

MOVENDO IMAGENS ESTÁTICAS – FOTO-FILME

Fernanda Bastos¹

Resumo: A imagem em movimento do cinema analógico nasce, como se sabe, de imagens fotográficas, então por que não fazer um filme a partir de fotografias impressas? Assim são os foto-filmes, criados por meio da associação de fotografias a sons, durante o processo de montagem, onde ganham dimensões temporais, como duração e ritmo, e espaciais, quando decupadas de modo a explorar o espaço interno do quadro fotográfico; tudo isso lhes agrega uma narrativa cinematográfica. Os foto-filmes desafiam e desestabilizam os modelos dominantes dos campos específicos da fotografia e do cinema, estabelecendo um duplo diálogo com o pré e o pós cinema, uma vez que esse diálogo ultrapassa a questão do suporte e está diretamente ligado à filosofia e à estética: o tempo e suas possíveis representações imagéticas. Dando continuidade à pesquisa *Movendo imagens estáticas* – cuja primeira parte tratou do audiovisual –, nossa proposta é pensar quatro foto-filmes: *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), de Chris Marker, *Salut, les cubains!* (1963), de Agnès Varda, (*nostalgia*) (1971), de Hollis Frampton e *Je vous salue, Sarajevo* (1994), de Jean-Luc Godard, e observar o que de cinematográfico se agrega à fotografia que é transformada em filme e o que ela guarda de fotográfico, esmiuçando o papel da montagem como constitutiva do cinema.

Palavras-chave: Foto-filmes; Montagem; Cinema; Fotografia.

Contacto: fernandabastos1@gmail.com

Introdução

O desenvolvimento da fotografia é um fator fundamental para a criação do cinema, sobretudo do ponto de vista técnico. Sabemos também que, associada a outro dispositivo visual, o estereoscópio, ela foi o modelo dominante no que tange a produção, circulação e visualização de imagens no século XIX, tendo sido suplantada pelo cinema, no século XX. (Crary 2012). O cinema, por sua vez, se constitui como dispositivo hegemônico pela combinação do que se conceitua como *forma-cinema* e *efeito-cinema*.

A forma cinema diz respeito ao dispositivo como um todo. Segundo André Parente, o sistema de representação do cinema não nasce de sua invenção técnica e,

¹ Editora de audiovisual desde 1999, atualmente trabalha na recuperação, organização e edições inéditas da filmografia da artista plástica Brígida Baltar. Jornalista e mestre pela ECO - UFRJ, cursa agora doutorado na mesma instituição, com a tese *Todos os filmes de Brígida Baltar*.

para chegar à sua forma hegemônica – a *forma cinema* – o cinema como dispositivo precisou reunir três características fundamentais: a arquitetônica, herdada do teatro italiano; a tecnológica, captação e projeção de imagens; e a forma narrativa, que obedece ao modelo da *estética ou discurso da transparência*.² Já o conceito de *efeito-cinema*, desenvolvido por Jean-Louis Baudry em seu texto *Dispositivo: Aproximações metapsicológicas da impressão de realidade*, se refere à maneira como o espectador se relaciona com a *forma-cinema*. De acordo com Baudry, a projeção vinda de trás, o ambiente escuro e quieto, somados à posição de relaxamento, levam o espectador próximo ao adormecimento, permitindo a ele que assista ao filme como se estivesse sonhando com ele.

Com o desenvolvimento de ambos os campos – fotográfico e cinematográfico – nas áreas técnica e comercial, os discursos e saberes construídos em seu entorno, trataram mais de separá-los por suas diferenças e de olhar para suas especificidades como meios, deixando um pouco de lado as interseções e diálogos.

Sendo assim, coube à fotografia o imóvel, o instantâneo, o registro de um momento paralisado que seria invisível ao olho humano sem o dispositivo fotográfico; o *punctum*, o *studium*, a espessura materializada de um instante, separado de seu tempo, eternizado. E ao cinema, o movimento, o fluxo inexorável, que nos escapa, semelhante ao tempo cronológico que passa, sem que possamos detê-lo, transformando o presente em passado e atualizando o futuro em presente.

Nossa proposta é pensar alguns foto-filmes a partir da fronteira, ou seja, observar o que de cinematográfico se agrega à fotografia transformada em filme e o que ela guarda de fotográfico. Vamos tratar de *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), de Chris Marker, *Salut, les cubains!* (1963), de Agnès Varda, *(nostalgia)* (1971), de Hollis Frampton e *Je vous salue, Sarajevo* (1994), de Jean-Luc Godard, que não é contemporâneo dos outros filmes, mas será analisado comparativamente.³

Vale destacar que esses filmes são anteriores ao advento do vídeo, que abriu uma nova possibilidade imagética trazida pela inovação tecnológica. Pela primeira vez, o espectador pôde controlar o que estava assistindo – parar a imagem, voltar e adiantar o filme, por exemplo. Atualmente, as tecnologias fotoquímica (da

² Também conhecida como *narrativa-representativa-industrial* (N.R.I) e *modelo-representativo-institucional* (M.R.I), termos utilizados respectivamente por Ismail Xavier, Claudine Eizykamm e Noël Burch. (Parente, in: Gonçalves, 2014, 104-105)

³ Os filmes estão disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=yIVU6TDLFFg>, <https://vimeo.com/17217039>, <https://www.youtube.com/watch?v=foJzsVYK83w> e <https://www.youtube.com/watch?v=LU7-o7OKuDg>, respectivamente.

fotografia e do cinema) e eletrônica (do vídeo) foram substituídas pela tecnologia digital de captação, exibição e circulação de imagens que une mais do que nunca os domínios das imagens fixas e em movimento, tanto do ponto de vista tecnológico como do estético.

Foto-filmes

Os foto-filmes são um campo experimental por excelência, uma vez que têm como premissa a desconstrução de um modelo – o cinema clássico – e a investigação de suas possibilidades imagéticas e narrativas. São filmes com forte marca autoral, geralmente ligados a questões autobiográficas dos realizadores. Três dos quatro autores abordados – Varda, Marker e Frampton – são fotógrafos e cineastas que desenvolvem sua obra com a mesma intensidade tanto nos suportes de imagem estática, como nos de imagem em movimento. Varda e Marker extrapolam a fotografia e o filme, criando obras em outros formatos como é o caso da instalação *Quelques veuves de Noirmoutier* (2006), da primeira; e o CD-Rom *Immemory* (1998) e o ambiente de realidade virtual *Second Life* (1999), do segundo.

A liberdade formal, que é característica essencial das obras experimentais, gera processos e resultados bem diversos, entre os foto-filmes há exemplos, como o de *Salut, les cubains!*, em que as fotografias são realizadas para o filme, chamados de foto-filmes plenos.⁴ E há aqueles criados a partir de fotografias preexistentes, realizadas com outro propósito e ressignificadas na montagem, quando associadas ao som, e inseridas em uma nova narrativa; esses são os foto-filmes de apropriação, como nos casos de *Si j'avais quatre dromadaires* e *(nostalgia)*. Em todos os casos, as imagens estáticas ganham a dimensão cinematográfica durante o processo de montagem. É nele que se injeta a duração no instante, o movimento no fixo, o ritmo no eterno.

A montagem não é uma propriedade exclusiva do cinema, embora seja essencial para sua existência. Ela está presente na colagem dadaísta e na fotomontagem surrealista e expressionista, que, por sua vez, recebem influência de diversos aspectos da modernidade, como, por exemplo, a linha de montagem industrial e a arquitetura modular. Muitos estudiosos do cinema discutem a montagem como criadora de narrativa, entre eles Jacques Aumont (1995), Gilles Deleuze (1983) e André Parente (2000). Ela é, sem dúvida, uma atividade fundamental do cinema e se dá pela

⁴ Érico Elias diferencia o foto-filme pleno do foto-filme de apropriação, no texto. (ELIAS, disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/36/9/#_ftn1>)

associação de dois elementos independentes que resultam em um terceiro diferente dos originais. É ela que estabelece a relação de cada elemento com o todo, criando a linguagem de um filme, que inclui narrativa, ritmo e forma. Vejamos então que papel desempenha a montagem em cada um dos nossos exemplos.

Si j'avais quatre dromadaires (1966)

Chirs Marker é um pensador que extrapola classificações, atua como fotógrafo e cineasta, mas também como escritor e criador de novidades imagéticas como *Immemory* e *Second Life*, citados anteriormente. Em *Si j'avais quatre dromadaires*, Marker une o foto-filme ao filme-ensaio⁵ para filosofar sobre a fotografia, o olhar, o tempo e a sociedade.

Esse filme usa de maneira peculiar os três elementos fundamentais da montagem – imagens, sons e palavras – a imagem do filme é toda feita a partir de fotografias,⁶ de Marker, filmadas em planos fixos ou com movimentos de câmera característicos do cinema, como *tilt down* ou *zoom in*, por exemplo, que exploram o espaço interno do quadro fotográfico, fazendo um novo recorte dentro do enquadramento original. O som, que inclui conversas – entre o autor e amigos – e comentários sobre as fotografias, além de divagações filosóficas, utiliza também sons ambientes e trilha sonora. As palavras escritas é que aparecem de maneira muito interessante: tanto nas tradicionais cartelas pretas escritas em branco, como em uma folha branca datilografada, que pode ser uma fotografia entre as outras, nelas lemos citações de pensadores com quem Marker dialoga – Guillaume Apollinaire e Jean Cocteau, por exemplo.

A montagem reúne esses três elementos e engendra o encadeamento e o ritmo em que as fotografias se sucedem. Ela cria *raccords* temáticos, gerando novos significados para imagens originadas de outros objetivos. Um bom exemplo é a sequência que começa com a fotografia do *close* de uma escultura, substituída por vários retratos, em *close* ou não, com olhares bem marcantes, acompanhadas de uma reflexão sobre o olhar: a ideia de que o escultor fixa materialmente para sempre o olhar de sua escultura, enquanto o fotógrafo eterniza seu próprio olhar na fotografia. São muito interessantes as sequências que alertam para as coisas simples do cotidiano que unem, ou traçam um denominador comum entre todos os

⁵ O ensaio é uma forma narrativa, criada por Montaigne para discutir e elaborar conceitos filosóficos comuns liberdade e subjetividade do que a permitida nos tratados.

⁶São fotografias feitas para diferentes trabalhos ao longo dos anos, inclusive *Salut les cubains*, de A. Varda, do qual trataremos em seguida.

seres humanos (muito antes da internet, das redes sociais e das transmissões via satélite), tais como a contagem do tempo – “sempre será seis da tarde em algum lugar” –, a organização em filas, as calçadas que separam pedestres de motoristas, o amor por animais etc.

***Salut les Cubains!* (1963)**

Como afirmamos anteriormente, *Salut les cubains!* (1963) é um foto-filme pleno, realizado nesse formato, segundo Philippe Dubois,⁷ por causa de um desafio feito por Marker à sua amiga Agnès Varda – fotógrafa e cineasta,⁸ associada à Nouvelle Vague e ao Théâtre National Populaire (TNP) – que já planejava ir à Cuba, destino que despertava o interesse de muitos intelectuais da época devido à revolução que já contava dez anos e à mais recente vitória sobre os Estados Unidos, na Baía dos Porcos. Assim, munidos de câmeras fotográficas, partem para Cuba – Varda como diretora e fotógrafa e Marker como fotógrafo – para realizar seu filme-crônica.

Nesse filme, imagem e som são captados simultaneamente como em uma filmagem de documentário em película e passam por um processo de montagem também parecido com o processo tradicional: seleção e combinação das entrevistas, que se encadeiam no filme para contar uma história.

A montagem se afirma como fundamental desde o início do filme – uma sequência de imagem em movimento introduz o assunto: em Paris, vemos a abertura da exposição de Varda com as fotografias de Cuba expostas nas paredes, um grupo de músicos cubanos toca enquanto os convidados observam tudo; em *off*, a autora, nos conta o que vamos ver. Nosso primeiro contato com a Cuba de Varda é pela música, daí em diante ela começa a nos contar suas impressões de viagem através de um texto interpretado em *off* pelo ator Michel Piccoli. O filme aborda sua questão central – a política e os políticos do momento cubano – de forma muito leve por meio de associações livres entre os costumes locais e o momento político do país, e a montagem confere ainda mais liberdade à elaboração desse jogo de associações, combinando imagens cujo resultado visual reafirme o comentário da autora. A dança não poderia estar ausente em um filme que deseja recriar e/ou transmitir o clima da ilha. Então, Varda recria danças de alguns de seus personagens, recorrendo ao *stop-*

⁷ Informação dada por Philippe Dubois, durante a aula da disciplina Arte, Mídia e Experiência Estética, na ECO-UFRJ, no primeiro semestre de 2017.

⁸ Nessa época Varda já havia realizado *Cléo das 5 às 7* (1962).

motion, recurso bastante utilizado em filmes de animação. Assim, faz “o rei do ritmo” e outros personagens dançarem na tela,⁹ enquanto seus sorrisos fixados nas fotografias revelam uma certa estranheza nesses movimentos.

(nostalgia) (1971)

O curta-metragem de Hollis Frampton é um jogo, uma anedota do realizador para seu espectador. Ele envolve o espectador desde o título, que remete direto a uma emoção, depois lança a premissa e revela o método cruel de apresentação das imagens. Ainda com o título do filme escrito em branco na tela preta, uma voz em *off* explica que o filme marca uma transição artístico-profissional de Frampton em que ele se afasta da fotografia para se dedicar mais ao cinema, como rito de passagem entre esses estágios, ele realiza esse filme com fotografias, que além de imagens fixas são objetos, sendo incinerados em um fogão elétrico, com esse gesto ele ativa sua inexorabilidade cinematográfica, ou seja, assim que a imagem começa a escurecer, o espectador não a recupera mais, sua fixidez é queimada pelo fluxo do cinema.

Assistir à queima das fotografias associada ao clima do ritual de passagem anunciado ajuda o espectador a embarcar nas memórias do narrador evocadas pelas duas primeiras fotografias, até que, na terceira sequência, o narrador fala de uma vitrine enquanto se vê o retrato de um homem de barba, essa disjunção desperta o espectador para o jogo proposto pelo autor. Inevitavelmente nos perguntamos se as imagens anteriores correspondiam ou não ao que foi dito sobre elas e passamos a desconfiar da relação entre texto e imagem até à próxima fotografia que é exatamente a descrita na sequência anterior, aquela da vitrine. Há ainda outras brincadeiras no filme, a primeira é a narração feita em primeira pessoa como se o próprio Frampton falasse, mas gravada por Michael Snow, é dele também a fotografia que aparece aos 3'40", como se fosse um retrato de Frampton, que inclusive explica o método usado para realizar o autorretrato. Para encerrar o filme, ele faz um comentário instigante sobre aquela que pode vir a ser sua última fotografia, antes que ele se dedique exclusivamente ao cinema, mas a imagem não vem, ficamos apenas com o fim do rolo de filme sendo projetado, desamparados e com vontade de rever tudo o que foi destruído pelo fogo (Fatorelli 2013; Dubois 2014).

⁹ Aos 10' e depois aos 26', ainda em *stop-motion*, mas sem dança, temos, por volta dos 13', o corte da cana-de-acúcar base da economia de Cuba.

O jogo de Frampton é criado pela montagem, que gera esse hiato entre o que é visto e o que está sendo ouvido.¹⁰ A disjunção entre som e imagem provoca a memória do espectador, fazendo-o tentar lembrar do que ouviu no passado, na sequência anterior, para ligar à imagem que vê no presente, gerando pequenas nostalgias do comentário passado a cada imagem que o atualiza.

Je vous salue, Sarajevo (1994)

Je vous salue, Sarajevo é uma exceção em muitos termos no recorte desse trabalho, quase um anexo, mas ao mesmo tempo ele funciona como elo que encaminha para desfecho. O foto-filme de Godard é realizado a partir de uma fotografia (de jornal) reenquadrada e combinada à reflexão que o próprio cineasta faz, em *off*, sobre a maneira como a cultura europeia lida com a morte. A única referência textual à guerra da Bósnia está no título do filme. Mas a violência das guerras e conflitos vividos no continente durante o século XX fica nítida na imagem daquele chute paralisado no ar, talvez mais nítida do que em uma imagem em movimento, porque a duração da iminência do gesto é antinatural e incômoda. A decupagem reencena uma sequência de ações, partindo de planos de detalhe bem fechados para planos de conjunto que revelam um pouco mais sobre o todo, e quando o diretor suspende sua fala em uma pausa reflexiva, finalmente vemos a imagem completa, que em seguida volta a ser recortada, sempre de maneira a aumentar a tensão daquele golpe que nunca é desferido.

Em *Je vous salue, Sarajevo*, Godard consegue criar uma decupagem e uma montagem bem cinematográficas, que dialogam com os filmes de guerra,¹¹ além disso guarda o movimento do soldado congelado no instantâneo, que será sempre movimento – fluxo, nunca pose – ainda que potencial. Da parte da fotografia, Godard nos remete tanto ao *punctum* e ao *studium*, de Barthes, com os reenquadramentos que destacam, por exemplo, o cigarro na mão do soldado e depois nos dão a ver a cena completa.

O foto-filme de Godard é tecnicamente um foto-vídeo, uma vez que foi realizado com aquela tecnologia, mas dialoga esteticamente com os outros filmes analisados aqui, inclusive na questão narrativa, uma vez que a interrogação que Godard coloca à cultura europeia se coloca também a ele mesmo como agente dessa cultura.

¹⁰A voz foi captada com a imagem do filme já montada, isso fica evidente pelo som do projetor que ouvimos durante a narração, que inclusive persiste nos silêncios do narrador, quando a queima das fotos demora mais do que o comentário sobre elas.

¹¹ Temática tão forte no cinema clássico que é considerada gênero.

Considerações finais

Os foto-filmes utilizam a imagem fotográfica, o pré-cinema, em um processo essencialmente cinematográfico – a montagem – para produzir resultados que desafiam e desestabilizam o modelo dominante, portanto, muito antes da convergência digital, essas obras estabeleceram o duplo diálogo com o pré e o pós cinema, uma vez que esse diálogo ultrapassa a questão do suporte, ele está diretamente ligado à filosofia e à estética: o tempo e suas possíveis representações imagéticas. A questão principal suscitada pelos foto-filmes e por outras obras que reúnem imagem estática e em movimento é a questão temporal. O foto-filme é feito pela fricção entre o instante e o fluxo, o imóvel e o fugidio, o suspenso e o inapreensível; é um modo de habitar essa fronteira territorial e temporal, além de ser uma forma plena de possibilidades estéticas e discursivas. Muitas já foram exploradas, mas com a convergência digital elas se renovam e se multiplicam. A tecnologia digital substitui as tecnologias fotoquímica e eletrônica, desde a captação até a circulação de imagens, o que une mais do que nunca os domínios das imagens fixas e em movimento, tanto do ponto de vista tecnológico como do estético.

Para encerrar, observamos que já não é possível pensar o corpo independente dos aparatos tecnológicos, sobretudo no campo das artes – plásticas e cinematográficas – coevoluímos com nossos aparelhos, criando novas visualidades a partir de suas possibilidades técnicas e novas demandas tecnológicas a partir de seu uso e do desejo de novas invenções estéticas.

BIBLIOGRAFIA

- Aumont, J. 1995. *A estética do filme*. Campinas: Papirus.
- Baudry, J.-L. 1978. *L'Effet cinema*. Paris: Éditions Albatros.
- Crary, J. 2012. *Técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Deleuze, G. 1983. *Cinema - A Imagem Movimento*. São Paulo: Brasiliense.
- Dubois, P. 2004. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify.
- Fatorelli, A. 2013. *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: Senac Nacional.
- Fatorelli, A.; Carvalho, V.; Pimentel, L. (orgs.). 2016. *Fotografia contemporânea – desafios e tendências*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- Maciel, K. (Org.) 2008. *Cinema Sim: Narrativas e Projeções*. São Paulo: Itaú Cultural.
- Parente, A. 2000. *Narrativa e Modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papirus.
- Parente, A. 2014. Moving movie – por um cinema do performático e processual. Em Gonçalves, O. (org.). *Narrativas sensoriais*. Rio de Janeiro: Editora Circuito.

FILMOGRAFIA

Marker, Chris. 1966. *Si j'avais quatre dromadaires.*

Varda, Agnès. 1963. *Salut, les cubains!*

Frampton, Hollis. 1971. *(nostalgia)*

Godard, Jean-Luc. 1994. *Je vous salue, Sarajevo.*