



# Significação

Revista de Cultura Audiovisual

outono - inverno 2009

# 31



# Significação

Revista de Cultura Audiovisual

outono - inverno 2009

# 31

**Significação** é uma revista acadêmica que, do número 13 ao 30, fazia parte das atividades do Centro de Pesquisa em Poética da Imagem, do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP. A partir do número 31 passa a ser uma publicação semestral vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

#### **Comissão editorial**

Eduardo Peñuela Cañizal  
Eric Landowski  
Etienne Samain  
Maria Dora Genis Mourão  
Eduardo Victorio Morettin  
Rubens Luis R. Machado Junior  
Ester Império Hamburger

#### **Conselho científico**

Muniz Sodré  
Eugênio Trivinho  
Gilberto Prado  
Ismail Norberto Xavier  
Janete El Haouli  
Jorge La Ferla  
José Luiz Aidar  
José Manuel Pérez Tornero  
Maria de Fátima Tálamo  
Mauro Wilton de Sousa  
Mayra Rodrigues Gomes  
Norval Baitello Junior  
Arlindo Ribeiro Machado Neto  
Henri Pierre A. de A. Gervaiseau  
Robert Stam  
Philippe Dubois  
Marcius Freire  
Michael Renov

#### **Editores**

Eduardo Peñuela Cañizal  
Geraldo Carlos do Nascimento

#### **Coordenação editorial**

Maria Dora Genis Mourão

#### **ANNABLUME**

##### **Comissão editorial**

Eduardo Peñuela Canizal  
Norval Baitello Junior  
Maria Odila Leite da Silva Dias  
Celia Maria Marinho de Azevedo  
Gustavo Bernardo Krause  
Maria de Lourdes Sekeff (*in memoriam*)  
Cecília de Almeida Salles  
Pedro Roberto Jacobi  
Lucrécia D'Alessio Ferrara

##### **Coordenação editorial**

Ivan Antunes

#### **ANNABLUME**

##### **editora. comunicação**

Rua Martins, 300. Butantã  
05511-000. São Paulo. SP. Brasil  
tel e fax: 11 3812-6764  
televidas: 11 3031-1754  
www.annablume.com.br

##### **Projeto gráfico**

João Parenti  
Meire Assami  
Thomas Yuba

##### **Capa**

Valéria Costa Pinto.  
*Em Trânsito*.  
Rio de Janeiro, 2004

# Significação

Revista de Cultura Audiovisual

outono - inverno 2009

# 31





# Sumário

// Apresentação  
pag. 9

//////////////////// Sobre bicicletas y otros encantos cinematográficos  
pag. 11 **Reto Melchior**

//////////////////// Quando a fotografia se diz-dobra  
pag. 43 A propósito dos Perceptos de Valéria Costa Pinto  
**Maurício Lissovsky**

//////////////////// O documentário e as artes visuais  
pag. 63 **Beatriz Furtado**

//////////////////// Tela em branco:  
pag. 79 cinema da origem, origem do cinema  
**André Brasil**

//////////////////// Descolamentos e circularidade. O original é a cópia  
pag. 95 **Mauricius Martins Farina**

//////////////////// Análise discursiva das legendas e fotografias do jornal *Brasil de Fato*:  
pag. 111 **Jonathan Raphael Bertassi da Silva**  
**Lucília Maria Sousa Romão**

//////////////////// Do Instante ao estado de coisas:  
pag. 129 formas da estabilidade no discurso visual do fotojornalismo  
**Benjamim Picado**

//////////////////// Sonoridades do cinema dito silencioso:  
pag. 149 filmes cantantes, história e música  
**Eduardo Morettin**

//////////////////// Transformações urbanas e imaginário fotográfico:  
pag. 165 a cidade de São Paulo sob a visão de três grandes fotógrafos  
**Luciana Fátima da Silva**





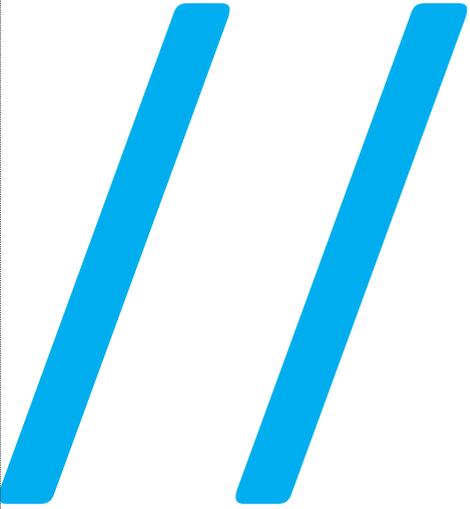
# Apresentação

A revista **Significação** passou, no transcorrer da sua existência, por várias mudanças, sempre com o intuito de oferecer aos leitores mais qualidade tanto no conteúdo quanto na forma dos trabalhos publicados. Este número é fruto de uma transformação mais radical: uma transformação em que se cuida da configuração gráfica dos artigos tendo em mira o papel que ela exerce nos aspectos semânticos veiculados. Do ponto de vista temático, os trabalhos aqui reunidos centram suas abordagens, amparando-se em perspectivas teóricas diferentes, no universo das imagens e do audiovisual. Cabe dizer que todos eles são fruto de pesquisas acadêmicas em que se analisam tópicos de *Un Chien Andalou*; os perceptos fotográficos de Valéria Costa Pinto; as relações do documentário com as artes plásticas; a busca de um cinema de origem; a circulação da memória através da fotografia jornalística; a questão da função narrativa atribuída aos temas da estabilidade na foto jornalística; a discursividade das legendas e fotografias do jornal *Brasil de Fato*, a sonoridade no cinema silencioso e a visão de três fotógrafos na criação de um imaginário da cidade de São Paulo.

Os editores agradecem o auxílio concedido pelo CNPq, sem o qual teria sido impossível publicar a revista em seu novo formato.

Os Editores





# **Sobre bicicletas y otros encantos cinematográficos**

*Reto Melchior*

*Doutor pela Universidade de São Paulo*

*Kollegium St. Fidelis Stans, Suíça*



El Bosco (Hieronymus Bosch):  
(*Los pecados capitales*, 1485)

## Resumo

Abordagem interpretativa da personagem do ciclista de *Un Chien Andalou* (1929), de Luis Buñuel e Salvador Dalí. Além da alusão do título ao poeta andaluz, considera-se esta cena de um homem ridículo andando de bicicleta como o momento chave do escárnio contra Federico García Lorca, por se fundamentar no “diálogo” *El paseo de Buster Keaton* (1925): texto de índole íntima que o próprio autor, em época de mútua confiança, tinha enviado a Dalí.

## Palavras-chave

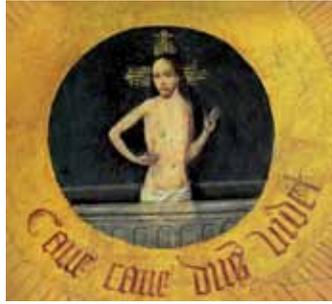
Cinema e literatura, Intertextualidade, Percepção associativa, Buñuel/ Dalí, *Un Chien Andalou*, Federico García Lorca, Buster Keaton

## Abstract

Interpretative approach to the character of the cyclist in *Un Chien andalou* (1929), by Luis Buñuel and Salvador Dalí. Besides the title, this scene with a ridiculous man riding a bicycle is considered the main point of derision against Federico García Lorca because it is founded upon a “dialogue” by the Spanish writer, *El paseo de Buster Keaton* (1925), full of personal allusions, that the author, in moments of mutual confidence, had sent to Dalí.

## Key words

Cinema and literature, Intertextuality, Associative perception, Buñuel / Dalí, *Un Chien andalou*, Federico García Lorca, Buster Keaton



“Cave cave, Dominus videt”  
(detalle de *Los pecados capitales*)



“Invidia”  
(detalle de *Los pecados capitales*)

## 1. Sobre ciclistas y perros invisibles



Parece que las bicicletas tienen un atractivo muy particular para la especie canina. Así cuando pasa un hombre en bicicleta por una zona bajo la custodia de un perro guardián, éste se levanta y corre tras el intruso. No se sabe si el cuadrúpedo quiere morder el pie del ciclista por puro placer o porque lo considera un peligro, si es una acción espontánea con objetivo de espantar a un potencial enemigo de su área de influencia o si la reacción agresiva se explica por un encanto secreto que emana de la bicicleta o del ciclista.

Cada vez que veo la escena de *Un Chien andalou* (Un perro andaluz, 1929) en la que Pierre Batcheff pasa en bicicleta por las calles de París (es decir, por la misma calle en direcciones opuestas...), me temo que le salga, desde algún ángulo escondido, un perro ladrador con ganas de asustarlo o pegarle un mordisco. Claro, lo sabemos todos: no hay ningún perro en toda la película, y esto precisamente es uno de los factores de extrañamiento del cortometraje surrealista. Sin embargo, sabemos también que al final de la escena, el ciclista se cae del vehículo sin motivo evidente como si hubiera por ahí cerca, invisible, un canino ladrando.

Esa escena del ciclista ha sido hartamente comentada, y no cabe duda alguna de que *Un Chien andalou* implica un ajuste de cuentas por parte de Luis Buñuel y Salvador Dalí con Federico García Lorca. El golpe bajo del cineasta boxeador, respaldado por el joven pintor que el poeta granadino tanto había querido, lo vulneró gravemente. El mensaje subliminal de la película selló la ruptura de la amistad, y Lorca comprendió perfectamente: el perro soy yo.<sup>1</sup> Mucho después

<sup>1</sup> Parece que Lorca le dijo a su amigo Ángel del Río: „Buñuel ha hecho una mierdesita así de pequeña que se llama *Un perro andaluz* y el perro andaluz soy yo“ (PÉREZ TURRENT / DE LA COLINA, 1993: 21).



2. Véase el capítulo “Secretos de alcoba” en *Dalí joven, Dalí genial* (GIBSON, 2004: 162-166).

3. “¿El perro andaluz era Lorca? La acusación estaba justificada (aunque Buñuel la negaría después, y cabe pensar que se basaba sobre todo en tres secuencias del guión. / En primer lugar, la escena en que el afeminado protagonista masculino se materializa de repente sobre la cama y ‘vuelve a la vida’, transparente alusión a las representaciones que hacía Lorca de su propia muerte y resurrección, y que tanto habían impresionado a Dalí. / Luego la escena de la bicicleta [...]. En el breve texto, salpicado de alusiones al cine, un afeminado Buster Keaton no sólo se cae de su bicicleta, sino que fracasa rotundamente en dos encuentros heterosexuales. En una palabra, es impotente, condición que Buñuel atribuía a Lorca. [...] / En tercer lugar, es probable que Lorca sospechara otra alusión a su persona en el extraordinario inicio, intensamente erótico, de la secuencia en que el protagonista intenta seducir a la muchacha. [...] La angustia que se refleja en el rostro del personaje al ver los pechos desnudos de la muchacha puede reflejar el horror que Lorca sentía por los senos (así como Dalí, y que el pintor recordaría muchos años después: mientras el placer que experimenta el protagonista al acariciar las nalgas de la chica (no los muslos) pretende seguramente aludir una vez más a la homosexualidad sugerida por la boca-esfínter del guión” (GIBSON, 1999: 247-248).

del asesinato del poeta granadino en 1936, Buñuel se defendió contra tal imputación: “No es así. La gente encuentra alusiones donde quiere si se empeña en sentirse aludida” (PÉREZ TURRENT / DE LA COLINA, 1993: 21).

No voy a entrometerme aquí en esos marañosos bastidores de amores y celos que tanto habían marcado las relaciones entre Lorca, Dalí y Buñuel durante la época en que los tres vivían juntos en la Residencia de Estudiantes de Madrid; los “secretos de alcoba” han sido suficientemente comentados, de modo que ya no hay secretos.<sup>2</sup> Lorca, sin embargo, debe de haberse exasperado porque la escena del ciclista está sin duda inspirada en un texto suyo, un “diálogo” surrealista, escrito en 1925 y publicado en 1929 bajo el título *El paseo de Buster Keaton*, texto que –según Ian Gibson– refleja “la angustia sexual del escritor”.<sup>3</sup>

En su libro *Lorca-Dalí: el amor que no pudo ser*, el historiador y biógrafo irlandés esboza los puntos que el diálogo lorquiano y el cortometraje tienen en común, llegando a la conclusión de que “parece imposible dudar que al crear al protagonista masculino de *Un Chien andalou* Buñuel y Dalí no estuvieran pensando realmente en Lorca” (GIBSON, 1999: 249).

Esa identificación de Lorca con el ciclista –y al mismo tiempo con el perro andaluz anunciado en el título de la película– me lleva a formular la siguiente tesis: el perro existe.<sup>4</sup> Es un cuadrúpedo que ladra (el cine mudo nunca fue silencioso...), un perro de caza español que se esconde detrás de la cámara: se trata del dúo Buñuel y Dalí que, como las bestias del infierno pintadas por El Bosco, caza al Buster Keaton lorquiano afeminado y puesto en ridículo, como el perrillo faldero en el cuadro de Philip Reinagle, que toca el piano.

Mejor dicho, *Un Chien andalou* es una película con tres perros: dos de caza escondidos detrás de la cámara (un aragonés y un catalán) y la estrella –un perro andaluz adiestrado– que monta en bicicleta.





El Bosco (Hieronymus Bosch): “Gula”  
(detalle de *Los pecados capitales*, 1485)

## 2. Sobre casamientos y cisnes

Los estudiantes de la Residencia adoraban el cine. “Federico, Alberti, Dalí y yo íbamos mucho al cine, para reírnos con los Keaton, los Ben Turpin, los Ambrosios. Sobre todo Keaton”, comenta el cineasta aragonés (BUÑUEL, 1982: 277). En la Residencia había un cineclub bien frecuentado, y el cine fue tema de discusión diario. Buñuel escribía reseñas (sobre *Metrópolis*, *La dama de las camelias*, *Napoleón Bonaparte...*)<sup>5</sup> y Rafael Alberti, otro compañero andaluz de la Residencia, hizo poemas inspirados por las estrellas del cine mudo (Charlot, Harold Lloyd, Harry Langdon, Stan Laurel, Oliver Hardy...). El interés que Keaton suscitó en la generación de Lorca está ampliamente documentado, y los comentaristas hablan de “apasionados admiradores de Keaton” (GIBSON, 1999: 127).

Los biógrafos saben también que en aquel verano de 1925, Salvador Dalí y Lorca estaban unidos como nunca.<sup>6</sup> Agustín Sánchez Vidal escribe en su ensayo “Dalí-Buñuel: encuentros y desencuentros” (en: *¡Ola Pepín!...*, 2007: 25): “En cuanto a la relación entre Lorca y Dalí, alcanza su plenitud en ausencia de Buñuel, cuando éste se traslada a París en enero de 1925. Y queda plasmada en la *Oda a Salvador Dalí* (1926) del poeta y la colaboración del pintor en los decorados de *Mariana Pineda* (1927)”.

Para mejor entender la génesis del texto lorquiano sobre Keaton, las investigaciones biográficas de Gibson nos dan las siguientes informaciones reveladoras: “En una fecha imposible de determinar con

4. Véase mi comentario sobre esta inversión interpretativa, fundamentada en un punto de partida diferente (el cuadro *El enigma sin fin*, de 1938, en que Dalí junta el retrato de Lorca con la silueta de un perro, con la obra de Joan Miró, *Perro ladrándole a la luna*, de 1926, y con otros cuadros) en el capítulo „O dialogismo com Un Chien andalou“ en: *Viaje a la luna: uma biografia em projeção* (MELCHIOR, 2008: 134-161). Generalmente se ha considerado ese único guión lorquiano como una respuesta al cortometraje en discusión.

5. La mayoría de esos textos fueron publicados en 1927. Véase los “escritos cinematográficos” (en: BUÑUEL, 1982: 149-180).

6. Véase *Dalí joven, Dalí genial* (GIBSON 2004: 162-166).



precisión pero verosímelmente de 1925, Dalí le envía a Federico un *collage* suyo titulado *El casamiento de Buster Keaton*, compuesto de recortes de periódicos – fotografías de Pamplinas y relato de noviazgo de éste con Natalie Talmadge<sup>7</sup>–, de ilustraciones astronómicas, y de añadidos específicamente dalinianos” (GIBSON, 1985: 420).

Parece que este *collage* inspiró a Lorca a trabajar sobre el tema, porque poco después escribió un texto de índole surrealista<sup>8</sup>, el *Diálogo de la bicicleta de Filadelfia*, que finalmente fue publicado bajo el título de *El paseo de Buster Keaton*.<sup>9</sup> El manuscrito, fechado en julio de 1925, va dedicado a Dalí.<sup>10</sup> En una carta escrita en verano de ese año y dirigida a Melchor Fernández Almagro, Lorca explica: “Hago unos diálogos extraños profundísimos de puro superficiales que acaban todos ellos con una canción. Ya tengo hecho *La doncella, el marinero y el estudiante, El loco y la loca, El teniente coronel de la Guardia Civil, Diálogo de la bicicleta de Filadelfia y Diálogo de la danza*, que hago estos días. Poesía pura. Desnuda. Creo que tienen un gran interés. Son más universales que el resto de mi obra... (que, entre paréntesis, no la encuentro aceptable)”<sup>11</sup>.

El libro anunciado nunca llegó a realizarse. Algunos de los textos mencionados en la carta fueron publicados en uno de los dos números de la revista *Gallo* editada por Lorca; dos diálogos se incluyeron en la primera edición del *Poema del cante jondo* (1931) y otros quedaron incompletos o se perdieron. Y así empieza *El paseo de Buster Keaton*:



*Canta un gallo. Sale Buster Keaton con sus cuatro hijos de la mano. Saca un puñal de madera y los mata. Luego coge una bicicleta y se va [...].*<sup>12</sup>

Román Gubern comenta que el texto está “hinchado, como no podía ser de otro modo, de referencias cinéfilas. Se inicia con el canto de un gallo, que sin duda alude al gallo que aparecía en las portadas de los noticiarios de actualidades Pathé, que componían la primera parte de la programación en las salas de cine, precediendo al largometraje” (GUBERN, 1999: 447).

Gibson caracteriza el diálogo lorquiano como un texto telegráfico: “nos sitúa en un escenario norteamericano, sin una sola alusión a España: afueras de Filadelfia; el gallo de las Noticias Pathé; un negro que ‘entre las viejas llantas de goma y bidones de gasolina come su sombrero de paja’; la Mujer Moderna, agresivamente li-

7. El casamiento se celebró en 1921. Tuvieron dos hijos varones, James (1922) y Robert (1924). Poco después de haber nacido el segundo hijo, el matrimonio entró en crisis, y en 1932 se acabó con el divorcio. Natalie Talmadge ya había sido actriz antes de trabajar con Keaton.

8. Cabe mencionar que el 18 de abril del mismo año, el poeta francés Louis Aragon dio una conferencia en la Residencia de Estudiantes sobre el surrealismo, pero Lorca estaba fuera de Madrid (GIBSON, 1998, I: 414). Sin embargo, la conferencia fue publicada parcialmente en la revista *La Révolution surréaliste*, que salió en junio de 1925. El surrealismo fascinó a los estudiantes de la Residencia.

9. “Se puede especular acerca de si este collage heterosexual fue un intencionado mensaje en clave, o una advertencia cordial del pintor al poeta en un momento en que su íntima amistad producía zonas de equívocos sentimentales. Pudo serlo, porque *El paseo de Buster Keaton*, muy probable fruto de aquel envío, constituyó también una declaración cifrada sobre la crisis de identidad del poeta” (GUBERN, 1999: 447).

10. Las palabras finales de uno de los manuscritos conservados en el archivo García Lorca muestran que el destinatario del diálogo fue Salvador Dalí: “Adiós Dalitaitita / Daliminita / Dalipiruta / Dametira / Deméter / Dalí. [...] Este diálogo conseguido con tan pobres elementos me da una penosa impresión de Buster Keaton. ¿Y a ti? Hijititio. [...] Escríbeme enseguida. /

En seguida. / En seguida. / En seguida” (GARCÍA LORCA, 1997, II: 844). En agosto o septiembre del año 1925, Dalí, desde Cataluña, le escribe a Lorca: “Parece que Buster Kition [sic] ha hecho una película en el fondo del mar con su sombrero de paja encima la escafandra de buzo” (GIBSON, 1999: 127). Se refiere a la película *The Navigator* (El navegante, 1924).

11. En: GARCÍA LORCA, 1997, II: 842.

12. Véase el resumen de Ángela C. ESPINOSA-LEBSACK: “Un gallo canta: Buster Keaton mata a sus cuatro hijos y decide dar un paseo en bicicleta. En el camino se ve a un negro comiendo su sombrero de paja. Poco después cae de la bicicleta: pero sigue su camino y se encuentra con una estadounidense que le hace sugerencias sexuales. Al final, una joven con cabeza de ruiñeñor transita en bicicleta. Caen cuando Buster Keaton se identifica, y éste, tratando de ser galante, pretende resucitarla con un beso; pero de nada sirve.”

13. Hay dos películas en las que Keaton va en bicicleta: *Our Hospitality* (1923) y otra, posterior al texto de Lorca, *The General* (El maquinista de la General, 1927). Al hablar de *Un Chien andalou* (1929), tenemos que contar con referencias a esas dos películas de Keaton, pero *El paseo de Buster Keaton* (1925) sólo puede dialogar con *La ley de la hospitalidad*, y no –como lo hace Espinosa-Lebsack en su ensayo citado– con la película de 1927.

*Our Hospitality* es una comedia de situación que cuenta la historia de Willie McKay (Buster Keaton), que se ve inmerso en medio de la pelea de clanes de los Canfield y los McKay.

berada; la deshumanización de una inmensa sociedad entregada al materialismo.” Y el comentarista concluye que “el paseo de bicicleta lorquiano encarna hasta cierto punto los miedos, ansiedades y preocupaciones del propio poeta” (GIBSON, 1998, I: 420).

La trama del texto lorquiano entreteje una red de alusiones, pero no se refiere a una película en concreto, y además, aporta elementos nuevos. El motivo de la matanza de los cuatro hijos, por ejemplo, no existe en ninguna de las obras de Keaton.



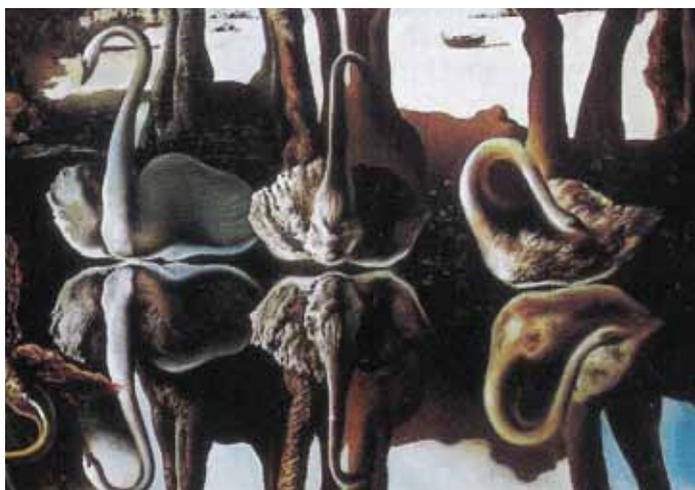
La única fuente matriz del ciclista de *Un Chien andalou* dentro de la producción cinematográfica de Keaton la encontramos en *Our Hospitality* (*La ley de la hospitalidad*), de 1923.<sup>13</sup> Además, es la película en la que no sólo actúa Natalie Talmadge, la esposa del actor (en el papel de Virginia Canfield), sino también su hijo primogénito James, de un año de edad, llamado en los créditos “Buster Keaton, Jr.”.

Gibson concluye que la imagen evocada de Keaton encaja dentro de una serie de personajes lorquianos cuyo destino está sellado por deseos que nunca podrán realizarse.<sup>14</sup> Y uno de los temas principales de la obra lorquiana es sin duda la frustración. El Keaton del diálogo lorquiano mata a sus hijos y consigue deshacerse de sus relaciones familiares para seguir su camino, independiente. “¡Qué hermosa tarde!” y “Da gusto pasear en bicicleta” exclama el protagonista después de haber cometido el homicidio.

La adoración del actor americano por parte de Lorca refleja un anhelo de libertad para poder vivir sin las fronteras impuestas por la familia, la sociedad y las reglas de la moral. “Escaparse de la España de Primo de Rivera, con su asfixiante moral sexual, su censura, sus tabúes, su constante acoso a anticonformistas e intelectuales y su endurecida legislación para reprimir la homosexualidad; conseguir la independencia económica, incluso, si hace falta, como ‘lector’ en algún departamento de español extranjero: es la meta fundamental de Lorca en estos momentos en que, a los veintisiete años, sigue dependiendo económicamente de sus padres y apenas ha ganado



un céntimo con su trabajo” (GIBSON, 1999: 129). Pero queda poca esperanza para que ese deseo se realice. El Keaton lorquiano lo confiesa: “Quisiera ser un cisne. Pero no puedo aunque quisiera”. Y parece que su queja todavía hace eco en *Cisnes reflejando elefantes*, que Dalí pintó en 1937.



14. “En realidad, este Buster Keaton, aunque sólo someramente esbozado, encaja dentro de la larga serie de personajes lorquianos que quieren ser y no pueden. Que buscan, como Soledad Montoya, su alegría y su persona, pero que no las terminan de encontrar” (GIBSON, 1999: 128).



El Bosco (Hieronymus Bosch): “Accidia” (detalle de *Los pecados capitales*, 1485)



15. La película *Amarcord* (“me acuerdo”) de Federico Fellini se fundamenta en los recuerdos ficticios de la adolescencia del cineasta, mostrando la vida en una pequeña ciudad italiana de los años treinta. Es una sabrosa crítica a la sociedad con sus valores religiosos y educativos, en la época de la propagación del fascismo.

### 3. Sobre pistones y batidores de huevos

¿Se acuerda? Un adolescente está confesándose. Las preguntas del padre enfocan nada más que en el sexto mandamiento. Titta (Bruno Zanin), un adolescente de dieciséis años, pasa revista a algunos momentos de transgresión. ¿Qué le va a confesar al director espiritual? ¿El encuentro con la ninfómana Gradisca? ¿El sofoco entre los senos de la estanquera? ¿La masturbación colectiva en el coche? No. Sería demasiado atrevido. Mejor decirle al confesor curioso que se había tocado. Una sola vez. Nada más. Sin entrar en detalles. Y decir que se arrepiente... Mientras, el espectador en la sala oscura asiste –como verdadero voyeur– a las sabrosas escenas fellinianas de *Amarcord* (1973)<sup>15</sup> en que las posaderas voluminosas de las vendedoras del mercado erotizan, metonímicamente, la bicicleta.



Pero no es así en las películas de Keaton. Parece que en aquel entonces, la bicicleta carecía de cualquier “carga” erótica. Lorca, por lo menos, en *El paseo de Buster Keaton*, insiste en el carácter unidimensional e inocente del objeto:



*Buster Keaton cruza inefable los juncos y el campillo de centeno. El paisaje se achica entre las ruedas de la máquina. La bicicleta tiene una sola dimensión. Puede entrar en los libros y tenderse en el horno de pan. La bicicleta de Buster Keaton no tiene el sillón de caramelo, ni los pedales de azúcar, como quisieran los hombres malos. Es una bicicleta como todas, pero la única empapada de inocencia. Adán y Eva correrían asustados si vieran un vaso lleno de agua, y acariciarían en cambio la bicicleta de Keaton (GARCÍA LORCA, 1997, II: 181-182).*

Sin duda alguna, el hecho de que Lorca insista en que la bicicleta de su ídolo cinematográfico sea “la única empapada de inocencia” y que no tenga “el sillón de caramelo, ni los pedales de azúcar” remite a la existencia de bicicletas menos inocentes. Pero ¿quiénes son esos “hombres malos” que convierten el vehículo en un objeto de deseo pecaminoso?

La historia de la bicicleta tiene sus orígenes en 1817. El alemán Karl Freiherr Drais von Sauerbronn (1785-1851) es el inventor de la llamada “Laufmaschine” (máquina de correr), que después se llamó “draisine”, precursor del velocípedo y de la bicicleta actual. El vehículo, que en Francia luego fue llamado “la petite reine” (la reina pequeña), le permitía al hombre un desplazamiento autónomo y rápido, por lo cual llegó a tener la nueva invención una popularidad inesperada. Y enseguida surgió la discusión científica sobre las virtudes y desventajas de la máquina con respecto a la salud popular.

En el año 1900, un médico francés, el doctor Ludovic O’Followell, publicó un estudio titulado *Bicyclette et organes génitaux*, tratando el problema si el auge del ciclismo podría ser la causa del decrecimiento de la raza francesa. En ese estudio se destacan temas como la dolencia del abdomen causada por el abuso del vehículo o su



influencia sobre la sexualidad y se usan expresiones jurídico-morales para definir si la nueva invención es “criminosa” o “inocente”.<sup>16</sup> El ensayo aborda también el tema de la máquina de coser y su abuso como instrumento de satisfacción sexual para la mujer, y sin negar que el uso de la bicicleta pueda provocar los mismos efectos, el médico francés le da la preferencia porque el ciclismo se practica al aire libre.<sup>17</sup>

Al insistir Lorca en la inocencia de la bicicleta de Keaton, tenemos la confirmación indirecta de que la opinión pública la consideraba un objeto erótico –igual que la máquina de coser, que también aparece en el texto lorquiano.<sup>18</sup>

En el campo literario, hay un ensayo revelador del autor italiano Edmondo De Amicis: *La tentazione della bicicletta* (1906), en el cual “ir en bicicleta” ya no se llama un paseo con “la petite reine”, sino un “acoplamiento con la brujita”.<sup>19</sup> De Amicis describe en su *bozzetto* cómo la bicicleta llegó a tener tanta popularidad en Italia que no sólo los jóvenes, sino también los ciudadanos más honorables de avanzada edad se sentían fascinados por la nueva invención. Por no querer pasar por ridículo resiste, pero se siente aun más ridículo porque llega a ser casi el único sin hacer uso de la nueva invención. El autor termina su texto con el consejo irónico para los gordos de su generación que ceden a la tentación para no tener que pasar como él por el infierno de la frustración.<sup>20</sup>



En un contexto más amplio hay que mencionar a Man Ray. El artista de Filadelfia pretende que “todo puede ser transformado, deformado o eliminado por la luz, que es tan versátil como el pincel, ni más ni menos” (en: HEITING, 2004: 170). Su obra *La Femme* (1920), por ejemplo, no es nada más que la foto de un batidor de huevos transformado por el título. Emmanuelle de l’Ecotais comenta que “en sus cuadros realizados en Nueva York, Man

Ray había mostrado su intención de mostrar de forma sensible, con medios fotográficos, la vida de los objetos, su independencia, su capacidad de significar algo distinto de aquello para lo que habían sido fabricados” (idem, 2004: 154-155).

La erotización del objeto será más evidente en otra obra fotográfica de Ray, *Erotique dévoilée* (1933). La combinación de una rueda mecánica con un desnudo femenino entabla una mutua contami-

16. “[...] nous avons souvent, très souvent, interrogé les femmes cyclistes afin de connaître d’elles l’influence de la bicyclette sur leur appétit sexuel. Sur les quatre-vingt-trois cas de notre enquête, il y a huit fois diminution, huit fois augmentation, toutes les autres femmes n’ont constaté aucune modification et encore celles qui ont accusé une différence en plus ou en moins avouaient facilement ou que ces désirs plus vifs étaient dus non à la promenade même, mais à la compagnie des personnes avec lesquelles elles cyclaient, ou que leurs désirs calmés résultaient d’un trop long effort pour arriver au but de la promenade. Or, de quelque façon que vienne la fatigue, qu’il s’agisse d’un effort sportif quelconque, bicyclette, marche excessive, etc., si celle-ci terrasse et endort, ce n’est pas l’exercice qu’il faut accuser, mais l’excès de cet exercice” (O’FOLLOWELL, 2009: 152-153). “La lecture de ces cas ne m’ayant point convaincu, je n’accueillis dans la suite qu’avec une certaine méfiance à ma consultation la déclaration de deux jeunes gens qui *incriminaient la bicyclette*: ayant fait appel à leur franchise, ils m’avouèrent que cette dernière était plus *innocente* qu’ils n’avaient prétendu” (idem, 2009: 110).

17. Une femme à la machine à coudre reste dans une atmosphère confinée et doit avoir les yeux sur son travail. La position occasionne une pression sur les organes pelviens. Avec son mouvement court, rapide, limité aux muscles de la cuisse et du jarret sans déplacement du sujet, la machine à coudre ne peut être comparée à la bicyclette, qui met en action tout le membre inférieur et qui est utilisée en plein air. [...] / Depuis le moment o fut



nación semántica: Meret Oppenheim se convierte en una mujer-objeto en tanto que la rueda se erotiza.

Otro observador del fenómeno es Georges Bataille, cuyos textos eróticos pregonan una percepción metonímica de la máquina. En el ensayo *L'Anus solaire* (El ano solar), escrito en 1927 y publicado solamente en 1931, el pensador francés dice que existen dos movimientos principales, que son el movimiento rotativo y el movimiento sexual. Su combinación se expresa por las ruedas y pistones de una locomotora.<sup>21</sup>

El ejemplo pionero en la historia del cine que juega con la erotización de los objetos es la película *Ballet mécanique* (1924) de Fernad Léger y Dudley Murphy. Ray era colaborador de esa obra experimental. El cortometraje tan adorado por Buñuel junta tomas de mujeres (Kiki de Montparnasse) con escenas de máquinas y utensilios de cocina en movimiento. Además, carece de un argumento narrativo —como *Le Chien andalou*.

rédigé par nous cet article, nous avons vu avec joie de savants médecins ou chirurgiens argumenter comme nous et faire surtout de ce que l'exercice de la bicyclette se pratique en plein air, la raison majeure pour laquelle on ne saurait comparer la bicyclette et la machine à coudre. / Certes, pour

une femme qui le veut bien, pédaler quelque peu suffit à procurer une satisfaction génitale. Voici des faits. M. Verchère connaît une jeune dame bicycliste qui lui a avoué s'offrir à volonté, sur sa bicyclette, deux ou trois séances à intervalles voulus, de masturbation complète" (idem, 2009: 76-79).

18. En *El paseo de Buster Keaton* se define la sociedad americana por la connotación erótica de la máquina de coser: "A lo lejos se ve Filadelfia. / Los habitantes de esta urbe ya saben que el viejo poema de la máquina Singer puede circular entre las grandes rosas de los invernaderos, aunque no podrán comprender nunca qué sutilísima diferencia poética existe entre una taza de té caliente y otra taza de té frío. / A lo lejos, brilla Filadefia" (GARCÍA LORCA, 1997, II: 182).

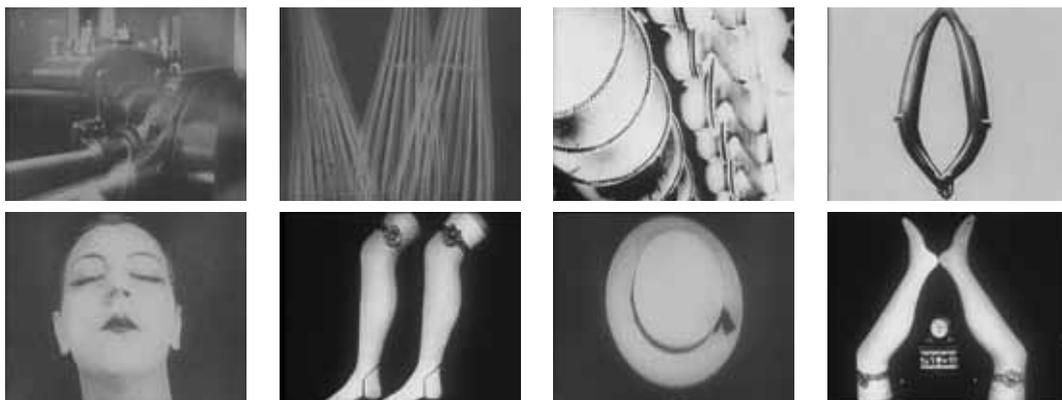
20. "La morale est celle-ci: ô amis corpulents et grisonnants ou blanchis par les années, connus et inconnus, qui, bien qu'ayant atteint un âge ingrat ou même infiniment ingrat, vous qui êtes susceptibles encore « de monter à bicyclette », vous qui le voudriez, mais ne le voulez pas, que ce soit par paresse, par honte ou par frousse: ne résistez pas car il vous en coûterait de trop longs et de trop pénibles combats. Sautez en selle l'esprit résolu: vous connaîtrez les difficultés

de l'apprentissage, vous ramasserez des bûches et ferez rire le commun des mortels; mais vous échapperez à dix ans de tentations et de regrets qui, tous ensemble, vous feraient plus de mal que quelques côtes cassées et seraient bien plus humiliants que la risée publique. Suivez le conseil de cet inconscient: « les mains sur le guidon et l'âme au vent » (A. Oriani), ou vous finirez par vous en mordre les doigts et par donner votre âme au diable" (idem, 2009: 36-37).

19. "Mais la plus dure épreuve vint ensuite, quand, sous mes propres yeux, les amis et les connaissances de mon âge commencèrent à *s'accoupler avec la petite sorcière*" (DE AMICIS, 2009: 25). Cito la reciente traducción francesa del ensayo, establecida por Olivier Favier, *La Tentation de la bicyclette*.

21. "Les deux principaux mouvements sont le mouvement rotatif et le mouvement sexuel, dont la combinaison s'exprime par une locomotive

composée de roues et de pistons. / Ces deux mouvements se transforment l'un en l'autre réciproquement" (BATAILLE, 1970: 82).



El tema ha persistido hasta el cine contemporáneo. El inicio de la película brasileña *Lavoura arcaica* (2001) de Luiz Fernando Carvalho, por ejemplo, muestra un cuerpo masculino en convulsiones eróticas sobre un fondo óptico y sonoro de una locomotora en movimiento.

Las películas de Keaton, sin embargo, se caracterizan todavía por lo contrario: versan –no sin cierta ironía– sobre el tema de la inocencia. En *The General* (El maquinista de *la General*, 1926), el desmañado Keaton tiene en gran estima a su novia y, a la vez, a su locomotora; las dos son los objetos de su casto deseo, pero toda la película se desarrolla en un ambiente asexualado, y es como si la observancia del sexto mandamiento por parte del protagonista convirtiese a la mujer en un tabú (casi) intocable.



El maquinista de *la General*, aunque posterior al texto lorquiano, es un ejemplo que se incorpora a la lista de los personajes interpretados por el actor americano con quien Lorca podía haberse identificado: se equipara al ciclista de *El paseo de Buster Keaton*.



El Bosco (Hieronymus Bosch): "Avaritia" (detalle de Los pecados capitales, 1485)

#### 4. Sobre vacas y cazadores de mariposas

Generalmente, los papeles interpretados por Keaton son protagonistas "empapados de inocencia". En *Go West* (El rey de los cowboys, 1925), el actor americano interpreta a Friendless, un chico pobre y desocupado, que se ve obligado a ir por el mundo en busca de trabajo.<sup>22</sup>

Al llegar a la estación de mercancías de Nueva York, encuentra un bolso de mano bordado con varios objetos *sui generis* –cigarillos, maquillaje y un pequeño portamonedas vacío. En el fondo del bolso descubre un minúsculo revólver femenino, que le servirá de arma de fuego durante su expedición para el Oeste americano. El futuro cowboy, equipado con esos objetos femeninos, parece ser el modelo perfecto del ciclista interpretado por Pierre Batcheff.

Además, Friendless, que no está acostumbrado al movimiento urbano de una metrópoli, se cae en las calles de Nueva York y los transeúntes pasan por encima de él. Se repite también el motivo de la caída.

Luego hay una escena en la cual un coche atropella al chico, lo que recuerda la escena con Fany Massan del cortometraje buñuelino.



En el rancho, la hija (antagonista de la vaca) le pide a Friendless que le saque una astilla de madera de su mano. El primer plano con la navaja se asocia con varias escenas de *Un Chien andalou* (la mano del prólogo, la mano cortada, la mano con las hormigas, la navaja con la que se corta el ojo).

22. En Nueva York sube a un wagón de mercancías que va al Oeste. Allí trabaja como vaquero en un rancho, sin tener ni la menor idea del oficio. La hija del rancharo le muestra su simpatía, pero el corazón de Friendless está en Brown Eyes (Ojos Castaños), una vaquita. El vaquero hace todo para

salvar el animal del matadero. Huye con su vaca –y con ella se escapa también una manada de toros. Los animales causan la mayor confusión en el centro de Los Ángeles, pero Friendless, con la ayuda de Brown Eyes, consigue mantener la situación bajo control. El rancharo le queda

muy agradecido y Friendless podría pedir la mano de la hija del rancharo. Pero enmarañado en su soledad, ni se le ocurre tal idea, y como recompensa pide la vaca.



Y finalmente, hay escenas con una vaca dentro de la casa, motivo que reaparecerá en las películas posteriores de Buñuel.



La castidad absolutamente asexuada de *Friendless* dio origen a un poema burlón de Rafael Alberti, que se titula “Buster Keaton busca por el bosque a su novia que es una verdadera vaca”. El poema, que se refiere al rey de los cowboys, fue publicado en 1929 en el libro *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (ALBERTI, 1977: 140-142), pero no es imposible que Lorca lo haya conocido ya en la época cuando escribió su diálogo sobre el actor americano.

En el primer verso del poema de Alberti, el protagonista cuenta las cuatro huellas que dejó la vaca:

1, 2, 3 y 4-  
En estas cuatro huellas no caben mis zapatos.  
Si en estas cuatro huellas no caben mis zapatos,  
¿de quién son estas cuatro huellas?  
¿De un tiburón,  
de un elefante recién nacido o de un pato?  
¿De una pulga o de una codorniz?

Tanto el texto de Alberti como el de Lorca empiezan con un conteo. El cowboy albertiano cuenta las huellas que dejó la vaquita, mientras el Keaton lorquiano verifica si ha realmente matado a todos sus cuatro hijos, borrando así las huellas de su prole.

Los dos textos dedicados al gran actor del cine mudo americano tienen en común que no se refieren a una película específica de Keaton. Franz-Josef Albersmeier<sup>23</sup> ya ha señalado que el poema de Alberti abre también el diálogo referencial con otras películas: atribuye la “carrera de ciclista” a *Our Hospitality* (1923) y el “smoking” a *Sherlock Junior* (El moderno Sherlock Holmes, 1924):

---

23. Véase el capítulo “Poesía cinematográfica” y, en particular, las páginas dedicadas a “Fallstudien: Albertis Chaplin- und Keaton-Gedichte” (ALBERSMEIER, 2001: 75-83).

¡Georgina!

Ahora que te faltaba un solo cuerno  
para doctorarte en la verdaderamente útil carrera de ciclista  
y adquirir una gorra de cartero.

[...]

Compadécete del smoking que te busca y te llora entre los aguaceros  
y del sombrero hongo que tiernamente  
te presiente de mata en mata.<sup>24</sup>

---

24. Albersmeier interpreta el nombre de la vaca (Georgina en vez de Brown Eyes) como una alusión a *Gold Rush* (La quimera del oro, 1925), de Charles Chaplin.

El cowboy enamorado de la vaca del poema de Alberti y el ciclista afeminado de *Un Chien andalou* son personajes que representan una existencia marginada. Son ridículos. Y no nos puede extrañar que Lorca, al identificarse con Keaton, fuese el perro andaluz burlado.

\* \* \*

Además de *Go West*, hay otra película de Keaton que ha dejado sus huellas en las obras de Lorca, Dalí y Buñuel: *The Paleface* (El rostro pálido, 1921).

Hablemos primero de Lorca. En *El paseo de Buster Keaton*, el protagonista “corre detrás de dos grandes mariposas grises. Va como loca, a medio milímetro del sueño” (GARCÍA LORCA, 1997: 182). Esta indicación escénica abre el dialogismo intertextual con el cortometraje en el cual Keaton interpreta a un cazador de mariposas, pero cuando el cazador entra en el recinto de una tribu india, se convierte en una “mariposa cazada”: los indios lo atan a un poste de tormento para matarlo:<sup>25</sup>



En *Poeta en Nueva York* reaparecerán las mariposas junto a un poema de manifiesto homoerotismo. La “Oda a Walt Whitman” amalgama la cabeza del autor americano con el insecto llamativo (GRACÍA LORCA, 1997 BIS: 218):



Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,  
 he dejado de ver tu barba llena de mariposas,  
 ni tus hombros de pana gastados por la luna,  
 ni tus muslos de Apolo virginal,  
 ni tu voz como una columna de ceniza;  
 anciano hermoso como la niebla.

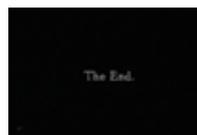
En la obra del pintor catalán, las mariposas aparecen en los arcanos del *Tarot de Dalí*, donde circundan al Loco y al Enamorado.

Al combinar los elementos asociados, el Keaton lorquiano, cazador de mariposas, que anda “como loca [sic]” por el mundo, se define con los epítetos de “enamorado” y “homosexual” –igual que el ciclista, antes de caerse de la bicicleta.

Además, al comparar *The Paleface* con *Un Chien andalou*, hacemos constar otras concordancias reveladoras:

Primero, es la caja del cazador de mariposas que llama la atención, y me parece posible que sea la figura matriz de la caja misteriosa del ciclista. Y segundo, vale la pena comparar la estructura de las escenas finales.

Comparando las dos series de fotos correspondientes a los dos cortometrajes en discusión, hay que preguntarse seriamente si el final de *Un Chien andalou* no es nada más que una copia estructural del desenlace de *The Paleface*:





El Bosco (H. Bosch): “Superbia”  
(detalle de Los pecados capitales, 1485)

## 5. Sobre esclavinas y placeres iluminados

Román Gubern, en su artículo “Las fuentes de *Un perro andaluz* en la obra de Dalí”, señala que el personaje del ciclista procede de Dalí, remitiendo al cuadro *Los placeres iluminados*, de 1929.<sup>26</sup> Se trata de una obra múltiple con tres cuadros puestos en un marco, estatuas y figuras humanas, dentro de un paisaje surrealista. En la pintura central reconocemos un autorretrato de Dalí, conocido como la cabeza del “gran masturbador”. A la derecha, en el primer plano, hay un cuadro menor representando un paisaje de ciclistas barbudos, vestidos de gris y cada uno con una piedra blanca sobre la cabeza. Lo que llama la atención es la posición paralela de “los placeres iluminados”, que son, entre otros, el ciclismo y la masturbación.



El motivo del ciclismo se repite en varias obras de Dalí, lo que nos permite enfocar el tema dentro de un contexto más amplio. La obra tal vez más reveladora para nuestros propósitos es el guión *Babaouo*<sup>27</sup> que Dalí publicó por primera vez en París, en 1932, con la idea de completar la trilogía de películas surrealistas, con *L'Âge d'or* (1930) y *Un Chien andalou*.<sup>28</sup>



26. “El rótulo « Ocho años después » inaugura la atípica intriga que sucede al prólogo de *Un perro andaluz*. Un hombre en bicicleta avanza por una calle, ornado por una afeminada cofia y manteletes, y portando una cajita sobre su pecho. Buñuel reconoció que esta imagen procedió de Dalí. Imagen misteriosa, hasta el punto de que Raymond Durnat no ocultó

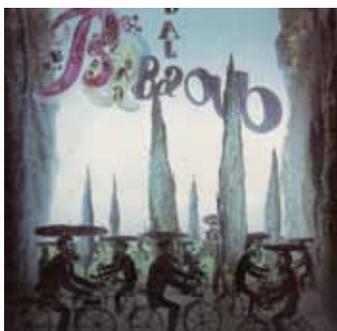
sus dudas contradictorias al escribir que « pedalea con sus manos sobre los muslos –masturbación, tal vez, u ostentación de no tocar los genitales—». Recordemos que los ciclistas múltiples constituyeron un tema central del cuadro de Dalí *Los placeres iluminados* (1929)” (en: *Olá Pepín!...* 2007: 109).

27. “ Hay una edición bilingüe del guión (francés y español), con ocho ilustraciones y un prólogo del propio Dalí, de 1978. El proyecto cinematográfico *Babaouo* fue realizado por el director catalán Manuel Cussó-Ferrer en el año 2000.



El guión informa que “la acción de este film transcurre en 1934 en cualquier país de Europa, durante la guerra civil” (DALÍ, 1978: 43).<sup>29</sup>

Lo que nos interesa aquí en particular, son las descripciones de los ciclistas que aparecen a lo largo de la obra. En su camino a Portugal, Babaouo sigue “por una calle absolutamente seca y llega a una gran plaza de ciclistas que se entrecruzan lentamente. Llevan los ojos vendados y transportan una piedra voluminosa sobre la cabeza. *La célebre y pequeña esclavina blanca, muy limpia está prendida en sus hombros.* / Babaouo atraviesa la plaza, pasando con precaución entre los ciclistas” (DALÍ, 1978: 57-59).<sup>30</sup>



28. Un “Compendio de una historia crítica del cine” escrito por Dalí precede la edición del guión. El pregonero catalán del surrealismo define sus ideas fundamentales sobre el cine, pasando revista y comentando películas, directores y actores de las primeras décadas del siglo XX, para llegar a la siguiente conclusión: “En 1929, Buñuel y yo escribimos el guión de *Un Chien andalou*, y en 1930 el guión de *L'Âge d'or*. Son los dos primeros films surrealistas. / Aparte los films de propaganda revolucionaria comunista, que se justifican por su valor propagandístico, lo que cabe esperar del surrealismo y lo que cabría esperar de cierto cine denominado *cómico* es todo lo que merece ser considerado” (DALÍ, 1978: 48).

29. Babaouo se divierte en un hotel de lujo cuando recibe una carta de Matilde Ibáñez pidiéndole socorro por estar sola en su castillo de Portugal desde hace tres días. El protagonista se pone inmediatamente en camino para ir a Portugal. Cuando llega al castillo, Matilde se arroja en sus brazos. Los dos quieren acostarse frente a una “cosa amortajada”, pero llega la madre de Matilde llorando, en compañía de algunos amigos de la familia. Cuando se acercan al presumible cadáver, Matilde y un chico sostienen “el paquete”, el uno por los pies y la

otra por la cabeza, lo columpian y lo lanzan sobre la señora que se cae al suelo. Babalouo y Matilde se escapan del castillo en coche. Matilde se abalanza sobre el hombro de Babaouo y lo muerde en la nuca, de manera que el joven suelta el volante y el coche se estrella contra un árbol. Matilde se muere y Babalouo se salva, ciego y con quemaduras. Sigue un “epílogo”, que sucede años después, en un pueblo bretón de pescadores. Babaouo, ya envejecido y con la vista recuperada, pasa el tiempo pintando en un ambiente de amenaza

y explosiones. Al terminar, va por el pueblo en bicicleta, cuando lo matan. Cambio. En un teatro, frente a un telón daliniano, un bailarín y una mujer efectúan una danza. Después entran en escena una arpista y unos ciclistas, cada uno con un pan sobre la cabeza y los ojos vendados. El espectáculo está interceptado por motociclistas y por “máquinas de coser y aspiradoras que caen desde el telar y se estrellan contra el escenario, mientras el telón se cierra lentamente” (DALÍ, 1978: 143).



30. Los ciclistas vuelven a aparecer en la última parte del guión, que describe lo que acontece en un teatro: “El telón se levanta de nuevo al son del tango ‘Renacimiento’. El escenario está lleno de ciclistas que, con un pan sobre la cabeza y los ojos vendados se entrecruzan con gran lentitud con parejas de bailarines de tango” (idem, 1978: 139).

La esclavina vuelve a aparecer en la segunda parte, al describir el vestuario de Babaouo-pintor: “Se quita la chaqueta blanca y la sustituye por otra negra que la anciana ha ido a buscar en un armario donde estaba cuidadosamente doblada. Le ayuda a ponérsela y le prende en los hombros, mediante unos imperdibles, *la tan conocida pequeña esclavina de tela blanca*. Le venda los ojos con una servilleta y, con ayuda de una correa que pasa por debajo de la barbilla, le sujeta un largo pan sobre la cabeza. *Babaouo* monta en una bicicleta y parte con gran lentitud, con una leve sonrisa de hombre comprensivo” (DALÍ, 1978: 119-121). Atraviesa la ciudad en bicicleta y se topa con un grupo de músicos tocando tangos. Se arranca la venda que le cubre los ojos. Pasa por delante de un coche cuando, desde el interior del vehículo, alguien dispara tiros sobre el ciclista. *Babaouo* se cae muerto.

La piedra o el pan sobre la cabeza (cuyo significado no vamos a discutir aquí) corresponde a la manera como están presentados los ciclistas en *Los placeres iluminados*.

Hay otro detalle que me llama la atención y que me parece digno de un comentario: es la prescripción de “*la célebre y pequeña esclavina*”, en vez de decir simplemente “*una esclavina*”. Dalí le da tanta importancia a esa prenda de vestir (la “*pèlerine*” del texto original francés) que es oportuno hacerle caso.

En primer lugar, hay que saber lo que es una esclavina. *El Diccionario del español actual* la define como una “capa corta que llega aproximadamente hasta el codo y que constituye una prenda suelta o forma parte de otra, especialmente de un abrigo o capa” (SECO, 1999, I: 1923). Da como ejemplos el traje de novia, la indumentaria eclesiástica o taurina (pieza sobrepuesta de la parte superior de la capa o capote). *El Diccionario de autoridades* añade que se trata de una prenda usada en las romerías y que la palabra se deriva del sustantivo “esclavo”. Predomina, pues, la definición para una prenda de vestir que designa una función sumisa, servidora.

Hablando de la esclavina, Dalí se refiere a un modelo concreto. ¿Pero cuál?³ Supongamos que sea el ciclista de *Un Chien andalou*.



Podemos determinar una serie de elementos paralelos entre las dos obras:

- En ambas hay un ciclista estrambóticamente vestido.
- Los dos caen de la bicicleta.

- La banda sonora prevista para *Babaouo* se compone de un tango (*Renacimiento*) y de fragmentos de una ópera de Richard Wagner (*Tannhäuser*). Ese elemento adicional corresponde exactamente al fondo musical del estreno de *Un Chien andalou* en París. Sabemos que Buñuel se aprovechó de un gramófono y que los discos que tenía a disposición eran un tango argentino y una aria de Wagner.<sup>32</sup>

Los puntos en común son tantos que los dibujos dalinianos para *Babaouo* también revelan los secretos del ciclista andaluz. Hacemos constar que los hombres que andan pedaleando por el mundo están sexualmente excitados. El ciclismo se revela como el deporte de la excitación por excelencia.

Además, el movimiento de las piernas corresponde exactamente al de los pistones que Bataille había descrito en *L'Anus solaire*. La connotación erótica es innegable y vale tanto para Babalouo como para el ciclista andaluz, sumiso y servidor.



---

31. Esta prenda de vestir aparece también en la pintura de Dalí. Véase el detalle de *Alucinación parcial – Seis apariciones de Lenin sobre un piano* (1931). tango” (idem, 1978: 139).

---

32 “[La película] se estrenó por la noche y asistió *le tout Paris*. Yo como precaución llevaba –eso lo he contado muchas veces– piedras en los bolsillos. Se proyectaba la película y yo manejaba el gramófono. Arbitrariamente ponía aquí un tango argentino, allá *Tristán e Isolda*” (PÉREZ TURRENT / DE LA COLINA, 1993: 25).



El Bosco (Hieronymus Bosch): "Ira"  
(detalle de *Los pecados capitales*, 1485)

## 6. Sobre ruedas y toros

La imagen del círculo o de la rueda siempre ha estado cargada de valores simbólicos, y el concepto de la ROTA FORTUNAE ya existía en los textos de Cicerón o del filósofo Boecio. La tradicional rueda de la Fortuna –que se conoce sobre todo por el décimo arcano del tarot– muestra el destino del ser humano en cuatro fases diferentes. En una iluminación del *Codex buranus* o *Carmina burana* (siglo XII), por ejemplo, hay a la izquierda un hombre ascendiendo al poder y el texto en la margen de la página dice en latín: "REGNABO" (reinaré). Arriba, en su trono, está sentado el Rey con todas sus insignias, y el texto al lado dice: "REGNO" (reino). A la derecha reconocemos a un ser humano que ha perdido su posición de poder y que se cae en los abismos: "REGNAVI" (reiné). Y abajo, finalmente, está el pobre hombre maldito para quien la rueda se ha convertido en instrumento de tortura: "SUM SINE REGNO" (no tengo reino). La rueda como instrumento de tortura también aparece a menudo en los cuadros de El Bosco.



En la histórica obra de la Real Academia Española, el *DICCIONARIO DE AUTORIDADES* publicado entre 1726 y 1737, se define la "rueda" como "máquina, orbicular y rotunda, que facilmente gyra, dá vueltas y rueda, de donde tomó el nombre"; y bajo "rueda de la fortuna" el diccionario nos informa que "en sentido figurado vale la inconstancia y poca estabilidad de los sucessos y providencia humana" (RAE, 1976, III: 650).

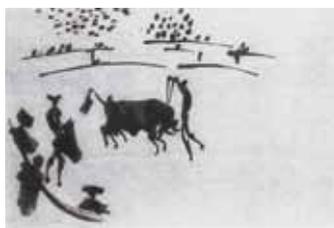
En un contexto cultural español hay que tomar en cuenta otro tipo de rueda simbólica, una que no gira, pero que sí hace girar alrededor de un eje central: me refiero al ruedo, palabra que designa el "círculo de la plaza de toros destinado a la lidia" (SECO, 1999, II: 3989), en que los aficionados o curiosos circundan el espectáculo de





la muerte. Este término taurino adopta una configuración simbólica diferente, bien más allá de los momentos discutidos del ascenso al poder, el mantenerse en equilibrio en una posición poderosa, la caída y la miseria. El círculo de aficionados se interesa por el espectáculo fúnebre, cuyo eje no es la vida ni la diosa Fortuna que mueve el destino de los hombres, sino la muerte. El centro del ruedo taurino es el lugar donde se mata. Allí la concepción abstracta de la muerte se concretiza visiblemente en el cuerpo del toro agonizante. El ruedo taurino es “la rueda de la Muerte”.

Para Picasso, la corrida es uno de los temas favoritos. En una serie de grabados intitulada *La tauromaquia* (1957), el pintor malagueño usa el color negro, lo que destaca el ambiente letal de la ceremonia.



Ramón del Valle-Inclán (1869-1936) es el autor de una trilogía de obras literarias que se llama “el ruedo ibérico”.<sup>33</sup> La imagen del ruedo da para entender que la realidad española –esperpéntica– gira alrededor de un eje marcado por la muerte.

En *Un Chien andalou*, hay una escena en que los transeúntes forman un círculo alrededor de una chica y una mano cortada. Los paralelos entre esta escena y el ruedo taurino se imponen: la mano

33. La trilogía conformada por los textos *La corte de los milagros* (1927), *Viva mi dueño* (1928) y *Baza de espadas* (póstuma) define la visión “esperpéntica” que el autor tiene de la realidad española.

34. Cf. Buñuel: “Fano Messan, la que en la película juega con la mano cortada, era una muchacha que en Montparnasse venía a veces a tomar un café con nosotros, vestida de chico, hasta que un día se presentó vestida de mujer” (PÉREZ TURRENT / DE LA COLINA, 1993: 24).



cortada en el suelo ocupa el lugar del toro, y la chica (Fano Messan) con su extraña elegancia y su corte de pelo masculino ocupa el lugar del matador.<sup>34</sup> En vez de la muleta, sujeta con las manos una caja rayada (la misma que lleva el ciclista). Se juntan en esta escena los elementos esenciales de la corrida: están también los aficionados

35 “Dans la passe tauromachique aussi bien que dans le coït, il y a cette montée vers la plénitude (approche du taureau) puis le paroxysme (le taureau s’engouffrant dans la cape en frôlant de sa corne le ventre de l’homme aux pieds rivés) ; enfin la séparation des deux acteurs, la divergence après l’intime contact, la chute, le déchirement. [...] Comme dans l’acte amoureux avant la crise finale, l’on reste suspendu, dans l’angoisse que cela cesse, l’extase émerveillée que cela néanmoins continue. La répétition, de même que dans les gestes du coït, multiplie à chaque fois l’ivresse [...] C’est alors que l’ovation du public éclate et couronne le tout, telle la détente de la jouissance : et sans doute serait-on fondé à parler, au sens admis autant qu’au sens le plus trivial du mot, de l’ovation comme d’une « décharge », – baisse du potentiel nerveux, pareille à une tombée de fièvre, en même temps qu’éjaculation qui a pour sperme les bravos” (LEIRIS, 1981: 50).

36. Bataille había publicado su primera novela bajo el pseudónimo de Lord Auch.

37. Manuel Granero y Valls, torero español (1902-1022): “El 7 de mayo de 1922 toreaba en Madrid junto a Juan Luis de la Rosa y Marcial Lalanda. “El segundo toro de Granero, llamado Pocapena, de la ganadería del Duque de Veragua, le cogió por el muslo y lo dejó sentado, apoyada la espalda en las tablas. Entonces le asestó una cornada que penetró por el ojo derecho del torero y le causó la muerte” (Wikipedia).

que forman el ruedo, asistiendo al espectáculo fúnebre. Es una danza macabra: Thánatos besa los pies de Eros.

El tema de amor y muerte en la tauromaquia ha sido tratado por varios autores. Pienso en primer lugar en el ensayo de Michel Leiris, *Miroir de la tauromachie* (1981), que en el capítulo “L’amour et la tauromachie” relaciona el arte de torear con el arte de amar, la lidia taurina con el coito.<sup>35</sup>

Lo que Leiris formula en los años ochenta, ya existía en la literatura (clandestina) de los años veinte: me refiero a la primera novela de Georges Bataille, *L’Histoire de l’œil* (Historia del ojo, 1928).<sup>36</sup> El texto del autor francés –que sin duda ninguna circulaba entre los surrealistas de París– describe al final una corrida de toros en la que murió Manuel Granero.<sup>37</sup>

En el capítulo intitolado “L’Œil de Granero” (El ojo de Granero), un narrador ficticio en primera persona cuenta los acontecimientos ocurridos en la plaza de toros de Madrid<sup>38</sup>, pero los combina con una historia paralela, marcada por un erotismo sorprendente: la muerte del primer toro por Granero se equipara con la excitación sexual de Simone, la chica que acompaña al narrador, de tal manera que los dos se retiran a los retretes de la plaza para dar rienda suelta a sus deseos incontrolables. Vuelven a sus lugares y encuentran sobre el asiento de Simone un plato con los testículos del toro muerto, lo que aun más excita a la joven ninfómana. Prisionera de los deseos más obscenos y de la intransigente voluntad de realizarlos en el acto, Simone y sus amigos asisten a la muerte de Granero, matado por una cornada en el ojo derecho:

[...] l’une des cornes enfonça l’œil droit et la tête. La clameur atterrée des arènes coïncida avec le spasme de Simone. Soulevée de la dalle de pierre, elle chancela et tomba, le soleil l’aveuglait, elle saignait du nez. Quelques hommes se précipitèrent, s’emparèrent de Granero.

La foule dans les arènes était tout entière debout. L’œil droit du cadavre pendait (BATAILLE, 1979: 79).





El texto establece un paralelismo entre la muerte del torero y el orgasmo de Simone, dando importancia a la protagonista sangrando de la nariz y relegando los acontecimientos históricos a segundo plano. El atrevimiento literario de Bataille ha dejado sus huellas entre los aficionados del surrealismo parisiense, y particularmente en las obras de Buñuel y de Dalí.

*L'Histoire de l'œil* y *Un Chien andalou* tienen por lo menos dos elementos importantes en común: un ojo perforado y un ambiente regido por la sexualidad. De acuerdo: la reacción de la mujer (Simone Mareuil) a los asedios sexuales en la película no refleja el comportamiento desenvuelto de la protagonista de Bataille, pero de alguna manera le corresponde. La imagen que tenemos de la Simone de la obra de Bataille no es pictórica; es puramente construida y está arraigada en la tradición literaria de las obras del Marqués de Sade. Comparado con eso, el cortometraje de Buñuel y de Dalí mantiene el carácter de las tradiciones de una España marcada por el catolicismo que por una parte reprime la sexualidad, pero por otra parte ostenta escenas de violación y muerte como reliquias.

El ojo tachado y la mano cortada son dos figuras de la castración que en el ámbito cultural ibérico ejemplifican –siguiendo la tradición pictórica de El Bosco– el castigo por haber visto los frutos del jardín de las delicias o por haberlos tocado.

Pablo Picasso, pintor asiduo de escenas taurinas, confeccionó una escultura titulada *Cabeza de Toro* (1942), que se compone de un manillar y un sillín de bicicleta. Dos campos semánticos se entrecruzan: el de la corrida y el del ciclismo.



---

38. “Le 7 mai 1922, La Rosa, Lalanda et Granero devaient toréer aux arènes de Madrid. Belmonte au Mexique, Lalanda et Granero étaient les grands matadors d’Espagne” (BATAILLE, 1979: 73).



El Bosco (H. Bosch): “Luxuria”  
(detalle de *Los pecados capitales*, 1485)

## 7. Sobre caídas y cajas a rayas

Volvamos a *El paseo de Buster Keaton* quien anda feliz por el mundo, después de haber matado a sus hijos. El lugar, a pesar de definirse americano, no es menos irreal que aquel de los cuadros de El Bosco. El ciclista pasa por los alrededores de una Filadelfia fantástica<sup>39</sup> y encuentra, “entre las viejas llantas de goma y bidones de gasolina” a un negro que “come su sombrero de paja”. Cruza “los juncos y el campillo de centeno y cae de la bicicleta mientras exclama: “¡Ay amor, amor!” Entonces, el Buster Keaton lorquiano, “con sus ojos de culo de vaso”, entra en un jardín en el que pasa por la hierba una chica americana “con los ojos de celuloide”. El encuentro no sale bien. La americana se lleva un susto al enterarse con quién está, se desmaya y cae de su bicicleta. Buster Keaton intenta consolarla, mientras luce, en el horizonte de Filadelfia, “la estrella rutilante de los policías” (GRACÍA LORCA, 1997: II: 184) –escena que en nuestra lectura remite a la represión de la homosexualidad.

Hay varios elementos de escarnio de *Un Chien andalou* que tienen su fuente de inspiración en este texto lorquiano. La Filadelfia del diálogo se ha convertido en la ciudad de París no menos fantástica, por estar a orillas del mar. Además, la mujer con la cual el ciclista se encuentra es una francesa que lo invita a su casa. Y en las dos obras no hay desenlace feliz para el protagonista.

En 1929, Dalí pintó una de sus obras famosas, *Le grand masturbateur*, en la que podemos reconocer fácilmente la cabeza del propio pintor. Está con los ojos cerrados, pero de su cabeza sale una mujer, también de ojos cerrados, cuya boca está a la altura de las partes genitales de un torso masculino. El gran masturbador está en la posición del ciclista caído de su vehículo. Dalí –a pesar de su ti-

39. Me parece posible que el nombre de la ciudad de Filadelfia contenga una connotación homoerótica (“filos” en griego, significa “amigo” o “amante”).

40. “José Bello insistiría en [...] lo que más le había llamado la atención de Dalí de los primeros momentos de su amistad era su extrema timidez. El catalán estaba ‘literalmente enfermo’ de ella, la persona más inhibida que Bello había conocido jamás. Se ruborizaba a menudo, no decía apenas nada y mostraba un total desinterés por las mujeres. Uno de los contemporáneos de Salvador en San Fernando, el escultor Cristino Mallo, estaba igualmente impresionado: ‘En esa época lo sorprendente de Dalí, que más tarde haría cosas tan escandalosas, era, sobre todo, que era sumamente vergonzoso’. ‘El Dalí de ese período se parecía a Buster Keaton –opinaba otro amigo, Rafael Sánchez Ventura–. Era de una timidez enfermiza, todo lo contrario de lo que sería después” (GIBSON, 1999: 97).

midez atestiguada<sup>40</sup>– siempre tuvo esa frescura de nombrar las cosas mientras Lorca hacía todo para disimular lo que podía considerarse escandaloso.<sup>41</sup> No es que no hable de temas íntimos, pero en aquella época lo hacía con la mayor discreción posible. El guión *Viaje a la luna* (1929), por ejemplo, refleja el viaje de Lorca a Nueva York (motivado por la ruptura con Dalí y con la intención de tomar distancia de Europa y de los autores de *Un Chien andalou*) y es un ejemplo modelo de tal procedimiento. Podemos considerarlo un texto muy personal del autor en el que presenta lo más íntimo de su existencia, pero de un modo tan cifrado que las verdaderas preocupaciones personales resultan casi inaccesibles para el gran público.

Una fuente de claves interpretativas, tanto para la obra de Lorca como también para algunos cuadros de Dalí, es la obra de El Bosco. El hecho de que en *Viaje a la luna* el pájaro sea un símbolo masculino y la rana se refiera sexo femenino tiene su explicación en las obras que Lorca y sus amigos tanto admiraban en el Prado.

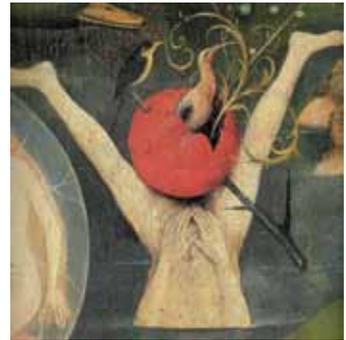
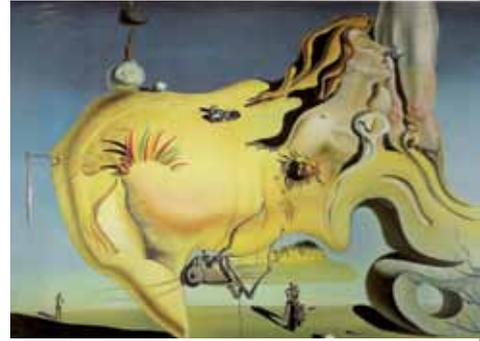
En la escena final de *El paseo de Buster Keaton*, en la que se desmaya una joven sexualmente frustrada, a pesar de la presencia de su ídolo de la pantalla, hay un gramófono diciendo que “en América, no hay ruiseñores”. Me parece lícito interpretar que la chica desilusionada dice a su manera que en América no hay hombres verdaderos.

El Keaton de Lorca se funda en los personajes desmañados y asexuales que el actor americano solía interpretar, y aparece en la ficción literaria como si Lorca no quisiera aceptar el casamiento de Keaton con Natalie Talmadge. La reacción de la chica americana corresponde *mutatis mutandis* a la frustración del autor.

El joven con la cabeza sumergida en las aguas de *El jardín de las delicias* se asemeja al hombre que se ha caído de la bicicleta. Sin embargo, el personaje de El Bosco, con un pájaro saliendo de un voluminoso fruto rojo entre las piernas, muestra sus obsesiones sexuales, mientras el ciclista del cortometraje no lo hace. La caja misteriosa está cerrada.

En casi todas las películas de Buñuel hay algún objeto cuyo contenido es secreto. Son verdaderas cajas de Pandora porque al abrirlas, cada vez sale un objeto diferente. El ciclista parece entregar una encomienda, como si fuera el mensajero de una tienda de moda.

Pero no es así. La película no tiene ningún hilo narrativo. Si en *Un Chien andalou* hubiera una pretensión diegética, la mujer debería sacar de la cajita la mano cortada que el policía había guardado en ella.



41. Con su obra *Parfois je crache sur le portrait de ma mère* (1929), por ejemplo, Dalí manifiesta su disposición a armar el escándalo público y a romper con el tabú

42. “La Joven se desmaya y cae de la bicicleta. Sus piernas a listas tiemblan en el césped como dos cebras agonizantes” (GARCÍA LORCA, 1997: 184).

43. Compárese el procedimiento técnico y el contexto metafórico en *Viaje a la luna* (MELCHIOR, 9008: 62-66): sale “un muchacho desnudo en traje de baño de grandes cuadros blancos y negros”, y el guión lorquiano indica “gran plano del traje de cuadros sobre una doble exposición de un pez”.

Gibson pretende que la caja es otro elemento que refuerza la vinculación entre *El paseo de Buster Keaton* y *Un Chien andalou* por tener “las mismas rayas a listas que las medias de una de las muchachas del texto de Lorca (GIBSON, 1999: 248).<sup>42</sup> En nuestra lectura, el significado de la caja misteriosa es más amplio:

En ella se guardan todos los anhelos ligados al pecado de la carne. Está repleta de imágenes prohibidas para menores de dieciocho años, mujeres desnudas, senos fellinianos, traseros voluminosos sobre bicicletas, erecciones y otras fantasías eróticas. La caja rayada de blanco y negro tapa lo que no se podía ni ver ni nombrar en aquella España católica marcada por una represión moralista. Guarda los sueños de poder seguir viviendo en París, capital del pecado, de ver, tocar y gozar los frutos del jardín de las delicias. Es un tapabocas, una venda sobre los ojos cerrados para ver en la imaginación los objetos de deseo.

Una breve secuencia de *Un Chien andalou* ilustra nuestra conclusión. En gran plano hay una doble exposición<sup>43</sup> de la caja con las partes íntimas del ciclista. Aquí la caja no es nada más que una tapa cinematográfica del sexo. En ella, simbólicamente, se concentran las flechas de escarnio que Buñuel y Dalí lanzaron contra Lorca.



Pero el ataque contra el ex-compañero de la Residencia de Madrid no fue un ajuste de cuentas público; fulano y mengano no tenían que entender. Sin embargo, Buñuel rotuló la caja con la palabra clave que Lorca comprendió perfectamente: dentro hay un perro andaluz que sale para pasearse por la sala del cine. La caja también es la pantalla.

## Bibliografía

- ALBERSMEIER, Franz-Josef. 2001. *Theater, Film, Literatur in Spanien*. Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte. Berlin: Erich Schmidt.
- ALBERTI, Rafael. 1977. *Sobre los ángeles. Sermones y moradas. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos. Con los zapatos puestos tengo que morir*. Barcelona: Seix Barral.
- BATAILLE, Georges. 1970. *Œuvres complètes*. I. Premiers écrits. 1922-1940. Paris: Gallimard.
- BATAILLE, Georges. 1979. *Histoire de l'œil*. Paris: Gallimard.
- BUÑUEL, Luis. 1982. *Obra literaria*. Introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal. Zaragoza: Heraldo de Aragón.
- DALÍ, Salvador. 1978. *Babaouo*. Edición bilingüe. Traducción y notas de Esteban Rimbau Saurí. Barcelona: Labor.
- DE AMICIS, Edmondo. 2009. *La tentation de la bicyclette*. Préface et traduit de l'italien par Olivier Favier. Paris: Les Éditions du Sonneur.
- ESPINOSA-LEBSACK, Angela. 2007. *Ambigüedades mecánicas y temáticas en El paseo de Buster Keaton*. <http://www.geocities.com/espinoslabsack/cineysurrealismo>.
- GARCÍA LORCA, Federico. 1997. *Obras completas*. 4 tomos. Edición de Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- GARCÍA LORCA, Federico. 1997 BIS. *Poeta en Nueva York*. Edición de María Clementa Millán. Madrid: Cátedra.
- GIBSON, Ian. 1998. *Federico García Lorca: 1*. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929); 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936). Barcelona: Crítica.
- GIBSON, Ian. 1999. *Lorca-Dalí: el amor que no pudo ser*. La apasionante y trágica amistad de dos colosos de la España del siglo XX. Barcelona, Plaza & Janés.
- GIBSON, Ian. 2004. *Dalí joven, Dalí genial*. Madrid: Santillana/Aguilar.
- GUBERN, Román. 1999. *Proyector de luna: la generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.
- HEITING, Manfred (ed.). 2004. *Man Ray*. Ensayos de Emmanuelle de l'Écotais y Katherine Ware. Köln: Taschen.
- LEIRIS, Michel. 1981. *Miroir de la tauromachie*. Paris: Fata Morgana.

- MELCHIOR, Reto. 2008. *Viaje a la luna: uma biografia em projeção*. Análise de um roteiro de Federico García Lorca. São Paulo: Perspectiva.
- O'FOLLOWELL, Ludovic. 2009. *Bicyclette et organes génitaux*. Présentation de Christopher Thompson. Toulouse: Le Pas d'oiseau. *Ola Pepín! Dalí, Lorca y Buñuel en la Residencia de Estudiantes*. Ensayos escritos con motivo de las jornadas organizadas en mayo de 2004 para conmemorar el centenario del nacimiento de Salvador Dalí y en homenaje a José Bello Lasierra cuando cumplía cien años. 2007. Madrid: Residencia de Estudiantes / Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.
- PÉREZ TURRENT, Tomás / DE LA COLINA, José. 1993. *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (RAE). 1976. *Diccionario de autoridades*. Edición facsímil de la edición de 1726 (tomo I), 1732 (tomo II) y 1737 (tomo III). Madrid: Gredos.
- Salvador Dalí y Federico García Lorca: la persistencia de la memoria*. 2004. Libro editado con motivo de la exposición (12 de noviembre de 2004 – 30 de enero de 2005). Barcelona: Viena Ediciones / Museu d'Història de Catalunya.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. 1988. *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Barcelona: Planeta.
- SECO, Manuel / ANDRÉS, Olimpia / RAMOS, Gabino. 1999. *Diccionario del español actual*. 2 tomos. Madrid: Aguilar.

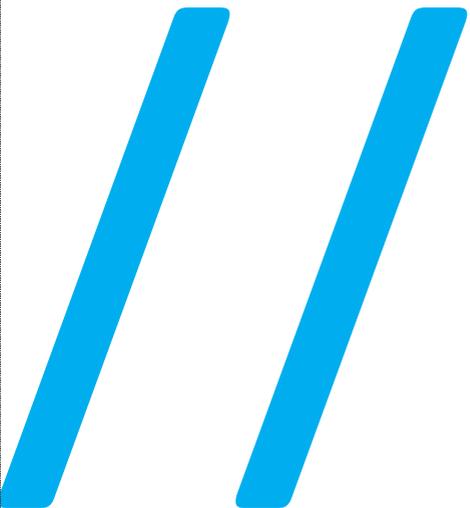


## Filmografía de Buster Keaton (hasta 1929)

- 1920: The Saphead (Pasión y boda de Pamplinas); Convict 13 (Convicto 13); The Scarecrow (El espantapájaros); Neighbors (La vecina de Pamplinas)
- 1921: One Week (Una semana); The Playhouse (El gran espectáculo); The Boat (La barca); The Haunted House (La casa encantada); Hard Luck (Pamplinas nació en día 13); The High Sign (El guardaespaldas); The Goat (El chivo); The Paleface (El rostro pálido)
- 1922: Cops (La mudanza); My Wife's Relations (Las relaciones con mi mujer); The Blacksmith (El herrero); The Frozen North (El polo norte); Daydreams (Sueños imposibles); The Electric House (La casa eléctrica)
- 1923: The Balloonatic (El aeronauta); The Love Nest (Nido de amor); Three Ages (Las tres edades); Our Hospitality (La ley de la hospitalidad)
- 1924: The Navigator (El navegante); Sherlock Jr. (El moderno Sherlock Holmes)
- 1925: Go West (El rey de los cowboys); Seven Chances
- 1926: The General (El maquinista de la General); Battling Butler
- 1927: College (El colegial)
- 1928: Steamboat Bill, Jr. (El héroe del río); The Cameraman (El cameraman)
- 1929: Spit Marriage (El comparsa)







# Quando a fotografia se diz-dobra

*A propósito dos Perceptos  
de Valéria Costa Pinto*

Mauricio Lissovsky

*Professor da ECO/UFRJ*





### **Resumo**

A partir dos “perceptos” fotográficos de Valéria Costa Pinto discute-se o modo como problemas colocados pelas vanguardas fotográficas dos anos 1920 são retomados por artistas contemporâneos. As propriedades cinemáticas dos “perceptos” permitem ainda ensaiar a proposição de uma dimensão *ur-tópica* da fotografia, isto é, aquela em que ela nos faculta a experiência da presença e da origem dos lugares.

### **Palavras-chave**

Fotografia brasileira contemporânea, Pequenas percepções, Teoria da fotografia.

### **Abstract**

This essay focuses on Valéria Costa Pinto’s photographic “perceptos” in order to discuss how certain problems addressed by the avant-garde photographers of the 1920’s are appropriated by contemporary artists. The cinematic properties of the “perceptos” allow us to suggest an *ur-topic* dimension of photography – one that invites us to experience the presence and the origin of the places.

### **Key-words**

Contemporary brazilian photography, Small perceptions, Photography theory.

### O que fazer do modernismo?

Essa pergunta, que emerge aqui no campo da estética, em tudo nos lembra a perplexidade que toma conta da política depois da Segunda Guerra e dos totalitarismos, conforme nos descreve Hanna Arendt (1972, p.28) ao retomar a sentença do poeta francês René Char: “Nossa herança nos foi deixada sem nenhum testamento”. Com o “esgarçamento da tradição”, que fornecia “regras para a ação” e interpretações acerca do “sentido da história”, o presente passa a ser vivenciado como uma lacuna. Desprovido da tradição, a luta do homem para constituir o território do atual, acossado pelas forças terríveis do passado e do futuro, torna-se mais árdua; e a transmissão da experiência para as gerações vindouras – mesmo a experiência revolucionária – inviável (ARENDR, 1967, p 227-94).

Apropriar-se do moderno como uma tradição é tarefa duplamente problemática. Em “Ruínas Modernistas”, Beatriz Jaguaribe (1998, p. 121) já chamara a atenção para este paradoxo da cultura contemporânea: vivemos *depois* do modernismo. Pois se há algo de que vanguardas modernas pareciam unanimemente imbuídas era a suposição de que a arte que estavam criando – na primeira metade do século XX – não teria um “depois”. Se, por um lado, a obra moderna, tal como a mercadoria, associa-se ao fetiche do novo e da novidade – que até hoje nos persegue -, por outro, nosso olhar contemporâneo, com indisfarçável melancolia, contempla suas criações, particularmente as arquitetônicas, como “a caduquice do que antes era a projeção futura do nosso presente.”



De fato, desde cedo reconheceu-se que os edifícios modernos “envelheciam mal” – como se dizia antigamente que “viajavam mal” os vinhos portugueses. Incapazes de adquirir a pátina do antigo viviam na iminência de tornaram-se, de um dia para o outro, simplesmente “fora de moda”.<sup>1</sup>

Como é notório, um dos primeiros artistas a constatá-lo foi Albert Speer – arquiteto oficial do nazismo – que, em contraposição às diretrizes do internacional modernismo, pretendia criar uma cidade eterna cuja ruína lhes caísse bem e que, transcorridos mil anos, só então revelaria sua verdadeira grandeza. Se a dimensão heróica da ruína havia sido descoberta pelo neoclassicismo, no final do século XVIII, o estilo “imperial” das primeiras décadas do século passado queria revivê-la a custo de sua própria destruição.

Talvez não possa haver tradição sem ruína, como apregoava Walter Benjamin, um dos primeiros grandes teóricos da modernidade. Mas, para ele, voltar-se para a tradição nada tinha a ver com heroísmos arqueológicos. Tratava-se antes da constituição de um território de encontros, de achados, de um face a face em que o passado far-se-ia ver-se como *súbita atualidade*.

Toda imagem do passado que nos importa é sempre súbita atualidade. Hanna Arendt acreditava que cabia a cada geração – no seu agir e no seu pensar – preencher a lacuna entre o passado e o futuro, conquistar o seu presente. Para nós, que vivemos depois do modernismo, esta tarefa há de envolver necessariamente a missão improvável de fazer do moderno nossa tradição. Tarefa que não é apenas do pensamento e da política, mas também da arte. Mas se não é possível, como nos ensina Agamben (2004, p.193), reencontrar o lugar do agir político a partir da “restauração das categorias políticas clássicas” – tal como, de algum modo, aspirava Hanna Arendt –, também não é da reinvenção do moderno como um classicismo que ele há de valer como tradição. Vincular-se a uma tradição, apropriar-se dela com experiência sua, não é fazê-la ressurgir heroicamente das ruínas, mas encontrar-se com ela no exato momento de seu arruinamento.

\* \* \*

O que mais sintético se pode dizer sobre a obra de Valéria Costa Pinto – obra que se desenvolve em muitos outros suportes, além do fotográfico – é que a artista possui um vinco no olhar. Este vinco é

---

1. Chegando a São Paulo, em 1934, Lévi-Strauss observa que as cidades do Novo Mundo “vão da frescura à decrepitude sem se deterem no antigo”, pois haviam sido construídas para “poderem renovar-se com a mesma velocidade com que foram erguidas”. Passado um curto período, as construções, estas “bugingangas gigantescas”, definham: “as fachadas estalam, a chuva e o musgo enchem-nas de sulcos, o estilo passa de moda, a ordenação arquitetônica primitiva desaparece com as demolições que são exigidas, e também por uma nova impaciência.” (LÉVI-STRAUSS, 1981, p.89).

---

2. Este texto, apresentado no Grupo de Trabalho “Fotografia, cinema e vídeo”, do XVIII Encontro da Compós, em junho de 2009, desenvolve uma conferência realizada na Casa do Saber, no Rio de Janeiro, em 2007, por ocasião da inauguração de uma pequena exposição das obras de Valéria Costa Pinto. Foi especialmente motivado por seus trípticos fotográficos, que ela chama “perceptos”. Nos perceptos, uma fotografia colocada no fundo é atravessada por lâminas perpendiculares, sendo aplicadas sobre cada uma das faces destes vincos outras duas imagens. À medida que o espectador caminha diante da obra, sua percepção das fotografias se modifica. Em certos ângulos, cada uma das três fotografias pode ser vista praticamente sem interferência das demais.

---

3. Para uma exposição mais detalhada de meu ponto de vista sobre este assunto ver: LISSOVSKY, 2003 e LISSOVSKY, 2006. Alguns dos argumentos apresentados nestes textos são resumidos nos parágrafos subsequentes.

tanto a dobra imposta às imagens como a forma de sua vinculação à experiência moderna. É na vincagem da imagem que o moderno encontra o seu horizonte de arruinamento.<sup>2</sup> Podemos ser bem mais precisos aqui, pois o primeiro modo desta vinculação vincante, no âmbito do fotográfico, é o “pisar de olhos”.

De fato, o que vai distinguir as vanguardas fotográficas da década de 1920 da primeira geração de fotógrafos instantâneos que a precedeu – uma geração que, na passagem do século XIX para o XX deixou-se fascinar pelo movimento dos corpos e pela a velocidade dos objetos – é ter transformado o próprio piscar de olhos, isto é, o tempo da instantaneidade, no problema central de sua especulação estética e experimentação artística.<sup>3</sup>

Kant já dizia, quando de sua investigação sobre a condição da paisagem, que ela supõe necessariamente a dobra do olhar, um desenraizamento, um estranhamento: o espírito devia desprender-se “de uma matéria sensível a outra, conservando nesta, a organização sensorial conveniente para aquela, ou pelo menos sua lembrança. A Terra vista da Lua pelos habitantes da Terra, o campo pelo citadino, a cidade para o agricultor” (MATOS, 1993, p.141). Quando *Manhatta*, filme de Paul Strand e Charles Sheeler, realizado em 1920, foi exibido na França, Picasso comentou: “Os americanos da platéia aplaudem toda vez que um arranha-céu parece uma catedral francesa sob a luz do luar; e os franceses aplaudem toda vez que uma catedral parece com um arranha-céu americano.” (HAMBourg, 1989, p.26) De Kant a Paul Strand e Picasso, a dobra que constitui a paisagem deixa de ser uma condição transcendental de sua visibilidade e imiscui-se no próprio ato de ver (CRARY, 1995). A janela modernista ganha materialidade sem ganhar opacidade e constitui a paisagem como paisagem que pisca. O ponto de vista das vanguardas fotográficas do século XX – como os filmes de Dziga Vertov não cansam de ilustrar – distingue-se do ponto de vista clássico (a visão monocular eternamente aberta) e do perspectivismo barroco porque ele se dá em um piscar de olhos.

A “persiana” sobreposta por Valéria à paisagem magnífica da Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro (Figura 1), não assinala apenas que toda transparência é construível, manipulável (seus koans são suscetíveis a uma infinidade de ajustes), mas também que mesmo o olhar contemplativo está sempre *infectado* pelo pisco. Essa também era a opinião de Jacques Derrida, que percebia nisso que se vê de relance, num “pisar de olhos”, uma espécie de



FIGURA 1

Koan sobreposto a janela.  
Exposição Aindaassim,  
Casa do Saber, Rio de Janeiro, 2007.  
Fotografia de Renan Cepeda.

complicação do instante, uma “infecção do agora pelo não-agora”: “Há uma duração do piscar de olhos – dizia Derrida (1994, p. 75) –, e ela fecha o olho.” Nos auto-retratos, pensava ele, o desenhar é indissociável deste não-ver. É dentro dele que o artista pinta as ruínas de sua visão prévia. Se o instantâneo fotográfico tem uma temporalidade própria – distinta da espera longa ou curta que ele consuma – é a da inscrição de um ponto cego no ponto do ponto de vista. É assim que percorremos com o olhar cada uma das lâminas deste koan, como quem passa o dedo no fio de uma navalha afiada – a navalha que cega o olho em *Um Cão andaluz*, de Buñuel.

A extremidade mais pontual do instante presente, a que chamamos *agora*, move-se continuamente sobre a linha desse vinco onde se dobram, uma sobre a outra, presença e não-presença. Linha da paisagem, linha do desenho. Comentando Derrida, o crítico francês Régis Durand (1995, p.35) diz: “No momento do traçado originário, na potência traçante do traço, no instante onde a ponta na ponta da mão avança no contato da superfície, a inscrição do inscriteível não se vê mais.” Há uma expressão de Derrida que é muito útil aqui: “crepúsculo do olho”: um vinco no horizonte da visão. Quando Roland Barthes (1989, p.81) sugere que “fechar os olhos” é algo que faz parte do “ver bem” uma foto, ele não deseja outra coisa se não recompor essa perda. Reconciliar ver e não-ver como condição do instante.

Em outras oportunidades já inventariamos as formas assumidas pelo piscar de olhos nos tempos heróicos do modernismo. Para os

surrealistas, por exemplo, fechar os olhos, piscar diante do que se vê, podia representar a condição de fazer advir o inconsciente, projetando-o sobre o visível. Essa é uma das chaves para o uso frequente de recursos como colagens, montagens, exposições múltiplas. Quase toda a obra fotográfica de Man Ray, inclusive seus *rayogramas*, pode ser lida desta maneira. A despeito de uma retórica modernista, particularmente enfática em Moholy-Nagy e Rodchenko, na qual a câmera fotográfica é valorizada por ser capaz de revolucionar o olhar, para muitos fotógrafos engajados na “nova visão”, essa transformação era indissociável do piscar dos olhos. Em outras palavras, a fotografia só podia ver diferentemente, ver de um modo “novo”, na medida em que tornava possível também, e no mesmo movimento, não ver de modo usual. Uma nova visão só se tornava possível quando os olhos se fechassem para a “velha”.

Boa parte da pesquisa estética das vanguardas fotográficas do modernismo visava investigar as possibilidades de transformação no interior do instante, as condições de arruinamento da visão. Por isso mesmo, a sensação de que caminhavam sobre o vinco, sobre o fio de uma navalha, não era estranha aos fotógrafos e designers do período. El Lissitzky, um dos mais inovadores artistas gráficos de sua geração, declarava em 1928 que o presente “é como uma cunha entre o ontem e o amanhã”, e dizia que seus “esforços estão agora direcionados para forçar esta cunha ainda mais fundo” (HAMBOURG, 1989, p.204). (Figura 2)

FIGURA 2  
“Golpei os brancos com a cunha vermelha!”. El Lissitzky, 1919.





Esta cunha é a porta de acesso ao instante. É o bisturi que permite escarafunchar o agora como quem faz uma biópsia no interior do que se vê para descobrir sua infecção pelo que não se vê. De que instrumento dispunham as vanguardas para tensionar o instante? Quais as duas faces desta cunha afiada o bastante para seccionar o agora? Tal como em cada uma das lâminas da persiana de Valéria, as faces da cunha de Lissitzky são a *urgência* e a *permanência*. Mínimo e máximo de instante no mesmo instante.

Para os mais familiarizados com a história da fotografia moderna, não é difícil identificar as figuras polares desta tensão. Do lado da *permanência*, o norte-americano Ansel Adams, que pretendeu construir uma obra baseada em instantes eternos. Seu sistema de medição por zonas era uma afinação da imagem no mesmo sentido em que um músico afina o seu instrumento. Os contrastes, as consonâncias e dissonâncias criadas pela gama de cinzas criavam harmônicos, que vibravam por simpatia uns nos outros. Ansel Adams, que tinha horror ao piscar, produzia imagens cristalinas, paisagens desprovidas de história, que por força das suas relações tonais haveriam de durar para sempre.

Na outra face da cunha, do lado da urgência, o fotógrafo e artista gráfico soviético Alexander Rodchenko e o projeto das vanguardas russas desde antes da Revolução: a *ostronienie* (o “tornar estranho”). Tornar estranho, *desfamiliarizar*, era a via que permitiria romper com hábitos perceptivos e cognitivos secularmente arraigados. Passo decisivo, supunham, para a construção do “novo homem russo”. Tratava-se, sobretudo, de criar um intervalo ali onde nossa recepção é mais habitual, entre percepção e reconhecimento: capturar o olhar de surpresa, o olhar selvagem, incivilizado. Em *O homem com a câmera* (1929), de Dziga Vertov, enquanto a noção de intervalo orienta a montagem, o cinegrafista, em perpétuo movimento, encarna a urgência buscada pelos produtores de imagens nos primeiros anos da União Soviética (Figura 3). É o primeiro *blade runner* do cinema, a transmitirmos a imagem idealizada do fotógrafo inquieto, surpreendendo o mundo antes do seu reconhecimento.

A cunha do agora que tensiona o instante tem, portanto, duas faces: de um lado a urgência que permite captar – e criar – a forma nova, e de outro, a permanência que pretende fazer durar a experiência desta descoberta: a improvável, virtualmente impossível, duração de um vislumbre. Ao fazer da cunha, da dobra e da lâmina, o coração de seu processo de trabalho, Valéria redescobre a tensão do agora e o desafio de preservar em nós as maravilhas do piscar de olhos.



FIGURA 3  
“O Repórter Furioso”. Fotomontagem de Umbo. Berlim, 1926.



FIGURA 4  
O Corredor na cidade.  
Fotopis de El Lissitzky, 1926.



*Percepto* de Valéria Costa Pinto.  
“Em Trânsito”, Rio de Janeiro, 2000.



Para compreendermos melhor o diálogo do *Perceptos* de Valéria com a experiência das vanguardas fotográficas – ou o modo como a tradição pode fazer-se outra vez invenção –, devemos retornar a El Lissitzky. Em meados da década 1920, ele criou um tipo de fotomontagem a que chamou *Fotopis* (Figura 4). A denominação pretendia distanciar seu trabalho da noção usual de fotomontagem, demasiada associada, para ele, aos atos de recortar e colar. Fui remetido a elas desde a primeira vez que vi os *Perceptos* (Figura 5). Apesar das diferenças – não pequenas – entre as duas técnicas, não pude evitar o trocadilho: no interior da expressão russa *fotopis* – foto-escrita – habitaria o sonho francês de uma *fotopli*: foto-dobra, foto-prega, foto-vinco. Para Lissitzky, porém, os vincos e superposições estavam a serviço da dilatação do agora e, em larga medida, seu problema era ainda o do movimento. É o movimento que a imagem inclui em si pelo vinco que desdobra espacialmente o tempo. A intenção dos *perceptos* de Valéria é diametralmente oposta. Ela desdobra temporalmente o espaço e delega a nós o movimento. Somos nós que, lenta ou rapidamente, conforme o ânimo, surpreendemos o arruinamento da visão e sua infecção pelo tempo. Ao caminharmos diante destas obras, a imagem nos revela a possibilidade de uma contaminação do espaço pela memória, como no retrato-percepto da mãe da artista. (Figura 6)



FIGURA 6  
Retrato de Zélia (1999), percepto da mãe da artista, fotografado em três ângulos diferentes.

Se a arte pode ser pensamento, os *perceptos* corresponderiam a uma outra proposição metafísica da dobra, distinta da dobra barroca – dobra da multiplicidade infinita e infinitésima –, tal como

descrita por Deleuze em seu livro sobre Leibniz. Este pensamento de uma “obra em dobras” – valendo-me aqui da expressão do poeta Sebastião Uchoa Leite – seria, de fato, difícilimo, pois visaria demonstrar a esseidade – ou, ao menos, a entidade – do que só pode subsistir “entre”: entre fotografia e escultura, entre duas e três dimensões. Nos vincos que as dobras dos *perceptos* introduzem nos entres da imagem, a fotografia adquire uma tridimensionalidade singular, uma profundidade que não é mais do espaço, mas do tempo. A constituição deste terceira dimensão da imagem não é *cinematográfica* como a de Lissitzky, mas *cinemática*. Não é o instante que se move e reencontra na fotografia o fotograma, mas a instauração de um movimento que pertence antes a nós que à imagem.

O domínio desta cinemática é ainda, como nas estereoscopias fotográficas, o da *paralaxe*, isto é, o da diferença entre as posições relativas dos objetos conforme a variação dos pontos de vistas. Ao reproduzir na distância entre as lentes das máquinas estereoscópicas a paralaxe dos olhos humanos, os estereogramas criavam no espectador a ilusão da profundidade. A contemplação destas imagens, em meados do século XIX, inaugurou um novo modo de percorrer as imagens que renovou a experiência original da fotografia, tão bem descrita por Pedro Miguel Frade (1992, p.104) como um labirinto constituído por uma “multidão de pequenos trajetos, de seqüências imprevisíveis”, onde “o sujeito experimenta no ato de seu olhar a certeza incerta de uma perda que jamais poderá descrever inteiramente e um desejo perverso de perder-se mais ainda, desejo que jamais poderá cumprir à saciedade”.

Escrevendo sobre a estereoscopia, em 1859, O. W. Holmes (1980, p. 77-9) comenta que “a acuidade nos mínimos detalhes de um edifício ou uma paisagem sempre nos oferece verdades incidentais que nos interessam mais que o objeto central da imagem... Quanto mais evidentemente acidental for esta introdução, quanto mais triviais forem neles mesmos, mais tomam conta da nossa imaginação”. Um percurso na imagem, sem dúvida, porém ainda uma outra característica, mais impressionante: “...os galhos pontiagudos de uma árvore ao fundo lançam-se sobre nós como se fossem arranhar os nossos olhos. O cotovelo de uma pessoa fica à nossa frente de modo a quase nos tornar desconfortáveis.”

O movimento que a fotografia estereoscópica cria no interior da imagem não é mais apenas ótico, mas afeta o próprio observador, que se desequilibra, surpreende-se, avança e recua. Para compreen-



dê-lo, é preciso ter em mente que a estereoscopia não apresenta a profundidade como um contínuo, mas como um conjunto de planos sucessivos, descontínuos, onde o percurso do olhar se faz por pequenos saltos:

*A imagem estereográfica parece ser multicamadas, um gradiente escarpado de planos diferentes afastando-se do primeiro plano em direção à profundidade... Enquanto nos movemos visualmente através do túnel estereoscópico, da inspeção de uma área próxima para um objeto situado à meia distância, tem-se a sensação de reenfocar os olhos... Estes esforços micromusculares são a contrapartida cinética da ilusão ótica da estereografia... O reajuste real dos olhos de um plano a outro no campo estereoscópico é a representação por uma parte do corpo do que outra parte do corpo (os pés) faria ao atravessar um espaço real.*  
(KRAUSS, 1996, p. 137-8)

O percurso no interior da imagem estereográfica foi uma das mais vivas experiências de temporalização da fotografia no século XIX.<sup>4</sup> No movimento imóvel que ela induz logo percebeu-se um componente que era antes mágico que realista: “... o isolamento em relação aos objetos que nos cercam, e a concentração de toda a atenção, que é uma conseqüência disso, produz uma exaltação onírica, na qual nós parecemos deixar o corpo para trás e navegar de uma cena estranha a outra, como espíritos desencarnados.”(O. W. Holmes [1861], *apud* KRAUSS, 1996, p. 138).

O efeito desta “viagem” estereoscópica era de tal ordem que um dos seus dispositivos típicos – o *Kaiserpanorama* –, que consistia em um conjunto de assentos dispostos em círculo, tendo cada um deles, diante de si, o necessário “binóculo”, contava com uma campainha para “despertar” o espectador de seu sonho cada vez que a “vista” que lhe estava sendo exibida ia ser trocada:

*Mas para mim um pequeno – e para ser franco – incômodo efeito parece superar toda aquela magia ilusória, que envolve oásis com pastorais ou muralhas em ruínas com marchas fúnebres. Era o toque da campainha que soava alguns segundos antes de a imagem se retirar aos solavancos para dar vez, primeiramente, a uma lacuna e, logo depois, à imagem seguinte. E toda vez que tocava a campainha, impregnavam-se profundamente com um toque melancólico de despedida as montanhas até o sopé, as cidades em todas as suas janelas reluzentes,*

---

4. No ano de 1865, a Companhia Estereoscópica de Londres vendeu meio milhão de cópias, em sua maioria cenas de lugares estrangeiros, o que nos dá uma idéia da popularidade destas imagens.

*os nativos distantes e pitorescos, as estações ferroviárias com sua fumaça amarela, os vinhedos nas colinas até as folhas diminutas*  
(BENJAMIN, 1987, p.76).

À temporalidade resultante da combinação entre oticalidade e taticidade nas fotografias estereoscópicas vinha somar-se uma outra, ainda mais estranha, percebida logo que teve início sua difusão. Assim, Helmholtz, o grande fisiologista, dizia que uma casa era vista nelas “como se já a tivéssemos visto antes”. (CRARY, 1995, p.124) Cinquenta anos depois de Helmholtz, é ainda desta “melancolia” que nos fala Benjamin (1987, p.77): “... certa vez quis me persuadir, em frente de uma transparência da cidadezinha de Aix, que eu já teria brincado sob a luz cor de oliva, que se derramava através das folhas de plátanos, na larga avenida Mirabeau, numa época que, na verdade, nada compartilhara com outras fases de minha vida.”

A estereografia constitui-se portanto em uma posição peculiar, entre o tátil e o ótico, entre percepção e memória. Jonathan Crary (1995, p.126) chamou a atenção para a relação entre a fruição destas imagens e os “espaços riemannianos”, tal como são descritos por Deleuze e Guatari:<sup>5</sup>

*Os espaços de Riemann são desprovidos de qualquer espécie de homogeneidade... Isso resulta que dois observadores vizinhos podem referir, num espaço de Riemann, os pontos que estão em sua vizinhança imediata, mas não podem, sem uma nova convenção, situar-se um em relação ao outro. Cada vizinhança é, pois, como uma pequena porção do espaço euclidiano, mas a ligação de uma vizinhança à vizinhança seguinte não está definida e pode ser feita de uma infinidade de maneiras. O espaço de Riemann mais geral apresenta-se, assim, como uma coleção amorfa de porções justapostas, que não estão atadas umas às outras. (LAUTMAN, A. apud DELEUZE 1997, p.193-4)*

---

5. Os “espaços riemannianos” são baseados nas teorias do matemático alemão Georg Riemann (1826-66), contemporâneo de Helmholtz e do boom da fotografia estereoscópica.

No espaço riemanniano as distâncias não podem ser expressas metricamente, e suas “conexões” e “relações” são “táteis”. A sensação tátil da estereografia resulta dos sucessivos reajustamentos dos globos oculares do observador, servindo portanto para preencher com o tempo suas discontinuidades espaciais. Não é sem razão que Benjamin vai falar da melancolia das vistas estereoscópicas, pois o espectador deve colocar em jogo sua própria duração para que a ima-



gem subsista como um contínuo, para que adquira uma “unidade” que de outro modo lhe falta absolutamente.

Tal como o instantâneo fotográfico, que só pode apresentar uma temporalidade própria, distinta do movimento, sob a forma de aspecto do refluir do tempo que resta na imagem, a profundidade espacial, cuja redução à bidimensionalidade é a operação técnica fundamental da fotografia, só se torna visível como descontinuidade. Mas enquanto a paralaxe estática da diferença entre os pontos de vista do estereograma induz o espectador o mover-se no interior da imagem, a paralaxe de movimento que os *perceptos* de Valéria propõem evoca uma outra volumetria, mais da ordem das superfícies que das profundidades. As passagens de um plano a outro não são distópicas e ricamnianas como nas estereoscopias tradicionais, mas ur-tópicas (pois é da *origem* dos lugares que se trata). Antes de recompor a descontinuidade espacial do planos, como os estereogramas, os *perceptos* propõem a contiguidade espacial dos tempos.

A fotografia, de fato, é o objeto privilegiado da demonstração desta ur-topia, porque toda imagem fotográfica é portadora de duas distâncias: uma espacial, que corresponde ao ponto de vista; e outra temporal, que Barthes resumiu na forma do noema “isto foi”(o testemunho de um tempo que não é mais o nosso). O objetivo dos *perceptos* é, fundamentalmente, reconciliar estas duas distâncias, cuja diferença está na origem da própria fotografia. (Figura 7).

As fotografias dobradas que compõem os *Perceptos* tornam tempo e espaço contíguos um ao outro, mas esta contiguidade agora se dá em um outro lugar, fora da imagem que, neste sentido, não pode ser mais contemplada, mas deve ser des-dobrada pelo movimento do

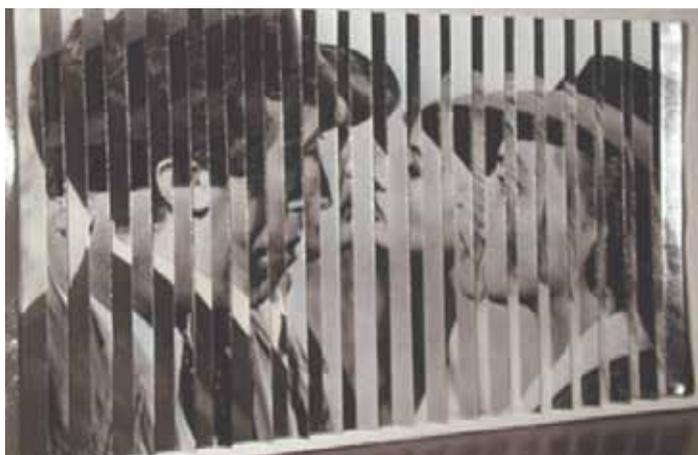


FIGURA 7

Beijo. *Percepto* formado por três beijos cinematográficos.

espectador. O desdobrar dos *perceptos* acaba por revelar duas outras dobras: nós mesmos, como dobra que somos (nossa interioridade física, que se cria pela envaginação de tecido embrionário; nossa interioridade psíquica, nossa subjetividade, que permite que as imagens e sensações do mundo produzam um outro efeito sobre nós, para além do simples reflexo motor); e a dobra que constitui os objetos do mundo, cuja gênese não pode ser outra se não a rugosidade que faz com que cada um deles se destaque do fundo indistinto e se ofereça como algo que usamos, compreendemos ou desejamos.

A dimensão mais íntima da dobra é esta que assinala, na vincagem do espaço (os cosmólogos diriam “numa pequena flutuação de um universo homogêneo”) a própria origem do Mundo. Pois há um curioso efeito de superfície no deslocamento, na cinemática do espectador diante dos *perceptos*: as imagens e os assuntos se perdem e as cores ganham autonomia, como se, por um estranho fenômeno – um piscar de olhos, talvez – fosse possível surpreendê-las, nas suas mais indizíveis tonalidades, antes de associarem-se às formas. Não como entidades abstratas, numa palheta ou num catálogo, mas como matéria sensível flutuante, cores desencarnadas em pleno processo de vir-a-ser forma.<sup>6</sup> (Figura 8)

Escrevendo sobre a dobra, o pensamento de Leibniz e o barroco, Gilles Deleuze chamou essas impressões não-formadas de “pequenas percepções”, “vibrações da matéria”: “um marulho, um rumor, uma névoa, uma dança da poeira”: “uma infinidade de pequenas dobras que não pára de se fazer e se desfazer em todas as direções.”

---

6. A “pureza” das cores, anotou Benjamin (2004a, p.48), “é distorcida por sua existência no espaço”.



---

FIGURA 8

Ruína Inca. *Percepto* de Valéria Costa Pinto. Peru, 2001-02.

Vibrações que flutuam porque não se integram à percepção precedente e vão nutrir aquela que advém. E se ainda podemos falar aqui de uma textura da imagem, ela não deriva de sua *factura* – de seu *fazimento*, pois na fotografia este não pertence ao ato fotográfico estrito, mas àquilo que o precede (LISSOVSKY, 2008) –, nem mesmo à visão, mas ao olhar, ao entre-olhar. É na atmosfera criada pelas dobras do entre-olhar que cores desencarnadas e *iconemas* dançam livremente, como se desprovidos de gravidade, antes que as forças de figuração promovam a sua reunião. Então, nos diz Deleuze (1991, p. 132), quando uma nova percepção chega, a “poeira cai e vejo a grande dobra da figura à medida que o fundo desfaz suas pequenas dobras.” Aí dizemos: “Ah, então era isso!”.

Na atmosfera onde as pequenas percepções flutuam, resume José Gil (1996, p.52), “nada de preciso é ainda dado, há apenas turbilhões, direções caóticas, movimentos sem finalidade aparente”, mas ela anuncia “a forma por vir que nela se desenhará.” É desta atmosfera que nos fala Benjamin (1987, p.101) quando evoca, entre suas recordações da infância, a mão que passa pelos vidros coloridos do vitral e vai tingindo-se de cores, a aquarela que borra o papel onde as coisas lhe “abriam o seu regaço tão logo as tocava com uma nuvem úmida” e as bolhas de sabão, nas quais viajava, misturando-se “ao jogo de cores de suas cúpulas até que se rompessem.” As pequenas percepções portanto não se abrem para nós por meio da contemplação ou da atenção – e, por isso, não se explicam pelas teorias fantasmáticas da visão. São indissociáveis do movimento: “resultam de movimentos, e os movimentos, de forças”. Não são formas em movimento, mas “formas dos movimentos.” (GIL, 1996, p.54) Na teoria das cores que Benjamin (2004b, p.50) deixou apenas esboçada, o olhar que ele convoca é o da criança, para quem a cor não é “algo sem vida”, “não é uma camada de alguma coisa superposta à matéria”, mas uma “criatura alada que esvoaça de uma forma à seguinte”. Para as crianças, assim como para os adultos que cerram seus olhos maduros e os reabrem infantis, “a cor é fluida, o meio de todas as mudanças, e não um sintoma”.<sup>7</sup>

No olho que pisca, no não-agora que ele ali se infiltra, inscreve-se a possibilidade da espera do fotógrafo como devir da imagem. Mas a cunha dos modernistas, afiada pelas lâminas da urgência e da permanência, não foi capaz de figurar a transição entre o piscar de olhos que arruina a visão e a expectativa que promove o advento da imagem. Delas, a espera só pode obter um fantasma, como o que

---

7. Uma apreciação da teoria das cores em Benjamin pode ser encontrada em BOCK 2008.

assombra o narrador da *Recherche* quando retorna apressado à casa da avó, avistando-a absorta na leitura, sem que sua presença tenha sido notada:

*Ali estava eu, ou antes, ainda não estava ali, visto que ela não o sabia e, como uma mulher surpreendida a fazer um trabalho que ela ocultará ao entrarmos, estava entregue a pensamentos que jamais havia mostrado diante de mim. De mim – por esse privilégio que não dura e em que temos, durante o curto instante do regresso, a faculdade de assistir bruscamente a nossa ausência – não havia ali mais que a testemunha, o observador, de chapéu e capa de viagem, o estranho que não é da casa, o fotógrafo que vem tirar uma chapa dos lugares que jamais tomará a ver. O que mecanicamente se efetuou naquele instante em meus olhos quando avistei minha avó, foi mesmo uma fotografia!*  
(PROUST, 1988, p. 126-7)

Foi preciso buscar as imagens desta passagem em algum outro lugar que não um retorno súbito à casa onde tudo está já-morto. No lugar do arruinamento do moderno. Em uma linha-de-fuga que expressa a melancolia de uma instantaneidade já-perdida e, simultaneamente, a virtualidade de seu advento iminente. Didi-Huberman bem o viu/não-viu na contemplação tátil do mar por Stephen Dedalus, que Joyce (1983, p.47-8) chamou “inelutável modalidade do visível”: “Fecha os olhos e vê”. Nisto que, naquilo que vemos, nos impõe um jogo “rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.29-33)

A caminhada de Dedalus de olhos fechados na praia assinala, como o nosso percurso diante dos *Perceptos*, a exigência de um corpo (que tanto integra as pequenas percepções como nos mantém estranho a elas). Por isso, ensina Deleuze (1991, p.132), a desdobra não é contrário da dobra, mas é movimento que vai de umas dobras às outras. E se é próprio da percepção que aqui se dá “pulverizar o mundo”, é próprio dela, igualmente, “espiritualizar a poeira.” Na medida em que esse movimento prossegue, a paisagem que se forma é como aquela descrita por Rainer Maria Rilke (1996, p.210): “não é a imagem de uma impressão, não é opinião de um homem sobre as coisas dadas; ela é natureza em devir, mundo em gestação, tão estrangeira ao homem quanto uma floresta desconhecida numa ilha deserta.”



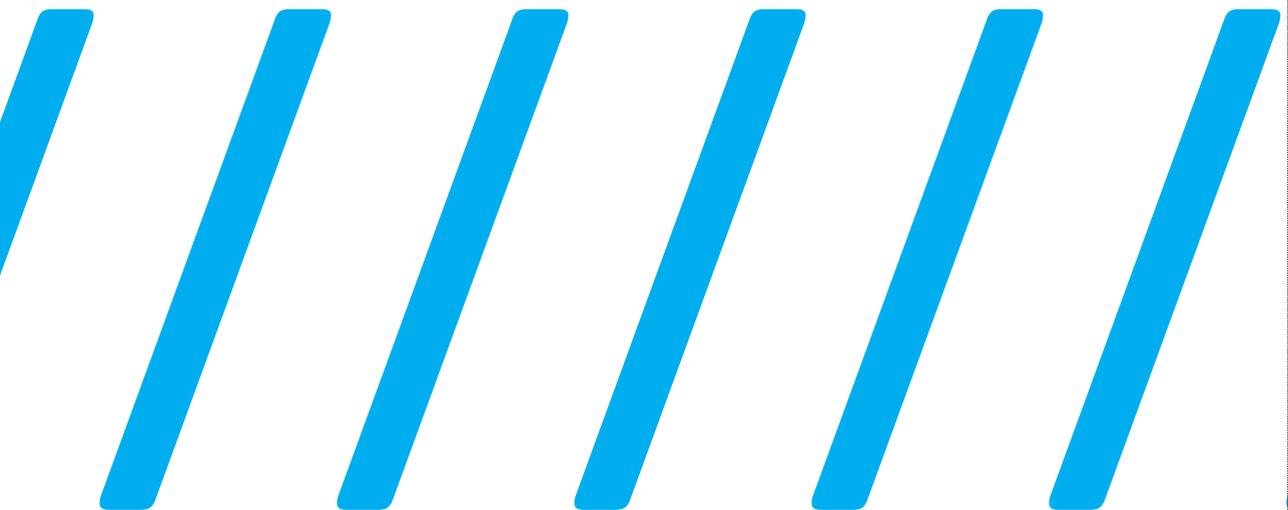
O que verdadeiramente surpreende nos *perceptos* da Valéria é como, por um simples deslocamento – às vezes um passo é o suficiente –, conseguimos visitar estes dois mundos, estas duas paisagens tão distantes: o mundo feito, e aquele outro/mesmo mundo, que a todo instante, a cada piscar de olhos, se desfaz e refaz. Paisagens estranhas uma à outra, mas absolutamente vitais para nós, pois da sua diferença emerge o misterioso vínculo que reúne em nós mesmos, desdobrados e redobrados, um corpo e um espírito.

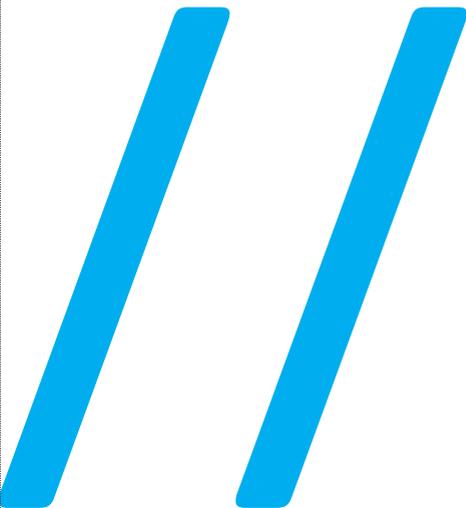
---

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. 2004. *O Poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- ARENDT, Hanna. 1967. *Sobre la Revolución*. Madrid: Revista de Occidente.
- ARENDT, Hanna. 1972. *Entre o Passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva.
- BARTHES, Roland. 1989. *A Câmara clara*. Lisboa: Edições 70.
- BENJAMIN, Walter. 1987. “*Infância em Berlim por volta de 1900*”. In: *Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense.
- BENJAMIN, Walter. 2004. “*Aphorisms on imagination and color*”. In: *Selected Writings (v. 1)*. Cambridge: Harvard University Press.
- BENJAMIN, Walter. 2004. “*A Child’s view of color*”. In: *Selected Writings (v.1)*. Cambridge: Harvard University Press.
- BOCK, Wolfgang. 2008. “*Fragmentos de uma teoria da cor em Walter Benjamin*”. In: BARRENECHEA, Miguel Angel (org.). *As Dobras da memória*. Rio de Janeiro: 7Letras. p. 11-25.
- CRARY, Jonathan. 1995. *Techniques of the observer*. Cambridge: MIT Press.
- DELEUZE, Gilles. 1991. *A Dobra*. Campinas: Papirus.
- DELEUZE, Gilles e GUATARI, Félix. 1997. *Mil Platôs (vol. 5)*. São Paulo: Editora 34.

- DERRIDA, Jacques. 1994. *A Voz e o fenômeno*. Rio de Janeiro: Zahar.
- DIDI-HUBERMAN, G. 1998. *O que Vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34.
- DURAND, Régis. 1995. *Le Temps de l'image*. Paris: La Différence.
- FRADE, P. M. 1992. *Figuras do espanto*. Lisboa; Edições Asa.
- GIL, José. 1996. *A Imagem nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio D'Água.
- HAMBOURG, 1989. Maria Morris & PHILIPS, Cristopher. *The New Vision: photography between the World Wars*. Nova York: Metropolitan Museum of Art.
- HOLMES, Oliver Wendell. 1980. "The Stereoscope and the Stereograph". In: TRACHTEMBERG, A (ed.) *Classic essays on photography*. New Haven: Leete's Island's Books.
- JAGUARIBE, Beatriz. 1998. "Ruínas Modernistas". In: Fins de Século: cidade e cultura no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Rocco.
- JOYCE, James. 1983. *Ulisses*. São Paulo: Abril Cultural.
- KRAUSS, Rosalind. 1996. *The Originality of the Avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: MIT Press.
- LÉVI-STRAUSS, C. 1981. *Tristes trópicos*. Lisboa: Edições 70.
- LISSOVSKY, M. 2003. "O Portal do Instante". In: Contracampo (IACS/UFF), Niterói, v. 9, p. 221-238.
- LISSOVSKY, M. 2006. "O Crepúsculo do Olho e as vanguardas fotográficas do século XX". In: RECINE (Arquivo Nacional), Rio de Janeiro, ano 3, n. 3, p. 92-109.
- LISSOVSKY, M. 2008. *A Máquina de esperar*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- MATOS, Olgária C. F. 1993. *O Iluminismo visionário: Benjamim, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo, Brasiliense.
- PROUST, Marcel. 1988. *No Caminho de Guermantes*. Rio de Janeiro: Globo.
- RILKE, Rainer Maria. 1996. "Da Paisagem". In: Kommentierte Ausgabe in vier Bänden (v. 4). Frankfurt a. M: Insel.





## **O documentário e as artes visuais<sup>1</sup>**

*Beatriz Furtado<sup>2</sup>*

1. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “<Fotografia, Cinema e Vídeo>”, do XVIII Encontro da Compós, na PUC-MG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2009.

2. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Ceará.



### **Resumo**

Este trabalho analisa alguns documentários da produção contemporânea e outras obras documentais realizadas para os circuitos de exposição de obras de arte contemporâneas. Nosso objetivo é buscar apreender certos movimentos e transformações, inflexões que envolvem a produção dessas obras, na medida em que estabelecem vínculos com os acontecimentos do presente e com a contingência de nosso tempo, definindo uma atualidade que se situa, no mais das vezes, em aspectos políticos, afetivos e sociais, que subvertem certas práticas dos documentários. Nosso propósito é apontar para algumas questões sobre o campo específico do documentário na sua relação com as artes visuais.

### **Palavras-chave**

Documentário, Artes visuais, Teorias do cinema.

### **Abstract**

This paper examines some contemporary documentaries and other documentary works performed for the circuits of exhibition of works of contemporary art. Our aim is to understand some movements and changes, inflections that involve the production of these works, insofar as they establish links with the events of the present and with the contingency of our time, defining a reality that has to do, most of the time, with political, emotional and social aspects that subvert certain practices of the documentaries. Our intention is to point out some questions on the specific field of the documentary on its relation with the visual arts.

### **Key-words**

Documentaries, Visual arts, Movie.

## **1. Os documentários**

A produção contemporânea de documentários tem tensionado o campo das teorias e análises fílmicas, em especial, a formulação de conceitos caros à tradição desse pensamento e à formulação de suas matrizes teóricas. Tais tensões estão relacionadas aos problemas que uma parte significativa dessa produção traz para a formulação de conceitos atentos e informados pelas estratégias narrativas, no mais das vezes, pelos dispositivos criados por seus realizadores, a fim de abrir linhas investigativas que sustentem suas obras como obras. Por outro, devido aos circuitos das artes em que as obras estão inseridas, que nem sempre são os mais recorrentes, ou seja, os circuitos, alternativos ou comerciais, das salas de cinema. Uma parte importante das novas produções de documentários é realizada para ocupar o lugar das videoinstalações e de projeções, dos museus, galerias de arte ou ainda, em salas de exposição em festivais de cinema. Alguns cineastas realizam trabalhos a partir de uma demanda de curadores de exposições de arte. Caso, apenas para citar um exemplo, da coletiva de arte contemporânea, realizada em Fortaleza, onde o cineasta cearense Karim Ainouz apresentou uma obra expositiva, a partir das sobras de um filme que ele e o cineasta pernambucano Marcelo Gomes realizaram como documentário, ao mesmo tempo em que estavam trabalhando juntos na transformação desse documentário em uma obra ficcional. Uma experiência das mais interessantes para se pensar as margens que aproximam a obra documental da ficção e do trabalho instalativo.

Essa relação entre as artes visuais e o cinema se deu desde sem-



pre. Apesar de paradoxal, o cinema, que mudou a arte e que advém em uma época do “fim da arte”, sempre teve uma relação muito próxima com ela, principalmente, através dos vínculos que alguns cineastas estabeleceram entre a sua produção e a pintura, e o cinema e as vanguardas artísticas. No entanto, esse vínculo vai ser cada vez mais efetivado nas artes contemporâneas. Fernando Cocchiarella (p.09, 2007) explica que, entre as décadas de 1950 e 1960, artistas de vários países ampliaram suas propostas de trabalho para além das reconhecidas áreas da pintura, escultura, gravura e desenho, ainda que o mesmo viesse se dando desde o século passado. Cocchiarella se refere aos sinais de contemporaneidade nas artes modernas, que estavam no cubismo, futurismos, dadaísmo, no construtivismo soviético e na Bauhaus, além do surrealismo e da art pop.

Mas são os anos 1950 e 1960 que se configuram como um período em que as artes se apropriaram dos meios tecnológicos, como a fotografia, o vídeo e o filme, o que possibilitou a expansão das artes visuais. Cocchiarella afirma que esta expansão das artes plásticas até o limite de quase todas as outras, no caso de performances, happenings, filmes e vídeos, e esse afastamento se deu com a própria tradição na qual essas artes se inscreviam. Parente (2007) afirma que os artistas desde sempre fizeram cinema como parte de suas experi-



---

Cenas de “Limite”, de Mário Peixoto

mentações visuais, a exemplo dos futuristas, dadaístas e surrealistas, ou se tornaram cineastas. *O Limite* (1931), de Mário Peixoto, é um filme fundamental para entendermos as influências do impressionismo francês no cinema no Brasil.

No entanto, o documentário sempre foi uma prática cinematográfica comprometida com a ideia de revelação da realidade e de compromisso social, instância da relação com o outro e com o real<sup>3</sup>. Se essa ideia também sustentou os propósitos de certos cinemas não-documentais, sempre foi o que constitui os documentários. Dziga Vertov

---

3. Sobre a dimensão epistemológica do documentário, explica João Moreira Salles, o documentário é uma representação do mundo e toda representação precisa justificar seus fundamentos. João Salles é de uma linhagem de documentaristas que têm uma fé nos poderes da sinceridade da máquina de filmar.

(1896-1954), por exemplo, se apresenta como um lutador da causa do cinema social e contrário aos efeitos estéticos ou artísticos. Por esse caminho, podemos entender a história do documentário como o esforço por traçar estratégias de abordagem que permitissem surgir uma imagem verdadeira e como a crença em uma imagem que, em última instância, poderia se confundir com o próprio mundo. Crença esta que se estabelecia a partir de regras e estratégias que buscavam fidelidade ao seu objeto, embora saibamos, tal modelo de representação do real atormente a todos quantos, desde *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, sabemos que suas principais seqüências foram encenadas para a câmera.

O documentário, em seus diferentes matizes, tomou como seu o problema da tradução do mundo, uma forma de não-ficção. No cinema de Vertov, o essencial é o cine-sensação do mundo. Uma imagem-cinema que se dizia capaz de apreender o mundo numa dimensão mais aperfeiçoada que o olho humano, sobrevalorizando o olhar da câmera em detrimento do olhar humano, este que seria menos habilitado para a sua apreensão. Entre Flaherty e Vertov, dentre os muitos opostos, estão as regras. Por exemplo, a da continuidade da montagem narrativa em Flaherty, que criaria a ilusória unidade espaço-temporal, enquanto Vertov trabalhou a descontinuidade dos planos em favor de uma continuidade argumentativa. Outras tantas estratégias narrativas podem ser vistas ao longo da história do documentário, sempre nessa relação de busca de uma verdade, resultante, no mais das vezes, do uso de certos procedimentos e também de equipamentos que permitiram melhor reproduzir o modelo do mundo, por exemplo, com o engenho capaz de armazenar a captação do som direto.

Mesmo nesse campo de problemáticas, ou seja, na dimensão do estatuto da imagem na sua relação com o mundo ou a sua representação, o cinema não se distancia das muitas questões que envolveram desde sempre a história da arte. Na pintura, os debates sobre a verdade assegurados por Platão, no livro X da República, considerando a imitação das coisas – a mimeses- o afastamento máximo em relação à verdade, vem, mais que tudo, evidenciar os limites da representação pictórica, o que determina que a história da pintura esteja marcada, assim como a do cinema, pelo enfrentamento com a representação. Mesmo o cubismo é devedor dessa vontade de superação do que se instituiu como limite pictórico, ao instaurar um espaço de ruptura com a perspectiva, desdobrando o objeto pictórico em diferentes ângulos.

No entanto, nos parece que apontar apenas para um diálogo entre o campo do cinema e das artes não é suficiente para pensarmos a produção de documentários que surjam de dentro do circuito das artes contemporâneas. É preciso olhar para essa produção de documentários não apenas como resultado de uma relação de trânsito com as artes contemporâneas, mas, sobretudo, da inserção do documentário como uma prática e um pensamento, que lhe confere uma inserção no campo das artes visuais. Um tipo de documentário que é parte do circuito, mas, principalmente, é do campo das artes visuais.

O que queremos precisar, ao afirmar a inserção do documentário no campo das artes visuais, é que a extensão dessa afirmativa ultrapassa o diálogo, a relação de trânsito entre práticas documentais e práticas artísticas, as influências estéticas e os procedimentos que configuram determinada obra. Muitos pesquisadores, de uma forma ou de outra, trataram dessa relação. Senão vejamos a análise realizada por Consuelo Lins sobre *Rua de Mão Dupla*, do artista Cao Guimarães, obra exposta na 25ª. Bienal Internacional de São Paulo, uma bienal que teve a curadoria de Agnaldo Farias, e tomou por questão central o tema das “Iconografias Metropolitanas”. Consuelo Lins aponta para essa produção de documentários que abriam um franco diálogo com as artes visuais.

*As videoinstalações de Maurício Dias e Walter Riedveg sobre porteiros nordestinos, Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos (Bienal de São Paulo -1998), a de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes sobre o carnaval, Se Fosse Tudo sempre Assim (Bienal de São Paulo – 2004), e ainda os trabalhos de Sandra Kogut, Eder Santos, Lucas Bambozzi, Kiko Goiffman, entre outros. Na França, Agnès Varda e Raymond Depardon, cineastas com obras majoritariamente ligadas ao documentário, apresentaram recentemente instalações em galerias parisienses. (LINS, Consuelo).*

Consuelo Lins tomou a obra de Cao Guimarães no seu trabalho entendendo que se tratava de uma obra que apontava para certas questões que faziam parte do universo dos debates sobre o documentário contemporâneo, e que tem perpassado quase todos os debates que giram em torno do documentário. No caso específico de *Rua de Mão Dupla*, apontando para o que se chama da “questão do outro”, tema central para a tradição do documentário, e no investimento em procedimentos e a instrumentos que correspondem, afirma Consue-

lo, muito mais às práticas artísticas que as formas de abordagens da produção audiovisual de documentários. Nesse sentido, também anuncia a existência de um deslocamento, na obra de Cao Guimarães, da noção clássica de autoria, quando o diretor não filma nem dirige, mas concebe um jogo, distribui cartas, determina regras, escolhe jogadores, fornece câmeras, transporte, comida.

*Provê o necessário e sai de campo, implicando numa ausência de controle do diretor sobre o material filmado, proporcionando uma espécie de “retirada estética” não propriamente do filme, mas das imagens e sons que seu filme vai conter, atribuindo a seis outros indivíduos a tarefa de filmar e se autodirigir. (LINS, Consuelo )*

*Seria, no entanto, necessário dizermos sobre muitos outros trabalhos, tanto no Brasil quanto de outros países, que trabalham não apenas com a lógica dos dispositivos narrativos e de funcionamento do próprio filme. Obras que acabam por tornar indiscerníveis campos específicos da imagem em movimento, embaralhando algumas regras que atendiam o que tradicionalmente identificavam uma produção de documentário, ainda que saibamos, com práticas muito diversas. Outra dessas obras pode ser tomada do próprio Cao Guimarães. **Acidente** (2006)<sup>4</sup>, dirigido em parceria com Pablo Lobato, um documentário de imagens registradas em 20 cidades no interior de Minas Gerais, que traduzem impressões, encontros, situações. As vinte cidades foram escolhidas, de forma aleatória, de um catálogo de nomes de cidades do Estado de Minas Gerais. Com esse mapa composto dos nomes eleitos os diretores traçaram a viagem. Esse mapa-dispositivo funcionou para encontrar não apenas as cidades, mas qualquer dos personagens ou situações que lhes pareciam dizer de um percurso do acaso.*

*Ao final, **Acidente** foi editado em forma de imagem-poema, onde cada nome da cidade se juntava aos demais, um por vez, constituindo o sentido poético.*

***Acidente** não é fruto apenas do trânsito ou do transbordamento do poema em direção ao documentário. É o poema que funda o documentário, é o documentário que é poema. Talvez possamos compreender melhor “Acidente” se o situarmos entre a produção das artes contemporâneas, onde a crítica à interpretação formal vem sendo feita desde pelo menos os anos 1950. Cocchiarale (COCHIARALE, 2007:49 ) diz que a interpretação da obra de arte como forma e como linguagem foi determinada pelo tipo de obra que os artistas modernos fizeram ao*

4. *Acidente* foi premiado e selecionado para 16th International Film Festival Innsbruck, 2007; 54th Sydney Film Festival. Austrália, 2007; Copenhagen International Documentary Film Festival. Holanda, 2007; Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano – Habana Film Festival. Cuba, 2007; 22 ° Mar del Plata International Film Festival. 2007; 22 ° Guadalajara International Film Festival, 2007 ; 9 ° Thessaloniki Documentary Festival. Grécia, 2007; XIV Valdivia International Film Festival. Chile, 2007; Cine Latino 2007, Germany, 2007; Festival de Granada, Cines del Sur, Spain, 2007.

////////////////////////////////////  
*longo das primeiras seis décadas do século XX. As teorias da arte que se prestavam a interpretar a produção da arte moderna já não podiam responder às questões postas pela produção contemporânea. “A arte contemporânea (...) esparramou-se para além do campo especializado construído pelo modernismo e passou a buscar uma interface com quase todas as outras artes e, mais, com a própria vida” (2007:16).*

No entanto, encontramos ainda maior contundência, ou seja, maior radicalidade em relação aos limites da obra documental, no trabalho de Arthur Omar. Nos anos de 1970, o documentarista e artista realizou *Congo*, filme conhecido como um antidocumentário sobre a impossibilidade de apreendermos a cultura do congado. Um antidocumentário que nos diz: não há possibilidade de ver algo do congado, ou a alteridade em que o congado se constitui como fato cultural, e o que nos resta é entrar nesse fosso que nos separa para constatar essa impossibilidade. O filme abre com o título, *Congo*, a tela permanece em branco para depois surgir o texto: “um filme em branco”. Daí se seguem muitos outros textos, palavras e frases, recortes de discursos, gráficos, etc. Arthur Omar nos coloca frente ao filme que é pura realidade fílmica. Vale ressaltar que, no caso de *Congo*, não é a apenas a questão da representação que se faz presente, mas é o próprio documentário que entra em embate com a sua possibilidade de dizer qualquer coisa de fiel sobre o “Congo”. No entanto, é nesse paradoxo da impossibilidade que o documentário se efetiva. Não para negar o documentário, mas para trabalhar com as suas tensões, suas impossibilidades, suas aproximações com a vida e no embate com ela. Não se trata de uma discussão pura sobre a matéria fílmica, que foi também um problema importante para as artes. É nesse sentido que essa discussão que aparece na produção do docu-



---

Fotograma de *Congo*,  
de Arthur Omar

mentário contemporâneo como uma subversão de certas tradições do documentário, em favor de uma experiência submetida às orientações do artista, passa a ser o que caracteriza a contemporaneidade dessa produção. Assim, a produção do documentário contemporâneo, nas suas diferentes tradições e regimes de imagem, aparece deslocada do seu lugar, nem sempre confortável, de traduzir experi-

ências conectadas com o mundo, com o verdadeiro e com um tipo de experiência relacional com o outro, com a alteridade. Obras brasileiras mais recentes, como as de Eduardo Coutinho, João Moreira Salles, Andréa Tonacci, Maria Augusta Ramos e Kiko Goiffman lançam mão de dispositivos que levantam discussões fundamentais para as teorias do documentário.

*Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho, é um documentário que nos leva a uma experiência sensível, estilhaça a idéia de autêntico, de verdadeiro, de espontâneo, que sempre guiou, de alguma forma, não apenas a análise sobre a obra de Eduardo Coutinho, mas do documentário como uma forma de percepção da realidade. O que já foi contestado pelo próprio Coutinho, que sempre enfatizou a dimensão da fabulação e da encenação de si presente em seus documentários. Trata-se de um documentário que põe em questão as teorias do documentário que distinguem as imagens e o mundo. E é assim na obra de Coutinho, que leva o espectador a renunciar a fazer a distinção entre o que é ou não real.

O que há de fundamental nesse cinema é que ele cria um novo dispositivo, que nos deixa ver que a problemática do documentário não é o real, mas a verdade da imagem, a imagem verdadeira. Aquela que nos possibilita ser arrastados para um mundo-imagem, que não pergunta sobre o que é que existe antes da imagem, mas o que transita nesta mesma imagem. O que ela potencializa e o que nos faz experimentar, só existem como imagem. Aqui não interessa perguntar quem representa quem. Porque não é a representação que está em jogo, mas o acionar de um dispositivo-filmico que dispara uma relação cuja imagem é crível, justo uma imagem.

O mesmo se passa em *Juízo*, de Maria Augusta Ramos, um filme que se diferencia em relação aos seus trabalhos anteriores, que atendiam a tradição do cinema direto, ao utilizar um novo procedimento, que responde a uma experiência estética que resulta de uma imposição do próprio processo de ficcionalizar para realizar um documentário. A relevância dessa experiência estética se deve ao fato de ser absolutamente verdadeiro dizer que há sempre uma *performance* em jogo no ato da filmagem. E mais: que a importância do proceder à substituição dos chamados “infratores” por atores se deve muito mais ao que o dispositivo acabou por desencadear como experiência sensível do que o que ela permite questionar sobre quando ocorre uma interpretação ou quando o depoimento é não é uma ação de atores.

No último DocBH, a obra do cineasta português Pedro Costa



teve uma mostra especial. Perguntado se ele considerava seus filmes como obra documental, tivemos uma contundente resposta de que esta era uma questão que não lhe concernia. Mesmo em *Onde Jaz o teu Sorriso*, explica Pedro Costa, se é que ele pode ser considerado documentário, com o tempo será uma ficção e depois uma ficção científica. No *Quarto de Vanda* (2002), onde todos pensam tratar-se de um documentário sobre as Fontainhas, um bairro, em demolição no período das gravações, talvez pudesse ser considerado, diz o cineasta português, apenas um retrato de um lugar onde viviam certas pessoas. O *Quarto da Vanda* mais que um filme-documental é sistema de produção que não se separa da vida, é o processo que se dá na convivência, na forma de criar relações, negociar, dialogar, criar situações onde a participação do outro é necessária. Mas onde começa o documentário nessa produção e onde ele se nega? Bom, nos parece que essa é uma questão improcedente. O filme é a vida, a negociação do lugar de cada um que dele participa, tanto o artista e os sujeitos-personagens, quanto o espectador.

A discussão sobre o que pode ou não ser considerado um documentário foi outra vez retomada no filme *Sábado à Noite*, de Ivo Lopes, vencedor do DocTV. O documentário foi filmado em duas noites, dois sábados à noite, em Fortaleza. O filme tem início com a solicitação de uma carona a uma pessoa qualquer, na Estação Rodoviária de Fortaleza, e, a partir de então começa uma série de deslocamentos até o local para onde essas pessoas estavam se dirigindo. Assim, de carona ou apenas acompanhando os percursos realizados por um e outro que a equipe encontrava pelo caminho, o filme foi exibindo pessoas, locais, encontros, solidão, bares e suas televisões e seus filmes muitos ruins, sons de trânsitos, etc. Ao mesmo tempo em que a própria equipe era parte da cena - não apenas para dizer isso é um filme, mas principalmente, para dizer nós também, a equipe de filmagem, se sente indo para qualquer lugar ou nenhum lugar neste *Sábado à Noite*. O dia amanhece acompanhado pelos sons dos radinhos de pilha dos sonolentos guardas noturnos. As portas se arrastam com os raios de sol e a vida continua.

## 2. As artes visuais

Se esses problemas se apresentam nesses cinemas documentais que se inserem em formatos e em circuitos de salas de cinema, não são menos verdadeiras e contundentes as questões que acompanham uma produção significativa de filmes documentais que circulam em galerias, museus e exposições em salas de festivais de cinema. Trabalhos de artistas que estão radicalmente interessados e comprometidos com as práticas dos vídeos-documentários, experimentando formatos e traçando estratégias narrativas que, tal como diz Jacques Aumont (AUMONT, 2004:166), a propósito de cineastas como Vertov ou Rossellini<sup>5</sup>, resultam das relações do cinema, como ferramenta do ver e do mostrar, com a realidade social e com o mundo. Mas, nos parece, o que está em jogo nesses trabalhos não é mais o embate com o real, aquele com o qual se categoriza o documentário em oposição à ficção. Apesar dessa classificação da forma cinema existir desde sempre como modelo para cinematografia, sabemos que mostrar o mundo e as coisas tais como elas são é uma questão mais que controversa, não apenas no que se refere ao documentário, mas às diferentes formas de realismo<sup>6</sup>.

Aumont explica que, até os anos 80, o “realismo” foi o equivalente geral para a teoria dos cineastas. “A noção de realismo no sentido histórico e cultural é central para cinema, ao qual tem o hábito de vincular essa tradição ocidental de um realismo do olhar, isto é, um realismo das aparências” (AUMONT, 2004:79). O cinema sempre viveu, de uma forma ou de outra, o impasse de ser uma arte da realidade e não da imagem. Talvez isso explique um pouco porque essa problemática concerne ao cinema e não às artes visuais. No entanto, para finalizar, vejamos duas obras de dois artistas que concebem seus trabalhos como documentários. As obras de Anri Sala, da Albânia, um vídeo-documentário, e de Jun Nguyen-Hatsushiba, do Vietnã, com um dos trabalhos de uma série que compõe um memorial.

A obra de Anri Sala é parte do acervo do Centro de Artes Contemporâneas, em Inhotim, Minas Gerais, Brasil. Um trabalho, de 2003, intitulado *Mixed Behavior*, com duração de oito minutos e dezessete segundos. Trata-se de um planosequência, de seis minutos, que se pode ver exibido em um monitor de tevê em uma grande sala escura. *Mixed Behavior* mostra um DJ, com seu aparato tecnológico de produção sonora, coberto por um plástico trans-

---

5. Roberto Rossellini (1906-1977), *As coisas estão aí, por que manipulá-las?*, Cahiers Du Cinema, 1984, p.54.

---

6. Sobre esta questão, ver o importante trabalho de Andre Bazin, *Qu'est-ce-que le cinema?*, no conjuntos dos capítulos sobre o realismo.



parente, sob a chuva fina, no alto de um morro onde, ao longe, se vê uma cidade tomada por rasgos de luzes, traçados explosivos que riscam o céu escuro, como fogos coloridos. O DJ, de costas, coberto pelo plástico que também protege a aparelhagem eletrônica, do alto do morro escuro, apenas se deixa ver pelo clarão dos fogos, põe música para a cidade, participa, no seu isolamento, deste momento. O som, que é uma marca da obra de Sala, é um componente fundamental também desta obra. A sala extremamente escura, os sons vindos dos explosivos, os riscos luminosos que se misturam à falta de adaptação inicial do olhar, provocando desenhos luminosos, tudo isso produz um conjunto de sensações estranhas, de imersão no obscuro.

Mas qual é mesmo esse momento? Não sabemos de imediato, pois a situação não nos permite distinguir o que se passa. Essa dúvida nos coloca frente à indecisão: a saber, se há uma guerra, se os fogos são artifícios de guerra, e então, é mais uma cena de guerra. Na melhor das hipóteses, talvez essa seja uma pista de dança, uma *rave* com seus sons eletrônicos, luzes estroboscópicas e alucinógenos. Depois, e somente depois de lermos na etiqueta de identificação da obra, de volta a entrada da sala, sabemos que a cena é de uma festa de réveillon, com fogos explodidos para comemorações do ano novo. Mas aí nada mais importa, pois o que experimentamos é a guerra,



---

Guerra do Kosovo, 1999, quando a OTAN e os EUA bombardearam Belgrado



---

*Mixed Behavior* (2003).



---

Cenas de Memorial *Project Nha Trang, Vietnam*, de Jun Nguyen Hatsushiba.

a imagem da guerra, outra Bagdá, aquela que assistimos em tempo real seu bombardeio. O que sentimos, o que vemos, atordoados, são os ataques a Faixa de Gaza, por Israel; os bombardeios a Belgrado, na Guerra de Kosovo. Ou ainda, todos os bombardeios às cidades em guerra que a televisão nos traz como experiência do mundo. E o que temos assinado como obra se diz documental. “Mixed Behavior” é um documentário, uma obra audiovisual documentária. Um DJ no alto de um morro, discotecando para a cidade de Tirana, na Albânia, às escuras, chuvosa, parcialmente iluminada por fogos de artifício. A pista de dança, o campo de batalha e a festa de ano novo explodindo em imagens e sons. Uma imagem quase pintura, pela ausência de movimentos da câmera.

Outra obra. Jun Nguyen Hatsushiba, japonês-vietnamita, expôs na 25<sup>a</sup>. Bienal de São Paulo um dos trabalhos que compõem um projeto de memorial. O “Memorial Nha Trang Vietnam: dirigido aos corajosos, curiosos e covardes” (2001), um vídeo com duração de doze minutos e quarenta segundos, um fantástico cortejo, em homenagem ao heróico combate do povo vietnamita contra a dominação dos franceses e americanos. O trabalho é o primeiro, seguido de *Memorial Project Vietnam 2*, intitulado “Happy New Year”(2003), com duração de quatorze minutos e trinta segundos. Jun Hatsushiba utiliza materiais e objetos, tais como arroz, frutas secas, carrinho triciclo, etc., que evocam a vida cotidiana do seu país e examina o impacto dos acontecimentos históricos sobre o Vietnam de hoje, dividido entre a tradição e a modernidade, numa perspectiva de memória coletiva.

Desde 1994, seu trabalho é uma investigação sobre os “Boat People”, que tentaram fugir do Vietnam do Sul, ao fim da guerra, temerosos das repressões políticas. É um dos documentários, em forma de instalação, que traduzem uma forma importante de inserção dos documentários não apenas nos circuitos da arte de museus e galerias, mas nas temáticas antes reservadas as artes audiovisuais. Em *Happy New Year*, uma marionete representa o dragão do ano novo, que é filmado imerso na água e levado por sete mergulhadores enquanto balas de tintas vermelhas são explodidas como fogos de artifício. A obra refere-se à ofensiva brutal do Tet<sup>7</sup>, em 1968, uma série de ataques surpresas dos nortevietnamitas durante a celebração do novo ano lunar, um momento em que a maior parte das pessoas pressupõe um cessar-fogo. As balas são, para Jun Nguyen Hatsushiba, as almas de todos os “boat-people” vietnamitas que tentaram fugir do país após a guerra através do mar.



Memorial Project Vietnam 2”,  
“Happy New Year”

7. Na madrugada de 31 de janeiro de 1968, durante as comemorações do Ano Novo Lunar (Tet) no calendário vietnamita, tropas do Exército norte-vietnamita (ENV) e guerrilheiros vietcongues efetuaram a maior ofensiva coordenada de todo o conflito, envolvendo mais de 84.000 efetivos, atacando simultaneamente cinco grandes cidades, 36 capitais de província, 64 capitais de distrito e cinquenta aldeias, de norte a sul do país.



Em *Memorial Nha Trang Vietnam*, (2001), os mergulhadores tentam arrastar riquichás no fundo do mar. Empurram um pouco os carros e logo tem de voltar à superfície para respirar, voltando em seguida novamente ao fundo. A dificuldade física que enfrentam para desenvolver esta ação quase heróica ganha uma estranha leveza através das belíssimas imagens translúcidas que captam a flutuação e o nado submarino dos homens. Hoje, no Vietnam, as profissões tradicionais como os puxadores de riquichás (triciclos) e pescadores vão aos poucos desaparecendo e perdendo importância. Hatsushiba lhes devolve a dignidade ao mesmo tempo em que cria uma denúncia poética e reinventa as tradições orientais. O vídeo compõe um projeto memorial que diz sobre as condições sociais do Vietnam contemporâneo, através de um dos trabalhadores mais desprotegidos, os pescadores de pérolas e os condutores de ciclo-táxis. *Memorial Nha Trang Vietnam*, (2001), põe em evidência o penoso trabalho dos carros no fundo do mar.

Dentro de uma sala escura, o vídeo, com duração de 13 minutos, com sons e cores, e filmado totalmente embaixo de água, em Nha Trang. O vídeo mostra a fuga de seis personagens, os pescadores, que puxam os triciclos (símbolo das vilas do sudeste asiático) sobre um solo rochoso e arenoso, no fundo do oceano. Trata-se de uma performance, caótica e onírica, fatigante pela extrema dificuldade de essa ação se dá dentro da água. A necessidade dos pescadores de em tempo em tempo ter que ir até a superfície para respirar, traduz todo o perigo da ação. Ao final dessa procissão extrema, os pescadores abandonam seus triciclos para descobrir, uns metros depois, muitos mosqueteiros (formas de abrigos) fixados no fundo de um oceano azul e ligeiramente agitado pela correnteza. Para Hatsushiba, o abrigo toma o lugar de túmulos-mausoléu, pelas almas dos vietnamitas mortos na fuga após a Queda de Saigon, no verão de 1975. Esta ação, a uma só tempo procissão e poética, ativa uma memória da guerra, dos soldados mortos e jogados dos triciclos no final dos conflitos.

As duas obras, sob diferentes perspectivas, instauram a problemática das obras documentais. São obras profundamente conectadas e que só existem porque acionadas pelos fatos, pela história de seus países, e mais que tudo, de uma experiência com o mundo contemporâneo. Portanto, seu universo de referência, os elementos com os quais trabalham – os ciclos-táxi, as festas, o desaparecimento das culturas tradicionais, a luta árdua dos povos do mar, a repressão política, etc., - dão aos vídeos a consistência da pesquisa documental, a crítica

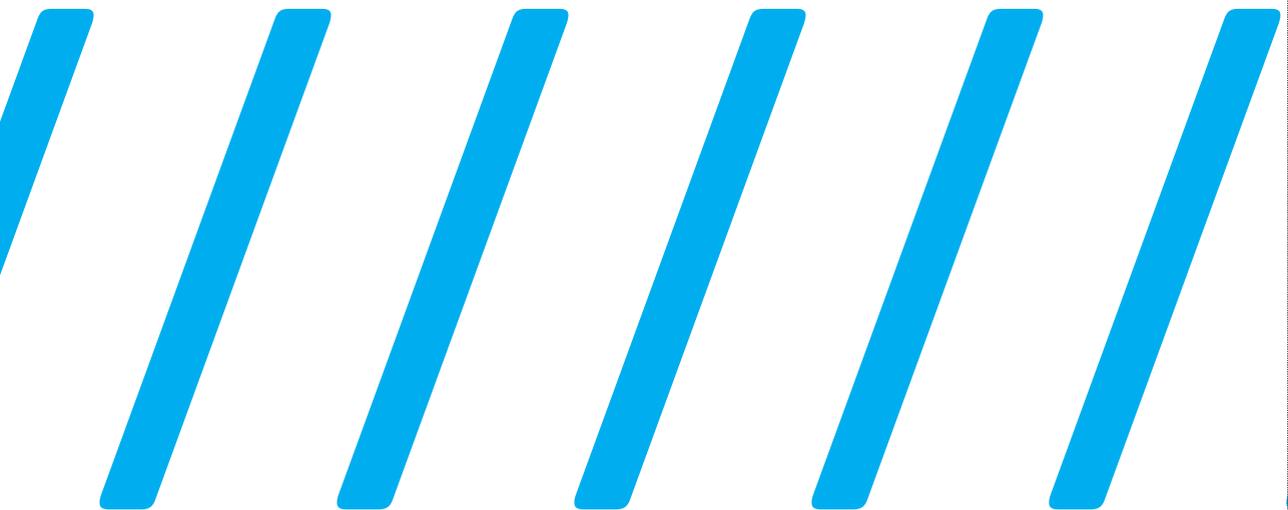
e uma posição política. Documentários imagéticos.

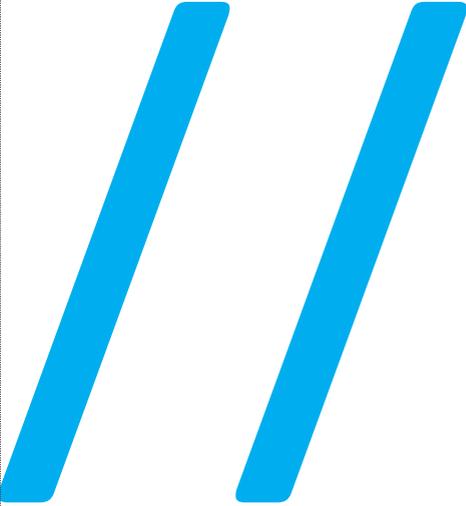
Talvez esse vídeo-documentário, de Anri Sala, ou o projeto de memorial em vídeo, de Hatsushiba, possam apontar não apenas para um diálogo entre o cinema e as artes visuais. Mais que isso, talvez possa nos dizer de uma forma outra de fazer cinema, cuja forma, a modalidade discursiva que pautam as clássicas classificações do cinema não possam mais ser úteis para dar conta de um tipo de sensibilidade contemporânea. Ou seja, para certa produção audiovisual que, a partir de suas referências mais localizadas, digam sobre um mundo cujas classificações estejam cada vez mais sem lugar.

---

## Bibliografia

- AUMONT, Jacques. 2006. *As Teorias dos Cineastas*. Campinas, SP, Papyrus.
- COCCHIARELE, Fernando. 2007. *Quem Tem medo da arte Contemporânea?*. Recife, PE, Fundação Joaquim Nabuco - Editora Massangana.
- COCCHIARELE, Fernando. 2007. PARENTE, André. *Filmes de Artista - Brasil 1965-80*. Contracapa-Livraria Metropolis Produções Culturais, Rio de Janeiro.
- DA RIN, Silvio. 2006. *Espelho Partido, tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial.
- LINS, Consuelo. *Rua de Mão Dupla*. In: [http://www.videobrasil.org.br/ffdossier/Ruademaodupla\\_ConueloLins.pdf](http://www.videobrasil.org.br/ffdossier/Ruademaodupla_ConueloLins.pdf)





## **Tela em branco:** *cinema da origem, origem do cinema*<sup>1</sup>

**André Brasil**

*Professor do Programa de Pós-Graduação  
em Comunicação da PUC Minas*

1. Devo a idéia a Maurício Lissovsky, em comentário durante a apresentação deste texto no *Grupo de Trabalho Fotografia, Cinema e Vídeo*, do XVIII Encontro da Compós, na PUC Minas, Belo Horizonte, em junho de 2009. Gostaria ainda de explicitar meu agradecimento aos participantes do GT, que fizeram comentários ao artigo, muitos dos quais foram incorporados nesta nova versão.

### Resumo

Por meio da tela em branco que aparece em três filmes (*Zen for film*, de Nam June Paik, *Scénario du film Passion*, de Jean-Luc Godard, e *Onde jaz o teu sorriso?*, de Pedro Costa) e em um projeto fotográfico (*Theatres*, de Hiroshi Sugimoto), abordamos o conceito de origem na perspectiva de Walter Benjamin. Em sua abertura e inacabamento, a origem só pode se restituir no futuro, por um trabalho da memória, que se define como recriação a partir de vestígios da história. Aqui se busca um *cinema da origem* (diferente de um *cinema das origens*), em cujo saber se abriga sempre um não-saber originário. Nós o encontraremos na tela em branco, nos modos diversos como ela surge em cada uma destas obras.

### Palavras-chave

Cinema, Origem, *Zen for Film*, *Scénario du film Passion*, *Onde jaz o teu sorriso?*

### Abstract

Through the white screen that appears in three films (*Zen for film*, by Nam June Paik, *Scénario du film Passion*, by Jean-Luc Godard, and *Où gît votre sourire enfoui?*, by Pedro Costa) and in a photographic project (*Theatres*, by Hiroshi Sugimoto), we approach the concept of *origin* as formulated by Walter Benjamin. Considering its openness and inachievement, the origin returns in the future, laboured by memory. What we search here is a *cinema of the origin* (that differs from a *cinema of the origins*), in which transparency always lies a opacity originary. We will find this origin in the white screen and the various forms it takes in each work.

### Key-words

Cinema, Origin, *Zen for film*, *Scénario du film Passion*, *Où gît votre sourire enfoui?*

---

2. No original: “garder l’image originale du cinéma.”

Em um diálogo com Youssef Ishaghpour, Jean-Luc Godard define seu projeto das *Histoire(s) du Cinéma* (1989-98) como uma tentativa de “guardar a imagem original do cinema” (Godard & Ishaghpour, 2000, p. 26)<sup>2</sup>. Na montagem do trabalho, nos diz ele, entre as várias possibilidades técnicas disponíveis, foram utilizadas uma ou duas, predominantemente a sobreimpressão. Sabemos o quanto este projeto se cria à contrapelo do historicismo convencional: aqui, “guardar a imagem original” não significa resgatar e preservar um início redescoberto no passado da cronologia, mas reivindicar para o cinema uma origem sempre presente, sempre por se criar: como abertura, é no futuro, portanto, que ela se apreende.

Nesse sentido, o que se costuma chamar um *cinema das origens* não seria o mesmo que um *cinema da origem*: o primeiro, no plural, se descobriria a partir de uma história do cinema, no singular; o segundo, no singular, se restituiria a partir das *História(s) do Cinema*, no plural. As imagens do primeiro nos chegam por um trabalho retrospectivo, de resgate; as do segundo, pelo trabalho da memória. Em outros termos, trata-se antes de uma *arqueologia*, não no sentido da busca pela gênese factual das coisas, mas sim uma construção que não se quer totalizante, a partir de vestígios dispersos do mundo (Godard & Ishaghpour, 2000, p.43).

É por isso que, na série de Godard, cada aparição e cada sobreposição de imagens parecem ecoar as palavras de Walter Benjamin, em sua obstinada recusa ao factual. Não se trata, nos lembra o autor, de conhecer o passado “como ele de fato foi”, mas de apreender uma

reminiscência, “tal como ela relampeja no momento de um perigo” (Benjamin, 1994, p. 224). Esse relampejar é, ainda para Benjamin, uma *imagem dialética*, que fulgura, que se abre no encontro entre um Outrora e um Agora. Não é o presente que esclarece o passado ou o passado que esclarece o presente, mas, antes de tudo, um encontro, um contato, uma suspensão, dos quais se compõe, efemeramente, uma constelação. A imagem é a dialética que irrompe, que se suspende. “Porque, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação do Outrora com o Agora é dialética: não é algo que se desenvolve, mas uma imagem disruptiva.”<sup>3</sup> (Benjamin, 2006, p. 478-479)

Para “guardar” essa origem, Godard precisa repetir, interromper e sobrepor as imagens: entre uma imagem que se arruína e outra por se fazer, a origem – esse fundo múltiplo e instável das imagens – se deixa entrever por um relampejar. *História(s) do Cinema* pode ser visto, assim, como uma experiência pós-cinematográfica, inacabada, que, paradoxalmente, nos levaria não a uma superação, mas à restituição, pela montagem, de uma origem do cinema – uma *infância* (Agamben, 2005) – ainda por vir.

Como infância das imagens, a origem marca ao mesmo tempo uma desapareição em curso e a potência de um devir. Ela é um *turbilhão*, que, ao girar o tempo, faz convergir o que está em vias de desaparecer e o que está em vias de se formar. “A origem não se dá jamais a conhecer na existência nua, evidente, do factual, e seu ritmo só pode ser percebido em uma dupla visada. Ela demanda ser reconhecida de uma parte como restauração, restituição, de outra parte como algo que é em si mesmo inacabado, sempre aberto.”<sup>4</sup> (Benjamin, 1985, p. 43-44)

A origem aparece na forma de uma desapareição. Ela é aquilo que se ausenta da imagem, sua dimensão invisível, inapreensível.<sup>5</sup> Mas, em meio a essa ausência, ela retorna, se restitui através da imagem como *anacronismo*, *vestígio*, *sintoma*.<sup>6</sup> Ou seja, a origem não se apreende senão na forma do resto e do acidental. Como sintoma, nos diz Didi-Huberman, ela é ao mesmo tempo “a permanência surda e o acidente inesperado.”<sup>7</sup> (Didi-Huberman, 1990, p. 213) A imagem é assim restituição de uma desapareição, mas essa restituição se dá de maneira inesperada, inacabada e aberta. Esse o ritmo do tempo original: o que permanece, permanece pela *desapareição*, o que desaparece *resta* e o que resta é o que *possibilita*.

É como rememoração, portanto, que a origem pode se restituir

---

3. No original: “Car, tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l’Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique: ce n’est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée.”

---

4. No original: “L’origine ne se donne jamais à connaître dans l’existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d’une part comme une restauration, une restitution, d’autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert.”

---

5. Sobre essa questão, no domínio da fotografia, ver LISSOVSKY, Maurício. *A máquina de esperar*: origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

---

6. Sobre estes conceitos, em diálogo com Benjamin, ver DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*: Histoire de l’art et anachronisme des images. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000. DIDI-HUBERMAN, George. v. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

---

7. No original: “la permanence sourde et l’accident inattendu”.

por meio do cinema. Como nos lembra Giorgio Agamben, se a *repetição* é uma das condições de possibilidade do cinema, ela deve ser vista como um procedimento próximo ao da memória: não como o retorno do idêntico, mas como o que restitui a possibilidade daquilo que foi. (Agamben, 1998) O cinema repete algo, mas como diferença e, ao fazê-lo, permite ao que passou se reinventar, torna o acabado novamente inacabado.

O trabalho de rememoração – a restituição da origem como precariedade, como inacabamento – faz do cinema um saber que abriga sempre um não-saber que lhe é originário. O cinema será, assim, um *reconhecimento* arruinado por um desconhecimento. Trata-se de algo como uma *poética do saber*, conforme expressão de Jacques Rancière: um pensamento precário que nasce do corpo a corpo com a experiência, em um processo de afecção mútua e que se constitui necessariamente por um *desconhecimento*, por um pensamento que ainda não se pensa, que está constantemente diante de seus próprios limites.

Esse não-saber originário, que pulsa ao fundo das imagens, nós o encontraremos na tela em branco. Antes de tudo, há uma superfície branca, um lugar vazio, sequer um lugar, uma potência – a origem – de onde cada filme surge.

## A propósito dos princípios primeiros

Em *Idée de la prose*, Giorgio Agamben (1998) nos conta a história de Damascius, último pensador da filosofia pagã, antes do fechamento da escola de Atenas, pelo imperador Justiniano, no ano de 529. Exilado em Ctésiphon, Damascius começa a escrever um livro que se chamaria *Aporias e soluções a propósito dos princípios primeiros*. Ali, ele persegue a questão: o começo do Todo está além ou em alguma das partes desse Todo? Depois de trabalhar na obra durante trezentos dias, ele não consegue mais do que se deparar com sua incapacidade de responder à pergunta. O que o leva a uma outra, tão insuportável quanto a primeira: como o pensamento pode pensar o começo do pensamento? Em outros termos, como compreender o incompreensível? Como pensar o impensável do pensamento?

Eis que, uma noite, ele vislumbra a idéia que pode ajudá-lo a dar termo a suas inquietações: o início de tudo é um lugar perfeitamente vazio, sequer um lugar, mas o lugar dos lugares, onde even-

tualmente emerge um sopro, uma imagem, uma palavra. Ele é uma superfície lisa e sem qualidade, na qual nenhum ponto se distingue do outro. A origem do pensamento não é, contudo, nem um espaço, nem uma coisa. Ele é sua própria potência, a linguagem em estado de potência.

Duas imagens aparecem então a Damascius. A primeira, uma cena de infância: na fazenda onde nasceu, havia uma superfície de pedra branca sobre a qual, à tarde, os camponeses batiam o trigo para separar a palha do grão. O que ele procurava, nos pergunta Agamben, não seria essa superfície, ela mesma impensável, indizível, sobre a qual o crivo da linguagem separaria a palha e o grão de cada ser? (Agamben, 1998) A segunda é a imagem da mesinha na qual o filósofo escreve. A obra não era nada mais do que a tentativa de representar essa pequena mesa lisa, sobre a qual tudo ainda estaria por ser escrito. É aí, nessa origem sempre por recomeçar – no limiar da linguagem – que o pensamento encontra sua dimensão estética, que a experiência conceitual encontra a experiência sensível.

Nesse limiar está *Zen for film* (1962-64), de Nam June Paik. O primeiro de uma série de filmes experimentais do grupo *Fluxus*, a obra é uma projeção em branco que dura, incessante, na tela.<sup>8</sup> Ela seria pura luz, não fossem os resíduos que o tempo acumula, pouco a pouco, sobre a película cinematográfica, tornando a projeção impura. Em sua desconcertante simplicidade, *Zen for film* nos mergulha em uma *duração*, nos leva à origem do cinema, a sua tarefa sempre por se fazer. De fato, a tela em branco de Paik nos lembra a mesa sobre a qual Damascius tentava escrever sua obra, ou a superfície branca onde se batia o trigo da infância. Estes são espaços sobre os quais já se escreveu, já se trabalhou, mas que, ainda assim, permanecem, a cada ato de criação, abertos à escrita, ao trabalho.

Ao conhecer a obra de Paik, pensamos logo em 4'33", concerto de Jonh Cage: em uma provocação já célebre, o artista se detém diante do piano, sem tocá-lo, mantendo-se em silêncio ao longo de toda a música. Esta vai se compondo, pouco a pouco, pelos ruídos vindos da audiência. “Todo silêncio está grávido de som”, diria Cage. Ironicamente, bem a sua maneira, Paik traduz a provocação para o cinema: um longo silêncio, a ausência de imagem. Mas, como ressalta Susan Sontag, não há superfície neutra, não há espaço vazio. “Desde que um olho humano esteja olhando sempre há algo para ver. Olhar algo que está ‘vazio’ é ainda estar olhando, ainda estar vendo alguma coisa – mesmo que sejam fantasmas da própria expectativa.”<sup>9</sup> (Sontag, 2009)

---

8. O filme pode ser visto em <http://www.ubu.com/film/fluxfilm.html>. Acesso em 20 jun.2009.

---

9. No original: “As long as a human eye is looking there is always something to see. To look something that’s “empty” is still to be looking, still to be seeing something – if only the ghosts of one’s expectations.”

O silêncio de Paik é, assim, grávido de imagens. Antes de tudo, temos o próprio acúmulo do tempo na película, os resíduos, as ranhuras que ele sedimenta: a tela não é totalmente branca e a luz não é absolutamente pura. Temos depois as experiências, as idéias, a própria história que pulsam ao fundo do filme. O trabalho de Paik nos situa em uma encruzilhada de referências que vão das doutrinas orientais às provocações das vanguardas artísticas.

O filme em branco é então um lugar originário que nos indica uma dupla impossibilidade: de um lado, a origem não pode ser totalmente pura, virgem, ingênua, porque é um espaço já habitado, percorrido por outros, atravessado por questões que a história nos legou. De outro lado, cada vez que nos deparamos com essa origem – o silêncio, a página, a tela em branco – ela se apresenta como pura potência, pura indeterminação, diante da qual somos sempre *infantes*: ali, a linguagem deve ser reaprendida a cada vez que nela ingressamos.

Como em várias de suas obras, por meio de seu filme em branco, Paik produz um gesto ambíguo: primeiramente, ele depura a obra do conceito, nos exige despir das referências e expectativas prévias próprias de um pensamento (ao menos, pretensamente) informado. Pouco a pouco, nos abriga naquele espaço originário, no qual a imagem começa a se formar, começa a se tornar traço sensível de uma linguagem: antes de uma imagem, o que vemos são os resíduos do tempo na película, em uma espécie de murmúrio, de rumor. Mas, ao mesmo tempo, ele nos mostra que esse murmúrio é o da história da arte e da filosofia com a qual toda criação está em embate.

Esse parece ser o duplo movimento em *Zen for film*. Em uma via, o artista esvazia o discurso do cinema (e o discurso sobre o cinema), na tentativa de levá-lo a um universo puramente sensível, sensório: a luz branca e os resíduos sobre a película. Em via inversa, essas qualidades sensíveis se tornam indissociáveis de um gesto conceitual, estreitamente conectado à história e ao contexto no qual se efetua.

Entre o sensível e o conceitual, a tela branca de Paik expõe linguagem em seu estado de potência, em sua *medialidade*, diria Agamben (2000). Ela nos mostra a ingenuidade com que entramos na linguagem: a cada ato de filmagem, de encenação e de montagem, abre-se uma infinidade de possibilidades diante da qual somos ingênuos e impotentes. Ela nos mergulha também em uma historicidade, uma rede de tentativas, expectativas e intervenções que forma o que denominamos Arte.

## Origem depois do fim

Antes de escrever um roteiro, é preciso vê-lo, nos diz Jean-Luc Godard, no início de *Scénario du film passion* (1982), sua silhueta frente à tela branca.<sup>10</sup> Em vídeo, Godard realiza um roteiro às avessas, não antes, mas depois de terminado seu filme *Passion* (*Paixão*, 1982). Em um fluxo contínuo de pensamento, o diretor comenta o processo de criação, enquanto manipula as imagens na ilha de edição.

Aqui o roteiro é a origem, mas o que originou o filme só poderia vir depois, após vistas (rememoradas) e feitas as imagens. “Antes você cria o mundo, depois escreve”, nos diz o diretor.<sup>11</sup> Antes de criar o mundo, você vislumbra a possibilidade de um mundo. A câmera fará o trabalho de tornar o provável, possível. “Criar esse provável é ver o que poderia ser visto se o invisível fosse visível.”

Em *Scénario*, Godard cria um ensaio audiovisual em que o discurso e as imagens caminham juntos, em uma espécie de pensamento em ato. Um pensamento que se ensaia, que se improvisa no momento mesmo em que se cria a obra. Ele se desdobra de si mesmo, avança e retrocede, vê e revê, afirma para, logo à frente, duvidar.

Frente à tela em branco, Godard continua: “Você se encontra diante do invisível. Uma praia com um sol forte demais, tudo branco, não há traço de nada. Como encontrar um lapso em sua memória.” Desse sol forte demais, essa “praia ofuscante ainda sem mar”, emerge uma imagem: ela é ainda tênue como um murmúrio. “Uma vaga, uma vaga idéia, mas que já tem movimento.” Em Godard, a tela em branco é uma praia ofuscante que, pouco a pouco, dá a ver uma imagem, o vestígio de uma cena: ela é, portanto, lugar de rememoração. Antes eu vejo, depois, no espaço amplo da tela em branco, uma imagem da memória surge como uma vaga, uma onda. Como diz o próprio diretor ao final de seu roteiro, a tela do cinema é um lenço de Verônica, onde o filme se gravou, onde a memória do vivido deixa seus traços: “o corpo do filme como o corpo do cristo”.

Se a tela em branco é um lapso da memória, se as imagens surgem imprecisas como vagas, nesse espaço de rememoração, o roteiro *a posteriori* de Godard é menos um procedimento de determinação – o que determinaria (ou, ao menos, regularia) a filmagem – do que de indeterminação. Um roteiro posterior ao filme, como um pensamento improvisado sobre a obra, como uma rememoração de seu processo de criação, provoca um turbilhão temporal: nele o que

---

10. Trechos do filme podem ser vistos no Youtube. Como por exemplo este em <http://www.youtube.com/watch?v=6UwGsl22ck&feature=related>. Acesso em 20 jun.2009.

---

11. Seguem citações de *Scénario du film passion* (Jean-Luc Godard, 1982).

seria passado (o roteiro) se torna o futuro da obra. O que seria o futuro (a obra) se torna o passado do roteiro. As imagens do filme e dos encontros para sua produção ressurgem, agora confrontadas ao discurso ininterrupto do cineasta. O presente da obra – sua performance – se torna um momento de indeterminação, na medida em que se produz no encontro dessas duas temporalidades – o passado, o futuro – agora invertidas.

Mais do que isso, a performance do filme, sua atualização, nasce de um tempo descontínuo, heterogêneo que abriga temporalidades diversas. Ali, as imagens da arte são vestígios, elas são sintomáticas. Como a pintura *Ariane, Vênus e Baco* (1576), de Tintoretto: na primeira reunião com a equipe do filme, ela é apresentada por Godard que a considera o traço de uma imagem a se fazer, de uma imagem do amor. “Mas eles viam uma imagem acabada”, diz o diretor, “enquanto eu ainda não tinha atingido aquele estágio.”

Mais à frente, quando a polifonia do roteiro se intensifica, o protagonista de *Paixão* ouve uma música de Léo Ferré, enquanto um poema de François Villon é declamado. Sobre a cena, Godard faz piscar outras imagens da história da arte. “Palavras são palavras e imagens são palavras. Uma ligada à outra, como o amor pode estar ligado ao trabalho.” Palavra e imagem – vozes e corpos – são articulados pela montagem, menos pela lógica da explicação ou da tradução do que pela lógica do contato.<sup>12</sup> *Scénario* pode ser visto como um ensaio fílmico, cuja montagem é um exercício do corpo e das mãos. Não à toa, o diretor toca, acaricia, abraça os personagens/atores que aparecem na imagem.

Essa é mesmo a forma como Godard lida com o passado, com a memória. Trata-se menos de citar para explicar ou esclarecer do que de construir uma rede poética, subjetiva e tátil de afetos. Há, por um lado, certa reverência, um respeito pelos autores e personagens de sua predileção. Mas, ao mesmo tempo, ele precisa desrespeitá-los. Citar no ensaio é ouvir vozes, ver e conversar com fantasmas, reconhecê-los, para, depois, com eles, compor uma polifonia, uma comunidade que se abriga eventualmente no filme. Não é sem certa astúcia, sem certa ambigüidade, que o ensaísta restitui o passado. “Em termos formais há a afirmação de uma gratidão (é do passado que recebemos o mundo) e o corte com um determinismo (o mundo é nossa invenção).” (Rodrigues, 2003, p. 177)

Em Paik, a origem é essa superfície branca, antes da imagem. Ela é uma tela com a qual irá se confrontar cada artista ao criar sua obra e

12. Como sugere Jacques Rancière, a potência da montagem é de contato e não de explicação ou de tradução.

RANCIÈRE, Jacques. La phrase, l'image, l'histoire. In: Rancière, J. *Le destin des images*, p.65.



cada espectador ao assisti-la. Mas, como vimos, essa superfície nunca é neutra. Ela é, antes, um espaço da memória. Godard está diante desse espaço em *Scénario du film Passion*. Ele enfrenta a tela em branco e faz com que, ali, nessa indeterminação original, surjam imagens vagas, em polifonia, surja uma constelação, uma comunidade.

## Indeterminação do corte

Também em *Onde jaz o teu sorriso?* (2001), de Pedro Costa, a montagem é um pensamento com as mãos. Há, ali, uma matéria bruta – a imagem, os pequenos eventos, os gestos mínimos que a compõem – que precisa ser cortada, que precisa ser depurada. Ali, também uma imagem em branco, tomada de ruídos e rasuras, aparece no interior do filme, como um lapso, como a distensão de um intervalo.

O filme surge de uma proposta simples, concisa. Em um workshop realizado pelos cineastas Jean-Marie Straub e Danièle Huillet para o centro de criação Le Fresnoy, eles montam a terceira versão de seu filme *Sicilia!* Com sua câmera discreta, quase sempre dentro da sala, Pedro Costa acompanha o processo de montagem, a concentração de Huillet na moviola, o entra e sai e a verborragia de Straub. A montagem é aqui um trabalho minucioso no qual o *corte* é a ação da idéia sobre uma matéria para engendrar uma forma (utilizamos aqui os termos materialistas do próprio Straub).

Por isso mesmo, não raro, os dois se detêm durante um bom tempo para decidir o lugar do corte, hesitando na mínima diferença de um fotograma. O fim da pronúncia de uma palavra, uma boca que se fecha, o piscar de olhos do personagem, a ponta irritante de uma palmeira, um pássaro que corta a cena, o vento no cabelo, uma borboleta, entre se ver e não se ver. Há, em Huillet e Straub, uma poética da construção e, mais ainda, da renúncia, na qual se reivindica ver menos e mais preciso. Nela, “um suspiro passa a ser um romance”. (Costa et al., 2004, p. 61)

“Huillet: Veja. O que você quer é isto... o que eu quero é isto.

Straub: O que é?

Huillet: Um fotograma de diferença.

Straub: Entre nós dois?

Huillet: Sim.

Straub: Então?

Huillet: Então? Não leve cem anos a pensar.

Straub: Não preciso de cem anos para pensar, preciso de setenta.”  
(Costa et al., 2004, p. 9)

De um lado, sentada sob a luz quente da moviola, Huillet se concentra na matéria bruta do filme, para daí perceber o momento exato do corte. Ela faz o trabalho de pensar com as mãos, próprio da montagem. Straub, por sua vez, está de pé, à contraluz, na porta que dá para o corredor, onde ele vai e volta inquieto. Entre uma ou outra intervenção no processo de montagem, ele convoca escritores e diretores para pensar o cinema.

Straub: Não espere pela forma antes do pensamento...

Huillet: A forma aparecerá ao mesmo tempo. (Costa et al., 2004, p. 13)

Até que, em um momento do filme de Pedro Costa, vemos primeiro uma tela preta, com riscos brancos e, depois, um trecho em branco (cerca de um minuto), provavelmente, a ponta ou uma emenda dos rolos do filme que está sendo remontado.<sup>13</sup> Ao fundo da imagem, a voz de Straub:

---

13. Este trecho pode ser acessado em <http://www.youtube.com/watch?v=VvFsTjOnrhc>. Acesso em 20 jun.2009.

*“- Aí já havia a liberdade. A liberdade é como a liberdade de um músico: só é livre quando domina sua mecânica. Não há liberdade em abstrato. As coisas existem quando já têm um ritmo, uma forma. “A alma nasce da forma do corpo”, já disse isso umas 40 mil vezes. Quem descobriu isso foi Tomás de Aquino e, como era napolitano, sabia do que falava. Quando alguém nos diz: “a forma é tudo, a idéia não conta”, é pura covardia, não é verdade. É preciso ver bem as coisas: a idéia existe! Depois há uma matéria, depois a forma.” (Costa et al., 2004, p. 23-25)*

É assim que a forma e a idéia se atravessam uma à outra na montagem e surgem juntas, em um mesmo momento: o corte. Para os dois cineastas, a montagem é construção, e o corte deve ser incisivo, rigoroso, justo, nascido da percepção aguda do mínimo movimento. “Há um movimento, é uma coisa muito precisa. Se não for montado como nós o vamos montar, é porque o filme não está montado e os montadores eram uns preguiçosos” (Costa et al., 2004, p.63), nos diz Straub. Ou, como escreve Jacques Rancière, a montagem de *Sicilia!* é “o esforço para captar, ao milímetro, ou



seja, ao fotograma, a força positiva daquilo a que antigamente se designava por ‘instante fértil’, aquele em que a pujança de um corpo se afirma”. (Rancière, 2004, p. 137)

O corte – e isso o filme de Costa evidencia – é também esse momento altamente preciso, mas intensamente incerto. Em outras palavras, a precisão do corte possui sempre uma parcela de indeterminação, uma parcela, diríamos, misteriosa. Se a *mise en scène* é o primeiro momento de encontro entre a construção – o conceito, a idéia – e a indeterminação – a matéria bruta, os eventos mínimos, os corpos filmados -, a montagem será o segundo momento em que esse encontro se dá.

O corte é uma descontinuidade no contínuo do filme: de um lado, ele é o ato determinado que impede a catástrofe, que interrompe o fluxo do plano, seu percurso rumo ao puro acaso. Por outro lado, esse ato preciso se insere ele próprio como desastre, destruição, na construção rigorosa do cineasta. Isso porque, ao exigir a escolha deste ou daquele intervalo, ao aproximar esta ou aquela imagem, o corte, em sua determinação, abriga boa medida de indeterminação.

A tela branca de Pedro Costa parece distender esse momento, distender esse lapso, o átimo preciso mas indeterminado do corte, o intervalo entre duas imagens. Ele mostra o pensamento que um corte abriga, sua duração, as temporalidades que o atravessam. Mostra a dúvida e a hesitação que habitam a incisão do corte, o quanto seu fio produz de determinação e de indeterminação. Esse parece ser o foco do filme de Pedro Costa sobre (com) Huillet e Straub. Atento ao trabalho dos dois cineastas, ele se atenta ao corte, para distender o momento de sua decisão e mostrar (com os dois cineastas ou por conta própria) como o que o move é a convicção, mas, afinal de contas, também a dúvida.

Diferentemente da origem antes da imagem, em Paik, e da origem como rememoração, depois da imagem, em Godard, a origem aqui é o corte – limite e intervalo -, o encontro da idéia com a matéria, do pensamento com o evento. Em sua obra, Pedro Costa distende esse momento, o desdobra, faz ir e voltar, o preenche com a conversa entre os dois cineastas, mostra sua dimensão sensível – a que se toca com as mãos – e sua dimensão conceitual – a que se toca com o pensamento. Ele mostra como a construção do filme é um embate (não contra) mas com o acidente, como sua construção é aberta a uma origem, que, sintomaticamente, atravessa a obra de lapsos, brancos e rasuras.

A origem é assim uma indeterminação no interior das opera-

ções de cálculo do cinema. Ela se ausenta da imagem, mas reaparece, por meio dela, como vestígio, como sintoma. *Onde jaz o teu sorriso?*, nos pergunta Pedro Costa em seu filme. A frase do título é uma pichação que aparece no filme de Huillet e Straub anterior à *Sicília!*.<sup>14</sup> Mas, oculta, a pergunta permanece ao fundo de toda a obra. A forma como ela aparece, nos diz João Bénard Costa, é a de um sorriso discreto. Diante do companheiro de viagem que se apresenta como chefe do cadastro, o protagonista de *Sicília!* sorri um sorriso maroto. Esse detalhe sutil, Huillet vislumbra no rosto do personagem. Straub quer que o espectador o perceba, ele deseja que percebamos a astúcia discreta do personagem. (Costa, 2004, p.150) Os espectadores do cinema, nós notamos o sorriso oculto<sup>15</sup> em um acidente, um sintoma, um gesto quase por não se fazer, quase por não se notar.

---

14. Trata-se de *Von Heute auf Morgen*, filme baseado na ópera homônima de Schoberg. Cf. COSTA, João Bénard. De sorrisos ocultos. In: COSTA, Pedro, STRAUB, Jean-Marie, HUILLET, Danièle. *Onde jaz o teu sorriso?* Diálogos.

---

15. Devo essa percepção sutil a COSTA, João Bénard. De sorrisos ocultos. In: COSTA, Pedro, STRAUB, Jean-Marie, HUILLET, Danièle. *Onde jaz o teu sorriso?* Diálogos.

## Fotografia da origem

Estamos agora diante de salas de cinema e espaços de projeção vazios, sem espectadores. Somos espectadores, não dos filmes, mas das salas, dos espaços desabitados. Diante de nós, belas e diversas arquiteturas (das mais suntuosas às mais mambembes) e, em todas, uma tela em branco. Desenvolvido desde os anos 70 até os dias atuais, *Theatres* (Figs. 1,2,3) é um projeto de Hiroshi Sugimoto, no qual o fotógrafo percorre estes espaços para apreender ali, em uma fotografia, toda a duração de um filme. No início da projeção, Sugimoto abre o obturador da câmera que será fechado somente ao seu término. O que temos então, como resultado, são espaços de projeção, com suas cadeiras vazias, ao fundo dos quais se vê uma tela em branco, que brilha como origem e fim do cinema.

Ao fazer atravessar a fotografia e o cinema, Sugimoto faz encon-

---

FIGURA 1, 2, 3

Fotografias do projeto *Theatres*  
(Hiroshi Sugimoto)





trar suas origens, nos expondo às tensões dessa intercessão. A origem do cinema – a duração – distende a origem da fotografia – o instante. A origem da fotografia – o instante – concentra, em uma imagem, a origem do cinema – a duração.

Aqui, a tela em branco de Sugimoto reencontra o branco da tela de Nam June Paik. *Zen for film* nos oferece o espaço original, potência da qual surgem os filmes e que se reinventa a cada ato de criação. Esse espaço dura no tempo, deixando-se impregnar por suas impurezas, seus resíduos, seus vestígios. *Theatres* também nos leva ao espaço original, a tela em branco de uma sala de cinema. A origem é agora o fim, quando todo o filme se concentra na fotografia de uma projeção. A experiência de Paik distende a origem na duração de um filme, a de Sugimoto satura a duração original no instante de uma fotografia.

Em *Theatres*, a captura de todo o filme em uma foto é ao mesmo tempo a impossibilidade do filme: o que se vê não é mais a imagem que dura na tela, mas a fulguração ofuscante de sua origem. Ela é também a impossibilidade da fotografia: distender o instante ao seu limite para abrigar a duração de um filme significa perder os seus aspectos, nos devolvendo em troca a imagem em branco. Fazer o cinema interceder com a fotografia talvez nos permita encontrar o limite (a impotência) de um e de outro.

Ao se deparar com a origem das imagens, o artista está diante dessa impotência, está, ao mesmo tempo, diante de uma potência. Trata-se sempre de um projeto irrealizável que, contudo, se realiza: como Santo Agostinho que, ao querer iniciar um livro, tem a visão de uma criança a tentar transferir a água do mar para um pequeno pote com ajuda de uma colher. Para Ishaghpour, a tarefa resume o trabalho de Godard em suas *História(s) do Cinema*. “Estamos sempre nessa impossibilidade, inutilidade mesmo, de todo dizer, lá onde se tratava antes de dizer o todo.”<sup>16</sup> (Godard & Ishaghpour, 2000, p.7) Como se a potência das imagens se realizasse, afinal de contas, no limite de sua impotência.

---

16. No original: “On est toujours dans cette impossibilité, inutilité même, de tout dire là où il s’agirait plutôt de dire le tout.”

---

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. 2005. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. 2a ed. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 188p.

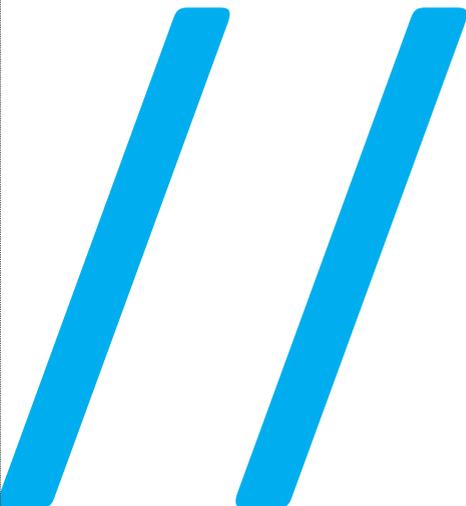
- \_\_\_\_\_. 2000. *Means Without End: Notes on Politics*. Trad. Vincenzo Binetti e Cesare Casarino. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press. 155p.
- \_\_\_\_\_. 1998. Le cinéma de Guy Debord. In: Agamben, G. *Image et Mémoire*. Paris: Ed. Hoebeke.
- \_\_\_\_\_. 1998. Seuil. In: Agamben, G. *Idée de la prose*. Paris: Christian Bourgois Ed.
- BENJAMIN, Walter. 2006. Réflexions théoriques sur la connaissance. In: Benjamin, W. *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*. Trad. Jean Lacoste. Paris: Les Éditions du Cerf, p. 473-507.
- \_\_\_\_\_. 1994. *Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. 7a ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense. 253p.
- \_\_\_\_\_. 1985. *Origine du drame baroque allemand*. Paris: Flammarion. Préface épistémocritique: P. 23-56.
- COSTA, Pedro; STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. 2004. *Onde jaz o teu sorriso? Diálogos*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2000. *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- \_\_\_\_\_. 1990. *Devant l'image*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- GODARD, Jean-Luc e ISHAGHPOUR, Youssef. 2000. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle – Dialogue*. Paris: Farrago. 123p.
- LISSOVSKY, Maurício. 2008. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- RANCIÈRE, Jacques. 2003. La phrase, l'image, l'histoire. In: Rancière, J. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique Éditions.
- RODRIGUES, Silvina. 2003. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval.
- SONTAG, Susan. *The aesthetics of silence*. Disponível em <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#sontag>. Último acesso em 8 fev. 2009.

---

## Filmografia

- COSTA, Pedro. *Où gît votre sourire enfoui?* (Onde jaz o teu sorriso?). 2001. França/Portugal. Cor. 104 min.
- GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du Cinéma* (História(s) do Cinema). 1989-1998. França. Cor.
- \_\_\_\_\_. *Scénario du film passion* (Roteiro do Filme Paixão). 1982. França/Suíça. Cor. 54 min.
- \_\_\_\_\_. *Passion* (Paixão). 1982. França/Suíça. Cor. 88 min.
- PAIK, Nam June. *Zen for film*. 1962-64. EUA. P&B. 8 min./looping.





# **Descolamentos e circularidade. O original é a cópia**

*Mauricius Martins Farina\**

*Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP*





### **Resumo**

Este trabalho pretende refletir sobre questões de poética visual, partindo de certas imagens emblemáticas da contemporaneidade para pensar, além do que manifestam como signos, o que constituem como objetos: um *noema* de circularidade temporal. Considera os processos de transformação do moderno, do seu eixo romântico, para a condição do trabalho com as mediações, que impossibilitadas do contato com a natureza e seus objetos, produzem poéticas de recodificação.

### **Palavras-chave**

Estudos Visuais, Artes Visuais, Semiótica, História da Arte.

### **Abstract**

This work pretends to reflect on issues of visual poetics, based on certain emblematic images of the contemporary age to think, besides what they represent as signs, what they represent as objects: a temporal circularity noema. This text considers the modern transformations process, from its romantic axis to the condition of the work with the mediation, which, unable of the contact with nature and their objects, produces poetics of recodification.

### **Key-words**

Visual Studies, Visual Arts, Semiotic, Art History.

## O provisor poético

A solução de uma equação em matemática pode oferecer variantes de possibilidades para um mesmo resultado, a solução de um problema em arte pode oferecer multiplicidade de variantes para resultados diversos. Numa conclusão apressada poderíamos aproximar a matemática da exatidão e a arte da imprecisão, entretanto, sabemos que um exemplo tópico não tipifica o geral, que é complexo. Há um emaranhado de tramas epistemológicas nessa combinação.

O conhecimento, ao longo do tempo, reconhece mudanças paradigmáticas em sua busca de compreensão fenomenológica. A ciência contemporânea absorveu a dúvida, a imprecisão, a contingência<sup>1</sup>. A arte pós-moderna buscou o conceito mais que a manufatura, para aproximar as linguagens da vida, e a arte do pensamento. As dificuldades ou as aproximações, entre campos diversos, revelam o funcionamento de condicionantes sofisticadas, corpos atuantes nesses espaços intermodais que compõem a cultura humana e que, por isso, não admitem raciocínios baseados em simples dicotomias.

Na busca de uma definição territorial e conceitual para evidências expressivas, preciso circundar meu objeto, sabê-lo no tempo circular e no espaço ampliado, considerando sua adaptação e manifestação fenomênica como uma contingência que apesar de singular não está isolada do que manifesta culturalmente. Então, escolho certas imagens para pensar além do que manifestam como objetos, entrando num domínio de complexidades transversais, para observar

---

1. “Como já ressaltamos, tanto na dinâmica clássica quanto na física quântica, as leis fundamentais exprimem agora possibilidades e não mais certezas”. PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo: Unesp, 1996.



seu *noema*: o que impossibilitará a circulação objetiva de uma metodologia calcada em hipóteses duras. Partilho metodologicamente de uma experiência que se vincula aos Estudos Visuais como prática transdisciplinar.<sup>2</sup>

Vou atrás daquilo que não quero nominar como signo, porque não está no lugar de outra coisa, mas manifesta em si uma elocução que não partilha do definitivo e se abre a cada acercamento. “Coisa em si”, que pertence ao território do objeto, como um paradoxo de sua própria materialidade. Aquilo que ilude o “real” no domínio da aparência que apresenta. Um revés que não é da ordem da enunciação, mas de um domínio da própria substância da representação, uma presença que não se constitui como simples mediação.

Interessa-me pensar a constituição de objetos que surgem originalmente como representação e entram no domínio do expressivo, quando se transformam novamente em objetos, subvertendo a noção semiótica clássica segundo a qual signo é aquilo que se coloca no lugar da coisa a que se refere.

Escolho a mensagem que é imaginada, construída, intuída, e revelada ao mundo por procedimentos que atuam como subversão ao convencional que uma mera representação comunica. Um território específico no qual a teoria geral dos sistemas de representação cede espaço para os estudos de poética, que surgem para pensar um modo que é próprio e que se convencionou chamar de arte. Estudos que servem para cuidar do que aparece como um sentido corrosivo à padronização dos discursos, como “um desvio” da normalização da linguagem e dos códigos que a estruturam a alteridade das línguas.

A poética trata de uma especificidade que não é determinada, seja pela descrição de sua historicidade ou por sua complexidade sociológica, mas por um contexto no qual a materialidade se compõe com suas referências temporais em seus fundamentos sintáticos. Uma ordem de significações que inclui a subjetividade e a concretude, a partir de determinantes que dialogam. Constituinte de relacionamentos interligados<sup>3</sup> pela própria natureza do discurso poético que ocorre a partir do que está na coisa e não fora dela. A idéia de obra de arte como algo que submete o convencional ao descolamento é substância primordial do fazer expressivo. Essa concepção de poética encontra semelhança com a idéia de estranhamento proposta por Viktor Chklóvski.

---

2. Ver: FARINA, M.M. Os Estudos Visuais como campo. Uma pesquisa em Delft. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/2007/2007/artigos/041.pdf>

---

3. Nesse sentido a idéia das múltiplas vozes de um texto, o conceito de polifonia proposto por Mikhail Bakhtin, abre caminho para uma libertação da estrutura centrada na pretensão metafísica desse entendimento, antecedendo a teoria desconstrutiva de Jacques Derrida.

*A teoria de Chklósvski que se apóia na ação de estranhar o objeto representado procura transpor o universo para uma esfera de novas percepções que se opõe ao peso da rotina, do hábito, do já visto. Extraindo o objeto do seu contexto habitual e revelando-lhe uma face-ta insólita, o artista destrói os clichês e as associações estereotipadas, impondo uma complexa percepção sensorial do universo. (Ferrara, 1981:34)*

Posso também considerar com Julia Kristeva a noção de um deslocamento das “estruturas da linguagem comunicativa”, ou com Michel Arrivé “a destruição sistemática dos signos”, para firmar a noção desviante do poético, e a poética como a percepção de um conjunto de desvios capazes de fundar outra normalização. É preciso não desconsiderar a diversidade de cada experiência em particular. O problema da imaginação como solução poética, é um assunto no campo da patafísica<sup>4</sup> por isso vaza pelas mãos do crítico.

Existem aspectos sombrios nos sistemas implicados com a poética, enquanto territórios contaminados por uma noção complexa de poder e legitimação cultural. A necessidade de homologação de um status estético para os objetos é cultural, o valor atribuído aos produtos da criação, desde a noção do bom, do belo e do verdadeiro dos clássicos, até a amorfia contemporânea é ideológico, o problema é considerar essa história dentro de uma linha evolutiva.

A condição do valor atribuído não pode sobrepujar a experiência pelo cânon, o que se vê ao longo da história não confunde o poético ao modismo, a moda é que representa a cristalização social de uma determinada forma.

*Quem entende de poesia vai diretamente àquele coração poético e percebe suas pulsações; e onde as pulsações se calam nega que haja poesia, não importando quais e quantas sejam as outras coisas que ocupam seu lugar, acumuladas na obra, por mais que sejam apreciáveis por virtuosidade e sabedoria, por nobreza de entendimentos, por agilidade e engenho, por aprazibilidade de efeitos. Quem não entende de poesia perde-se perseguindo estas coisas, e seu erro não é admirá-las, mas admirá-las chamando-as de poesia. (Croce, 1997)*

Para Benedetto Croce perceber o poético faz viver a representação como um “objeto vivo” e não com a mera representação virtuosa de uma dada realidade. Superada a crença romântica da individualida-

---

4. “A patafísica é a ciência daquilo que se sobrepõe à metafísica, seja nela mesma, seja fora dela, situando-se tão longe dela quanto ela da física. Exemplo: epifenômeno sendo freqüentemente o acidente, a patafísica será sobretudo a ciência particular, embora se diga que não existe ciência senão do geral. Ela estudará as leis que regem as exceções e explicará o universo suplementar a este; ou, menos ambiciosamente, descreverá um universo que se pode ver e que talvez se deva ver em lugar do tradicional, as leis que acreditamos descobrir do universo tradicional sendo também correlações de exceções, embora mais freqüentes, e, todo caso, de fatos acidentais que, reduzindo-se a exceções pouco excepcionais, não têm sequer atrativo da singularidade. Definição: a patafísica é a ciência das soluções imaginárias, que dá simbolicamente aos esboços as propriedades dos objetos descritos por sua virtualidade.” JARRY(1968).



de, ao notar a existência de um “coração poético” que diferencia a arte das outras coisas, a par da possibilidade inata do indivíduo de perceber e de sentir, é preciso considerar a existência de estágios diferenciados de percepção. O que define um trabalho poético e lhe confere pulso, para além de uma mera representação, não é o meio de expressão apenas, mas a presença de um agente perturbador, uma força que traduz o poeta na sua própria poesia, o artista no ofício da sua arte.

*Na minha opinião, uma obra de arte tem um grande número de propriedades muito diferentes das que caracterizam um objeto que, apesar de materialmente indiferenciável dela, não é uma obra de arte. Algumas dessas propriedades podem muito bem ser estéticas, tendo a faculdade de provocar experiências estéticas ou a possibilidade de ser consideradas “preciosas e valiosas”. Mas para reagir esteticamente a essas propriedades é preciso antes saber que o objeto em questão é uma obra de arte, de modo que para reagir de modo diferenciado a essa diferença de identidade é preciso que já tenha sido feita a distinção entre o que é arte e o que não é. (Danto, 2005: 151)*

A partir do enfrentamento da indústria cultural pela pós-modernidade, considerando a percepção entre o que é simples objeto e o que subverte a ordem normal das representações, uma relação inevitável se estabelece como um marco conceitual: a poética construída no terreno do lugar comum da comunicação. São formas de expressão incluindo procedimentos que envolvem reprodutibilidade e interação com tecnologias complexas a oferecer outra possibilidade além do simples procedimento calcado no artesanato.

## **0 objeto contaminado**

A Arte *Pop* estabeleceu definitivamente um processo de contaminação da arte pela indústria, pelos objetos de consumo, e passa a ter uma consideração estética conduzida por uma política da ironia e do cinismo. Como em Andy Warhol, e suas atitudes marcadas pela apropriação, pelos mitos da indústria do entretenimento e de bens de consumo triviais: como enlatados e caixas de sabão em pó.

*Uma vez que toda a gente compreende o processo de desumanização vívida e impessoalmente descrito por Warhol, a sua obra origina, muito provavelmente, uma atitude mais positiva do que a indignação justa daqueles que são “contra” tudo o que se verifica no presente, e a “favor” apenas de uma vaga, antiquada nostalgia. Como Warhol afirmou: “Aqueles que falam mais sobre a individualidade são os que mais objeções opõem aos desvios, às diferenças, e dentro de poucos anos sucederá provavelmente o contrário. Qualquer dia, talvez toda a gente comece a pensar de maneira semelhante; é o que parece estar a acontecer. (Lippard, 1976:103)*

Naqueles anos era preciso ver bem de perto para perceber que não se via mais o horizonte. Vendo de perto, apenas se via o que estava disponível para ver numa paisagem em transformação. Afinal, como saber que ao ser engolido pela alteridade cosmética, abandona-se a contemplação em favor do vazio de coisas voláteis que alimentam o movimento e os propósitos do tempo.

Warhol recorre à realidade social como um construto pelo avesso, trata seus propósitos pela via da mediação, do filme, da serigrafia, da pintura, da instalação, dos processos mais variados que poderia dispor. Não haveria mais a manifestação de uma experiência sensível e espacial, como foi com de Kooning ou Jackson Pollock, tão característicos da arte em sua busca de autonomia, tão preciosos para Clement Greenberg, o mestre atestador entre os últimos e nostálgicos românticos.

Os *readymades* de Marcel Duchamp, construídos no apogeu do modernismo europeu foram um paradigma do deslocamento conceitual da arte e de seus objetos, uma invenção profética do porvir. O termo pós-modernidade é sintoma de uma ruptura com o moderno, mas apenas com algo que vem após. Ele é *per si* revelador de uma condição precária, uma substituição. O conceito de autonomia, em sua larga expressão, traduz grande parte da experiência moderna.

Andy Warhol, Caixas de sabão Brillo, caixa de compensado, Serigrafia e acrílico, 43,2 x 43,2 x 35,6 cm, 1964.  
Foto: Mauricius Farina, Coleção Berardo, Lisboa.





Com a arte *pop*, o novo realismo, a arte *poverta*, o conceitualismo, essa idéia vai ser substituída por ampliação de limites, dependência e complexidade, necessidade de legitimação, diversidade, conceitos que declaram o sistema da arte como uma alteridade complexa, onde a força dos objetos manufaturados fica irremediavelmente perturbada.

*Fala-se de desmaterialização da arte, com a arte minimal, arte conceptual, arte efêmera, antiarte, toda uma estética da transparência, do desaparecimento e da desencarnação, mas na realidade é a estética que se materializou por toda parte em forma operacional. (Baudrillard, 1990: 23)*

Movimentos artísticos como a arte conceitual e a arte *poverta* tiveram seu apogeu na década de setenta, e são frutos de procedimentos de desmaterialização do objeto, como em particular na obra de Joseph Kosuth. Como na obra *Uma e três plantas*, onde um cacto é apresentado ao lado de uma imagem fotográfica, em preto e branco, deste cacto em escala natural e de um quadro na parede, enunciando a definição extraída de um dicionário sobre o conceito de planta. Nesta obra configura-se a materialidade artística do entendimento semiótico de objeto, do signo e do símbolo. Sendo o cacto, ele mesmo, um objeto: ícone enquanto *representamen* da idéia do artista, índice referido pela fotografia e símbolo codificado pelo dicionário e legitimada tanto por sua função quanto por sua materialidade.

---

Joseph Kosuth, *One and Three Plants*, cartão, fotografia e cacto, 1965.  
Foto: Mauricius Farina, Coleção Berardo, Lisboa.



As instalações e as formulações conceituais de Joseph Kosuth traduzem de forma gradual a passagem do estatuto material da arte e de seus suportes, para a desmaterialização que é própria de um procedimento filosófico sobre a arte como procedimento conceitual, o que ocorre em contiguidade com o pensamento duchampiano. Segundo o próprio Kosuth, seria possível pensar o século XX como o “fim da filosofia e o começo da arte”.

*A arte “sobrevive” influenciando outra arte, e não como resíduo físico das idéias de um artista. A razão pela qual diferentes artistas do passado são “trazidos à vida” novamente é que algum aspecto de sua obra se torna “utilizável” por artistas vivos. Parece que não se reconhece o fato de não haver nenhuma “verdade” a respeito do que é arte.*

*Qual é a função da arte, ou a natureza da arte? Se dermos seguimento à nossa analogia das formas que a arte assume como sendo linguagem da arte, é possível perceber que uma obra de arte é um tipo de proposição apresentada dentro do contexto da arte, como um comentário sobre a arte. (Kosuth, 2006:219)*

A pós-modernidade, das hibridações, da intertextualidade, da multiplicidade e dos limites expandidos, tendeu a questionar tudo e em tantas vezes fez da dúvida a saída possível, mas ainda havia certa metafísica no ar: o cinismo não tinha apresentado ainda sua verdadeira face. Quando simulacros constituem verdades através de mentiras, o que se vive é um sintoma, ao mesmo tempo, de uma decadência e de uma renovação.

Nesta imagem temos a afirmação de várias simulações, não se trata de uma pintura, nem do retrato de um homem, mas de uma ação, onde temos um auto-retrato fotográfico de uma artista, que adota a performance como procedimento auto-referencial. Há nesse caso a investidura de uma masculinidade que posso atribuir ao aparato cênico, à idéia do retrato pintado como uma atribuição de poder. Com uma mulher que aparece com os olhos marcados por hematomas, que sabemos foram construídos por maquiagem existe uma marca de violência que é também um atributo retórico.

A simulação, investida na postura do retrato com suas condicionantes culturais é abalada pelas marcas de uma violência, onde a questão de gênero é também uma demarcação da opressão do poético. “São metáforas que se ligam ao pressuposto expressivo de uma angústia e que se referem a um desespero controlado numa expres-

Cindy Sherman, Untitled #210,  
170.2x 114.3 cm, 1989.





são conceitual”. Cindy Sherman diz querer “expressar aquelas emoções que estrangulam a garganta e que podem ser provocadas pelo desespero ou por um sentimentalismo piegas”.

*Se do ponto de vista diacrônico há nos anos 80 uma retomada do expressionismo histórico, essa retomada não tem mais como pressuposto o questionamento dos estilos e da linguagem em favor da auto-expressão, que fizera tanto sentido no expressionismo europeu. Hal Foster aponta para uma “falácia expressiva” em que há a desconstrução do artifício expressivo, uma arte feita a partir de “imagens roubadas” e montadas que se opõem “ao modelo expressionista do eu expressivo e do espectador enfático”. Essas imagens que se refere Foster atuam de uma maneira simulada, a expressividade ainda acontece, mas sob o disfarce de uma “maquiagem” que esconde o seu significado. Aparentemente a emoção não aflora, já que impera uma imagem banal, no entanto, debaixo dessa encenação, está o sentimento do artista que não se conforma e que se indis põe contra a anulação de sua essência. Mesmo sob outra roupagem, a natureza expressiva é essa, a de se exteriorizar como um inconformismo, como uma crítica ao embotamento de sua sensibilidade. Nesse sentido, a fotografia de Cindy Sherman é seu melhor modelo. (Farina, 2003)*

O campo da imagem fotográfica a partir dos anos 80 atinge uma força avassaladora, passando mesmo a ocupar o lugar da pintura nos principais eventos da arte contemporânea, onde além de Cindy Sherman podemos incluir Andrés Serrano, Joel Peter-Witkin, Jeff Wall, Andreas Gursky, Thomas Ruff, Thomas Struth, Nan Goldin, Gregory Crewdson, Philip-Lorca diCorcia, Sherrie Levine, Richard Prince, entre outros importantes artistas contemporâneos que revelam nas suas imagens uma construção transbordante daquele realismo fotográfico “do instante decisivo”.

Trabalham todos eles com fundamentos muito particulares para aquilo que chamamos uma imagem construída, considerando a aproximação da fotografia à ficcionalidade cinematográfica<sup>5</sup> e a questões fundamentais da arte universal, como o consuetudinário, o abjeto, o próximo e o simulacro social.

---

5. EXPÓSITO, Alberto Martín. “O tempo suspenso. Fotografia e relato” In Revista Studium n.16, Campinas: Unicamp, 2004. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/16/5.html>. (acesso em 20/04/2009)

## A morte do herói para deslocar o tempo

No caso específico das fotografias de Richard Prince, ocorre uma profunda alteração conceitual no modo de construir a imagem, tratando de maneira significativa a questão do distanciamento da arte em relação à natureza e a si mesma. Aprofundando fortemente a negação da mera referência, trabalha a partir da imagem reproduzida, estereotipada, numa atitude muito próxima do procedimento *pop*, mas distante dele pelo que tem de isolamento autoral.

---

Richard Prince, Untitled (cowboy)  
cópia Ektacolor, 137.1X23.2 cm, 1989



Uma fotografia da série *Cowboy*, cujas imagens originais foram retiradas pelo artista da publicidade do cigarro Marlboro, foi vendida em 2007, num leilão da Christie's, por dois milhões oitocentos e quarenta mil dólares, o que vai suscitar muita polêmica e reflexão em torno de questões relacionadas com a noção de autoria e o caráter único das obras de arte, e do valor da mercadoria. Richard Prince se apresenta como um mestre da arte da apropriação e da “Re-fotografia”. Que nas palavras de Prince “é uma técnica para piratear imagens que já existem, estimulando-as em vez de copiá-las [...] reproduzindo o seu efeito e aparência do modo mais parecido com a primeira vez em que surgiram”.

*A reestruturação de imagens trouxés não somente mostra como a representação plasma nosso autoconceito, mas também como formula questões de unicidade, autoria e originalidade, que sempre foram as características definidoras da grande arte nos outros meios de expressão, como pintura e escultura. O original e o único passaram agora a serem percebidos como*



*efeitos de uma ficção social de dominância, controle e toma de poder. Essa ficção manifesta-se às abertas na “refotografia” de Richard Prince e Sherrie Levine, por exemplo, na qual fotografias existentes são refotografadas praticamente sem alteração e assinada como originais. Entretanto, ao introduzir esta imagem no contexto artístico, seus códigos sociais e seu irrealismo peculiar – aquilo que Prince denomina “ficção científica social” – tornam-se evidentes. Ambos os artistas demonstram o inevitável entrelaçamento entre o pessoal e o social, e substituem o heróico artista-sujeito por uma presença instável, ambígua e anti-heróica. (Phillips, 1994:19)*

Com Prince, podemos cair no erro de pensar o artista como cúmplice da cultura de massa crítica. Prince é quase o oposto de um cínico, mas ele tem um recurso óbvio para quem vê cinismo em toda a parte. “Ele apela aos compradores inteligentes o suficiente para apreciar sua apropriação e demasiado inteligentes para comprar ficção barata”. Para Daniel Baumann, que escreveu sobre Prince na publicação da Kestner-Gesellschaft de Hanover em 1994, “a qualidade mais proeminente” das fotografias de Richard Prince “é o seu distanciamento, o qual cria blocos de ignorância para nossas expectativas sobre o que fotografia e arte devem ser”, Baumann percebe que é nesse distanciamento produzido pelas imagens do Prince que “permanece seu real feito”.

A questão do original e da cópia foi muito discutida já nos anos 30 do século XX. Walter Benjamin foi otimista com relação à socialização do contato com a obra de arte a partir das possibilidades reprodutivas. Seu texto sobre a perda da aura da obra de arte, em favor de sua reprodutibilidade, vislumbra novas possibilidades, a partir de um sistema que irá privilegiar a informação e ampliar os repertórios de uma forma completamente diversa da experiência calcada no valor de culto da obra de arte única.

*Com o advento da reprodutibilidade técnica da arte, não apenas as obras do passado perdem a sua aura, o halo que as circunda e as isola do resto da existência, isolando, com elas, também a esfera estética da experiência, mas nascem formas de arte em que a reprodutibilidade é constitutiva, como o cinema e a fotografia. Nestas, as obras não só possuem um original, mas sobretudo tende a cair a diferença entre produtores e fruidores, mesmo porque essas artes se resolvem no uso técnico de máquinas e, portanto liquidam qualquer discurso sobre o gênio (que é, no fundo, a aura vista do lado do artista). (Vattimo, 1996: 43)*

Marcel Duchamp, L. H. O. O. Q.,  
Ready-made: lápis numa reprodução  
da Mona Lisa. 19,7 X 12,4 cm. 1919.



Mas há também que se considerar que as imagens derivadas, de segunda, terceira, de múltiplas gerações, representaram também uma alteração na própria compreensão e produção das imagens, daí o caminho contemporâneo de enxergar sempre partindo de uma mediação.

Mais uma vez Marcel Duchamp, agora com *L.H.O.O.Q.*, profetiza o futuro. De fato, a reprodução não é a obra, mas uma aparência sua, um derivado: um signo no abismo. A pronúncia das letras *L.H.O.O.Q.*, em francês, corresponde à seguinte expressão: “*elle a chaud au cul*”. A ironia do *ready made* em sua força máxima, o ataque à “obra prima” como evento simbólico. A frase pode ser facilmente interpretada também como um deboche e um preconceito.

Como supor machismo no autor de *Rose Selavy*? Não se pode apartar uma rede de conexões que à sua época previam o futuro. Penso que essa é uma condição importante para a fundamentação empírica da contemporaneidade. Para a completa desgraça do platonismo e do imaginário romântico.

*Propomos uma hipótese: que a arte atual encontra-se no que, no contexto da teoria das catástrofes se denominaria como um ponto de histerese. Quer dizer um ponto de multiestabilidade no qual a composição de forças em jogo, não determina univocamente a evolução do sistema, seus estados sucessivos – o que duchampianamente poder-se-ia chamar sua “direção de repouso” [...] Dito de outra forma, o estado de máxima tensão e complexidade que poderia estar vivendo o sistema, de estase fatal – que teria então em si mesmo seu máximo de repouso. Como se no progressivo aumento de força da tempestade, ao chegar ao centro do seu estrondo, houvéssimos justamente alcançado um olho de silêncio – no qual o somatório vetorial das forças enfrentadas determinará um estranho ponto inerte, cego e mudo, de resultante zero.*  
(Brea, 2000: 235)

A crise das eternas crises, não vai definir um ponto de imutabilidade, os pontos de mutação, na impossibilidade de supressão definitiva se encontram, definitivamente, como um impulso resultante do deslocamento. A teoria corre para compreender o que está escrito no ambiente. A capacidade de sonhar soluções pertence ao inventivo, num estado semelhante aos processos de estranhamento que devolvem o movimento, ao continuar e morrer e depois nascer. O tempo não decorre em linha, mas em círculos de alteração, por a idéia da evolução é vazia.

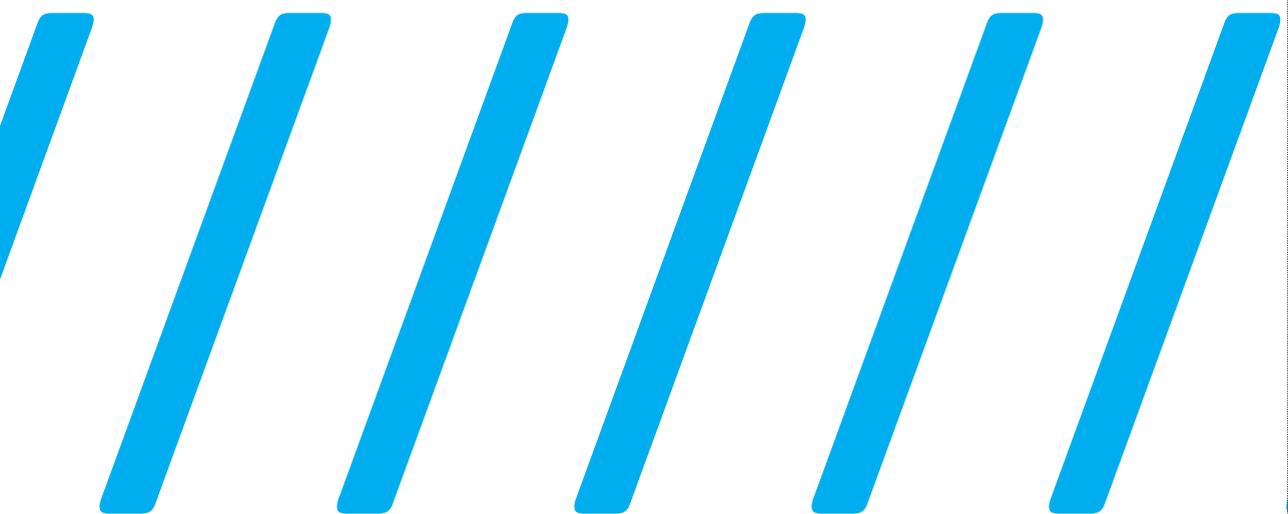


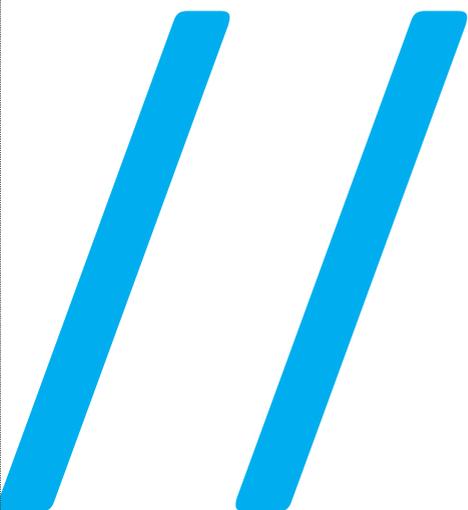
---

## Bibliografia

- ARCHER, Michael. 2001. *Arte contemporânea. Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes.
- BAUDRILLARD, Jean. 1990. *A transparência do mal*. Campinas: Papyrus.
- \_\_\_\_\_. 1991. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água.
- BENJAMIN, Walter. 1982. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" in *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- BREA, José Luis. 2000. "Año Zero, distancia zero" In *Los manifestos del arte posmoderno*. [GUASCH, Anna Maria (org.)] Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_. 2004. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Cendeac.
- \_\_\_\_\_. 1997. "El inconsciente óptico y el segundo obturador", In <http://aleph-arts.org/pens/ics.html>, (acesso em 20/04/2009)
- CALABRESE, Omar. 1988. *A idade neobarroca*. Lisboa: Ed. 70.
- CROCE, Benedetto. 1997. *Breviário de estética. Aesthetica in nuce*. São Paulo: Ática.
- DANTO, Arthur C. 2005. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac-Naif.
- DOSWALD, Christoph. 2000. *Missing link. The image of man in contemporary photography*. Zurich: Stemmler.

- EXPÓSITO, Alberto Martín. 2004. “O tempo suspenso. Fotografia e relato” In *Revista Studium* n.16, Campinas: Unicamp, Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/16/5.html>. (acesso em 20/05/2008)
- FARINA, Mauricius M. 2003. “Na altura da carne e depois no espelho” In *Revista Studium* n. 13, Campinas: Unicamp, Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/13/4.html>. (acesso em 20/04/2009)
- FERRARA, L. 1981. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva,
- FOSTER, Hal. 2001. *El retorno de lo real*. Madri: Akal.
- \_\_\_\_\_. 1996. *Recodificação*. São Paulo: Casa Ed. Paulista.
- GREIMAS, A. J. 1976. *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo: Cultrix.
- KOSUTH, Joseph. 2006. “A arte depois da filosofia”. In *Escritos de artistas. Anos 60/70*. [COTRIM, C; FERREIRA, Glória. (orgs.)] Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LIPPARD, Lucy R. 1976. *A arte pop*. São Paulo: Verbo/Edusp.
- PHILLIPS, Lisa. 1994. *Photoplay. Obras da Chase Manhattan Collection*. São Paulo: Masp/Chase.
- PREGOGINE, Ilya. 1996. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo: Unesp.
- VATTIMO, Gianni. 1996. *O fim da modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes.





# **Análise discursiva das legendas e fotografias do jornal *Brasil de Fato***

*Jonathan Raphael Bertassi da Silva*<sup>1</sup>  
*Lucília Maria Sousa Romão*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Aluno do Curso de Ciências da Informação e da Documentação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (USP). Bolsista Iniciação Científica FAPESP (06/60566-4).

<sup>2</sup> Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> do Curso de Graduação em Ciências da Informação e da Documentação e do Programa de Pós-Graduação do Programa de Psicologia, ambos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (USP). É professora colaboradora do Mestrado em Ciência, Tecnologia e Sociedade da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).



### **Resumo**

Neste trabalho, buscamos refletir sobre o modo como a fotografia jornalística faz circular efeitos da memória discursiva em enquadramentos, planos, jogos de luz e cores, ângulos e recortes, silenciando outras possibilidades viáveis de registro, ou seja, instalando certos efeitos de sentido em detrimento de outros. Partimos, para realizar as análises e o desenvolvimento teórico, dos conceitos da Análise do Discurso de matriz francesa, propondo um diálogo com os trabalhos de teóricos sobre a fotografia e interpretando o sentido de onipresença do discurso não-verbal na mídia, na qual o papel da fotografia inscreve uma garantia de suposta “realidade” e pretensão “realismo”. Nosso corpus de análise é constituído por fotografias e legendas coletadas no jornal *Brasil de Fato*, ao longo dos anos de 2005 e 2006.

### **Palavras-chave**

Discurso jornalístico, Jornal *Brasil de Fato*, Fotografia, Ideologia.

### **Abstract**

In this work, we looked for to contemplate on the way as the journalistic picture makes to circulate effects of the discursive memory in framings, plans, light games and colors, angles and cuttings, silencing other viable possibilities of registration, in other words, installing certain sense effects in detriment of other. We left, to accomplish the analyses and the theoretical development, of the concepts of the Analysis of the Speech of French head office, proposing a dialogue with the works of theoretical on the picture and interpreting the sense of omnipresence of the no-verbal speech in the media, in the which the paper of the picture enrolls a warranty supposed “ reality “ and assumed “ realism “. Our analysis corpus is constituted by pictures and legends collected in fact in the newspaper Brazil, along the years of 2005 and 2006.

### **Key-words**

Newspaper *Brasil de Fato*, Photography, Ideology, Journalistic discourse.

## Introdução

Com este artigo, buscamos suscitar uma reflexão sobre a fotografia na mídia mobilizando o estofo teórico da Análise do Discurso (AD) de matriz francesa e atentando para a materialidade das imagens propagadas nas versões impressa e eletrônica do jornal *Brasil de Fato*. Para tanto, utilizaremos reflexões advindas da teoria discursiva e também de trabalhos sobre a imagem e a mídia, como por exemplo, a obra *Sobre Fotografia* (1977), de Susan Sontag, e *Sociedade do Espetáculo*, de Guy Debord, a última datada do fim dos anos sessenta e que previu a atual supremacia da imagem e a ditadura do *parecer ter* no espetáculo da informação. Assim, relacionamos nessa discussão temas como sociedade do espetáculo, fotografia e discurso, buscando desnaturalizar o que parece óbvio no nosso corpus. O jornal que compõe nosso corpus analisado ao fim do trabalho é o *Brasil de Fato*, fundado no Fórum Social Mundial em 2003, com apoio marcado de líderes políticos e sociais de esquerda, tendo até divulgação em palestras de condutores do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), como João Pedro Stédile. Por ser um veículo de baixa circulação comercial e incutir uma voz dissonante da hegemonia da imprensa corporativa majoritária, o *Brasil de Fato* se alinha com outros meios de oposição ao capital na mídia, tal como a revista *Fórum*, na qual o periódico dissemina propagandas de meia página regularmente sob o slogan “Um jornal de esquerda”. Percebe-se que o *Brasil de Fato* se constitui, portanto, em uma formação discursiva (FD) de resistência, fazendo circular o interdiscurso sobre o agrário com a produção histórica de sentidos diferentes daqueles que são repetidos



em grandes parte das textualizações da chamada “grande imprensa”.

O conceito de *formação discursiva* é aqui compreendido como um conjunto de regras de formação dos enunciados determinados sócio-historicamente, uma espécie de mecanismo de controle que determina o que deve ou não ser dito pelo sujeito em uma dada posição (Pêcheux, 1975). As FDs sempre partem de discursos outros, isto é, de outras FDs, para manter em movimento um sistema de paráfrases e regularidades que definem o que pertence ou não à determinada formação discursiva, no desígnio de construir uma identidade incorporando outros discursos para confronto ou aliança; também são elas que sustentam a possibilidade de deslocamentos, rearranjos e rupturas emergirem nos sentidos estabilizados. O conceito de interdiscurso, que será a pedra de toque da AD na sua “terceira fase”, vai sinalizar o modo como o sujeito é clivado e dividido migrando entre as posições que pode ocupar no momento da enunciação. Por conta disso, a AD inscreve a FD como heterogênea e dispersa, marcada também por bordas e fronteiras líquidas, porosas e abertas.

No nosso gesto de análise, antecipamos que o jornal *Brasil de Fato* inscreve-se em uma FD de resistência, mas sempre em diálogo com a FD dominante representada pela imprensa de maior circulação, porque retoma o já-dito para instalar o confronto e a tensão entre regiões de/do dizer. Sobre esses movimentos na arena midiática pontuados pelo conflito de formações discursivas, nós já discorremos em outro trabalho recentemente publicado, momento em que sintetizamos que: “os veículos ‘alternativos’ exercem o papel de voz de oposição no espaço da mídia, configurando-a como *arena dos dizeres*, visto que parte de uma FD oposta à dominante imposta pelos jornais de grande circulação” (Romão; Yado; Silva, 2008, p. 103). No caso do presente trabalho, vamos especular sobre os modos de as imagens fotográficas inscreverem sentidos e se ancorarem em uma dada formação discursiva.

## **Deslocando os sentidos de exatidão da língua e do relato midiático**

Um dos méritos da AD francesa foi romper com a rigidez da Linguística estruturalista tão criticada por Pêcheux (1975), a qual levava em conta o lugar do social e a relação dele com a constituição do sujeito. A pretensão de classificar a língua em categorias universais,

estruturalistas e gerativistas calcava-se na tese dos sentidos serem passíveis de “matematizações”, de cálculos e fórmulas para sistematizar a constituição dos enunciados. Tal hipótese apaga a luta de classes e as tensões sociais que desarranjam a língua, que fazem deslocar sentidos de um lugar para outro, que promovem rupturas e também suturas nos dizeres dos sujeitos.

Também era recorrente no estruturalismo a suposta necessidade de fugir aos equívocos da “subjetividade”, trabalhando com um objeto científico e de plausível regularidade, a saber, a língua. Isso explica porque Saussure (1970) não lidava com a fala, preferindo a *soi-disant* objetividade da língua, cuja construção seria passível de sistematização às “fórmulas axiomáticas” a que nos referimos. “O resultado dessa subordinação é a possibilidade aparente de tratar todos os seres (incluindo-se os que pertencem ao domínio da moral, da religião, da política, etc.) como análogos a seres lógico-matemáticos e aplicar a seu respeito as mesmas operações.” (Pêcheux, 1997, p. 67). Com a AD, a linguagem tem seu lugar junto à história e o sujeito passa a ser entendido como posição definida pela voz de outro(s) mobilizada a cada retomada de palavra (o que nos faz considerar a memória como anterioridade) e pelo lugar social de onde enuncia a partir das condições de produção históricas. Isso porque:

as diversas operações que se baseiam sobre a relação extensão/compreensão perdem seu sentido e sua validade quando tentamos aplicá-las fora do domínio das disciplinas científicas existentes em um momento histórico dado, de forma que a pretensão idealista de chegar a um universo de enunciados ‘fixos e unívocos’ que recubram o conjunto da realidade não tem mais consistência que um sonho, uma satisfação imaginária calcada no modo do ‘como se’ (fazer como se as operações designadas acima fossem definidas em qualquer parte). (Pêcheux, 1997: p.68)

Em relação à mídia, há o sentido dominante de uma desejável e pretensa monofonia desde seus manuais que há muito bravateiam a necessária “imparcialidade” na cobertura dos fatos até o modo como os sujeitos-jornalistas acreditam registrar exatamente a realidade e os fatos tal e qual aconteceram. Sabemos, contudo, que a mídia é alimentada pelo capital de anunciantes e sistemas de crédito, acoplada à publicidade à medida que a necessidade de investimento em novas tecnologias cresce (Arbex, 2001). As cartilhas jornalísticas, em vista

disso, são elas mesmas filiadas ao modelo positivista, predominante desde o Iluminismo e a ascensão do “sujeito da ciência”, de obter resultados mais precisos, objetivos, comprováveis usando e abusando do ilusório véu da neutralidade que deveria afastar indícios de subjetividade em favor da interpretação unívoca dos fatos. “Já não se pede à ciência que compreenda o mundo ou o torne melhor. Pede-se que ela justifique instantaneamente tudo o que é feito” (Debord, 1997: p.197).

Nessa direção, concordamos com o autor, marcando que a mídia enuncia de modo a justificar um relato, sustentar um modo de dizer, estabilizar um sentido sobre a realidade, marcando sempre a legitimação de autoridade de quem diz, seja o jornal, o rádio, a televisão, a net etc. E também destacamos que justificar algo implica trabalhar com conteúdos de informação, o que parece algo evidente e transparente para a análise de conteúdo que visa atingir o que Pêcheux (2006: p.47) chamou de *ciência régia*, ou seja, abordagens com “ares de discurso sem sujeito, simulando os processos matemáticos” que têm como sustentáculo a negação de movimentos e gestos de interpretação.

*Na verdade, a principal pretensão da Análise de Conteúdo é vislumbrada na possibilidade de fornecer técnicas precisas e objetivas que sejam suficientes para garantir a descoberta do verdadeiro significado. Nesse sentido, é importante reafirmar aqui a certeza de que haveria um sentido a ser resgatado em algum lugar, e de que o texto seria seu esconderijo. (ROCHA; DEUSDARÁ, 2005: p.310)*

Tal pensamento, baseado na premissa de desvendar “o que tal autor quis dizer”, prospera, sobretudo, nas áreas que buscam afirmar os malefícios da subjetividade em prol de um discurso objetivo, ou melhor, de um discurso sem sujeito (aquele mesmo sujeito que havia sido negado pelo estruturalismo). Esse modo de trabalhar com conteúdos e com informações aparentemente objetivas e diretas inscreve um movimento parafrástico de repetir o mesmo e de manutenção de apenas uma voz, como acontece no discurso midiático, judicial, científico e pedagógico. Na contramão disso, observamos a opacidade do dizer e o modo nebuloso como as palavras são ditas, estranhando o que parece claro e óbvio, pois “se o sentido não fosse múltiplo não haveria necessidade do dizer” (Orlandi, 1996: p. 137). Por isso, desconstruímos aqui a máxima de que existe uma relação termo a termo entre os relatos midiáticos e os acontecimentos, porque

a mídia não se dirige a nós para transmitir-nos informações objetivas, mas para conquistar o nosso espírito. Como já dizia Goebbels: 'Nós não falamos para dizer alguma coisa, mas para obter um certo efeito'. Os colonizados e seus opressores sabem que a relação de domínio não está fundada apenas na supremacia da força. Passado o tempo da conquista, soa a hora do controle dos espíritos. E é tanto mais fácil dominar, quando o dominado permanece inconsciente. Daí a importância da persuasão clandestina e da propaganda secreta, pois, a longo prazo, para todo império que deseja durar, a grande aposta consiste em domesticar as almas, torná-las dóceis e depois subjugá-las. (Ramonet, 2005: p. 20-21)

Essa peculiaridade da imprensa de “domesticar” dá-se em um contexto em que o patrocínio dos grandes anunciantes tem peso definidor nas pautas e editoriais, o que para nós significa dizer que muitas vezes o discurso jornalístico não historiciza os sentidos, não promove a emergência de vozes desarmônicas em relação ao poder vigente, mantendo-as como marginalizadas, anacrônicas e infratoras. “A unidade irreal que o espetáculo proclama é a máscara da divisão de classes sobre a qual repousa a unidade real do modo de produção capitalista” (Debord, 1997: p.47). Basta notar como os canais midiáticos da FD de resistência assumem sua filiação e retomam abertamente o discurso da FD dominante para combatê-lo<sup>3</sup>, enquanto a FD dominante quase nunca sequer menciona o título de um veículo tido como alternativo, nem mesmo para responder a tais confrontos. O silenciamento é também observado no registro das fotografias, muito embora a materialidade não-verbal implique em conseqüências até mais drásticas.

---

3. “Em exemplo: a revista *Fórum* n° 60 (março de 2008) dedicou sua reportagem de capa ao tratamento que a revista *Veja* deu à imagem do governo Lula. Dificilmente veremos acontecer o oposto.

### **Considerações sobre a fotografia no discurso midiático**

Desde o advento do daguerreótipo na esteira da Revolução Industrial, a fotografia causou rebuliço em meados do século XIX, tendo alcançado difusão técnica e popular após os inventos de William H. Fox Talbot. Para além de seu aspecto artístico, ela ganhou destaque e diferenciou-se da pintura graças a vários fatores, dentre eles, a sua natureza testemunhal ou ao menos o registro da *aparência* do testemunho que ela inscreve. Por essa peculiaridade, a fotografia transformou-se em “arma temível, passível de toda sorte de manipu-



lações, na medida em que os receptores nela viam, apenas, a ‘expressão da verdade’, posto que resultante da ‘imparcialidade’ da objetiva fotográfica” (KOSSOY, 2001, p.27). Não tardou para que a imprensa descobrisse que essa ilusória objetividade caía como uma luva para fazer circular sentidos sobre o efeito de realidade que as imagens poderiam imprimir aos textos midiáticos.

Com a fotografia, o mito do discurso sem sujeito atinge um nível que só será alcançado no fim do mesmo século, quando os irmãos Lumière arquitetam o cinematógrafo e dão movimento às fotografias, reforçando a idéia de representação objetiva. Sinal disso é a baixa aceitação do conceito de *auteur* no que tange aos fotógrafos, sobretudo numa comparação com os pintores. “O destino da fotografia levou-a a muito além do papel ao qual se supôs, de início, que ela estivesse restrita: fornecer informações mais acuradas sobre a realidade (inclusive sobre a arte). A fotografia é a realidade; o objeto real é, não raro, experimentado como uma decepção” (Sontag, 2004: p.162).

Para Sontag, é no museu que a fotografia ganha essa característica de maneira definitiva, entre a função meramente descritiva e a bela-arte, pois a noção de temas fica diluída para privilegiar um estudo sobre as possibilidades do fotografar a realidade. Basta notar como, diferente da pintura, a fotografia muitas vezes sequer vem assinada, pois “sua autoria é antes corporativa que individual” (op. cit.: p. 150). Isso é particularmente nítido no caso da imprensa ou de fotos tiradas para fins científicos, nos quais a pretensão de “discursivizar” o “objeto” é ainda maior. Mais uma vez, a separação objetivo/subjetivo, entre necessário/contingente, entre aquilo que era considerado da ordem/e fora da ordem da ciência, tão criticada por Pêcheux, mostra ecos na fotografia, na superfície da qual haveria a ilusão de um suposto apagamento do trabalho da ideologia.

No caso do fotojornalismo, tal mecanismo ideológico funciona de modo a saciar a fome dos que pretendem a “transparência” dos “sentidos unívocos” e do discurso ilusoriamente sem sujeito. Nesses casos, a foto é geralmente publicada num *site* ou num meio impresso e aí temos o primeiro desvio do registro fotográfico tirado de seu contexto, ou melhor, temos uma seqüência de fotos ou uma foto diagramada em determinado ponto acoplada a textos que assentem-nas em um modo de dizer sobre o objeto fotografado. O caso das primeiras páginas, sobretudo nos jornais impressos, é particularmente emblemático, na tentativa de “resumir” as notícias do dia anterior em breves manchetes, fotografias e legendas, o jornal faz circular um

diálogo entre relatos e imagens, fixando um congelamento de tudo o que poderia ser dito ali, mas não foi e, assim, cristalizando apenas um modo de dizer das fotografias. “Enquanto sistema significante, ela provoca uma suspensão do tempo ao congelar num instante a imagem de um dado referente” (Antunes, 2005: p.9). Essa mumificação da imagem vem estabelecer na mídia uma “narrativa do presente” (Gregolin, 2003), ou melhor, de um presente em espirais de gerúndio através do qual se constrói nas fotografias um “inventário da mortalidade”, no qual o fotógrafo é um eterno turista da realidade alheia, à procura de um bom “clique” da mesma forma que um caçador à espera da presa, o que, por sinal, explica porque as máquinas fotográficas, substitutas das espingardas, fazem tanto sucesso nos safáris (Sontag, 2004).

No discurso midiático, todavia, a fotografia tem também a função de retorno ao passado, marcando uma aproximação com o tempo anterior, com o que já foi fixado anteriormente como retrato de alguma realidade. Desse modo, temos duas dimensões temporais produzindo sentidos na mídia, ora pontuando um efeito de fixação no presente estabilizando uma certa imagem, cena e relato, ora recuperando uma imagem como pré-construído, ao modo de um registro exposto em algum lugar antes. Nesse sentido, esses efeitos nos colocam diante da opacidade da foto, desmanchando assim a ilusória noção de *espelho do mundo* que ela tanto se esforça para criar e marcando como nos dois casos, o sentido poderia ter sido outro se o recorte imagético tivesse fixado um minuto antes ou depois. “Uma foto é apenas um fragmento e, com a passagem do tempo, suas amarras se afrouxam. Ela se solta à deriva num passado flexível e abstrato, aberto a qualquer tipo de leitura (ou de associação a outras fotos)” (Sontag, op. cit.: p. 86).

Interessante notar como isso ocorre, sobretudo, no caso da FD dominante que inscreve, ainda que algumas vezes com furos, a tentativa de silenciamento da luta de classes (Romão, 2002). Ressaltamos, mais uma vez, que a FD a qual o *Brasil de Fato* se filia retoma a memória discursiva de eventos passados tais como massacres de trabalhadores, manifestantes<sup>4</sup> de movimentos sociais, ou então a retomada de notícias que circularam na mídia cartelizada. Imagens de arquivo são mobilizadas da FD dominante, embora, reiteramos, somente nos “momentos oportunos”, visto que a mídia majoritária faz falar interesses de poder contra os quais o *Brasil de Fato* marca uma posição de resistência e contestação. Exemplo disso são revistas e jornais que destinaram reportagens favoráveis ao golpe militar de 1964 e que podem fornecer alguma fotografia desse período para ins-

---

4. Em trabalho anterior, analisamos o caso da retomada do Massacre de Eldorado de Carajás. Ver ROMÃO; YADO; SILVA, 2008.



talar efeito de censura, agressão ou violência; nesses casos, há o uso de fotos em preto-e-branco e granuladas produzindo o efeito histórico de contrastar com o colorido das outras imagens. Esse mecanismo nos parece colocam em movimento, de um modo outro e diferente daquele em que a fotografia circulou, a historicidade e os sentidos do político deslocados agora pelas novas condições de produção. Marcamos, ainda, que o retorno ao passado via imagens pode igualmente produzir sentidos de proximidade com o presente, marcando pelas imagens de ontem e hoje um elo de parentesco ou continuidade. Exemplo disso ganha materialidade quando a imprensa de grande circulação comparou os governos Lula e Collor, usando fotos coloridas com dois traços (um verde e outro amarelo), geralmente com a exposição de ambos os presidentes sorrindo, para fazer falar sentidos de contemporaneidade e continuísmo entre os dois governos (e governantes).

Observaremos, nas imagens midiáticas que se seguem, os movimentos de sentido inscritos nas fotografias, observando-as como discurso, marcando se e como elas regularizam esses sentidos de tempo e, por fim, esboçando um gesto de análise que as entendem em sua espessura opaca e embaçada.

## No Brasil de Fato: o lugar da fotografia e da legenda

Para a análise discursiva dos dados, selecionamos três fotografias e legendas Brasil de Fato, publicadas entre maio de 2005 a julho de 2006.



Figura 1 – *Brasil de Fato* nº 1321 <sup>5</sup>

---

5. N.º 132 - página 7 – 08 set. 2005

Em todos os recortes, abordam-se temas relativos a conflitos agrários, regularidade temática que iremos flagrar nos movimentos do discurso, marcando quais posições estão em jogo nas imagens e legendas.

Neste registro, assinado pelo fotógrafo Marcello Casal, vemos que os corpos não abrem possibilidade de identificação dos rostos, nem das cores de trajes ou eventuais objetos que os personagens possam carregar. Apenas a silhueta dos homens é registrada ficando identificáveis apenas os contornos dos chapéus e bonés, além de uma possível mata ao fundo, o que nos permite a sugestão de que são trabalhadores rurais. Na extremidade esquerda da foto, uma das pessoas esta de pé e se destaca demais, de braços cruzados e cabeça de perfil. Ao fundo, notamos raios solares de um amarelo bem claro no horizonte longínquo, o que avoluma um efeito de fluidez dos elementos da imagem, vistos na direção contrária ao sol e, por isso mesmo, difusos, liquidificados por uma espécie de penumbra às avessas. A legenda marca que “De acordo com as contas da Comissão de Agricultura da Câmara, a dívida total do setor agrário é de quase R\$ 37 bilhões”.

O uso de uma foto, que não instala rostos particulares, coloca como evidente um efeito relativamente abstrato de anonimato, anonimato este materializado na imagem do homem à esquerda do quadro, o qual inscreve uma espécie de *glamourização* do trabalhador camponês proletário, posto aqui de braços cruzados em uma postura de imaginária indignação. Nesse caso, a definição da fotografia como “ícone” ou “índice” é abalada, visto que, embora traga um atestado da existência de algum momento registrado pelo fotógrafo, a função da imagem é digna de uma arte abstrata como a pintura, pois reduz os trabalhadores a silhuetas sem identidade e, por isso mesmo, aplicáveis a diversos contextos, afastando-se da noção tão apreçada na mídia de que a fotografia existe para mostrar-nos a realidade que não podemos ver, seja por distância geográfica ou até pelos limites do olho humano (como nas imagens microscópicas).

A fotografia aqui se beneficia desse *status* de registro objetivo do real para, ironia das ironias, flertar com o *ícone*, com o abstrato, com o oculto, para inscrever-se em uma FD que remete os proletários camponeses ao mundo do trabalho ainda que os trabalhadores estejam sem face. Ressaltamos que, juntamente com o sol poente, o horizonte também pode ser considerado crepuscular, dialogando com a notícia sobre a dívida sonogada pelos grandes agricultores, cujo ônus recairá sobre esses trabalhadores mais uma vez “sem rosto”. Deste modo, a

leitura da fotografia não tem um programa pré-concebido e abre direções de leitura bastante polissêmicas por mais que o sujeito-editor acredite ter fechado todos os sentidos e ver, no resultado final da dia-



Figura 2 – *Brasil de Fato* nº 70

6. Nº 170 - página 5 – 01 jun. 06

gramação, um todo ilusoriamente transparente e monossêmico. Este recorte é composto por duas fotografias e uma só legenda o que indica o movimento discursivo de homogeneizar as duas imagens em apenas uma formulação marcada pelo sentido de costurar as duas. As fotos, ambas creditadas a Robson Oliveira, são manipuladas tecnologicamente, muito provavelmente por recursos da informática. Observamos que as duas têm dimensões semelhantes, a da esquerda mostra um grupo de pessoas desfocadas, mas diferentemente da fotografia anterior nela as feições dos rostos são visíveis e mantidas. O preto e branco, abaixo da bandeira vermelha do MST e o céu azul, além de uma árvore parcialmente visível fazem falar um modo de colorir certos pedaços da imagem, quais sejam o céu e as bandeiras vermelhas, o que nos parece inscrever um efeito de liberdade, já que ambos estão acima e sem limites de fronteiras. Ao mesmo tempo, os militantes são fotografados sem cor, constituindo-se apagados e em contraste com o restante da imagem. Na fotografia da direita, vemos o enquadramento fechado em três pessoas, sem contar algumas mais ao fundo, ou seja, há um close enquadrando uma fila de jovens também marcados pelo

branco e preto. Uma jovem traça a camiseta do MST (somente as palavras “trabalhadores rurais” estão visíveis), cruza os braços e olha para o lado, o que para nós faz falar sentidos de indignação, rebeldia, protesto já que o ato de cruzar os braços, dentre outros sentidos, pode discursivizar justamente estes. Na cena, há também um rapaz, logo atrás, cujo rosto apresenta-se pouco aparente, nota-se a mão dele no ombro da moça. Finalmente, outro manifestante aparece em seguida, olhando para a câmera e, por tabela, “olhando” para aquele que olha a imagem. Aqui temos um jogo de espelhamento em que ver e ser visto reclama algo que estaria fora da própria fotografia em um movimento contínuo. Há um detalhe no chapéu da mulher da frente, chapéu que apresenta vestígios de ter sido feito com crochê, o que marca o trabalho manual e artesanal. Na cena, algo vermelho irrompe justamente na cabeça da militante (ou simpatizante) do movimento, marcando também algo que se posiciona acima como a bandeira do lado. A legenda que une as duas imagens instala a seguinte formulação: “*Em Fortaleza, sem-terra exigem do governo Lula medidas que fortaleçam a agricultura familiar e viabilizem a reforma agrária*”.

De forma regular não apenas no *Brasil de Fato*, mas na mídia em geral, temos mais uma vez o recurso das fotografias em dimensões similares e uma única legenda que, supõe-se, valer por ambas as imagens, produzindo uma homogeneização e simetria entre elas. Essa diagramação já foi estudada em trabalhos anteriores de nossa autoria e interpretamos que se trata de uma tentativa de emprestar às fotografias a fluidez sintagmática do lingüístico, uma vez que a justaposição de recortes não-verbais, sobretudo fotos, tende a causar estranhamento visto que os dois fragmentos nos remeteriam a realidades distintas no tempo. De uma só vez, a legenda tenta fechar os sentidos das duas fotografias e, simultaneamente, quer causar uma aproximação entre as duas imagens significantes. O efeito construído aqui é o de vínculo ideológico entre as imagens, as figuras humanas, a bandeira e a fita vermelha, o que parece facilitado pelas mesmas medidas e pelo diálogo continuado dos militantes da primeira e segunda fotografias. Talvez seja em situações como essa que a definição da fotografia como arte pulse. Se para Sontag a fotografia tem a reputação de ser a mais fácil das artes miméticas pelo realismo ali contido, a possibilidade de enquadramentos e efeitos técnicos nos remete à questão do ideológico. Não custa lembrar que isso é um recorte da FD jornalística, que se diz neutra e imparcial, mas em cujas primeiras páginas e capas de revista existe um sem-número de



fotografias igualmente tratadas por via de manipulação tecnológica, previamente selecionadas pelo sujeito-editor, amplamente recortadas segundo a posição sujeito disponível a ser ocupada.

Para o uso das cores, o mais interessante é notar como o sujeito-editor decidiu “apagar” as pessoas em um tom melancólico, marcando-as em preto-e-branco como se elas fossem personagens de imagens antigas de outro tempo ou então as destacando como o elemento volumoso e anônimo das mobilizações sociais. Ou seja, de meros “trabalhadores rurais”, na descolorida realidade sócio-histórica de desigualdade do capitalismo, pode-se deslocar para o colorido do MST, vermelho intenso das bandeiras vinculado ao azul do céu e, como na análise anterior, ao verde das árvores, símbolo da natureza. Por fim, ressaltamos a questão do olhar na segunda foto, segundo nos alerta Martine Joly (1996):

*Encarando o espectador, ‘olhos nos olhos’, o personagem dá-lhe a impressão de ter com ele uma relação interpessoal, instaurada entre um ‘eu’ e um ‘você’; ou, desviando o olhar, dá-lhe a impressão de assistir a um espetáculo dado por um ‘ele’, uma terceira pessoa. O tipo de adesão então solicitada também é diferente: desejo de diálogo e de resposta a uma injunção no caso ‘cara a cara’, desejo de imitação, de apropriação das qualidades do modelo no caso do ‘espetáculo’. (op. cit., p. 106)*

Este recorte, contudo, oferece as duas coisas. Há o olhar desviado e austero, que chega a lembrar a divulgadíssima fotografia de Che Guevara assinada por Alberto Korda, a qual instalou uma espécie de lugar-comum nesse sentido, isto é, o lugar do militante contemplando o horizonte. Dessa forma, o discurso da legenda e da fotografia assumem um viés que vai muito além das medidas e disposições formais da diagramação, constituindo uma instância do ideológico e, assim, do político.

## Considerações finais

Pela discussão teórica realizada e a análise dos recortes, notamos que o fotojornalismo faz circular sentidos de uma determinada formação discursiva, marcando-os a partir de uma (des)ordem de alguns elementos tais como planos, cores, elementos, ângulo, dentre outros. Assim, tais recursos pontuam a circulação de dizeres natura-

lizados pela ideologia que indiciam uma posição-sujeito apagando outros modos possíveis para “narrar”, registrar, fotografar o mesmo fato. Na formação discursiva aqui analisada, à qual o *Brasil de Fato* filia-se, notamos, contudo, um rompimento com o silenciamento do rosto dos trabalhadores sem-terra, normalmente apresentados pela mídia cartelizada, sempre “armados” com facões, foices e paus.

A Análise do Discurso constitui um referencial teórico interessante para a escuta da legenda e da fotografia, pois não trabalha com a suposta transparência dos objetos simbólicos mas os observa em sua opacidade, atravessando a evidência de clareza que ilusoriamente eles teriam, enfrentando-os como lugares em que os sentidos podem ser sempre outros, imprevisíveis.

---

### Referências bibliográficas

- AGUIAR, V. T. 2004. *O verbal e o não-verbal*. São Paulo: Editora da UNESP.
- ANTUNES, E. 2005 *Os tempos no discurso do jornal: fotografia, títulos e diagramação*. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, UERJ. Disponível em: <<http://sec.adaltech.com.br/intercom/2005/resumos/R2028-1.pdf>>. Acesso em: 04 ago 2007.
- ARBEX JR., J. 2001. *Showmalismo: a notícia como espetáculo*. São Paulo: Casa Amarela, 2001. p. 57-62.
- BARTHES, R. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Co-edição “Cahiers du Cinema”. Paris: Gallimard-Seuil.
- DEBORD, G. 1997. *A sociedade do espetáculo*. Complemento de leitura: “Comentários sobre a sociedade do espetáculo”. Rio de Janeiro: Contraponto.
- DUBOIS, P. 1993. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad.: Marina Appenzeller. 9. ed. Campinas: Papirus.

- FIGUEIREDO, D. de C. 2002 *Vítimas e vilãs, 'monstros' e 'desesperados': como o discurso judicial representa os participantes de um crime de estupro*. Linguagem em (Dis)curso. Tubarão, v. 3, n. 1, p. 135-155. Disponível em: <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0301/v3%20n1.pdf>>. Acesso em: 04 ago 2007.
- GREGOLIN, M. do R 2003. *O acontecimento discursivo na mídia: metáfora de uma breve história do tempo*. In: Discurso e Mídia: a cultura do espetáculo. In: \_\_\_\_\_ (org.). São Carlos: Claraluz (Coleção Olhares Oblíquos).
- JOLY, M. 1996. *Introdução à análise de imagem*. Trad.: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus.
- KOSSOY, B. 2001. *Fotografia & História*. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial.
- ORLANDI, E 1996. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. Campinas: Pontes.
- \_\_\_\_\_. 2006. *Discurso e Textualidade*. Campinas: Pontes.
- PÊCHEUX, M. 2006. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Trad.: Eni Puccinelli Orlandi. 4. ed. Campinas: Pontes.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Papel da memória*. In: ACHARD, Pierre et. al.. *Papel da Memória*. Campinas: Pontes.
- \_\_\_\_\_. 1975. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. (1997). 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp. (Coleção Repertórios)
- QUEIROZ, É. K. R. 2008. *(N)Os telejornais brasileiros: a textualização lacunar da notícia*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas (Tese de Doutorado).
- RAMONET, I. 2005. *Propagandas silenciosas: massas, televisão, cinema*. Petrópolis: Vozes, p. 15-32.
- ROCHA, D.; DEUSDARÁ, B. 2005. *Análise de Conteúdo e Análise do Discurso: aproximações e afastamentos na (re)construção de uma trajetória*. ALEA, v.7, n.2, jul./dez. 2005. p.305-322. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v7n2/a10v7n2.pdf>>. Acesso em: 04 ago 2007.
- ROMÃO, L. M. S.; YADO, T. H. M.; SILVA, J. R. B. 2008. *Análise discursiva sobre os dez anos da tragédia de Eldorado de Carajás*. *Communicare: revista de pesquisa*, São Paulo, v.8, n.1.

\_\_\_\_\_; SILVA, J. R. B. 2008. *O discurso inscrito nas legendas do jornal Brasil de Fato*. In: *Discurso e Texto: Multiplicidade de sentidos na Ciência da Informação*. São Carlos: EDUSFCar, 2008 (no prelo).

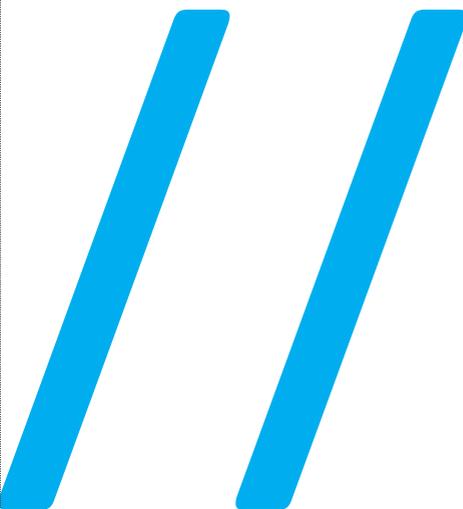
\_\_\_\_\_. 2006. *O jogo da memória e a atualização de sentidos no discurso jornalístico*. Revista Letras, Campinas, v.5, n.2.

SAUSSURE, F. 1970. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix.

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

SOUZA, T. C. C. de. 2001. *A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação*. Revista Ciberlegenda, n.6. Disponível em: <[www.uff.br/mestcii/tania3](http://www.uff.br/mestcii/tania3)>. Acesso em: 06 jun. 2007.





## **Do instante ao estado de coisas:**

### *formas da estabilidade no discurso visual do fotojornalismo\**



***Benjamim Picado***

*Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação  
e Cultura Contemporâneas – Universidade Federal da Bahia*

\* Uma primeira versão deste texto foi originalmente apresentada como comunicação de pesquisa, na programação do GT “Estéticas da Comunicação”, no XVII Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS), na UNIP, em São Paulo, entre 03 e 06 de junho de 2008. Sou especialmente grato aos membros do GT que colaboraram para o desenvolvimento desta versão final, com suas críticas e sugestões.



### **Resumo**

O texto procura examinar a questão da função narrativa atribuída aos temas da estabilidade no fotojornalismo, tomando como modelo de comparação as relações entre os temas de paisagem e o conceito de sublimidade da representação pictórica, na análise que o historiador da arte Louis Marin faz das funções narrativas nas tópicas da natureza, em Nicolas Poussin. Do lado do fotojornalismo, tomamos como exemplo dessas questões o ensaio visual “Shattered”, realizado pelo fotógrafo de guerra James Nachtwey, sobre os instantes seguintes do ataque às torres gêmeas, publicada na revista *Time*, como campo de provas da análise desse problema da estabilidade e do discurso visual na fotografia.

### **Palavras-chave**

Fotografia, Narrativa visual, Paisagem

### **Abstract**

This article intends to examine the question of the narrative functions attributed to the motives of stability in photojournalism, departing from the relationships between visual themes of landscapes and the concept of sublimity in pictorial representation, from Louis Marin's analysis of depiction of nature in the paintings of Nicolas Poussin. From the standpoint of photojournalism, we take the example of war photographer James Nechtwey's visual essay on the aftermath of the attack on the Twin Towers in New York, published in *Time* magazine, as a field for the analysis of the same problem of stability and visual discourse in photography.

### **Key-words**

Photography, Visual narrative, Landscape

Em determinado ponto de nossas explorações sobre o valor discursivo dos ícones do fotojornalismo contemporâneo, priorizamos a questão dos *motivos de ação* nessas imagens, a partir de uma chave de análise derivada do tratamento que os historiadores da arte tradicionalmente devotaram à questão da *rendição* do movimento na pintura: nesses termos, valorizamos (talvez com um certo excesso de nossas energias de análise) o modo como a questão da representação das ações na fotografia implicava a capacidade de fazer certos aspectos do *instante* rendido fotograficamente funcionarem como um signo do tempo próprio dos acontecimentos (Picado, 2005).

Em textos mais recentes, temos identificado outros princípios dessa regência da imagem pelas formas do discurso, no fotojornalismo: se antes, nos dedicáramos à questão da relação entre ação e sua *rendição* na forma de um *instante* (de um átomo arrestado à integridade temporal de um evento), agora nos interessa avaliar a função dos motivos mais *estáveis* da fotografia, como igualmente relativos à representação das ações; nestes termos, nos interessa avaliar como é que o discurso do fotojornalismo investe sobre os sedimentos deixados por um acontecimento, e de como estes são valorizados, na mesma medida de sua relação com o tempo integral das ações, próprios, por exemplo, à função dos instantes (Picado, 2009).

De todo modo, são imagens que se reportam ao mesmo princípio de conseqüencialidade que é próprio a uma imaginação narradora, mas com uma atenção momentânea ao *retrospecto* do que se deu para a imagem, por assim dizer: nestes casos, o tempo de uma



ação não é restituído pelo instante que prenuncia sua consumação, mas pelo outro limite do arco de sua *durée*; o que aconteceu é reportado na imagem pelos aspectos que uma ação deixou como seus sedimentos (donde talvez, idéia de que esse tipo de imagem preencha mais intensamente as características integradoras do conceito de *índice*, no modelo de análise estrutural da narrativa, que herdamos de Barthes). Tomemos algumas destas imagens em causa, para explorar melhor esta questão:



Figura 1. Donald McCullin, “Turkish Women” (1964) – *The Observer, Quick, Life*



Figura 2. Hocine Zaourar, “La Madonna de Betalha” (1997) – *Associated Press*

Na análise deste gênero de imagens, havíamos privilegiado até aqui sua ligação com o que chamamos de *aspectualidade*, elemento através do qual seu sentido de discurso e de *storia* se impregnaria na matéria visual de que estas imagens se constituem: vislumbramos, portanto, o modo como a expressão fisionômica e gestual cumpre nessas imagens o propósito de indexar (por sedimentação e retrospecto) a ação que resultou no sofrimento das personagens, e que lhes foi impingida por um evento (o qual é, em última análise, o assunto mesmo dessas fotografias). Exploramos assim a chave na qual o resultado de uma ação poderia cumprir a mesma função de nos redimir a duração mais íntegra de um acontecimento representado imagem, não no modo de um *instante suspenso*, mas agora como *ponto de repouso* dessas ações.<sup>1</sup>

Ora, é justamente o sentido de *estabilidade*, próprio a esse gênero de imagens, que nos importa discutir agora, quando retomamos a questão da sedimentação das forças que geraram uma seqüência de eventos. Decerto eles são concernentes ao tratamento tópico das ações (especialmente no modo como certos aspectos da imagem são valorizados na sua dimensão expressiva), mas o que nos interessa no momento é uma outra coisa: desejamos avaliar, por outro lado,

---

1. No que respeita à noção de “aspectualidade”, mencionada no início do parágrafo, destacamos que ela possui uma densa história na reflexão filosófica contemporânea, e que remonta a certos problemas da segunda filosofia de Wittgenstein, especialmente o problema do reconhecimento perceptivo e sua relação com estruturas gramaticais da compreensão, tratadas na segunda parte das *Investigações Filosóficas*: em nosso caso, sem desejarmos expandir indevidamente a discussão do tópico, o conceito de *aspecto* é mobilizado para relativizar o suposto vínculo ontológico entre os caracteres materiais da representação (cores, formas, linhas, contraste, profundidade) e a experiência visual de primeira ordem (em jargão semiótico, o já ancião problema da *iconicidade*), colocando em causa o papel dos sistemas simbólicos de referência, como instância intermediária da compreensão das imagens em seu valor representacional. Na senda das teorias estéticas, o problema é especialmente desenvolvido por Richard Wollheim e sua teoria da “visão da representação” como fundada pela modalidade do “ver-em” (Wollheim, 1980) e por Dominic Lopes e sua noção de “conteúdo pictórico” das representações visuais (Lopes, 1996).

como é que esses motivos visuais se relacionam com certos modelos da discursividade própria à fotografia de situações, na medida mesmo em que nelas se exprima um sentido de fixidez dos motivos visuais, na sua relativa dependência com respeito à esta dimensão de sedimentação das ações.

Antecipando aquilo que desejamos explorar mais adiante como centro mais forte da discussão sobre certo gênero de imagens fotojornalísticas, estamos preocupados com a questão do *sublime* na imagem fotográfica: com isto, queremos dizer que a manifestação de um sentido discursivo próprio ao discurso fotojornalístico não deve ser pensado apenas como decorrência da assimilação da imagem à condição de um *átomo*, arrestado ao tempo integral das ações a que se reporta; poderemos igualmente assumir que a imagem fotográfica (especialmente quando se reporta a temas dotados de certa estabilidade, como, por exemplo, as paisagens) exprime uma coligação com a ordem dos acontecimentos, mas que se exprime numa forma em que a noção de instante ou de desdobramento já não mais fazem sentido para sua compreensão mesma.

Alguns historiadores da arte tentam restituir esse valor expressivo dos temas dotados de certa fixidez, no contexto da análise de certas tópicas pictóricas, para extrair delas um certo tipo de *motor narrativo* característico das representações visuais: em suas observações sobre a arte de Nicolas Poussin, por exemplo, Louis Marin identifica a questão do sublime como sendo o elemento dinamizador pelo qual se dá a tematização da natureza como força motriz de motivos narrativos para a pintura; no caso destas análises, o verdadeiro tema de quadros como aquele que retrata o mito de Píramo e Thisbe (fig. 3) não é o do desencontro trágico das duas personagens míticas, mas o da paisagem natural tempestuosa que supostamente serviria à história apenas como fundo visual ou como elemento meramente decorativo.

Assim sendo, ao invés de se oferecer como pura estabilidade, a natureza é aqui reportada justamente em seu aspecto de manifestação dinâmica, e da qual só podemos ter notícia pelos seus efeitos, enfim, pelo modo como o vento tempestuoso e os raios *indexam* a ação num fenômeno da natureza.

Numa boa medida, o suposto tema central da pintura (o mito das duas personagens que dão título à composição e cuja escala de apresentação é sintomaticamente reduzida em comparação às dimensões do quadro) se constitui apenas como o ponto terminal



do processo pelo qual podemos reconhecer nesta imagem seu sentido de narrativa ou de discurso manifesto através de formas visuais: antes de identificarmos nas figuras de Píramo e Thisbe neste aspecto de centralidade que lhes é suposto, já se nos impôs à compreensão da imagem aquilo que Marin designa como sendo uma *história natural*, resultante do modo como Poussin nos apresenta o motivo de fundo.

O valor aparentemente decorativo e supostamente estável da exposição da paisagem se revela ulteriormente enganoso, para a análise desta composição: quando consideramos o modo como as forças naturais são apresentadas no quadro (o fato de que a natureza é representada *em ação* enérgica), seu aspecto dinâmico se rebate integralmente sobre o sentido da *storia* que se tenta estabelecer, e que se encarna apenas secundariamente nos caracteres humanos envolvidos nessa trama ovidiana.



Figura 3. Nicolas Poussin, «Paysage orageux avec Pyramus et Thisbé» (1651) Städte Museum, Frankfurt

Pensem nos modos como esta ordem de problemas apresentados para o tratamento mais dinamizador e menos decorativo de tópicos como as da paisagem e das naturezas-mortas (isso afetaria igualmente a arte do retrato, mas este será o assunto de uma outra exploração): em especial, consideremos a implicação dessas questões próprias à história da arte, no modo como elas podem afetar igualmente a maneira de pensarmos em certos motivos da estabilidade do fotojornalismo; nos interessa em especial a maneira como o tratamento analítico destas tópicos poderia resultar, *per hypothese*, das mesmas admissões que fazemos sobre esse modo de tratar a sublimidade (isto é, a relação entre

o poder evocador da imagem e aquilo que ela *não pode representar*) como motivo dramático na história da pintura.

Exploremos, como nosso ponto de partida, um caso que não é rigorosamente oriundo das funções reportativas da imagem, mas sim de uma certa estilística da fotografia, mas que terá, não obstante, conseqüências importantes para o tratamento analítico das regências discursivas no fotojornalismo: em outras oportunidades, já tratamos daquilo a que chamamos de *situações visuais*, e que são características da assinatura de fotógrafos como Robert Doisneau; identificamos em certos exemplares desse *corpus* um modo determinado de tratar motivos estáveis da representação, instaurando neles um certo sentido de animação, decorrente da tensão que se pode infundir neles, pelo confronto com motivos de outra natureza (normalmente jogos opositivos entre animação e fixidez, clareza e obscuridade, entre tantos outros).

O modo como esta resolução do motivo narrativo se manifesta nas imagens de Doisneau nos interessa em particular, pois parece implicar numa curiosa dialética que a imagem instaura entre a fixidez e a animação dos motivos visuais: mais importante, é precisamente esta tensão que instaura o tipo de dinâmica que associamos à função discursiva que atribuímos aos elementos visuais da composição fotográfica. Em favor de nosso argumento, presumimos, uma similaridade de estrutura entre esse modo de construir narrativas visuais, próprio a este gênero de imagens fotográficas e aquela pela qual Marin atribui à sublimidade da relação entre elementos naturais e humanos, nos temas míticos da pintura de Poussin. Observemos como isso se manifesta, analisando brevemente esta imagem de Doisneau (fig. 4):

Figura 4. Robert Doisneau, “Barbarian prisoner and Callipygian Venus” (1966)





Vemos nesta fotografia duas estátuas, que estão no jardim do Palais de Versailles: o que nos interessa é o modo pelo qual Doisneau compôs as duas figuras, de maneira a nos suscitar a impressão bem vívida de uma pequena *mis-en-scène*, na qual as duas imagens parecem implicadas num certo diálogo romântico: a suposta interação entre as esculturas é o que faz a graça desta imagem, e seu procedimento básico consiste em equiparar o *status* ontológico destes objetos inanimados com o de possíveis seres vivos, a partir de um jogo de ambigüidades que parece, ao menos para alguns autores, mais próprio à fotografia do que à pintura (Savedoff, 2000).

Deixando esse último aspecto da questão de lado, o que é essencial nesse gênero de imagens é precisamente o fato de que um elemento estável da imagem (a saber, as estátuas que, dada sua imobilidade originária, não poderiam se oferecer como motivos propriamente dinâmicos) são, de súbito, convertidas em elementos dotados de alguma animação, vindo inscrever-se sobre elas um tipo de disposição para a ação que constituirá a graça com a qual são arrançadas, nesta e em outras imagens características da obra fotográfica de Doisneau.

Esse gênero de apropriações daquilo que é naturalmente inanimado e se torna propriamente um *motivo* na fotografia (e que são modelos do que exploraremos como próprio às tópicas da estabilidade) leva alguns pesquisadores a ressaltar os possíveis aspectos que tornam o efeito de ambigüidade aqui obtido como sendo mais eficaz na fotografia do que quando ocorre como parte das tópicas caracteristicamente pictóricas: a capacidade dos dispositivos fotográficos para render visualmente certos aspectos de textura visual dos objetos parece ser uma das razões pelas quais este efeito de ambivalência é mais notável nas fotografias.

Não devemos assim subestimar que é justamente o fato de ser uma fotografia em preto-e-branco que permite a Doisneau equalizar o caráter imóvel dos motivos com a sugestão de mobilidade, por sua vez própria a seres animados. De fato, todo um campo de pesquisas bastante interessante se descortinaria, a partir da consideração sobre a predileção pelo espectro mais reduzido das tonalidades do cinza, e que caracteriza a obra de tantos fotógrafos contemporâneos de Doisneau: deveríamos nos interrogar sobre as funções que esta escolha acarreta para a definição dos traços de estilo e das estratégias retóricas e textuais possibilitadas por esta escolha, de natureza aparentemente exclusiva ao plano plástico da expressão visual.

De nossa parte, insistimos ainda que uma maior atenção deva ser dedicada ao problema das relações entre pintura, escultura e a representa-

ção do movimento, naquilo que nos permite gerar boas chaves analíticas para o funcionamento do discurso visual do fotojornalismo: a ambigüidade característica das imagens de Doisneau decorre não apenas de aspectos derivados da natureza do dispositivo fotográfico, mas igualmente (senão prioritariamente) da valorização desta faculdade integradora da percepção visual (no modo como nos habituamos a apreciar pinturas) que é a da *observância ao instante*, especialmente na sua relação com um iminente desdobramento das ações (Schneider e Picado, 2004).

Certos historiadores da arte identificam esse caráter narrativo da arte visual com o processo de assimilação das artes visuais aos princípios da narrativa ou da representação das ações: a incorporação da idéia de desdobramento temporal (ou de *peripécia*, própria ao drama) aos modos de se construir num ícone a representação de um instante constitui a origem histórica de um fenômeno pelo qual assimilamos contemporaneamente às formas visuais as marcas de um texto. Ora, é precisamente deste modo que Gombrich caracteriza a revolução na arte escultórica da Grécia dos séculos VI e V a.C.: a valorização do *instante* como rendição do tempo das ações e como índice de seus desdobramentos é o elemento que nos permite analisar como o fotojornalismo investe a fixidez de suas figuras em motivos narrativos e dramáticos.

Até aqui, entretanto, estamos tratando da questão da graça humorística ou da dramaticidade inerente ao tratamento de elementos inanimados, no limite das estratégias pelas quais o uso desses mesmos elementos acaba por investi-los de certa vida ou dinamicidade: na obra de Doisneau, esse parece ser o caso do modo como ele constrói suas historietas, sempre valorizando os arranjos que se estabelecem, na composição de suas imagens, entre cada um de seus elementos; muito particularmente, a graça de imagens desse gênero decorre de uma negociação tensa (mas bem estruturada) entre a fixidez da imagem fotográfica e a animação que se pode instaurar por entre seus elementos, dinamização esta que é resultante da relação entre a composição da imagem e as condições estruturais de sua percepção.

Tudo isto posto, entretanto, devemos nos interrogar se o problema da regência discursiva dessa imagem (manifesta particularmente na forma de uma graça cômica) não constitui um caso por demais particular do fenômeno que tentamos abordar aqui: em termos, nos perguntamos se o único modo de acessarmos a estabilidade ou a fixidez originária dos elementos visuais (na sua função de restituir-nos à ação) se resolve no plano da potencial animação desses mesmos elementos, instaurada através do modo como sua fixidez originária é



arranjada ou composta com outros elementos da imagem.

Para explorarmos mais adequadamente toda esta ordem de questões, entretanto, é necessário que nos afastemos de um caso tão característico (como o da estilística do humor visual em Doisneau) e nos tornemos agora para exemplos que sejam mais definidores da valorização da integridade mesma desta fixidez originária dos elementos visuais, de modo a gerar os efeitos dramáticos na fotografia. Nos valem de um outro ícone fotográfico bem conhecido, para nos servir de guia inicial para nossas explorações (fig. 5):

---

Figura 5. Richard Peter, sen. “View from the Dresden City Hall Tower” (1945) Deutsche Fotothek



Decerto que esta imagem ainda guarda semelhanças consideráveis com o tipo de estratégia característico do estilo de Doisneau: vemos aqui um certo tipo de investimento sobre um motivo escultórico que parece resultar num efeito símile àquele que caracteriza a imagem de Doisneau, a saber, o do investimento em uma potencial animação da escultura.

Na origem do efeito próprio a fotos de esculturas, o fato de que falte movimento à fotografia é muitas vezes um aspecto explorado pelo fotógrafo: sendo a fixidez da escultura aquilo que a torna distingível de seres vivos, a imobilização geral promovida pelo *arrêt sur l'image* da imagem fotográfica se revela como uma vantagem, na construção dos efeitos de ambigüidade que instauram o sentido de pequenas narrativas visuais. O mais importante, entretanto, é que esse *efeito da cena* dependeu de um jogo de forças em que a tendência à estabilização é predominante na imagem fotográfica, por razões materiais, já que esta imagem resulta de um arresto sobre o tempo no qual os elementos são apresentados para o olhar...

Entretanto, temos que considerar algumas diferenças não pouco negligenciáveis no modo como esta imagem se destaca para a nossa análise: em primeiro lugar, a suposta animação do motivo escultórico não resulta aqui exclusivamente do tratamento que a fotografia lhe atribuiu (como se fosse apenas a resultante do modo como a fotografia instaura esse efeito para nosso olhar); como a escultura é uma arte ambiental, por definição, sua localização em um espaço próprio de exibição (sendo este, em geral, um complemento arquitetônico) é visada, desde sua origem mesma, para a geração de um certo efeito dinâmico para as formas estáticas.

No caso em questão, a sensação de que a escultura “Güte”, de August Schreitmüller, mantém uma relação animada com a cidade que se vislumbra para ela não decorre do modo como a fotografia apresenta a nós esta integração, mas é um dado de sua própria concepção enquanto obra escultórica, isto é: sua localização mesma no topo do edifício da prefeitura de Dresden já suscita naqueles que a apreciam, esta impressão de que a forma fixa é dotada de certa animação, sendo que a fotografia apenas reitera esse dado original da forma escultórica.

Ainda assim, o aspecto mais importante que se destaca ao apreciarmos esta imagem não tem relação com qualquer discussão sobre o possível animismo da escultura, ou ainda, sobre as razões pelas quais a imagem da deusa parece contemplar com pesar a destruição da cidade de Dresden pelo bombardeio dos aliados, em fevereiro de 1945: o assunto desta imagem não se explica pelo que nela pode haver de dinâmico,

de móbil ou de potencialmente vivo, mas precisamente por aquilo que é significado nela pelo oposto da potencial animação dos motivos fotográficos, ou seja, pela idéia mesma da fixidez desse motivo.

A verdadeira tópica deste ícone é o de uma ação que já se consumou em toda sua energia, não deixando ao olhar da apreciação nenhum aspecto de sua urgência de desdobramento ou de seu *momentum*, mas apenas seus vestígios, seus últimos *índices*: nesse sentido, tudo aquilo que nela se exprime como terminal, enquanto sedimento de uma ação é muito mais determinante de seu valor ao mesmo tempo discursivo e representacional do que outros aspectos de animismo sugeridos por quaisquer dos elementos presentes nessa imagem.

Se há um tema de ação representado ou capturado nesta imagem clássica do final da Segunda Grande Guerra, este fato não se exprime pela ligação da imagem com a função mais própria ao instante, tomado na condição de um *núcleo cardinal* (como imediata antecedência àquilo que se desfiará, na ordem consequencial das ações): diferentemente daquele caso, que já estudamos em diversas oportunidades de nossa pesquisa, o modo como esta imagem se converte numa narrativa está associado aos aspectos em que ela exprime a ação, a partir daquilo que esta deixa de sedimentos, logo depois de sua consumação. Em termos, podemos dizer que ela representa decerto uma ação, mas na perspectiva das *paixões* que dela resultaram, uma vez consumadas, diferentemente das imagens clássicas de ação, nas quais sua conclusão ainda está na iminência de se desdobrar (Picado, 2008).

A bem da verdade, a intrusão mesma do motivo escultórico (com a respectiva sugestão de animação que lhe é inerente) é aquilo que nos distrai momentaneamente sobre o fato de que é a estabilidade que nos fornece, enfim, o eixo da leitura dessa imagem, enquanto sintagma narrativo construído visualmente: se contemplarmos outros exemplares do mesmo ensaio de Richard Peter sobre a destruição de Dresden (reunidos em seu magnífico livro *Dresden: eine kamera klagt an*), veremos um outro tipo de tratamento visual para a rendição das ações, e que em nada é devedor dos esforços por se capturar o acontecimento na sua iminência ou em seu *perpétuo gerúndio*, ou ainda, no modo como a fixidez é destituída de seus aspectos originários e investida de uma animação vicária, como no caso das fotografias com motivos escultóricos. Vejamos esta imagem do mesmo *corpus*, por exemplo (fig. 6):



Figura 6. Richard Peter, sen.  
“The ruins of Dresden” (1945) -  
Deutsche Fotothek



Em nossa abordagem, a chave mais adequada para compreendermos o modo como a estabilidade dos motivos visuais pode ser restituída às funções do discurso reportativo deve nos fazer voltar para o tipo de análise que vimos Marin dedicar aos temas da natureza: nestas tópicas, se exprime a força de uma ordem discursiva, manifesta especialmente a partir da noção de que o sentido narrativo da imagem (o modo como ela pode se remontar à ordem dos acontecimentos que ela representa, a partir de um fragmento) se exprime também a partir dos *efeitos* de uma ação da natureza (ao menos em casos como o dos motivos de paisagem). Se pensarmos nas imagens de Dresden por Peter, a destruição da cidade é rendida aqui no molde que o tema da paisagem oferece (e na maneira como a destruição é assimilada a este motivo representacional).

Já vimos, mais acima que a arte da paisagem e dos temas naturais é abordada por Louis Marin a partir da idéia de que estabilidade na pintura implica uma forma de discursividade (ou um sentido de *storia*): seguindo estes passos, propomos um exercício de análise que nos permita determinar na questão da fixidez dos motivos representacionais do fotojornalismo a agência de uma ordem discursiva que opera a partir da estabilidade, ao invés de investir sobre esses elementos permanentes algum tipo de animismo, decorrente da ambigüidade com a qual os mesmos são tratados, na composição visual (como no caso da estilística de Doisneau).

Propomos então o exame de algumas imagens de um ensaio do grande fotógrafo de guerra contemporâneo James Nachtwey, “Shattered”, publicado na revista *Time*, pouco depois do ataque às duas torres do World Trade Center, em Nova York, em setembro de 2001.

Em primeiro lugar, notamos que o olhar fotográfico se instala nesse espaço das ações num tempo que é inevitavelmente posterior àquele do evento que originou tudo aquilo que podemos vislumbrar nesses ícones: como nos primeiros registros fotográficos de guerras, no final do século XIX (a Guerra da Criméia, fotografada por Roger Fenton e a Guerra Civil Americana, registrada por Mathew Brady), num evento dessa natureza e de tais proporções, é praticamente impossível à fotografia estar no presente em que o acontecimento se desenrola; assim sendo, o posto de observação no qual a imagem manifesta sua relação com o acontecimento assume a forma do que chamamos usualmente (no jargão das teorias semióticas) do *índice*, ou seja, aquele gênero de signos que se exprime na relação de contigüidade com seu objeto (uma pegada, um aroma, a direção na qual a copa das árvores balança) e que nos leva a tomar a sua presença a partir desse dado remoto de sua ocorrência.

Figura 7. James Nachtwey, “Shattered” (2001) – *Time magazine*



As imagens de James Nachtwey, assim como as de Richard Peter sobre Dresden (e de boa parte da iconografia de catástrofes, em geral, na qual inclusive não predominam elementos humanos como partes da imagem), exprimem esse tipo de relação retrospectiva e sinédócica com a ordem dos eventos que ela representa, de tal modo que seus objetos não são as coisas que encontramos presentes nestas imagens, mas aquilo que elas sugerem sobre algo que já se passou.

Diríamos mais do que isto, estas imagens representam algo que, um vez consumado, se apresenta ao olhar na condição de um *estado de coisas*, e que assume o lugar de representação de um acontecimento que o antecede. Estamos diante de casos em que a capacidade da imagem de redimir o acontecimento não mais está ligada à idéia de um instante arrestado ao centro das ações, mas a de um sedimento que a força dos eventos deixou como uma marca mais permanente do que se deu.

Assim sendo, a destruição se restitui ao motivo da paisagem, não na condição em que aquilo que se supõe como meramente decorativo ou permanente em temas dessa natureza, mas como representação daquilo que não se dá para a imagem, daquilo que é por definição irrepresentável, do que se mostra apenas nos rastros, nos restos de uma ação.

Quando se reporta às tópicas da paisagem na pintura, Louis Marin identifica a questão da *sublimidade* como uma força motriz através da qual as imagens da natureza em Poussin se articulam com os motivos míticos aos quais elas estão em geral associadas. Esse as-

Figura 8. Richard Peter, sen. – “Postplatz, Wallstraße, Schweriner Straße” (1945) – Deutsche Fotothek





pecto falsamente decorativo da paisagem é uma marca característica das imagens da destruição do lado sul da ilha de Manhattan, depois dos ataques de 11 de setembro: nas fotografias de James Nachtwey, vemos exprimir-se essa idéia de um motivo da representação que não pode estar presente na imagem mesma.



Figura 9. James Nachtwey,  
“Shattered” (2001) – *Time magazine*

Nestas imagens, já o dissemos, os aspectos da iconicidade (isto é, de estrita semelhança entre os princípios da representação e a estrutura da percepção) são de menor dominância do que aqueles que caracterizam o vínculo indexical entre o presente da imagem e as forças que geraram certos de seus aspectos, num passado mais ou menos próximo. Na imagem de Nachtwey, logo acima, tudo isto se manifesta no modo como as formas distorcidas da estrutura dos edifícios conotam a força destruidora (e virtualmente irrepresentável) com a qual se deu o ataque feito às torres gêmeas.

A paisagem destruída, aqui, funciona a mesmo título do modo como Poussin faz as forças da natureza se impregnarem na paisagem representada pictoricamente: esse índices se manifestam de duas maneiras principais, seja como *marcas* da presença de uma força (as formas retorcidas dos restos da estrutura dos edifícios destruídos, em Nachtwey, ou a vibração das copas das árvores, reagindo à forte ação dos ventos, em Poussin), ou ainda a *atmosfera* com a qual o pintor e o fotógrafo ambientam um cenário tumultuado por tais forças irrepresentáveis na sua manifestação concreta (o céu nublado e escuro, em Poussin, as volumosas brumas da destruição, em Nachtwey).

Figura 10. James Nachtwey, “Shattered” (2001) – *Time magazine*



A sublimidade na representação da paisagem, segundo Marin, está associada àquilo que o tema da natureza evoca, em Poussin, como essencialmente irrepresentável, como dado que escapa à visão enquanto elemento de uma presença, mas que se dá para a imagem enquanto *índice* ou sedimento dessa mesma presença: nesses termos, embora o tema visível da representação seja a paisagem, seu motivo é precisamente algo de irrestituível em sua própria manifestação ao testemunho visual; o vento e a atmosfera tempestuosos se deixam apreender no modo como sua força se impregna nos elementos naturais que se podem ver, as árvores e os elementos humanos de que se compõem essa imagem.

Da mesma maneira, as forças geradoras da destruição maciça de uma parte da cidade de Nova York somente se deixam arrestar em seu poder evocador mais intenso, quando essas mesmas forças já consumaram seu trabalho destruidor, ou seja: através da estabilidade encarnada nessa visão de destruição que as imagens de Nachtwey representam, e talvez até num modo mais eficaz de representar esse evento decisivo do que naquelas imagens em que o ataque às torres gêmeas se efetivava, no instante mesmo em que elas eram fixadas. Em casos como esses, é muito comum ao discurso visual do fotojornalismo se valer dos princípios pelos quais aquilo que é estável se restitui de modo mais feliz ao tempo originário do acontecimento, muito mais do que naqueles casos em que o objeto da atenção é o instante subtraído ao presente de uma ação.

////////////////////////////////////

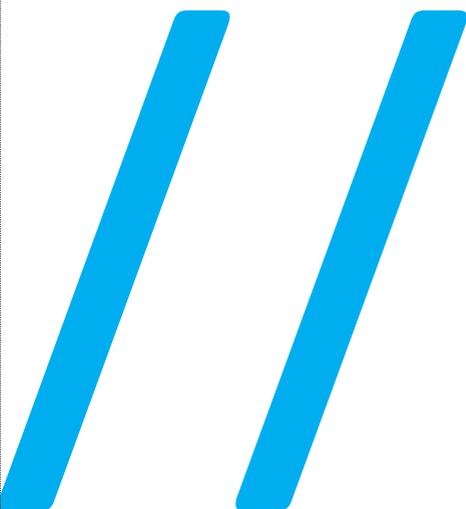
---

## Referências Bibliográficas:

- BARTHES, Roland. 2001. “Introdução à análise estrutural da narrativa”. In: *A Aventura Semiológica* (trad. Marcio Laranjeira). São Paulo: Martins Fontes, pp. 103,152;
- GOMBRICH, E.H.. 1995. “Reflexões sobre a revolução grega”. In: *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica* (trad. Raul de Sá Barbosa). São Paulo: Martins Fontes. pp. 123,156;
- LOPES, Dominic. 1996. *Understanding Pictures*. Oxford: Clarendon Press;
- MARIN, Louis. 1981. “La description du tableau et le sublime en peinture”. In : *Communications*. vol 34. pp. 61,84;
- PICADO, Benjamim. 2005. “Ícones, Instantaneidade e Interpretação: por uma pragmática da recepção pictórica na fotografia”. In: *Galáxia*. 9. pp. 159,184
- PICADO, Benjamim. 2009. “Ação, Instante e Aspectualidade da Representação Visual: narrativa e discurso visual no fotojornalismo”. In: *Famecos: mídia, cultura e tecnologia*. 39. pp.;
- PICADO, Benjamim. 2007. “Modos de Compreender Imagens: questões de método sobre a análise textual das representações visuais”. In: *Anais da XVI Compos*.  
In: [http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_229.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_229.pdf)
- SAVEDOFF, Barbara. 2000. *Transforming Images: how the photography complicates the picture*. Ithaca: Cornell University Press;
- SCHNEIDER, Greice e PICADO, Benjamim. 2004. “Construção de Mundos em Fotografias de Representações: supressão e ambigüidade em Robert Doisneau”. In: *Significação*. 22/1. pp. 59, 78.
- WOLLHEIM, Richard. 1980. *Art and its Objects*. Cambridge: Cambridge University Press;







# **Sonoridades do cinema dito silencioso:**

*filmes cantantes,  
história e música*

*Eduardo Morettin*

*Professor da Pós-Graduação da ECA/USP*





### **Resumo**

Pretendemos examinar a relação entre cinema, música e história do período silencioso. Será abordada a produção referente aos chamados filmes cantantes (1908-1911), propondo recortes temáticos mais amplos do que os adotados pela historiografia clássica no cinema nacional.

### **Palavras-chave**

Cinema e história, História do cinema brasileiro, Som e cinema silencioso.

### **Abstract**

We intend to examine the relationship among cinema, music and history during the silent cinema period. We will cover the production related to the movies known as “filmes cantantes” and will propose a wider thematic analysis than the one adopted by the classic historiography of the national cinema.

### **Key-words**

Film and history, History of Brazilian cinema, Sounds of silent cinema.

As conexões entre cinema, música e história têm seu ponto de partida no chamado cinema silencioso, por mais paradoxal que a princípio isto pareça. Dentro desse período, estamos nos referindo mais especificamente aos filmes cantantes produzidos no Brasil entre 1908 e 1911. Assim ficaram conhecidos, de acordo com Vicente de Paula Araújo (1985, p. 230) , pois

*“atrás da tela postavam-se, ocultos, os artistas ou cantores, que iam falando ou cantando, conforme as cenas, procurando o máximo possível combinar suas vozes com as imagens”*¹.

---

1. Nenhum filme desta época sobreviveu à ação do tempo. Os periódicos da época forneceram ao autor as informações existentes acerca desta produção. Para uma discussão aprofundada deste período da história do cinema brasileiro ver Fernando Moraes da Costa (2008, p. 19 – 74).

Os filmes cantantes eram de enorme apelo popular e seu sucesso devia-se à articulação entre duas formas de diversão popular do momento, a saber, o teatro de revista e o circo. Como explica Tinhorão:

*“Como o cinema era imagem em movimento, os produtores perceberam que bastava apresentar os ídolos dos palcos da época, cantando ou dançando, para atrair o público. Ora, as figuras mais populares então eram os cantores de circo, dos espetáculos ao ar livre do Passeio Público, das casas de chope da rua do Lavradio e os atores de teatro de revista da Praça Tiradentes, nesse início do século começando o rush de popularidade que se estenderia até a década de 30, quando o cinema falado e o rádio roubaram o público dos espetáculos musicados. (...) Assim, a partir de 1908, bastava uma música fazer sucesso nos discos Odeon lançados pela Casa Edison do velho Fred Figner, ou uma*

////////////////////  
*revista agradar na Praça Tiradentes, e imediatamente um dos produtores pioneiros recrutava o cantor ou o artista para reproduzirem a música ou os quadros mais aplaudidos” (Tinhorão, 1972, p. 244 – 245).*

José Ramos Tinhorão, Vicente de Paula Araújo e Alex Viany listam uma série de pequenos filmes cantante “100% brasileiros”, como, entre outros, *O Cometa* (1910), da empresa de Francisco Serrador, *O Chantecler* (1910), de William Auler, *606* (1910), de Paulino Botelho, e *O Rio por um Óculo* (1910). Este último, por exemplo, contava “com música de Paulino Sacramento, que, entre muitos outros quadros, prestava homenagem a Democráticos, Fenianos e Tenentes do Diabo” (Viany, 2002, p. 12), famosos clubes carnavalescos da época. Afora a presença da música popular nestes filmes, cabe destacar a incidência entre os títulos disponíveis de uma grande quantidade de árias operísticas encenadas. Dentre estas, podemos citar entre produções paulistas e cariocas: *Cavalleria Rusticana* (1909), *Dueto do Guarani*, (1909), *Dueto do Trovador*, (1909), *Eri tu che Manchiave*, (1909), *I Plagliacci* (Vesti la Giubba), (1909), *A Tosca* (Vissi d’Amore), (1909), *Un Ballo in Maschera*, (1910), *La Donna è Mobile*, (1910), e, novamente, um *Cavalleria Rusticana*, (1911)<sup>2</sup>. Não temos ainda hoje uma dimensão efetiva do alcance social destes filmes em sua época, ou seja, de que maneira dialogavam com a produção musical erudita e seu público. Neste sentido, é importante levar em consideração, entre outros diversos elementos que necessitam ainda serem pesquisados, a inauguração do Teatro Municipal da cidade do Rio de Janeiro em 1909.

Apesar de encerrado em 1911 o chamado ciclo de filmes cantantes, as salas de cinema continuaram a oferecer espaço para a atuação de pequenos conjuntos musicais. Estes animavam o público que esperava a próxima sessão e musicavam, durante a projeção, as películas silenciosas. A demanda por músicos era tão grande

*“que a própria barreira entre músicos eruditos e populares desapareceu, permitindo ouvir num cinema o flautista José do Cavaquinho (que nos choros fazia jus ao sobrenome tocando cavaquinho com cordas de tripa), e no outro o futuro maestro Villa-Lobos manejando um violoncelo” (Tinhorão, 1972, p. 229).*

Estudar essa circulação certamente contribuiria para confirmar em nosso país algo já constatado no exterior. Na França, por exemplo,

---

2. Além do já citado trabalho de Vicente de Paula Araújo, a relação dos filmes produzidos na época está disponível no site [www.cinemateca.gov.br](http://www.cinemateca.gov.br). Ver também Jean-Claude Bernardet (1979) e Morettin (1997).

Christian Belayque nos informa que o “repertório interpretado nas salas de cinema apresenta muitos aspectos semelhantes com o das cervejarias, dos halls dos hotéis, dos cassinos”. Por outro lado, esse circuito “fornece indicações preciosas sobre o gosto e permite conhecer melhor a difusão, junto ao grande público, dos compositores”, principalmente os ligados à “nova musica” (apud Pisano, 2002, p. 23).

Com exceção dos trabalhos já citados, a historiografia que aborda os filmes musicais produzidos no Brasil na primeira metade do século XX está mais preocupada em entender o fenômeno dentro de uma linha teleológica que nos leva à chanchada. Em alguns casos, o próprio termo, cunhado para designar a produção de filmes carnavalescos típica da Atlântida, entre outras produtoras, passa a designar/englobar as produções mais diversas. Estamos nos referindo mais especificamente às reflexões de Lisa Shaw (2000, p. 111 – 112) e João Luiz Vieira (2000, p. 117 – 118). Este último, por exemplo, chega a mencionar uma “genealogia da chanchada”. É recorrente, por exemplo, o emprego de “traços embrionários” ou “traços inaurais” (2000, p. 117).

Por outro lado, é perceptível que, em autores que examinaram um período posterior, como Lisa Shaw e Tânia Garcia, certas questões importantes para a compreensão da música popular brasileira dos anos 30 e 40 – como a valorização da malandragem pelo samba vista como fator de identidade do brasileiro, a subversão de hierarquias sociais no, por exemplo, “zombar” da cultura erudita, etc. – são aplicadas à análise da experiência cinematográfica independente de fontes documentais ou de um trabalho mais amplo no sentido de recuperar o seu diálogo com o contexto de época, tanto histórico quanto cinematográfico, a fim de verificar a validade das transposições<sup>3</sup>. Pretendemos, portanto, historiar algumas questões referentes à relação entre cinema e música no período dito silencioso com o objetivo de pensar o quadro dentro do qual as pesquisas sobre o tema no Brasil poderiam ser realizadas, propondo ao mesmo tempo outro dimensionamento.

### O som no cinema chamado silencioso

É sabido que o chamado cinema silencioso foi, na verdade, marcado pela intensa presença do som<sup>4</sup>. Laurent Mannoni (2003), em seu livro sobre os dispositivos óticos do século XIX e o surgimento do cinematógrafo, faz várias referências ao uso do som em diversos tipos

---

3. Tânia Garcia (2004) se deteve no exame das revistas *Cruzeiro* e *Scena Muda*. *Cinearte*, cuja relevância já foi devidamente assinalada por Paulo Emílio Salles Gomes (1974) e Ismail Xavier (1978), é deixada de lado pelo fato de não abarcar todo o período estudado pela autora, 1930 – 1946 (p. 17). O fato do periódico circular até 1942 não parece motivo suficiente para que seja eleito como fonte.

---

4. Ver, em particular, os verbetes ‘musical accompaniment’, ‘musical scores’, ‘phonography’ e ‘sound effects’ em Richard Abel (ed.) (2005, p. 461- 463, 463 – 464, 517 – 518 e 596 – 597). Para estudos mais aprofundados ver Richard Abel e Rick Altman (eds.) (2001) e Giusy Pisano e Valérie Pozner (dirs.) (2005).

de espetáculos e aos equipamentos que procuraram conciliar as duas instâncias no momento de exibição.

O autor menciona, por exemplo, a propósito do “fasmatrópio” de Henry Heyl, a recorrência à ambientação sonora com o intuito de acompanhar as imagens de dançarinos projetadas pela sua máquina. De acordo com a descrição de uma exibição pública ocorrida em 1870 na Philadelphia Academy of Music, a projeção de clichês fotográficos animados era feita “em sincronismo com a orquestra, que interpretava uma valsa” (Mannoni, 2003, p. 359 e ss.).

Émile Reynaud, homem de espetáculo parisiense do século XIX, responsável pela criação de vários dispositivos, como o praxinoscópio, recorre aos efeitos acústicos quando das exibições de seu teatro ótico no Museu Grévin<sup>5</sup>. Cabe lembrar que este procedimento já possuía longa tradição, a crer nos relatos sobre as sessões de fantasmagoria promovidas por Étienne-Gaspard Robertson na passagem do século XVIII para o XIX (Mannoni, 2003, p. 354)<sup>6</sup>.

Antes de inventar o seu quinetoscópio, Thomas Edison envolve-se com a criação do fonógrafo, surgido em 1877, ligado na origem às suas pesquisas sobre a imagem animada (Mannoni, 2003, p. 380). Em 1888, Eadweard Muybridge se encontra com o inventor americano, e discutem a possibilidade de conciliar o fonógrafo com o dispositivo criado pelo primeiro, a saber, o zoopraxiscópio. Um cronista de época relata entusiasmado as potencialidades do novo espetáculo. Para ele, seria possível reunir atores de peças renomadas, como Edwin Booth em Hamlet, e cantoras reconhecidas, como Lillian Russel, para que Edison pudesse “produzir com seu instrumento o som da voz, enquanto ele, Muybridge, forneceria os gestos e a expressão facial”<sup>7</sup>.

Há uma notícia, em 1891, da intenção de Edison de conciliar as imagens em movimento com o som. Naquele ano, ele anuncia o propósito de filmar uma companhia de ópera, reproduzindo som e imagem. Para tanto, “Edison coloca diante do palco bem iluminado, durante todo o tempo da representação, seu quinetógrafo conjugado a um fonógrafo. A orquestra toca, a cortina se ergue e a ópera começa. As duas máquinas trabalham simultaneamente (...)”<sup>8</sup>. A declaração de registro e projeção de imagens e sons simultaneamente fica no campo das intenções, pois, como observa Mannoni, tudo ainda era experimental.

Dado o sucesso do quinetoscópio de Edison, as pesquisas referentes aos mecanismos que permitissem a junção som-imagem re-

---

5. O compositor Gaston Paulin escreveu em 1892 a partitura *Pauvre Pierrot* para o teatro ótico de Reynaud (cf. Giusy Pisano, 2002, p. 15). É possível hoje avaliar parcialmente o efeito produzido por esta junção pela reconstituição feita deste dispositivo no filme *La Magie Méliès* (1997), de Jacques Mény.

---

6. O acompanhamento ocorria por intermédio de uma harmônica: copos enfileirados em que a pressão dos dedos sobre sua borda provocava o som. Esta harmônica de vidro “chegou a ser proibida em certas cidades, sob a alegação de que o som por ela produzido era nocivo à saúde (...)” (Mannoni, 2003, p. 161).

---

7. Cronista anônimo do *New York Word*, citado por Chales Musser em *The Emergence of Cinema* e transcrito por Mannoni (2003, p. 380).

---

8. Léo Backelant, *Le kinétographe*, in: *Le Moniteur de la Photographie*, n. 13, 1 de julho de 1891, citado por Mannoni (2003, p. 385).

tardam. Sinal das dificuldades é o abandono do quinetógrafo e a invenção do quinetofone em 1895, junção do quinetoscópio e do fonógrafo (Mannoni, 2003, p. 395). Este aparelho não foi também um sucesso comercial. Independentemente do ocorrido, o quinetofone chegou a ser explorado, como informa artigo de jornal a respeito de teatro em Bruxelas no ano de 1895 onde se via “a dança do ventre e ouvimos essa lânguida melopéia que implacavelmente nos persegue na Exposição d’Anvers”<sup>9</sup>.

---

9. *Hélios Illustré*, 15 de agosto de 1895, citado pelo autor, p. 395 – 396.

---

10. A busca por mecanismos que permitissem combinar os dois elementos continua até a invenção a chegada do cinema sonoro em 1927. No Brasil, por exemplo, Alex Viany (1993, p. 52) menciona o America-Cine-Phonema de Almeida Fleming datado de 1920. Em nosso contexto ver principalmente Fernando Morais da Costa (2008, p. 19 – 36).

---

11. Ver também Flávia Cesarino Costa (1995, p. 13 e ss), além da bibliografia acima indicada.

---

12. Sobre a questão ver, entre outros, Leo Charney (2001, p. 386 – 408).

---

13. Nicolau Sevcenko (1998, p. 7 – 8).

Apesar destes fracassos comerciais, o som e a música continuarão parceiros da imagem no processo de consolidação do cinema com o recurso à sonorização de filmes mudos por discos<sup>10</sup>.

Giusy Pisano nos indica outro caminho, menos pautado pelas questões técnicas, para pensarmos o universo sonoro no cinema dos primeiros tempos. Parte integrante do mundo dos espetáculos populares, como o music-hall, o cabaré, o café concerto, as operetas, o vaudeville e as revistas musicais, os pequenos filmes feitos no final do XIX e início do XX eram exibidos entre duas canções ou dois números de um destes tipos de diversão<sup>11</sup>. De acordo com ele, as sessões eram

*“(...) acompanhadas pela música, pelo som e pelos comentários, mas também pelos ruídos externos provocados pelo projetor e pelas reações do público, [que] são a prova de uma presença permanente do som no espetáculo e de uma interação constante com o significado da imagem animada” (Pisano, 2002, p. 15).*

Dentro deste quadro, tal experiência acompanhava as intensas modificações ocorridas e vividas pelo indivíduo no espaço urbano com a formação e consolidação das metrópoles. Em um contexto marcado pela velocidade, pelo momentâneo, pelo choque<sup>12</sup>, as pessoas são envolvidas em processo de transformação que atinge “seus hábitos cotidianos, suas convicções, seus modos de percepção e até seus reflexos instintivos”<sup>13</sup>. Assim, a experiência do cinema, repleta de sons, bem representava a dimensão polifônica de uma metrópole.

Dialogando com esta situação, diversas teorias procuraram justificar a presença da música no interior dos vaudevilles, dos nickelodeons e, depois, dos cinemas. No apanhado que faz sobre a questão, Pisano levanta algumas hipóteses. Em primeiro lugar, haveria um aspecto mais funcional, dada a necessidade de cobrir o barulho pro-

duzido pelos primeiros aparelhos mecânicos (Pisano, 2002, p.16).  
Em segundo lugar, teríamos motivações de outra ordem, pois:

*“a música permitiria aceitar plenamente uma outra ‘verdade’, uma outra temporalidade, em suma, uma outra vida, própria à imagem em movimento, à ‘vida fotográfica’ definida por Kra-cauer” (Pisano, 2002, p. 18)<sup>14</sup>.*

Por último, sintetizando um percurso que se inicia com as questões relacionadas à funcionalidade e à narrativa, existiria uma dimensão de controle social que deve ser enfatizada e tomada como hipótese no caso brasileiro. Como pontua Noel Burch, citado por Pisano,

*“(...) a introdução da música nos espaços de projeção constitui o primeiro passo deliberado no sentido do que será mais tarde a interpelação institucional do cinema-espectador como indivíduo. Com a colocação do projetor na cabine e com o desenvolvimento do cinema em moldes empresariais na Europa (...) a função da música será a de combater a contaminação do ‘silêncio’ diegético pelos ruídos incontrolláveis vindos do exterior, pelo entra e sai do público nas salas, as conversas, etc., substituindo-os por um espaço sonoro organizado” (Pisano, 2002, p. 19)<sup>15</sup>.*

O processo de institucionalização apontado implicou também naquilo que muitos consideram domesticação do caráter anárquico do cinema de atrações através da consolidação da narrativa cinematográfica e da criação dos palácios de cinema na década de 10, ambientes voltados para a burguesia e distantes dos antigos “empoeirados”<sup>16</sup>.

José Inácio de Melo Souza (2004) traz a questão para o âmbito brasileiro. O autor analisa o cinema brasileiro dos primeiros tempos, compreendido entre os anos de 1896 e 1916. Vinculando o cinematógrafo ao contexto de modernização promovido pela recém-instituída República, examina a expansão do mercado exibidor nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, o impacto desta ampliação sobre a produção de filmes brasileiros e a recepção crítica das películas aqui exibidas. Souza traça um quadro geral das obras realizadas no país, cotejando-as com as de outras cinematografias aqui exibidas, inserindo-as dentro de um circuito cultural mais amplo, uma vez que o autor nos remete aos universos da música, teatro e imprensa. Por tudo isso, trata-se de obra inaugural.

---

14. O autor se refere a uma preocupação que estava presente em Hugo Munsterberg, Guido Bagier, Kurt London, Hans Eisler, Theodor Adorno e, por fim, Siegfried Kra-cauer.

---

15. Nesse sentido, Burch se contrapõe a Robert Sklar (1978, p. 181) para quem esta mudança de postura por parte do espectador somente ocorreria com a introdução do som no cinema americano em 1927, com *The Jazz Singer*. No caso do cinema brasileiro silencioso, tratei do documentário nessa passagem para um padrão narrativo clássico em *Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso* (2005).

---

16. Sobre o tema ver Flávia Cesarino Costa (1995, p. 28) e Robert Sklar (1978, p. 60 e ss).

Ele observa, por exemplo, a formação de um público de elite nos cinemas da cidade do Rio de Janeiro na primeira década do século passado. Nesse contexto, devem ser lembradas as reformas urbanísticas empreendidas por Pereira Passos na região central da cidade no início do século XX que tiveram como consequência a expulsão das pessoas mais pobres para as encostas dos morros, a substituição dos antigos casarios e cortiços por largas avenidas e a criação ou a readequação de instituições-símbolo da nova ordem cultural, como exemplificam os prédios construídos para abrigar a Escola Nacional de Belas Artes (1908), o Teatro Municipal (1909), a Biblioteca Nacional (1910). É apenas nesse quadro que é possível compreender as tentativas de barrar o acesso democratizado ao espetáculo cinematográfico, iniciativas que parecem consoantes com o discurso proferido pelas classes dominantes de então. Os novos cinemas, construídos na avenida Central, depois Rio Branco, deveriam abrigar em suas salas um público que não fosse negro, caipira, caboclo e pobre. Aliás, necessidade de afastamento e isolamento que foi posto em prática na reorganização do espaço urbano pela burguesia carioca nas primeiras décadas do século XX.

Souza reproduz críticas da imprensa da época que revelam este caráter discriminatório e também disciplinador. Ao retratar a experiência de uma família do subúrbio de Campo Grande em um cinema de primeira linha, o cronista de *Fon-Fon* reproduz as suas reações, tidas como exageradas. Ao assistirem o filme *A vingança do índio*, Frederico, chefe da família, protesta quando um índio é espancado pelos americanos:

*“Protesto! Eu sou caboclo e não posso consentir que ... Não concluiu. Os globos imediatamente acesos, houve explicações e a família de Campo Grande retirou-se da sala. Na rua, Frederico disse, cheio de indignação para a mulher e para a filha: - Fiquem sabendo, não venho mais a esta bodega! (...) por fim esta súcia se põe a insultar com verdadeiros brasileiros – aos caboclos, aos meus avós, aqueles de quem tu, Nair, descendes e eu... Nunca mais!” (apud Souza, 2004, p. 135).*

O papel da imprensa não se resumia a criticar determinados tipos de comportamento. Tratava-se de indicar as salas de cinema bem frequentadas, atribuir um caráter educativo e científico ao novo invento a fim de torná-lo palatável ao gosto de uma burguesia a ser conquistada para o meio e elogiar os *films d’art*, gênero

em voga no momento. Em relação a este último ponto, cabe notar que os filmes cantantes ligados ao universo musical erudito eram associados à produção francesa de então como o que havia de melhor a ser consumido pelo “meio social letrado” (Souza, 2004, p. 157 e ss.).

Em outro contexto, esta tensão entre popular e erudito é perceptível na fala, por exemplo, de Ricciotto Canudo. Conforme observa Édouard Arnoldy, Canudo, ao discutir a incorporação da música à imagem, é preconceituoso em relação às classes populares e aos espetáculos por ela consumidos. Em seus textos, produzidos nas décadas de 10 e 20, o teórico

*“emprega sua verve para convencer seu leitor da frágil inteligência e da falta de refinamento das classes populares, incapazes, segundo ele, de apreciar as nuances das composições musicais contemporâneas que deveriam acompanhar o movimento das imagens. Em alguns anos, Canudo irá excluir radicalmente tudo que, de alguma forma, pudesse contaminar a arte cinematográfica de seqüelas populares e de práticas de espetáculo apreciadas por todas as classes” (Arnoldy, 2002, p. 160, grifo autor).*

Um outro elemento a ser verificado no Brasil se relaciona à outra forma de padronização imposta pelos catálogos. De acordo com Pisano, é sabido que a música constava dos programas cinematográficos desde 1896, sendo o improviso a marca do acompanhamento realizado pelos instrumentistas.

Esta improvisação diminui na medida que o espetáculo cinematográfico se consolida. A instalação do cinema em salas fixas, por exemplo, traz uma certa profissionalização ao setor. Grandes empresas como Gaumont, Pathé e Paramount criam “categorias específicas, como o diretor musical e os músicos de orquestra para as salas de exibição” (Pisano, 2002, 20)<sup>17</sup>.

Em 1910, com a complexidade cada vez maior dos roteiros e da linguagem cinematográfica e com a maior duração dos filmes, dá-se muito mais atenção ao acompanhamento musical e ao elemento sonoro. As firmas produtoras procuram dar maior uniformidade à interpretação musical da imagem fornecendo a

*“decupagem musical em acordo com os rolos dos filmes, compostas de simples indicações sobre o tipo de música que deveria ser adaptada ou*

---

17. Ver também François Albera (2002, p. 8).

*mesmo a escolha dos diferentes trechos a serem utilizados para cada cena” (Pisano, 2002, p. 24).*

Assim, catálogos são elaborados com o objetivo de “facilitar o trabalho dos músicos”, sugerindo temas musicais para diversos tipos de cena. As “ilustrações sonoras” eram

*“classificadas segundo uma tipologia, (...) variando de cenas ‘amáveis’ e ‘de amor’ a ‘de batalha’, ‘pueris’, ‘fúnebres’, ‘italianas’, ‘pompeuses’, ‘tristes’, ‘cidadinas’, etc.” (Pisano, 2002, p. 24)*

Cabe salientar que as tentativas de uniformização são variadas. Édouard Arnoldy comenta o uso de pianos e instrumentos mecânicos em salas de exibição em torno de 1912. Por um lado, a recorrência à reprodução mecânica da música representava economia de custos, na medida em que não era necessário gastar com orquestra ou similar. Por outro, tal como ocorreu nos Estados Unidos, evitava-se qualquer tipo de conflito com os sindicatos de músicos, que tinham sido responsáveis por uma grande greve em 1912 a fim de melhorar suas condições de trabalho (Arnoldy, 2002, p. 156). Há também uma outra dimensão, vinculada à possibilidade de controlar a produção do sentido musical:

*“A perspectiva de gravar o acompanhamento sonoro de um filme é então uma alternativa à incompetência notória de pretensos músicos, às eventuais reivindicações sindicais, à exploração pouco escrupulosa dos filmes e à falta de contribuição dos proprietários das salas de exibição em consideração às injunções das companhias produtoras” (Arnoldy, 2002, p. 156).*

A presença desta forma de controle nos cinemas brasileiros do período ainda não foi pesquisada. Em nosso caso, os filmes cantantes deveriam ser certamente o lugar da manifestação desses conflitos. Em primeiro lugar, devemos levar em consideração também o tipo de acompanhamento feito às imagens, pois as elites viam com maus olhos e até mesmo reprimiam a música oriunda das camadas populares, como o samba e o maxixe. Outro elemento perturbador à ordem deveria ser a participação nas salas de cinema de músicos populares, como, entre outros, o citado flautista José do Cavaquinho.



Para entender esse quadro, é importante destacar que diversos grupos ao longo das primeiras décadas do século passado nutriam planos de intervenção no campo da cinematografia. Dentre eles, cabe destacar a Igreja Católica. Em recente estudo sobre a atuação deste grupo, Claudio Almeida analisa as tentativas de tomar para si a censura e o controle sobre o novo meio de expressão. Data de 1911 o primeiro artigo publicado na revista *Vozes de Petrópolis* a tratar do cinema: *Cruzar os braços*, de autoria de Francisco de Lins, pseudônimo do frei Pedro Sinzig (Almeida, 2002, p. 86). É do mesmo ano também a criação da Liga Antipornográfica da União Católica Brasileira (Almeida, 2002, p. 88). A preocupação expressa pelo jornal católico *A União* em 1916 era com outros espetáculos de moral duvidosa que então dominavam o cenário: “*às revistas pornográficas, ao dramalhão de faca e maxixe, ao cinematógrafo só para homens*” (apud Almeida, 2002, p. 85).

Alex Viany nos recorda que o maxixe, uma dessas sonoridades não associadas à civilização e ao progresso, esteve presente no cinema desde sua instalação no Brasil. De acordo com o autor, crônica de 25 de novembro de 1897, publicada no *Jornal do Brasil*, relata:

*“Como um caso estupendo, conta a Bíblia que Josué fez parar o sol e, no entretanto, o Animatographo Super Lumière, no Paris no Rio, fá-lo dansar o maxixe. Imagine-se o astro-rei cahido nos requebres exagerados da nossa dansa, como qualquer turuna da Cidade Nova! É impagável!”* (apud Viany, 1993, p. 23).

Neste sentido cabe recuperar a historicidade destas produções, percebendo o cinema do período “mais como uma forma de apresentar uma série de vistas (*views*) para uma audiência”, como propôs Tom Gunning em sua releitura do hoje chamado de “primeiro cinema”<sup>18</sup>.

Certamente este referencial teórico nos ajudará a definir melhor o sentido dos filmes musicais para sua época, reavaliando a historiografia concernente ao tema. Além do mais, pensar as relações entre cinema, música e história nas primeiras décadas do século passado implica a elaboração de uma história cultural da modernidade, cujo palco principal é a cidade. Como afirmam Leo Charney e Vanessa Schwartz,

*“o surgimento de uma cultura urbana metropolitana que levou a novas formas de entretenimento e atividade de lazer; a centralidade cor-*

---

18. Citado por Flávia Cesarino Costa (1995, p. 23). Entre outros artigos, Gunning aborda a questão em *Cinema e História – ‘Fotografias Animadas’, Contos do Esquecido Futuro do Cinema* (1996, p. 21 – 42).

*respondente do corpo como o local de visão, atenção e estimulação; o reconhecimento de um público, uma multidão ou audiência de massa que subordinou a resposta individual à coletividade; o impulso para definir, fixar e representar instantes isolados em face das distrações e sensações da modernidade, um anseio que perpassou o impressionismo e a fotografia e chegou até o cinema; a indistinção cada vez maior da linha entre a realidade e suas representações; e o salto havido na cultura comercial e nos desejos do consumidor que estimulou e produziu novas formas de diversão” (Charney e Schwartz, 2001, p. 22).*

Refletir sobre o cinema como fonte de compreensão do período, analisar o papel do cinema em sua relação com parcela da indústria cultural que se estabeleceu no período, como a indústria fonográfica e o rádio, e articular a trajetória do cinema brasileiro a outras formas de diversão popular do momento, como o teatro de revista e o circo devem levar em consideração, necessariamente, as questões acima.

---

## Bibliografia

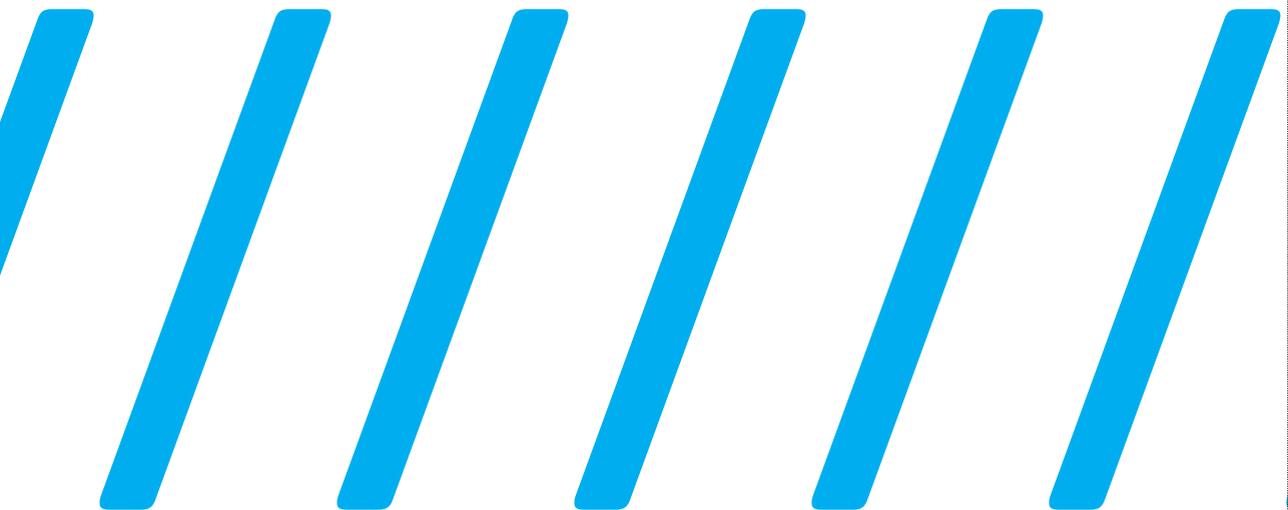
- ABEL, R. (ed.). 2005. *Encyclopedia of Early Cinema*. New York, Routledge.
- ALTMAN, R. (eds.). 2001. *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington, IN, Indiana University Press.
- ALBERA, F. *Ouverture*. In: ALBERA, F. e PISANO, G. (dirs). 2002. 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma. Musique!* (38): 5 – 14, octobre.
- ALMEIDA, C. A. 2002. *Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907/1937*. São Paulo, Tese de doutorado, FFLCH – USP.
- ARAÚJO, V. de P. 1985. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. 1981. *Salões, Circos e Cinemas de São Paulo*. São Paulo, Perspectiva.
- ARNOLDY, É. 2002. *Des scènes chantées et du Film d'Art, de l'accompagnement musical approprié et du film musical: deux ou trois notes sur une histoire de la musique du cinéma*

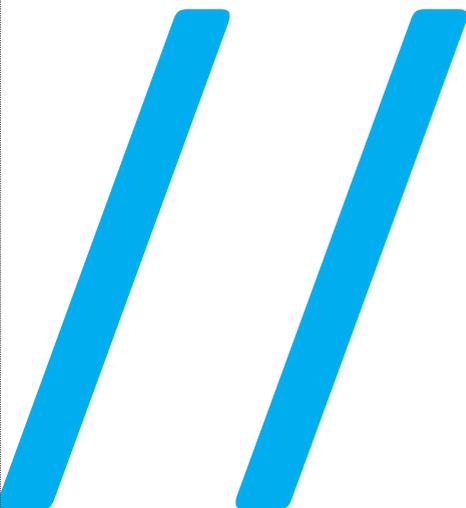


- muet*. ALBERA, F. e PISANO, G. (dirs). 1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma. *Musique!* (38): 149 – 165, octobre.
- BERNARDET, J.- C. 1979. *Filmografia do cinema brasileiro, 1900-1935*. *Jornal O Estado de S. Paulo*. São Paulo, Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura, Comissão de Cinema.
- \_\_\_\_\_. 1985. *Historiografia clássica do cinema brasileiro. Metodologia e pedagogia*. São Paulo, Annablume.
- CHARNEY, L. 2001. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. (orgs). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. São Paulo, Cosac & Naify, p. 386 – 408.
- CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. (orgs). 2001. *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. São Paulo, Cosac & Naify.
- COSTA, F. 2008. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, 7Letras/FAPERJ.
- COSTA, F. C. 1995. *O primeiro cinema*. São Paulo, Scritta.
- GALVÃO, M. R. 1975. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo, Ática.
- GARCIA, T. 2004. O “It verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930-1946). São Paulo, Annablume/FAPESP.
- GOMES, P. E. S. 1974. Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte. São Paulo, Perspectiva/Universidade de São Paulo.
- GUNNING, T. 1996. Cinema e História – ‘Fotografias Animadas’, Contos do Esquecido Futuro do Cinema. In: XAVIER, I. (org.), *O cinema no século*, Rio de Janeiro, Imago Ed., p. 21 – 42.
- MANNONI, L. 2003. *A grande arte da luz e da sombra. Arqueologia do cinema*. São Paulo, SENAC/UNES.
- MORETTIN, E. 2005. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. In: *Revista Brasileira de História*. 25 (49): 125 – 152, jan. – jul.
- \_\_\_\_\_. 1997. *A representação da história no cinema brasileiro (1907 - 1949)*. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. São Paulo, Nova Série. 5: 249 – 271, jan./dez.
- PISANO, G. 2002. Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet. ALBERA, F. e PISANO, G. (dirs). 1895. Revue

de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma. *Musique!* (38): 15 – 36, octobre.

- PISANO, G. e POZNER, V. (dirs). 2005. *Le Muet a la parole. Cinema et performances à l'aube du XXe siècle*. Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma.
- SEVCENKO, N. (org). 1998. *História da vida privada no Brasil*. Vol. 3. São Paulo, Companhia das Letras.
- SHAW, L. 2000. *A Música Popular, a Chanchada e a Identidade Nacional na Era de Vargas (1930 – 1945)*. In: Socine (org). *Estudos de Cinema. Socine II e III*. São Paulo, Annablume, p. 105 – 115.
- SKLAR, R. 1978. *Historia social do cinema americano*. São Paulo, Cultrix.
- SOUZA, J. I. de M. 2004. *Imagens do Passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos Primórdios do Cinema*. São Paulo, SENAC.
- TINHORÃO, J. R. 1981. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo, Ática.
- \_\_\_\_\_. 1972. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis, Vozes.
- VIANY, A. 1993. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Revan.
- \_\_\_\_\_. 2002. *O Samba, a Prontidão e outras Bossas*. S.l.p., Ed. Cinesul.
- VIEIRA, J. L. 2000. *Chanchada*. In: RAMOS, F. e MIRANDA, L. F. (orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, São Paulo, Editora Senac, p. 117 - 118.
- XAVIER, I. 1978. *Sétima Arte: um culto moderno*. São Paulo, Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia dos Estado de São Paulo.





**Transformações urbanas  
e imaginário fotográfico:**  
*a cidade de São Paulo sob a  
visão de três grandes fotógrafos*



*Luciana Fátima da Silva*

*Mestranda em Comunicação – UNIP-SP*





### **Resumo**

A cidade de São Paulo passou por diversas transformações ao longo de sua história. Algumas dessas transformações foram registradas em fotografias que permitem analisar como o ambiente impactou o imaginário fotográfico de três artistas, em diferentes momentos históricos, contribuindo para o desenvolvimento de uma leitura das imagens urbanas e para o registro destas de forma particular. Este artigo propõe um diálogo entre Edgar Morin e Maurice Halbwachs para estudar a relação entre transformações urbanas e imaginário fotográfico.

### **Palavras-chave**

Fotografia, São Paulo, Cidade, Urbanismo, Imaginário fotográfico.

### **Abstract**

The city of São Paulo has passed for several transformations throughout its history. Some of these transformations were registered in photos that allow analyzing how the environment has impacted the photographic imaginary of three artists, in different historical moments, contributing to the development of a specific reading of urban images and for the register of these images in a particular way. This article proposes a dialogue between Edgar Morin and Maurice Halbwachs to study the relationship between that transformations and photographic imaginary.

### **Key-words**

Photography, São Paulo, City, Urbanism, Photographic imaginary.

“As pedras da cidade, enquanto permanecem, sustentam a memória.” Ecléa Bosi

Este artigo busca compreender como as transformações urbanas na capital paulista agiram no imaginário fotográfico de Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), Guilherme Gaensly (1843-1928) e Cristiano Mascaro (1944- ), e como estes – absorvendo e resignificando o que ocorria em seu meio ambiente – retrataram em suas fotografias a sua visão particular do que ocorria naqueles momento e universo específicos.

Militão produziu o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo*, fotografando a pequena província em 1862, e registrando as mudanças ocorridas nos mesmos lugares retratados anteriormente, mas 25 anos depois, em 1887. Gaensly captou a transmutação da capital colonial paulista em grande metrópole, no início do século XX. Mascaro – fotógrafo ainda em atividade – procura, com sua poética linguagem fotográfica, interpretar a subjetividade da maior cidade da América Latina, registrando a transformação das relações entre a cidade e seus habitantes, e destes com a urbe.

A partir do pensamento de Maurice Halbwachs<sup>1</sup> estabelecer-se-á uma relação com algumas teorias de Edgar Morin<sup>2</sup> para, embasada nos estudos dos dois pesquisadores, criar referenciais teóricos que darão suporte a este trabalho, bem como à pesquisa da dissertação que se encontra atualmente em andamento.

Para iniciar as reflexões sobre a interferência do meio social na memória individual, Halbwachs (2006, p. 32) explica:

---

1. Halbwachs, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

---

2. Morin, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

////////////////////////////////////

*É comum que imagens (...) impostas pelo meio em que vivemos, modifiquem a impressão que guardamos de um fato antigo, de uma pessoa outrora conhecida. Essas imagens talvez não reproduzam muito exatamente o passado, o elemento ou a parcela de lembrança que antes havia em nosso espírito talvez seja uma expressão mais exata do fato – a algumas lembranças reais se junta uma compacta massa de lembranças fictícias.*

Se as lembranças individuais não são compostas unicamente do que ocorreu no passado, pode-se afirmar que se trata de uma mistura entre um fato vivido e, também, de uma série de impressões de outras pessoas, uma série de coisas imaginadas, criadas, contadas; não somente vividas. O resultado dessa mescla de recordações reais e irreais é o que Halbwachs chama de memória coletiva. A memória coletiva seria, então, o conjunto das memórias individuais mais os acontecimentos sociais interagindo no indivíduo. Morin (2005, p.87) também fala sobre essa interação que ocorre entre ser e sociedade, agindo em constante processo de retroalimentação:

*A sociedade, por exemplo, é produzida pelas interações dos indivíduos que a constituem. A própria sociedade, como um todo organizado e organizador, retroage para produzir os indivíduos pela educação, a linguagem, a escola. Assim os indivíduos, em suas interações, produzem a sociedade, que produz os indivíduos que a produzem. Isto se faz num circuito espiral através da evolução histórica.*

Aqui, Morin comenta o princípio utilizado para fundamentar a pesquisa do presente artigo, que é o princípio por ele chamado de “recursão organizacional”. Nele, os produtos e os efeitos são, ao mesmo tempo, causa e produtor daquilo que o produz. Este princípio pode ser usado para explicar o ciclo entre: a) transformações urbanas; b) a ação destas no imaginário do fotógrafo; c) captação ou registro daquela ideia de transformações na imagem fotográfica; e d) análise das imagens em sua volta para a primeira parte, ou seja, a das transformações. Continuando a explanação, diz Morin (2005, p.74):

*Temos o exemplo do indivíduo, da espécie e da reprodução. Nós, indivíduos, somos os produtores de um processo de reprodução que é anterior a nós. Mas, uma vez que somos produtos, nos tornamos os produtores do processo que vai continuar. Esta ideia é válida também sociologicamente. A sociedade é produzida pelas interações entre indivíduos e os produz.*

A análise pode ser feita da seguinte maneira: as transformações urbanas ocorrem, causando determinada impressão no fotógrafo; este capta as imagens, representando o ambiente e transmitindo esta idéia de transformações em suas fotos. A sociedade, por meio da recepção das imagens, internaliza esta noção. O grupo social perpetua uma visão de que a cidade não pode ficar estática, não pode parar, deve continuar se transformando. Assim, volta-se ao começo. Morin explana a relação cíclica entre o indivíduo que produz a sociedade que produz os indivíduos, isto é, o indivíduo é, ao mesmo tempo, produto e produtor, perpetuando a ideia recursiva. Esse processo se dá, também, por meio da memória. Dentro da contextualização da memória coletiva, Halbwachs (2006, p.51) discorre sobre os planos que compõem a memória:

*No primeiro plano da memória de um grupo se destacam as lembranças dos eventos e das experiências que dizem respeito à maioria de seus membros e que resultam de sua própria vida ou de suas relações com os grupos mais próximos, os que estiverem mais frequentemente em contato com ele.*

Atualizando o conceito para o produto desta pesquisa, pode-se afirmar que o imaginário do fotógrafo é composto daquilo que acontece individualmente em sua vida, mas, também, do que ocorre ao seu redor. Neste caso específico, tudo o que ocorre na cidade objeto de seus estudos e de seu trabalho: São Paulo. Em se tratando de uma cidade singular como a capital paulista, os três artistas escolhidos representam três momentos distintos da vida da metrópole. Cada fotógrafo viu e viveu coisas diferentes, mas que impactaram de semelhantes formas na obra de cada um. A busca pela resignificação da cidade pode ser analisada nas imagens abaixo.



Militão Augusto de Azevedo  
Ladeira da Memória (1860)



Cristiano Mascaro  
Ladeira da Memória (1993)

Militão e Mascaro, para registrar o mesmo lugar – Ladeira da Memória –, utilizaram praticamente os mesmos ângulos de visão, entretanto, com resultados diferentes. Militão via uma cidade muito mais horizontal; não existiam, naquela época, prédios ou arranha-céus. Apesar do aglomerado de casas, era possível vislumbrar praticamente a cidade inteira. A simplicidade das construções e pavimentos era evidente; essa realidade estava incrustada em Militão, sendo observada em sua fotografia. Já a imagem de Mascaro mostra uma outra realidade: os edifícios dominam a paisagem de uma São Paulo vertical. O cuidado com os calçamentos e com a arborização denota, por parte do poder público, evolução e modernidade do espaço, ainda que em um local histórico. Militão e Mascaro buscaram, assim, retratar a cidade do seu imaginário. Um imaginário semelhante em concepção, porém, de uma cidade que se transformou ao longo do tempo. Halbwachs afirma que para reconhecer por imagens é necessário ligar a imagem, seja ela vista ou evocada, de um objeto ou paisagem, a outras imagens que formarão com aquelas uma espécie de quadro mental.

Há uma conexão entre os elementos mentais e as imagens reais; entre a representação e o ambiente. Morin (2005, p.42) comenta que a sociedade reflete o sujeito e este reflete aquela, em um fluxo perpétuo e ininterrupto, que também pode ser perfeitamente aplicado à fotografia dos artistas:

*Este tema do reflexo é, entretanto, muito mais rico do que parece (...) Ele levanta o paradoxo do duplo espelho. De fato, o conceito positivista de objeto faz da consciência ao mesmo tempo uma realidade (espelho) e uma ausência de realidade (reflexo). E pode-se efetivamente adiantar que a consciência, de uma maneira incerta sem dúvida, reflete o mundo: mas se o sujeito reflete o mundo, isto pode também significar que o mundo reflete o sujeito.*

Para a composição de cada imagem, houve uma espécie de atração, ou reconhecimento do objeto retratado – no caso, a paisagem urbana – com algo que estava no imaginário do fotógrafo, algo ligado a uma sensação, a um sentimento que, quando da visão da cena que viria a ser a fotografia, causou uma imediata reação interna, uma conexão de pensamentos, e o artista decidiu (quase intuitivamente) que necessitava registrar aquele momento para refletir como ele via a cidade e como aquela cena o atingia diretamente. Era um desejo

de resignificar o mundo à sua maneira, e transmitir suas ideias por meio da fotografia. Pode-se exemplificar essa necessidade também entre as imagens de Gaensly e Mascaro:



Guilherme Gaensly  
Av. São João (1900)



Cristiano Mascaro  
Av. São João (1986)

Guilherme Gaensly estava em meio a uma Avenida São João que se transformava completamente. Era a chegada dos bondes elétricos e de todas as evoluções que a energia elétrica poderia trazer consigo. O modelo idealizado por todos, naquele momento, eram as cidades e modernidades europeias. Toda essa efervescência transformadora está presente em sua fotografia, bem como no próprio Gaensly, que está “inserido” na imagem, pois se coloca no mesmo plano da cena. Quase um século depois, Mascaro retrata o mesmo lugar já com todas aquelas transformações devidamente implantadas. Já se vê a avenida, ao fundo, ferida pelo Elevado Costa e Silva (conhecido como Minhocão – símbolo de evolução e involução urbana). As duas imagens mostram uma avenida que se transforma pelo progresso e se macula por ele mesmo. O gigantismo dos edifícios e os engarrafamentos constantes sufocam os seres humanos que, diminutos e isolados dentro de seus automóveis, buscam sobreviver em meio à selva de pedra.

Interessante notar o paradoxo das duas fotografias. A de Gaensly documenta o período das transformações. Os elementos da imagem são distribuídos de modo a enfatizar a ideia de uma cidade em construção e da participação da população nessa nova realidade. Pode-se perceber grande tensão e desorganização na imagem. Já a cidade construída e pós-moderna de Mascaro está imersa em um mar de edifícios; no entanto, há organização e calma na paisagem. A cidade continua crescendo, mas as transformações são registradas de maneiras distintas. Mascaro parece, em seu trabalho, querer reorganizar o caos, colocando-se acima – e de maneira um tanto distante – da aglomeração



urbana. Possivelmente isso se dê devido à sua formação de arquiteto e de fotógrafo que busca a harmonia e a retidão das linhas e perspectivas. Halbwachs discorre que essa sensibilidade pode aflorar no exato momento do “clique”, quando uma certa intuição – juntamente com outros elementos de pensamento e sensação – influencia-se pelo ambiente e também pelo organismo em contato com aquele.

O fotógrafo, em um ambiente propício, sofre grande influência do meio social em seus pensamentos, e isso faz com que ele deseje, intimamente, retratar determinada cena. Dessa forma, ele pode colaborar com o resultado de sua arte para reafirmar na sociedade uma opinião que já esteja em voga naquele momento. Tudo que está ao redor do artista atinge sua sensibilidade, provocando-o, fazendo com que ele registre, às vezes inconscientemente, o que está em volta e transmita aquela realidade (adicionando também sua própria visão, sua interpretação, sua resignificação do mundo) em suas imagens fotográficas. Morin (2005, p. 42) exemplifica essa relação sujeito-objeto:

*Por que “nosso Ego sentindo, perseverando e pensando não é re-encontrado em nenhum lugar de nossa visão do mundo (world picture)” perguntava Schrödinger? E ele respondia que é “porque ele próprio é esta visão do mundo: ele é idêntico ao todo e deste modo não pode ser contido como uma parte deste todo”. Assim tanto pode ser o objeto o espelho para o sujeito como o sujeito para o objeto. E Schrödinger mostra a dupla face da consciência do sujeito: “De um lado, é o palco e o único palco onde o conjunto do processo mundial acontece, de outro, é um acessório insignificante que pode estar ausente sem afetar em nada o conjunto”.*

O fotógrafo reproduz, nas pessoas das suas fotografias, a sua própria imagem, em uma espécie de relação especular, como citado anteriormente por Morin, na relação do reflexo e do duplo espelho.



Miltão Augusto de Azevedo  
Ladeira da Memória (1862)



Cristiano Mascaro  
Ladeira da Memória (1993)

Os atores sociais da São Paulo de Gaensly são diferentes dos de Mascaro, embora guardem algumas semelhanças entre si. No primeiro há o efeito “fantasmagórico” das pessoas, causado pelo movimento. O que se poderia chamar de “deficiência” da técnica fotográfica – que só era capaz de registrar com nitidez objetos estáticos – acaba conferindo à imagem uma impressão de desaparecimento, de fugacidade. Aqueles tropeiros que paravam no chafariz para matar a sede de seus cavalos são agora parte da memória de uma fotografia. As pessoas de Mascaro – registradas em contra-luz – não passam de um amontoado de sombras longilíneas que se estendem pelas ruas e calçadas. Não é possível identificá-las, são seres perdidos na multidão; pessoas sem corpo, sem face, sem identidade. Um aglomerado de homens e mulheres engolidos por seu próprio *habitat*. Em ambos os casos, a cidade parece se impor ao ser humano.

Os sujeitos que habitavam a São Paulo de Militão possuíam um ritmo de vida totalmente diferente dos que habitam a cidade de Mascaro. Ambos os fotógrafos, vivendo nesta cidade e interagindo com ela e com seus cidadãos, não podem se destacar da sua realidade, sendo parte integrante do imaginário que ajudam a construir por meio de suas fotografias. Halbwachs (2006, p. 58) conclui que:

*Quando muitas correntes sociais se cruzam e se chocam em nossa consciência, surgem esses estados que chamamos de intuições sensíveis e que tomam a forma de estados individuais porque não estão ligados inteiramente a um e a outro ambiente, e então os relacionamos a nós mesmos.*

Alguns acontecimentos coletivos agem mais diretamente nas ações individuais do que se pode supor. Aparentemente, isso pode soar – como sugere Halbwachs – coincidência, mas é certo que o sujeito é parte do meio que o circunda, isto é, do todo. E este todo é composto de vários sujeitos individuais. As transformações urbanas na cidade de São Paulo influenciaram na maneira de cada fotógrafo perceber o seu meio ambiente, convertendo suas experiências e impressões particulares em imagens. Cada imagem reflete a maneira – individual em um primeiro momento e coletiva, quando pensado no imaginário fotográfico – de percepção e resignificação da cidade. O fotógrafo é, ao mesmo tempo, o sujeito que reflete a cidade e também a cidade refletida no sujeito fotográfico.

Morin (2005, p.85) afirma: “Um todo é mais do que a soma das partes que o constituem”, entretanto, o todo não existe sem as partes



e vice-versa. O fotógrafo seria uma parte das transformações urbanas, pois perpetua em suas imagens essa ideia de transformação. O registro de determinadas ruas da cidade não é mera coincidência. Cada artista se propõe a contribuir de alguma forma com a sociedade que o circunda. E o resultado disso é um conjunto de imagens realmente expressivo, que conta a história da cidade e de seus habitantes sob vários e diferentes aspectos, permitindo infinitas leituras.

As pessoas criam uma imagem de si para passar para a sociedade. Dessa forma, a sociedade recebe uma imagem recriada de cada indivíduo; uma imagem desenvolvida para satisfazer outros sujeitos sociais. Halbwachs (2006, p. 61) explica esta relação quando diz que “A partir daí compreenderemos melhor que a representação das coisas, evocada pela memória individual, não é mais do que uma forma de tomarmos consciência da representação coletiva relacionada às mesmas coisas”.

Tanto o fotógrafo quanto o fotografado estão em contato direto com a cidade, que espera determinada atitude na hora do registro fotográfico. Se a cidade está em transformação, é esta imagem que a sociedade espera ver e não qualquer outra. Novamente, Halbwachs elucida esta teoria ao afirmar que há uma lógica de percepção impondo-se a determinado grupo social, ajudando-o a compreender e a combinar as impressões que chegam do mundo exterior, traduzindo a sua representação das coisas do espaço.

A fotografia antiga novamente transmite a noção da cidade em progresso. Entretanto, aqui, Gaensly confere à imagem documental uma ideia de estabilidade. Percebe-se uma imagem mais preocupada com a solidez da urbe. As plantações de chá que deram nome ao viaduto seriam substituídas pelas grandes construções, avenidas, carros, edifícios. A modernidade chegava rapidamente e a cidade crescia em ritmo acelerado. Era assim que Gaensly via e registrava a São Paulo entre o final do século XIX e o início do século XX. Toda essa pujança começou a chamar cada vez mais a atenção e a cidade passou a contar com milhões de pessoas vindas de todos os lugares do Brasil e do mundo. Migrantes e imigrantes com diferentes hábitos, idiomas, costumes, aos poucos, transformavam a capital paulista em um lugar que muitos afirmavam não ter identidade própria. E o paradoxo é que esta é uma das principais, senão a mais importante característica de São Paulo: a grande diversidade cultural. Nesta imagem de Mascaró, em particular, pouco importa a solidez do viaduto. O que se observa é o intenso fluxo de pessoas. À exceção de

---

Guilherme Gaensly  
Viaduto do Chá  
(s/d – início do século XX)



---

Cristiano Mascaró  
Viaduto do Chá (1986)



uma sombra de veículo no topo do quadro, quem confere sentido à obra viária são as pessoas. Esta é a cidade que Mascaró vê e fotografa.

Morin (2005, p.57) discorre ainda sobre os vários e diferentes papéis sociais que também os fotógrafos vivenciam:

*(...) a vida mais cotidiana é, de fato, uma vida onde cada um joga vários papéis sociais, conforme esteja em sua casa, no seu trabalho, com amigos ou desconhecidos. Vê-se aí que cada ser tem uma multiplicidade de identidades, uma multiplicidade de personalidade de identidades, uma multiplicidade de personalidades em si mesmo, um mundo de fantasias e de sonhos que acompanham sua vida.*

E os ambientes interagem com cada indivíduo, impactando em seu modo de agir e de pensar, levando-o à criação de um ser individual e único. Halbwachs (2006, p.79) explica: “São fatos singulares em seu gênero, que modificam a existência de um grupo. Entretanto, por outro lado, esses fatos se transformam em uma série de imagens que trespassam as consciências individuais.”

Não podendo deixar de ser apenas um, independentemente do ambiente em que se encontre, o fotógrafo reage ao meio, captando e retransmitindo suas impressões da cidade por meio de imagens fotográficas. No mundo contemporâneo, são essas imagens que retratam uma realidade – ainda que não totalmente livre de interferências externas – de uma parte do passado. Ecléa Bosi (2003, p. 48) explica essa atuação do passado no presente:

*O passado conserva-se e, além de conservar-se, atua no presente, mas não de forma homogênea. De um lado, o corpo guarda esquemas de comportamento de que se vale muitas vezes automaticamente na sua ação sobre as coisas: trata-se da memória-hábito, memória dos mecanismos motores. De outro lado, ocorrem lembranças independentes de quaisquer hábitos: lembranças isoladas, singulares, que constituiriam autênticas ressurreições do passado.*

Os fotógrafos constantemente pesquisam o trabalho de seus predecessores. Essas fotografias alimentam o imaginário fotográfico, segundo o qual os futuros artistas também desenvolverão sua linguagem pessoal. É um ciclo ininterrupto de retroalimentação. E Halbwachs (2006, p. 77) comenta essa função da fotografia como auxiliar da memória:



*A história, mesmo contemporânea, frequentemente se reduz a uma série de ideias abstratas demais – mas posso completá-las, posso trocá-las pelas ideias de imagens e impressões, quando olho os quadros, os retratos, as gravuras daqueles tempos, quando sonho com os livros que apareciam, com as peças representadas, etc.*

Este é um dos papéis da fotografia, principalmente a fotografia documental, objeto de pesquisa deste trabalho: completar as lacunas do que é imaginado, ou vivido, de uma época passada. Busca-se, a partir dessas imagens antigas, preencher vazios, interpretar uma realidade que pode até não ter sido vivenciada. Halbwachs (2006, p.87) analisa esta relação passado-presente quando diz que:

*(...) o passado deixou na sociedade de hoje muitos vestígios, às vezes visíveis, e que também percebemos na expressão das imagens, no aspecto dos lugares e até nos modos de pensar e de sentir, inconscientemente conservados e reproduzidos por tais pessoas e em tais ambientes. (...) basta que a atenção se volte desse lado para notarmos que os costumes modernos repousam sobre camadas antigas que afloram em mais de um lugar.*

Isso pode ser notado no trabalho dos três artistas: a realidade de uma São Paulo colonial, vista por Militão; e de uma São Paulo em crescimento desenfreado, vista por Gaensly, interfere na obra de fotógrafos como Mascaro, e isso impacta também na fotografia contemporânea de cidades. Acredita-se que haja uma espécie de diálogo entre o que foi feito no passado com o que existe atualmente; principalmente entre a maneira de interpretar as transformações urbanas da cidade de ontem e a de hoje. Bosi (2003, p.53) embasa a teoria de que o guardar a memória de ontem é a garantia que manterá o hoje vivo no imaginário de amanhã: “Importa, porém, reter o seu princípio central da memória como conservação do passado; este sobrevive, quer chamado pelo presente sob as formas da lembrança, quer em si mesmo, em estado inconsciente.”

O fotógrafo contemporâneo, Cristiano Mascaro, sofre as mesmas influências que Militão Augusto de Azevedo e Guilherme Gaensly em seu trabalho. Militão registrava as cenas que a cidade lhe apresentava: uma São Paulo pacata, com pouco movimento e quase nenhuma novidade. Gaensly vivia um turbilhão de transformações da cidade que buscava ser a capital europeia no Brasil: muitas melhorias, vá-

rias tecnologias, uma infinidade de coisas acontecendo rapidamente. Aquelas fotografias já traziam um retrato alterado da cidade, pois ela era interpretada segundo a ótica, a época e a releitura de cada um. Adicionando-se a esta São Paulo atual a interpretação de Cristiano Mascaro, é possível verificar como o fotógrafo representa a cidade de hoje. Mascaro assiste, atualmente, a cidade transmutada em caos. Suas imagens refletem a impessoalidade e o distanciamento a que se sujeitam os habitantes da urbe do século XXI. Como fotógrafo e arquiteto, suas imagens buscam uma reorganização estética por meio de perspectivas e de linhas perfeitas. Uma possível explicação a esta sobreposição de impressões é dada por Halbwachs (2006, p.91): “A lembrança é uma reconstrução do passado com a ajuda de dados tomados de empréstimo ao presente e preparados por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora já saiu bastante alterada.” E o pensador completa, com uma afirmação que exemplifica o resultado da fotografia contemporânea: “No momento em que examina seu passado, o grupo nota que continua o mesmo e toma consciência de sua identidade através do tempo.” (2006, p.108)

As imagens do passado influenciam o imaginário fotográfico da cidade de São Paulo. As transformações urbanas foram e ainda são responsáveis pela maneira como cada fotógrafo ressignifica a cidade em seu momento. Halbwachs (2006, p.109) afirma que: “Para a história tudo está ligado, por isso cada uma dessas transformações deve reagir sobre as outras partes do corpo social e preparar aqui ou ali uma nova mudança.” Essas transformações do ambiente, da sociedade, entre outras, impactam na forma de ver de cada fotógrafo e como ele pretende representar e/ou recortar um pedaço de sua realidade, mostrando como determinada ação social mexeu com ele. A fotografia será uma espécie de reação, de resposta ao que o artista sente ou capta (consciente ou inconscientemente) do ambiente ao seu redor. Halbwachs (2006, p.133) explica como se desenrola esta relação: “a memória coletiva tem de esperar que os grupos tenham desvanecido, para que se preocupe em fixar a imagem e a ordem de sucessão de fatos que agora só ela é capaz de conservar.”

A fotografia de hoje – assim como a de outrora já fez isso – vai guardar para as gerações futuras uma parte da realidade atual. Esse é o papel da imagem documental: mostrar como se comporta determinada sociedade, seus hábitos e costumes, que são refletidos em suas roupas, em sua arquitetura, enfim, a alma do lugar. Halbwachs (2006, p.152) demonstra esta necessidade:



*Para encontrar uma cidade antiga no labirinto das ruas novas que pouco a pouco as circundaram e transformaram, as casas e monumentos que ora descobriram e apagaram bairros antigos, ora encontraram seu lugar no prolongamento e no intervalo das construções de outrora, não voltamos do presente ao passado seguindo em sentido inverso e de modo contínuo a série de obras, demolições, etc. que modificaram progressivamente a aparência desta cidade.*

Novamente o ciclo. As imagens de ontem mostram como era a cidade antigamente; as imagens de hoje mostrarão às gerações futuras como é a cidade hoje, e assim sucessivamente. Ainda é Halbwachs (2006, p. 159) quem afirma: “Quando inserido numa parte do espaço, um grupo o molda à sua imagem, mas ao mesmo tempo se dobra e se adapta a coisas materiais que a ela resistem.”

A memória (ou imaginário) coletiva está ligada ao grupo que ocupa um determinado espaço, em um determinado tempo. O imaginário fotográfico está ligado àquele ambiente que o artista se dispôs a registrar. A lembrança não está apenas dentro de cada indivíduo, mas em um conjunto de fatos que marcaram a história individual e como este fotógrafo, no papel de sujeito histórico, compartilhou isso com seu meio ambiente, por meio de suas fotografias. Bosi (2003, p. 411) salienta: “Por muito que deva à memória coletiva, é o indivíduo que recorda. Ele é o memorizador e das camadas do passado a que tem acesso pode reter objetos que são, para ele, e só para ele, significativos dentro de um tesouro comum.”

Militão, como o primeiro fotógrafo deste estudo, apenas registrava o que via ao redor; retratava o que sentia da cidade, que ainda era uma pequena vila sem muitos atrativos. Já Gaensly estava em um momento de grandes transformações, não apenas urbanas, mas também sociais; e, além de vivenciar, queria mostrar em suas imagens toda essa efervescência. Mascaro, contemporaneamente, enfrenta outros tipos de transformações; aqui não temos mais as transformações físicas da urbe (até temos, mas em menor escala); as mudanças são percebidas pelos fotógrafos de maneira muito mais subjetivas. Atualmente, percebem-se mudanças de comportamentos, de atitudes, de valores, entre outros. Enquanto lá atrás Militão e Gaensly registravam uma cidade física, real, concreta, Mascaro tenta captar, hoje, o imaterial, o efêmero, o abstrato, o fugidio. Apesar das diferenças, entretanto, a busca é a mesma: todos querem estabelecer um diálogo entre suas fotografias e a cidade de São Paulo; todos buscam – cada um à sua maneira – retratar a “alma da cidade”.

---

**Referências Bibliográficas:**

- BOSI, Ecléa. 2003. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*.  
Companhia das Letras.
- HALBWACHS, 2006. Maurice. *A memória coletiva*.  
São Paulo: Centauro.
- MORIN, Edgar. 2005. *Introdução ao pensamento complexo*.  
Porto Alegre: Sulina.



# Normas para publicação

## 1. Objetivos da publicação

A Revista *Significação* – Revista de Cultura Audiovisual tem já uma tradição no contexto das publicações nacionais engajadas na temática dos estudos das linguagens verbais e não-verbais. Fundada na década de 1970, vive numa fase em que conquistou regularidade de uma publicação periódica (semestral), graças ao apoio do CINUSP e do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. As idéias dos trabalhos publicados não refletem necessariamente a posição editorial da revista.

## 2. Endereçamento de textos

Os textos deverão ser encaminhados por *e-mail* ou gravados em CD para:

Escola de Comunicações e Artes

Departamento de Cinema, Rádio e Televisão

Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Prédio 4, Boco C, Cidade Universitária,

São Paulo – SP – CEP: 05508-900

Telefone: (11) 3091-4020 *E-mail*: ctr@eca.usp.br

Fax: (11) 3031-2752

## 3. Condições para publicação

- Para serem publicados os artigos passarão pelo crivo de consultores *ad hoc* do Brasil e do exterior.
- Os textos enviados deverão ser inéditos e não poderão ser submetidos a outras publicações.
- Os originais não serão devolvidos.
- Enviar, em duas vias, um termo de cessão de direitos de publicação, contendo a assinatura do(s) autor(es).
- É de responsabilidade do(s) autor(es) do artigo obter permissão para reproduzir ilustrações, tabelas, etc., de outras publicações.
- Cabe ao(s) autor(es) a obtenção da aprovação de comitês éticos em artigos que envolvam pesquisas com seres humanos.

## 4. Apresentação do trabalho

Página de rosto:

- Título do trabalho;
- Nome completo dos autores, sua titulação e local(is) de trabalho;
- Endereço completo do autor principal;
- Telefone, número de fax e *e-mail*.

Na seqüência:

- Resumo (não mais de 10 linhas) e palavras-chave;
- *Abstract* (não mais de 10 linhas) e *key words*;
- Texto e ilustrações.

## 5. Formatação

Os textos deverão ser submetidos da seguinte forma:

- Digitação: programa MSWord 6.0 ou superior.
- Espaçamento: simples.

- Formato da página: A4.
- Fonte: Times New Roman, tamanho 12.
- Texto: deve estar corrido, sem tabulações, sem endentações e com “enter” (retorno) apenas ao final de cada parágrafo.
- Títulos, subtítulos e palavras podem ser destacados em *itálico* (o uso de negrito deve ser evitado).
- Nome do arquivo: nome completo do autor principal.

## **6. Ilustrações (fotografias, desenhos, figuras, quadros, gráficos e tabelas)**

- Devem ser impressas com o original, indicando seu local de inserção.
  - Devem ser enviadas digitalizadas isoladamente com as devidas fontes e referências e arquivadas em disquete.
  - Formato da digitalização: .TIFF ou .BMP
  - Resolução mínima: 300 dpi.
  - Tamanho: largura mínima de 4,4cm.
- \*\* Na impossibilidade de digitalização, enviar o original de fotografias e desenhos bem nítidos. No seu verso deverão estar anotados a lápis os créditos e o sentido da imagem (vertical ou horizontal). Fotocópias não podem ser utilizadas.
- \*\* A revista *Significação* reserva-se o direito de não publicar o material ilustrativo que não esteja adequado a essas orientações.

## **7. Gráficos, quadros e tabelas**

- Para a sua elaboração, dar preferência a softwares do Microsoft Office (Word e Excel). Na hipótese de utilizar outro software, salvar a imagem em formato .TIFF ou .BMP para viabilizar a utilização.
- Títulos e legendas devem constar imediatamente abaixo das figuras e gráficos e imediatamente acima dos quadros e tabelas. Todos deverão estar numerados consecutivamente em arábico.

## **8. Notas de rodapé (somente as explicativas)**

*Exemplo:*

1 Atualmente existem mais de trezentas unidades fechadas de...

*Errado:*

ESTRADA, Santiago. Previdência Social e Complementar e os Mercados Comuns. p 13. (trata-se, neste caso, de uma citação referencial)

## 9. Citações referenciais

- Identificar as referências (em parênteses) no texto, colocando o sobrenome do autor (com a primeira letra em maiúscula) e o ano. Um (1) autor: (Wenth, 1998); dois (2) autores: (Lamare & Soares, 1990); três ou mais autores: (Harris *et al.*, 1998).

- As citações referenciais não vão em nota de rodapé, mas sim, no corpo do texto, logo após o trecho citado.

*Exemplo:* (Kelsen, 1979, p. 91).

- Citações com mais de quatro linhas deverão vir em itálico e parágrafo específico.

## 10. Bibliografia

- A lista de referências deve estar em ordem alfabética de acordo com os exemplos citados abaixo.

- Os sobrenomes dos autores, em letras maiúsculas, devem ser seguidos do prenome ou de suas iniciais.

- Em caso de mais de um autor, cada nome deverá ser separado por ponto e vírgula.

- Para publicações dos mesmos autores, a listagem deve seguir o ano de publicação; para publicações dos mesmos autores no mesmo ano, as letras a, b, c, etc. devem ser colocadas logo após o ano, sem uso de espaço.

(a) *Artigos publicados em revistas:*

WENTH, R. C. 1998. "Psicologia analítica e educação: visão arquetípica da relação professor-aluno." *Tuiuti: Ciência e Cultura*, Curitiba, v.10, n.2, p. 7-15.

(b) *Monografias, dissertações e teses:*

ALEXANDRE, N. M. C. 1993. *Contribuição ao estudo das cervicodorsolombagias em profissionais de enfermagem*. Ribeirão Preto: 186 p. Tese de Doutorado - Escola de Enfermagem de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo.

(c) *Resumos:*

HAREVEN, T. 1984. Tempo de família e tempo histórico. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, v.5, n.8, p. 3-4, jun. Resumo.

(d) *Livros no todo:*

BERLINGUER, G. 1996. *Ética da Saúde*. São Paulo: HUCITEC.

(e) *Artigos de periódico:*

CUNHA, M. V. 1993. "A antinomia do pensamento pedagógico". *Revista da Faculdade de Educação*, São Paulo, vol. 19. n° 2.

(f) *Capítulo de livro:*

FACCHINI, L. A. 1994. Uma contribuição da epidemiologia: o modelo da determinação social aplicado à saúde do trabalhador. In: ROCHA, L. E.; RIGOTTO, R. M.; BUSCHINELLI, J. T. P.; (org). *Isso é trabalho de gente? Vida, doença e trabalho no Brasil*. Vozes, cap. 11, p. 178-186.

(g) *Publicações periódicas consideradas em parte (suplementos, fascículos, números especiais):*

CONJUNTURA ECONÔMICA. 1984. As 500 maiores empresas do Brasil. Rio de Janeiro: FGV, v.38, n.9, set.

(h) *Periódico:*

CADERNO DE PESQUISA. 1971. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas.

(i) *Artigo de jornal:*

ARANHA, J. R. P. 1998. "O princípio de gratuidade do Ensino Público". *Jornal da UTP*. São Paulo, 31 ago., p.2.

(j) *Filmes cinematográficos:*

TÍTULO. ano. Diretor. Local: Produtora: Distribuidora. Número de unidades físicas (duração em minutos): indicação de som (legenda ou dublagem), indicação de cor; largura em milímetros.

(l) *Gravações de vídeo:*

TÍTULO. ano. Diretor. Local: Produtora: Distribuidora. Número de unidades físicas (duração em minutos): indicação de som (legenda ou dublagem), indicação de cor; largura em milímetros. Sistema de gravação. *Exemplo:*  
A DREAM called Walt Disney World. 1981. Burbank, CA: Walt Disney Home Video: Walt Disney Telecommunication and Non-Theatrical Co. 1 videocassete (25 min.): son., color.; 12 mm. VHS NTSC

(m) *Trabalho em evento:*

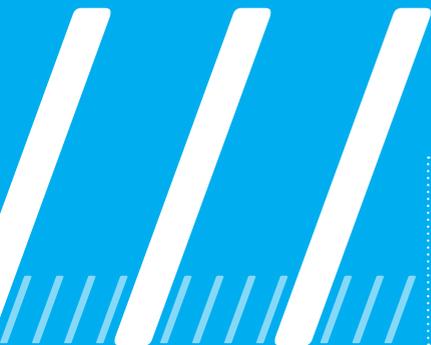
MELO, A. C. 1999. “A influência francesa no discurso da moda”.  
In: Encontro do Grupo de Estudo Lingüístico do Estado de São  
Paulo - GEL. Franca.

(n) *Consultas à Internet:*

AUTOR. ano da publicação. “Nome do artigo”. *Nome do  
periódico* (online). Disponível em : endereço da Internet. (data  
da consulta). *Exemplo:*

KAWASAKI, J. I.; RAVEN, M. R. 1995. “Computer –  
administered surveys in extension”. *Journal of Extension*  
(online). Available: [www.joe.org/Joe/index.html](http://www.joe.org/Joe/index.html). (20 set. 1999).





# Significação

Revista de cultura Audiovisual

# 31

**CCA**  
DEPARTAMENTO DE CINEMA RÁDIO E TELEVISÃO

**CNPq**  
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

**USP**

**IMUSP**  
PAULO ÉMILIO



PRÓ-REITORIA DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Sobre bicicletas y otros encantos cinematográficos  
**Reto Melchior**

Quando a fotografia se diz-dobra  
A propósito dos Perceptos de Valéria Costa Pinto  
**Maurício Lissovsky**

O documentário e as artes visuais  
**Beatriz Furtado**

Tela em branco:  
cinema da origem, origem do cinema  
**André Brasil**

Descolamentos e circularidade. O original é a cópia  
**Mauricius Martins Farina**

Análise discursiva das legendas e fotografias do jornal Brasil de Fato  
Jonathan Raphael Bertassi da Silva  
**Lucília Maria Sousa Romão**

Do Instante ao estado de coisas:  
formas da estabilidade no discurso visual do fotojornalismo  
**Benjamim Picado**

Sonoridades do cinema dito silencioso:  
filmes cantantes, história e música  
**Eduardo Morettin**

Transformações urbanas e imaginário fotográfico:  
a cidade de São Paulo sob a visão de três grandes fotógrafos  
**Luciana Fátima da Silva**