e arma fiquem no mesmo lugar e de forma dramática como na foto de Ron Haviv na Guerra da Bósnia, na qual o fotógrafo compartilha o mesmo ângulo e o mesmo ponto de vista do miliciano sérvio sobre o indefeso civil bósnio que apareceu morto pouco tempo depois. A distância entre a gestualidade técnica e o ponto de vista, entre câmera e arma é muito pequena, quase

nenhuma. No caso Serra, a fotógrafa Vivi Zanata foi atingida pela ação agressiva e pela onomatopéia “jocosa” do governador, mas não se intimidou e retornou o gesto técnico, conseguiu caçar a expressão insana do franco-atirador e felizmente sobreviveu! Entre o fuzil e a câmera ficamos somente nós e a imagem que faz a mediação do evento e, de certa forma, quase colocamos nossas mãos para cima em ato de misericórdia como a triste vítima de Ron Haviv.



Ron Haviv

Referências Bibliográficas

Dubois, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1993.

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

Goldberg, Vicki **The Power of photography**: how photographs changed our lives. New York: Abbeville Press, 1991.

Kossoy, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

Laso, Eduardo. **Antes y Después - Comentarios sobre “Antes de la lluvia” de Milcho Manchevski [on line]**. 2007. Disponível em <http://www.museu.ufrgs.br/admin/artigos/arquivos/AntesdelalluviaEduardoLaso.rtf> Acesso em junho de 2009.

Pérez-Reverte, Arturo. **El Pintor de Batallas**. Buenos Aires: Afaguara, 2006.

Sontag, Susan. **Ensaio de fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

_____ **Diante da dor do outros**. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

Tacca, Fernando C. de. Fotografia. Intertextualidades e hibridismos. **Discursos fotográficos**. UEL, Londrina, v.3, n.3.

Wandelli, Raquel. Durante as guerras, depois da história, antes da chuva - cinema hipertextual. In: Socine (Org.). **Estudos de Cinema**. São Paulo: Annablume, 2002.

O caso José Serra na web (pesquisa em maio de 2008):

<http://pt.globalvoicesonline.org/2007/06/22/ocupacoes-de-estudantes-se-espalham-pelo-brasil/>

<http://www.flickr.com/photos/guyrux/515208285/>

<http://www.futuroprofessor.com.br/governo-serra-arredondamento-de-notas-e-memorex>

<http://doisdedosdeprosa.wordpress.com/2007/05/19/veja-4-%E2%80%93-o-crime-na-mira-de-serra/>

<http://jornalismopolitico.blogspot.com/2007/05/jos-serra-armado-e-perigoso.html>

<http://radicalidadedemocratica.blogspot.com/2007/05/armado-e-perigoso-governador-jos-serra.html>

<http://noticias.uol.com.br/uolnews/monkey/2007/05/16/ult2529u238.jhtm>

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/inde16052007.shl>

<http://www.tjm.sp.gov.br/Noticias/0516GATE.htm>

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/educacao/ult305u19568.shtml>

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1705200712.htm>

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1605200723.htm>

<http://www.saopaulo.sp.gov.br/sis/leimprensa.php?id=84467&c=5>

<http://www.midiasemmascara.com.br/artigo.php?sid=5809>

<http://www.cmnat.rn.gov.br/noticiaexterna.asp?id=556>

http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/blogs.asp?id_blog=3&dia=17&mes=5&ano=2007

<http://cbrayton.wordpress.com/2007/05/17/public-relations-blunder-of-the-month-jose-serra/>

<http://www13.unopar.br/unopar/publicacao/manchete.action?m=415>