

Retratos fantasmas e outros retratos

Pictures of Ghosts and Other Portraits

Portraits fantômes et autres portraits

José Antônio Orlando

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: semioticas@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6475-0412>

RESUMO

O impacto narrativo da fotografia surge como argumento fundamental e presença temática estruturante, em relação ao conteúdo e ao sentido, em obras de diversos gêneros no cinema e na literatura, como pode ser verificado em destaque nos filmes *Blow-Up*, *Retratos fantasmas*, *Elena* e *Aftersun*. O objetivo deste artigo é ressaltar um percurso crítico acerca das obras citadas em sua singularidade e seus modos de composição, analisando a especificidade da imagem fotográfica em sua relação com questões teóricas e cognitivas sobre presença e ausência, memória e esquecimento, considerando seus efeitos disruptivos e os conceitos de fotoliteratura, de autoficção e de metafíctão.

Palavras-chave: *fotografia; cinema; literatura; memória*.

ABSTRACT

The narrative impact of photography emerges as a fundamental argument and a structuring thematic presence, in relation to content and meaning, in works of various genres in cinema and literature, as can be seen prominently in the films *Blow-Up*, *Retratos fantasmas*, *Elena* and *Aftersun*. The objective of this paper is to highlight a critical path regarding the works cited in their singularity and their modes of composition, analyzing the specificity of the photographic image in its relation to theoretical and cognitive questions about presence and absence, memory and forgetting, considering its disruptive effects and the concepts of photoliterature, autofiction and metafiction.

Keywords: *photography; cinema; literature; memory*.

RÉSUMÉ

L'impact narratif de la photographie apparaît comme un argument fondamental et une présence thématique structurante, en relation avec le contenu et le sens, dans des œuvres de différents genres cinématographiques et littéraires, comme on peut le voir en évidence dans les films *Blow-Up*, *Retratos fantasma*s, *Elena* et *Aftersun*. L'objectif de cet article est de mettre en lumière un parcours critique des œuvres évoquées dans leur singularité et leurs modes de composition, en analysant la spécificité de l'image photographique dans son rapport aux questions théoriques et cognitives sur la présence et l'absence, la mémoire et l'oubli, en considérant son disruptif et les concepts de photolittérature, d'autofiction et de métafiction.

Mots-clés: *photographie; cinéma; littérature; mémoire*.

Data de submissão: 19/03/2024
Data de aprovação: 26/08/2024

Depois daquele beijo

Este artigo propõe uma abordagem sobre algumas questões relacionadas ao impacto narrativo da fotografia como argumento fundamental e como presença temática estruturante, em relação ao conteúdo e ao sentido, no cinema e na literatura, com destaque para os filmes *Blow-Up*, *Retratos fantasma*s, *Elena* e *Aftersun*. Além de ressaltar um percurso crítico acerca de tais filmes, em suas singularidades, seus argumentos e modos de composição, o artigo identifica e analisa pressupostos teóricos que tangenciam ocorrências de presença e ausência, de memória e esquecimento, de morte e eternidade, em relação ao fenômeno da fotografia, em suas confluências com o cinema e com a literatura, considerando os conceitos de fotoliteratura, de autoficção e de metaficcão.

A especificidade da fotografia em relação a outros tipos de imagem, e em relação a outras linguagens, encontra uma representação admirável em *Blow-Up*,¹ filme de 1967 de Michelangelo Antonioni inspirado em "As babas do diabo"², conto de Julio Cortázar publicado em *As armas secretas*, livro de 1959. A trama do filme tem imensa complexidade, o que remete, de forma alegórica, às questões semióticas da codificação da imagem fotográfica (que por um lado reproduz a realidade por meio de uma aparente semelhança, na forma de um signo icônico, e por outro lado tem uma relação com a realidade devido às leis da ótica, na forma de um signo indicial)³, mas a sinopse

ORLANDO, José Antônio. *Retratos fantasma*s e outros retratos.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.51689> >

pode ser descrita em poucas frases: um fotógrafo profissional registra imagens aleatórias de um casal em um parque em Londres e, mais tarde, descobre que fotografou a cena de um assassinato. No entanto, diante das fotografias, ele não consegue entender o que aconteceu e nem consegue decifrar o enigma do crime.

Décadas depois do lançamento, *Blow-Up*, assim como o texto literário que inspirou o filme, se mantém como importante referência em abordagens relacionadas ao tema da fotografia e à significação que os impactos narrativos e cognitivos da imagem fotográfica representam. Com sua trama ficcional e alegórica, o filme transporta a fenomenologia do signo fotográfico a extremos de construção primorosa e polissêmica – e como o texto de Cortázar, transpõe limites entre as categorias de gêneros discursivos e entre o real factual e o imaginado pelos personagens em cena.

A atualidade do filme de Antonioni e do conto “As babas do diabo” surge refletida em uma diversidade de obras da literatura e do cinema contemporâneo, entre recriações e citações feitas por escritores e cineastas de campos muito variados e em uma variedade de abordagens críticas e teóricas. Tais referências podem ser tomadas como um índice de que fotografia e cinema contaminaram de modo irreversível a literatura e todos os territórios da “sociedade do espetáculo”⁴, conforme o conceito lançado em 1967 por Guy Debord em referência não apenas à indústria cultural, mas a todos os setores da vida em sociedade que se manifestam como aparências. Porém, como destaca Susan Sontag, o tema da fotografia no cinema e a existência em cena dos questionamentos sobre presença e ausência, memória e esquecimento, morte e eternidade, que a fotografia traduz e reproduz à perfeição, não começou com a profusão da cultura pop que *Blow-Up* retrata e nunca terminaria com o filme de Antonioni.

A ideia proposta em *Ensaios sobre a fotografia* – que nossa capacidade de reagir a nossas experiências com frescor emocional e com pertinência ética vem sendo minada pela difusão implacável de imagens vulgares e estarrecedoras – poderia ser chamada de uma crítica conservadora à difusão de tais imagens. Chamo esse argumento de conservador porque o alvo da erosão é o sentido de realidade [...]. O enorme estômago da modernidade digeriu a realidade e cuspiu essa papa, em forma de imagens. Segundo uma análise muito influente, vivemos numa “sociedade do espetáculo”. Toda situação tem de se transformar em espetáculo para ser real. As próprias pessoas aspiram a tornar-se imagens: celebridades. A realidade renunciou. Só existem representações: mídia.⁵

Um modo tão disseminado para comprovar uma experiência, tirar fotos, colecionar imagens em álbuns e arquivos também é, conforme Sontag ressalta, uma forma de negar a própria experiência, na medida em que limitamos tais acontecimentos a uma busca do fotogênico e os transformamos em meras poses para o retrato, um mero *souvenir* – termo francês que indica uma recordação, um fetiche, um objeto característico de um determinado lugar que é comercializado, como lembrança, para forçar a materialização de uma memória pelos turistas. Sontag também reconhece que, embora, em certo sentido, a câmera fotográfica de fato registre a imagem de uma determinada realidade física, transformando cada fotografia em testemunho de um momento específico, tal testemunho é sempre limitado e sempre incompleto, convertido em um simulacro, com a ilusão adicional de que podemos repetir mecanicamente várias vezes o passado, ao guardar aquela imagem para olhar novamente. Na experiência da vida cotidiana, a fotografia não apenas materializa essa pseudopresença: ela também é símbolo da ausência.

As reflexões de Sontag diante da fotografia, seja na tentativa de compreensão sobre os fenômenos que ela encerra, ou na percepção sobre as maneiras pelas quais ela configura nossas concepções do mundo, sem nunca esgotar a variedade e a complexidade do real, fornecem os argumentos fundamentais para as discussões que ela apresenta em *Ensaios sobre a fotografia*⁶, em *Diante da dor dos outros*⁷ e em “Fotografia: uma pequena suma”, coleção de fragmentos e aforismos, à maneira de Walter Benjamin, reunida em *Ao mesmo tempo: ensaios e discursos*⁸. Todas as abordagens têm em comum questionamentos sobre a hegemonia da fotografia nos processos da memória, da cultura e da vida cotidiana, e alertam sobre o perigo permanente de falsificações, sobre a falsa noção de realidade, tantas vezes criada pela imagem fotográfica, sobre seu falso realismo passível de adulterações e as crenças equivocadas de uma total objetividade do testemunho fotográfico.

Importante ressaltar, contudo, que as abordagens de Sontag nunca estão restritas somente à estética do retrato fotográfico ou às questões históricas da fotografia, mas apontam, principalmente, para os grandes desafios políticos e ideológicos que a presença da fotografia vem revelar ou elucidar. Um exemplo, nesse sentido, são as denúncias sobre as fotografias feitas por militares norte-americanos na prisão de Abu Ghraib, no Iraque, na época sob ocupação militar dos EUA. Sontag denunciou que as imagens (sequências infames de retratos de prisioneiros iraquianos torturados, nus, encapuzados, enquanto seus algozes, os torturadores dos EUA, celebravam com gestos obscenos em poses de escárnio e deboche) eram parte importante da escalada da indústria

bética norte-americana, sob o pretexto de vingar os atentados de 11 de setembro de 2001. Muitos dos argumentos que ela apresenta em *Diante da dor dos outros*, livro publicado um ano antes de sua morte, retornam de forma mais intensa nas denúncias, feitas no artigo “Diante da tortura dos outros”, publicado em 23 de maio de 2004 pelo jornal *The New York Times*. Para completa indignação de Sontag e de outras personalidades que se manifestaram sobre o assunto, nem o Comando Militar nem o governo dos EUA sequer admitiram que se tratasse de tortura, e sim de uma “diversão justificada”⁹

Em 1977, três décadas antes das discussões sobre os retratos violentos feitos em Abu Ghraib, Sontag fazia sua primeira abordagem de fôlego sobre o fenômeno fotográfico, em *Ensaios sobre a fotografia*, retornando ao Mito da Caverna, alegoria criada por Platão, na Grécia Antiga, na tentativa de explicar a condição de ignorância em que permanece a maioria da sociedade e o que seria necessário para atingir o mundo real. Na análise de Sontag, a presença da fotografia altera as condições de confinamento lançadas na caverna de Platão, já que as imagens feitas por câmeras, nas sociedades modernas, são o principal mecanismo da maioria das pessoas para o acesso à realidade – um número ilimitado de imagens pelas quais todos são constantemente bombardeados e que reproduzem, sem cessar, o que as pessoas não mais experimentam diretamente.

Em seus argumentos, Sontag também lembra que filmes nos quais um fotógrafo ou o ato de fotografar fazem parte da trama sempre tiveram presença na história do cinema, mas a fotografia nem sempre está em primeiro plano no enredo e nem sempre é apresentada como aspecto central da trama. A mesma questão é ressaltada por Jean-Pierre Montier ao propor o conceito de fotoliteratura para abordar as aproximações e “contaminações” entre fotografia e literatura.

Assim como Sontag aponta que nem sempre a presença de fotografias ou de um personagem fotógrafo no cinema são suficientes para lançar o tema da fotografia no centro da trama ou do enredo, Montier também faz uma ressalva como condição essencial para caracterizar o conceito: que a fotografia seja, necessariamente, uma presença temática estruturante, em relação ao conteúdo e ao sentido, para que uma obra seja considerada no território da fotoliteratura. Porque, como ele ressalta, com certa ironia, há numerosos textos literários em que nem a existência de um personagem fotógrafo nem a menção a fotografias em qualquer lugar da ficção tem mais importância do que a presença de um telefone ou de um automóvel.¹⁰

Além do *Blow-Up* de Antonioni, Sontag faz citações a outros filmes que têm o tema da fotografia em destaque ou a presença de um fotógrafo como elemento central da trama ou como fio condutor da narrativa,¹¹ incluindo referências como *Um homem com uma câmera* (*Man with a Camera*, 1929), de Dziga Vertov; *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954), de Alfred Hitchcock; e *Tortura do medo* (*Peeping Tom*, 1960), de Michael Powell. Dos três, *Um homem com uma câmera*, documentário revolucionário e experimental que reúne imagens vertiginosas e impressionantes, tornou-se um clássico das vanguardas, com o virtuosismo de Dziga Vertov¹² na captura das cenas, nos efeitos práticos e na estrutura radical de roteiro e montagem, enquanto os filmes de Hitchcock e Powell também conquistaram destaque pela engenhosidade técnica, pelas invenções narrativas e pela metalinguagem, tanto no tema da fotografia como na arte do cinema, com notáveis possibilidades de interpretações psicanalíticas em suas tramas policiais de suspense e mistério – especialmente pela alegoria que representam quanto à situação simbólica relacionada ao voyeurismo do público diante de um filme.¹³

Realizado em 1954, mais de uma década antes do filme de Antonioni, *Janela indiscreta*¹⁴ também concentra sua trama em um fotógrafo que é inseparável de sua câmera e na dúvida, permanente e angustiante, sobre a possibilidade de um crime na sua pacífica vizinhança. Com Hitchcock, o enigma encontra sua solução, o que não acontece no filme de Antonioni nem na ficção de Cortázar. Contaminações entre crime e fotografia também surgem em *Tortura do medo*¹⁵, no qual o protagonista, cidadão acima de qualquer suspeita, esconde um fetiche perverso: ele é um fotógrafo profissional que usa sua câmera para cometer assassinatos e, simultaneamente, capturar pela fotografia a expressão de horror na face de suas vítimas. O próprio Michael Powell aparece em cena, atormentado, em cenas de *flashback*, no papel de pai do fotógrafo, para revelar a origem dos traumas desde a infância do protagonista.

Em *Blow-Up* há uma variedade de elementos autobiográficos, de metalinguagem e de abertura para as mais diversas interpretações, assim como o original de Cortázar que inspirou o roteiro de Antonioni e Tonino Guerra. Filmado em Londres, entre abril e maio de 1966, *Blow-Up* é uma rara adaptação literária na filmografia do cineasta, que sempre filmou argumentos originais e roteiros de sua autoria – as duas outras exceções em sua filmografia são *As amigas*, filme de 1955, adaptação do romance *Mulheres sós*, de Cesare Pavese, e *O mistério de Oberwald*, filme de 1981, adaptação de *A águia de duas cabeças*, peça de teatro de Jean Cocteau. O espectador está diante de um filme que

tem origem na literatura, mas que, por contraste e por ambiguidade, pode ser definido como um filme sonoro quase mudo: há música,¹⁶ mas também há muito silêncio, muitos gestos, muita mímica, e os poucos diálogos são muito breves. Em entrevista a Lino Micchicché, em 1993, para a edição de um catálogo completo de sua obra, Antonioni comentou sobre sua experiência com o filme, sobre o que a imagem da fotografia revela e esconde, e sobre sua identificação muito pessoal com a visão de mundo do fotógrafo que está no papel de protagonista – até porque, em *Blow-Up*, pela primeira vez em sua filmografia, a predominância de protagonistas femininas dá lugar ao masculino.

Em *Blow-Up*, eu lido com uma temática que me interessava mais naquele momento: a relação entre a realidade e sua aparência. Por isso eu considero esse filme talvez o mais aprofundado na direção que se predefinia. Efetivamente o que sempre me interessou, no cinema, quero dizer, sempre foi fazer experimentos, no sentido do conteúdo e também no sentido da técnica.¹⁷

Enquanto no filme de Antonioni o expectador somente vê e ouve o mesmo que o fotógrafo presencia, no texto de Cortázar há as narrações sobrepostas na primeira e na terceira pessoa do singular que comentam, e questionam, o próprio ato de narrar e a narrativa que o leitor empírico experimenta, com evidentes simetrias biográficas entre o autor e seu protagonista. Na época da publicação de “As babas do diabo”, Cortázar estava na condição de exilado na Europa, depois de ter embarcado na década de 1950 para a França, em oposição à ditadura militar instalada na Argentina, e trabalhava como tradutor, escritor e fotógrafo, assim como Roberto Michel, protagonista da história que está sendo contada, que é latino-americano, exilado em Paris, tradutor e fotógrafo amador, como ele mesmo relata. No filme, o nome do fotógrafo é Thomas, uma invenção de Antonioni – e não seria exagero supor que houve, na nomeação, a intenção de fazer uma referência ao personagem bíblico São Tomé, um dos 12 apóstolos de Cristo, aquele a quem a tradição religiosa atribui o lema “é preciso ver para crer”.

Como o personagem dos Evangelhos, tanto o Roberto Michel de Cortázar como o Thomas de Antonioni desconfiam, sempre, até da realidade que conseguem perceber pelo visor da câmera e que registram em fotografias: o personagem, duplicado da literatura para o cinema, vive na descrença das relações e das pessoas. Perdido entre as coisas do mundo e do real imediato que o cerca – só consegue ver, de fato, através da câmera e das imagens que fotografa. No conto de Cortázar, as duas vozes narrativas confessam suas dúvidas sobre o que narrar, sobre como narrar, sobre as

formas insuficientes para traduzir, pelas palavras, as incertezas e angústias diante das fotografias e diante da realidade concreta e sem intermediários que elas deveriam reproduzir. No filme, o comportamento do fotógrafo encontra paralelos na atividade e atitudes do próprio Antonioni, que vai construindo sua história em sequências de imagens e dúvidas. Por diversas vezes, o filme “mergulha” de forma surpreendente e minuciosa no processo técnico da fotografia, tanto na captura de cenas e poses como nas etapas de revelação, impressão, ampliação, exposição e observação das imagens, proporcionando ao espectador a experiência de dividir, com o fotógrafo, as dúvidas, as descobertas e uma angustiante perplexidade diante do que foi fotografado.

A variedade de elementos autobiográficos e de metalinguagem, e a abertura para possíveis e imprevisíveis cooperações interpretativas diante de tudo o que é contado e mostrado, levaram Fredric Jameson a destacar, tanto sobre o caráter híbrido da narrativa em “As babas do diabo” como sobre a transposição do fotógrafo para o cinema por Antonioni, que estão em jogo e em destaque, seja no conto ou no filme, diversas questões literárias, cinematográficas, fotográficas, sociológicas, antropológicas, psicanalíticas e semióticas, construídas de forma simultânea, e vez ou outra de forma contraditória, por “verdades que oscilam”. De acordo com Jameson, o paralelismo entre a fotografia e a literatura (ou entre a fotografia e o cinema, no caso de *Blow-Up*) dão origem à perplexidade sobre a natureza da realidade e à procura angustiante da arte, e das mídias em geral, para apreendê-la – aspectos característicos de uma nova era que ganharam evidência e estão disseminados nas sociedades contemporâneas.

As estratégias de complexidade pela construção em palavras, para as imagens que Cortázar apresenta e descreve, assim como a abordagem sensorial sobre a fotografia que Antonioni expõe em *Blow-Up*, vêm representar e questionar, segundo Jameson, as contaminações e deslocamentos na pretensão de representar um real que, na verdade, não existe – e que revelam, de um modo particular, os limites da própria linguagem. Jameson também ressalta que, a partir do contexto libertário que surge na explosiva década de 1960, tanto o fotógrafo e tradutor de Cortázar como o *flâneur* que o filme de Antonioni apresenta, mergulhados em seus enigmas cifrados sem solução, surgem como o ponto inaugural dos impulsos não ontológicos que anos depois seriam agrupados pelo termo pós-modernismo.¹⁸ Na cena contemporânea, em obras de destaque na literatura e no

cinema, tais elementos de complexidade, que envolvem o tema da fotografia, mantêm presença importante, junto com o que se convencionou nomear como “autoficção” e “metaficção”, como se vê em filmes como *Retratos fantasma*s, de Kleber Mendonça Filho.

A casa, a cidade, o cinema

Certamente há, no cenário abrangente da cultura contemporânea, questões incontornáveis que mantêm relações com interferências constantes, contaminações e convergências entre artes e mídias, um processo irreversível que vem alcançando níveis imprevisíveis de complexidade, que trazem novos desafios para a interpretação e são um convite à análise crítica. Neste cenário, literatura e cinema, em diversos gêneros e variantes, gerados e potencializados pela recente revolução digital, estabelecem jogos discursivos em que, com frequência, passado e presente se cruzam e o real se funde aos domínios do fantástico e da imaginação ficcional, sendo a fotografia, muitas vezes, o gatilho para deflagrar e conduzir o processo narrativo que vai envolver autores, tramas, personagens e a recepção pelo público.

No território instável e múltiplo da cena contemporânea, literatura e cinema também incorporam aspectos de autoficção¹⁹ e de metaficção²⁰ em narrativas e poéticas que, com frequência, estabelecem diálogo com outras obras e discursos por estratégias de citações, de paráfrases ou paródias, entrelaçando, à construção de suas tramas e enredos, documento histórico, memórias e ensaio teórico. É exatamente este cenário que está presente em obras como *Retratos fantasma*s²¹, filme classificado como documentário, mas que escapa à estrutura tradicional do gênero ao misturar a crônica autobiográfica à história do centro da cidade do Recife, em Pernambuco, retratada no filme a partir do melancólico desaparecimento de seus tradicionais cinemas de rua (Trianon, Art Palácio, Moderno, Politeama, Veneza...), em um processo similar ao que acontece em muitas cidades do Brasil e de outros países. Narrado pelo próprio diretor, entre tons de ironia e de nostalgia, o filme aborda questões individuais e sociais ao relatar mudanças na cultura e nos costumes reveladas por meio de antigas fotografias, recortes de jornal, filmagens de arquivo e imagens de captação recente apresentadas em três partes que vão abarcar a cidade, o país e o mundo – “O apartamento de Setúbal”, “Os cinemas do centro de Recife” e “Igrejas e espíritos santos”.

ORLANDO, José Antônio. *Retratos fantasma*s e outros retratos.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.51689> >

Desde as primeiras cenas, a narração do diretor “entra” em fotografias de décadas passadas. A partir dos fragmentos de outro tempo, o narrador encontra o vazio do presente – a presença na ausência. A todo momento, o fio das lembranças volta às imagens fotografadas ou filmadas: passo a passo, vai construindo ou reconstruindo as cenas, revelando questões da política, da economia, de arquitetura e urbanismo, do desenrolar da história pessoal e social. Há o apartamento e as coisas da família, os amigos, as casas e prédios e ruas da vizinhança, as memórias de infância e adolescência, e há o cinema, os personagens marcantes, a passagem da época de criança para a vida adulta, a formação do cineasta que está diante de sua trajetória. *Retratos fantasma*s é uma declaração de amor ao cinema, ao fazer cinema, ao assistir cinema – mas os cinemas do centro do Recife agora só existem nas antigas fotografias, nas imagens dos arquivos que não se perderam e nas memórias do narrador. Os templos para cinéfilos vieram abaixo, foram substituídos por lojas de artigos populares, por farmácias, pela multiplicação sem controle de igrejas evangélicas. No filme, a carga afetiva das lembranças vem reforçar que a realidade do tempo presente é um símbolo da ausência.

O campo semântico do título, *Retratos fantasma*s, aponta para tal ausência, em vários sentidos, sendo o mais inevitável a consideração de que são fantasmas os cinemas de rua que morreram, retornando apenas nas fotografias, nas imagens filmadas ou ainda presentes nas lembranças de cada um. No entanto, o que a princípio parecia apenas uma crônica afetiva sobre as memórias e o álbum de família do diretor, adquire novas direções e maior complexidade em questões sobre a fantasmagoria do poder econômico que assombra e devora os espaços, os valores históricos e culturais, a história coletiva. O narrador compara imagens de antes e depois, traduz os rumos das pequenas e das grandes transformações e, durante o percurso, também revela uma ou outra referência a seus filmes mais aclamados, *O som ao redor*, de 2012, *Aquarius*, de 2016, *Bacurau*, de 2019, que surgem ambientados no cenário contemporâneo, de forma sutil, em breves comentários ou em breves fragmentos, às vezes quase imperceptíveis à primeira vista.

Alguns destes fragmentos surgem de passagem, como fantasmas, como a aparição da atriz Sonia Braga no papel de Clara, protagonista de *Aquarius*. Ela está imóvel, distraída, registrada em um flagrante – uma cena que permanecia inédita, diante de uma grande loja que um dia foi um cinema, no centro antigo do Recife. A melancolia mais nostálgica, contudo, aqui e ali encontra um contraponto de ironia ou um pequeno toque sobrenatural, como na fotografia que por acaso registrou um espetro, no latido de um cachorro que já morreu, na transgressão da imobilidade foto-

gráfica dos letreiros móveis de uma antiga marquise de cinema, durante a digitalização de uma imagem, na tampa da máquina de scanner que se fecha de repente e assusta, durante uma gravação ao vivo, nas cenas de curtas de horror da época do aprendizado do jovem cineasta ou na cena final, na última viagem de Uber pelas ruas da cidade do Recife.

Na última sequência do filme, há o motorista que se torna invisível e que termina como uma sombra, uma metáfora para a presença do narrador do filme. Desde a primeira sequência, o narrador atua como se fosse um condutor invisível, exceto pela cena final e um ou outro momento, muito breves, em que ele aparece em cena, sempre de passagem ou em imagens de pouco tempo de tela. Na maior parte de *Retratos fantasmas*, apenas sua voz está presente, traduzindo as lembranças e fluxos de pensamentos, levando o espectador pela viagem em busca do que se perdeu com o tempo, entre imagens de fotografias e de filmagens, seguindo pela história das mudanças, das reconstituições e das destruições, pela memória afetiva da casa e das ruas, da cidade, dos cinemas que são fantasmas porque não existem mais. Em outra sequência, também muito rápida, um personagem anônimo, que surge em uma sala de arquivo, sussurra que “filmes de ficção são os melhores documentários” – uma passagem encenada que, pelo tom de ironia, de certa forma remete ao humor de funcionário público de Machado de Assis e seu defunto narrador em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e também a um comentário feito pelo filho documentarista no começo do filme, quando ele menciona a presença e a importância da mãe que morreu e que atuava como pesquisadora da Fundação Joaquim Nabuco, atribuindo a ela, e à sua influência, a dedicação que herdou pela história e pelas posições políticas na defesa do valor coletivo.

As estratégias de narração e montagem em *Retratos fantasmas* sempre procuram, no cenário do presente, a atualização de fotografias e de imagens do passado, por meio de justaposições ou de comparações, alcançando momentos de lirismo, pontuados pelo discurso autobiográfico, que vão além do manuseio técnico de coleções de fotografias e arquivos de documentos. Em seus escritos da década de 1930, Walter Benjamin também identificava alguns destes traços e vestígios do passado que sobreviviam em detalhes da arquitetura e em objetos da cultura de sua época, encontrando nos registros fotográficos seu meio privilegiado de memória e de resistência. Nos fragmentos reunidos no livro de publicação póstuma *Passagens*²², Benjamin se coloca na condição de cronista dos fantasmas que retornam para habitar os pensamentos dos vivos e os arquivos, da mesma forma que habitavam, de forma permanente, as portas das casas, as ruas e as galerias das

cidades: suas reflexões ressaltam que as imagens fotográficas têm este estranho poder, como se cada fotografia fosse um limiar, inquietante e familiar, com a capacidade de metamorfosear, como acontece nas lendas e fábulas, quem passa através dele.

Em meio a fotografias, às imagens do pensamento e do passado, Benjamin também evoca a figura emblemática do trapeiro (*chiffonnier*), personagem que exercia um ofício corriqueiro, na Paris do século 19, em sua tarefa cotidiana de recolher detritos gerados às margens das atividades que surgiam com a Revolução Industrial. Em seu ofício, como um colecionador, o trapeiro reunia o que já estava perdido, atribuindo, ao que não era visto com a evidência merecida, um outro sentido e outro valor. A estratégia do trapeiro traduz uma capacidade insuspeitada de lirismo – tal como aponta Georges Didi-Huberman sobre a figura de memória e resistência evocada por Benjamin.

Por suas possibilidades técnicas de enquadramento (isto é, de desenquadramento), de colocação em série e de fragmentação (isto é, desmontagens e remontagens), a fotografia torna visível, ou melhor, ilumina todo um mundo em que analogias e encontros inconcebíveis de acontecimentos são trazidos à ordem do dia. Benjamin chama isso de uma capacidade de lirismo – com a condição de que esse lirismo e essa iluminação, doravante, dependem de uma possibilidade aberta pelo intermédio da fotografia, este automatismo de reprodução e de objetividade. Daí o aspecto ao mesmo tempo fantasmático e documentário, memorial e revolucionário, que reveste a produção de imagens fotográficas.²³

Em seu poder de anacronismo, em sua capacidade de representar um real que é uma ausência, porque, na verdade, não existe mais, a fotografia revela um sintoma, um desafio para que, diante dela, o observador, no tempo presente, consiga desvendar o mistério: o intervalo inevitável que resiste entre a realidade atual e sua aparência no passado – exatamente como demonstram os questionamentos do narrador de *Retratos fantasmas* e como ressalta Didi-Huberman sobre as teses de Benjamin, especialmente na metáfora sobre a fotografia que, descoberta sob as cinzas do presente, se for assoprada suavemente e observada com atenção, volta a emitir seu calor, seu resplendor, seu perigo.

Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o *lugar onde arde*, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou [...]. Uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e portanto nosso pensamento. Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visí-

veis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles.²⁴

O recurso sobre a imagem fotográfica como brasa adormecida, ressurgindo sob o que resta das cinzas no presente, em uma figuração que consegue resgatar a memória do passado e revelar novas possibilidades, pode ser tomado como chave de leitura para o filme de Kleber Mendonça Filho, mas não é apenas em *Retratos fantasma*s, ou nos outros exemplos citados anteriormente, que a presença estruturante do fio condutor da fotografia e das imagens registradas no passado são o tema central e o argumento para a construção narrativa. Tal presença estruturante da fotografia também vem abarcar, em suas fronteiras, obras em diversos gêneros e discursos, da ficção literária ao ensaio, ao jornalismo, às artes visuais, às linguagens multimídia e a outros filmes e documentários – para as quais a delimitação e a atualização surgem como resultado de procedimentos e de estratégias plurais, polissêmicas, de representação e de questionamentos, na figurabilidade do texto ou na textualidade da imagem.

Memória e esquecimento

As fronteiras do território inicialmente demarcado como fotoliteratura (nos termos que Montier e outros autores propõem) também podem ser localizadas para além do ambiente literário, conforme foi destacado sobre *Retratos fantasma*s, sobre *Blow-Up* e sobre outros filmes, com a condição de que o argumento do discurso ou a narrativa tenham como tema central a presença da imagem fotográfica. O território fotoliterário alcança outros sistemas discursivos desde o século 19, com experiências pioneiras de autores como Edgar Allan Poe e Machado de Assis, os primeiros a aproximar literatura e fotografia em seus respectivos contextos na língua inglesa e em português.²⁵ Em seus papéis singulares, Poe e Machado, entre outros autores, incorporam ao fazer literário o dispositivo fotográfico, antecipando processos e possibilidades que artes e mídias, em variantes contemporâneas, têm concretizado no entrecruzamento cada vez mais complexo de palavra e imagem – com destaque para a presença fundamental da imagem fotográfica.

Na cena contemporânea, tais elementos de complexidade que envolvem o tema da fotografia mantêm uma presença importante, como destaca Montier, convivendo e coexistindo segundo uma lógica intermediática cada vez mais elaborada, incluindo a imensa variedade das redes da internet e as plataformas de hipertextos em navegações por labirintos narrativos e expositivos que vêm,

ORLANDO, José Antônio. *Retratos fantasma*s e outros retratos.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.51689> >

por sua própria estrutura, renovar as bases da textualidade.²⁶ Há casos que apenas diluem experiências que se tornaram célebres, mas também há obras exemplares que trilham novas e surpreendentes possibilidades em que estão codificadas aproximações e contaminações entre o verbal e o fotográfico – casos que provocam e delimitam, em zonas limítrofes, deslizamentos do real ao ficcional, em estratégias autorreferenciais que têm a capacidade de revelar e impulsionar a densidade narrativa, seja na forma literária ou nas formas audiovisuais, com o cinema em primeiro plano, gerando expansões do sentido que redimensionam vozes narrativas no tempo e no espaço diegético.

Uma lista de casos exemplares do passado recente pode ser enumerada sem grandes dificuldades: obras que conseguiram alcançar destaque no mercado editorial e reconhecimento crítico, nas quais a presença de imagens fotográficas surge como um elemento propulsor das narrativas, e que por isso se aproximam do território da fotoliteratura, assim como suas variantes identificadas pelos conceitos de autoficção (as experiências de ficção autobiográfica ou “autobiografia ficcional”, conforme a definição de Serge Doubrovsky)²⁷ ou de autoconsciência formal (a “temática da metaficção”, de acordo com Linda Hutcheon, que revela um deslocamento da mimese do produto, ou da história contada, para a mimese do processo de contar a história)²⁸. Uma seleção sob estes termos na literatura brasileira contemporânea, com referência apenas ao gênero romance, pode ressaltar *Cidade de Deus* (de 1997), de Paulo Lins; *O pintor de retratos* (de 2001), de Luiz Antonio de Assis Brasil; *Nove noites* (de 2002), de Bernardo Carvalho; *Ribamar* (de 2012), de José Castello; *K – relato de uma busca* (de 2014), de Bernardo Kucinski; *O irmão alemão* (de 2014), de Chico Buarque; *Ainda estou aqui* (de 2015), de Marcelo Rubens Paiva; *A resistência* (de 2015), de Julián Fuks; *Volto semana que vem* (de 2015), de Maria Pilla; *Machado* (de 2016), de Silviano Santiago; e *O corpo interminável* (de 2019), de Claudia Lage, entre outras obras publicadas nos últimos anos.²⁹

Uma seleção equivalente na produção de literatura estrangeira seria mais extensa, mas deveria incluir, entre outros, nomes como Patrick Modiano, Svetlana Aleksiévitch e Annie Ernaux – que conquistaram o Prêmio Nobel de Literatura em 2014, 2015 e 2022, respectivamente. Também é possível nomear uma extensa lista de exemplos em conteúdos e formas narrativas de outras artes e mídias, para além do texto literário tradicional. No cinema, há casos paradigmáticos como *Histoire(s) du cinéma*, projeto de “metacinema”³⁰ de Jean-Luc Godard, iniciado em fins dos anos 1980 e concluído em 1998, realizado em 8 partes (266 minutos no total), com roteiro, narração,

apresentação e direção do cineasta a partir de fotografias, memórias, sons e imagens de diversos filmes (o enunciador Godard lê, redige, fala, comenta, mostra, recorda e edita imagens diante das câmeras).³¹

Sobre as questões relacionadas a metacinema, também merece ser ressaltado o que se convencionou nomear como “cinema de arquivo”, com nomes de referência como Harun Farocki, a partir da década de 1980, na produção de montagens e remontagens utilizando trechos de filmes de outros autores de gêneros e origens diversas. Para Didi-Huberman, as montagens e apropriações de Farocki exemplificam o que Giorgio Agamben define como “profanação”, uma vez que Farocki torna visíveis certos aspectos da época e da sociedade atual que poderíamos perceber por nós mesmos, se tivéssemos tempo e energia para o trabalho.³²

Entre outros exemplos recentes e especialmente marcantes que caracterizam uma aplicação dos conceitos em questão, em estratégias narrativas relacionadas à fotografia, à autoficção e à metaficação, estão dois filmes realizados por mulheres que têm muitos pontos em comum: *Elena* (2012), de Petra Costa; e *Aftersun* (2022), de Charlotte Wells. *Elena* foi o primeiro longa-metragem da diretora, após a estreia com os documentários *Dom Quixote de Bethlehem*, de 2005, sobre uma montagem do Touchstone Theatre, da Pennsylvania (EUA), e *Olhos de ressaca*, de 2009, curta-metragem que tem seus avós como protagonistas. A trajetória de Petra Costa tem outros dois documentários, *Olmo e a Gaivota*, de 2015, com direção e roteiro em parceria com Lea Glob, sobre uma montagem teatral durante os meses de gravidez da protagonista, e *Democracia em vertigem*³³, que a partir da edição de fotografias, recortes de jornal, trechos de telejornais e filmagens sobre a cena política em Brasília, reconstitui a trama armada por setores da oposição e pela imprensa para a destituição de Dilma Rousseff da Presidência da República, em 2016, sem nenhuma ocorrência de crime de responsabilidade previsto pela Constituição Federal. Todos os filmes de Petra Costa foram premiados no Brasil e no exterior, incluindo a indicação para a disputa do Oscar de Melhor Documentário em Longa-Metragem para *Democracia em vertigem*.

Com *Elena*³⁴, como em todos os filmes de Petra Costa, a narrativa se estabelece a partir de fragmentos da vida cotidiana que surgem de fotografias, de recortes afetivos ou pequenos objetos, em um processo permanente de um presente instável que é também revisitação de referências do passado – um discurso sutil e por vezes lírico sobre a memória das memórias, na fluência de uma

linguagem cinematográfica que se faz de forma contínua por imagens, muito mais do que por palavras. A soma de pequenos acontecimentos e o silêncio de alguns momentos, assim como os pequenos gestos e as cenas da intimidade, surgem como contraponto às manchetes da imprensa que registram e direcionam a grande história social, no caso de *Democracia em vertigem*, e a história pessoal, a intensidade dos pequenos dramas da crônica doméstica, em família, no caso de *Elena*, que no fim das contas incorpora, traduz e repercute a história social que jamais termina e que desafia a capacidade de saber recomeçar.

O argumento para *Elena* nasceu, como confessa a diretora e narradora do filme, quando ela completou 17 anos e encontrou um antigo diário de sua irmã Elena, escrito quando a irmã tinha a mesma idade, 13 anos antes. “Tive a estranha sensação de estar lendo palavras minhas, como se aquele diário fosse meu”, diz Petra, no papel de narradora e protagonista de sua própria história. Ela relata que, anos depois da descoberta do diário, também encontraria mais de 50 horas de vídeos gravados pela irmã com depoimentos e mensagens enviadas à família. Na sequência, a diretora entrevistou familiares e amigos de Elena, com cenas gravadas em Minas Gerais, São Paulo, Bahia e nos Estados Unidos, em Nova York, para onde a irmã havia se mudado para estudar teatro e tentar a carreira de atriz, antes de morrer de forma prematura. O depoimento confessional e afetivo da cineasta, que tem uma semelhança física com a irmã que impressiona e por vezes confunde o espectador, entrelaça fotografias, a letra de Elena em cartas e bilhetes, recortes de jornais e revistas, trechos dos diários e as gravações da irmã nas cenas domésticas ou em breves passagens de suas performances como atriz.

Na infância e adolescência de Elena, seus pais atuaram na militância política do movimento de resistência à ditadura militar e por isso viveram um longo período na clandestinidade – uma questão que não é explorada em primeiro plano no filme, mas que emoldura de modo angustiante a crônica familiar. A edição das imagens, que têm formatos e origens diversas (filmes em Super-8, vídeos em VHS, cenas de TV, de iPhone, de câmeras digitais), também contribui para revelar, do início ao fim, as estratégias de metalinguagem sobre o filme que também revela, passo a passo, os percalços sobre a feitura do filme, alternando o tom subjetivo e poético, de teor inevitavelmente afetivo, com o relato mais objetivo sobre a cronologia dos acontecimentos.

Petra Costa tinha apenas sete anos, no final dos anos 1980, quando Elena embarcou para os Estados Unidos. Duas décadas depois, ela também se torna atriz e vai para Nova York, seguindo os passos da irmã. Em uma cena do filme, ela confessa que, mesmo sabendo que era um sentimento impossível, a todo momento tinha a esperança de encontrar Elena sorrindo, caminhando pelas ruas. A informação fulminante sobre a morte repentina de Elena, contudo, surge apenas ao fim da primeira metade do filme. Em depoimento na época de lançamento do documentário, Petra comentou sobre a experiência dolorosa e libertadora de transformar em filme suas perdas e memórias inconsoláveis, reconhecendo que o objetivo foi demonstrar, para si e para outras pessoas, as possibilidades de tirar algo positivo da ausência e da memória inconsolável.

Foi lindo e doloroso descobrir o maior valor daquilo que eu tinha perdido. Ao mesmo tempo em que eu a ganhava, eu a perdia de novo. Eu tinha uma imagem muito mais simples dela. Era uma lenda. Descobri várias facetas dela que eu não conhecia [...]. Eu tinha a intenção de criar uma história em que você mergulha e se identifica com os personagens, passa pela transformação junto com eles. Queria que as pessoas sentissem a apreensão que minha mãe, eu e a Elena tivemos. A gente buscou a estrutura de um filme de ficção porque é uma história que valia a pena contar. Tive o desejo de tirá-la do mundo dos esquecidos, fazer com que a Elena voltasse à memória. As pessoas saem inspiradas a também fazer uma obra artística sobre suas próprias Elenas, suas memórias inconsoláveis. O que mais me motiva a levar o filme para debates é que se fale mais sobre as próprias perdas. Elas viram uma fonte de inspiração.³⁵

São histórias e lembranças em família felizes e dramáticas, com muitos pontos em comum, mas entre o filme de Petra Costa e o de Charlotte Wells também há diferenças fundamentais. Petra está em busca de Elena, a irmã que agora existe apenas em fotografias e fragmentos de gravações em vídeo; Charlotte retorna à infância em busca do pai, mas para a tentativa impossível de resgatar sua presença ela conta, apenas, com suas memórias, umas poucas fotografias e gravações em vídeo muito breves. *Aftersun*³⁶ não é documentário e não tem narração em off, no entanto a trama de amadurecimento e aprendizado sentimental da diretora e roteirista, neste longa-metragem de estreia, assim como o filme de Petra Costa, também reúne aspectos de autoficção e metafíscão. Na trama, de aparência até muito simples, Sophie, uma menina de 11 anos, vive na década de 1990 a experiência de uma viagem de férias para a Turquia com o pai amoroso e idealista, Calum, que ela pouco conhecia. Depois de 20 anos, Sophie tenta uma reconciliação com as recordações sobre este

pai e aquela temporada de férias, conduzida por fotografias e fragmentos de filmagens caseiras que, durante o filme, serão repetidas em *flashback*, adquirindo, a cada repetição, um teor afetivo e dramático potencialmente mais forte.

Charlotte Wells vem da realização de três curtas de ficção, *Tuesday*, de 2015, *Laps*, de 2017, e *Blue Christmas*, de 2017, que, como *Aftersun*, também trazem questões autobiográficas e recriações sobre seus tempos de criança. Em entrevistas, ela reconhece que as lembranças da infância realmente moldam os adultos, até nos detalhes mais fugazes, explicando que suas intenções como diretora e roteirista, com *Aftersun*, tiveram, principalmente, a motivação de fazer um filme que promovesse uma reunião dramática de muitas “memórias fragmentadas”. Segundo a diretora, seu filme é uma obra de ficção que foi criada a partir de experiências muito pessoais e emocionalmente autobiográficas. Ela também confessa que, enquanto escrevia o roteiro, e antes de iniciar as filmagens, assistiu a muitos filmes importantes que lidam com memórias de seus realizadores, motivo pelo qual refletiu muito sobre o assunto e sobre suas consequências: “O processo de filmar e o processo de olhar para trás, pesquisar e reavaliar o passado, estavam muito interligados. Então ficou claro que minhas memórias de infância eram inseparáveis do roteiro”³⁷.

Aftersun poderia ser definido de forma apressada como uma espécie de acerto de contas da protagonista com seu passado, mas um resumo descrito desta forma excluiria o que o filme tem de mais poético e mais surpreendente. A pequena Sophie enfrenta o processo de crescimento e o fim da infância, tentando se descobrir, nas férias, com seus novos amigos adolescentes, mais velhos que ela, enquanto o pai, também muito jovem, enfrenta seus próprios demônios em crises de depressão e dificuldades financeiras. Com a cena em que o pai surge chorando, sozinho, em desespero, sem que a filha estivesse por perto, o espectador mais atento entenderá mais sobre os desafios emocionais de Calum, antes que Sophie, em sua curiosidade infantil e ingênua, começasse a perceber que nem tudo estava como deveria.

Quando o filme, em vários momentos, transita entre passado e presente, por meio de fotografias e repetições das imagens das gravações em vídeo (ou em sequências que poderiam ser sonhos ou talvez imaginação de Sophie adulta, com a figura do pai dançando em um clube, sob luzes estroboscópicas, ou caminhando à noite em direção ao mar), o espectador, aos poucos, desconfia que possam existir memórias reais e memórias imaginárias da protagonista. Tal processo, que mistura realidade e

imaginação, pode acontecer com frequência, com as memórias pessoais da maioria das pessoas, na vida cotidiana: às vezes, num lampejo, a memória escapa, confunde e engana, como se fosse uma traição diante de um acontecimento que não foi concluído ou que outrora não se expressou em palavras.

Em suas tentativas de documentar a viagem de férias, com uma câmera de vídeo miniDV do pai, Sophie busca com bom humor alguma conexão com ele para passar o tempo e vencer o silêncio da timidez. Ela faz perguntas, insistindo nas respostas e no enquadramento do rosto do pai de frente para a câmera. Estas breves imagens, pausadas em retratos, serão assistidas muitas vezes no futuro – no presente da personagem que, décadas depois da breve temporada no hotel da Turquia, acorda no meio da noite e, de forma repetida, volta às lembranças e flagrantes filmados no passado para observar a imagem do pai. Mas as imagens são símbolos da ausência: há sempre algo que escapa aos registros da câmera, de forma inevitável, e a Sophie de 31 anos (a mesma idade do pai na época da viagem de férias) se vê diante do que está definitivamente perdido. Sobreviveram apenas imagens com distorções, os escombros de suas memórias afetadas pelo tempo, instáveis e incompletas.

Emolduradas por retratos e pelo que restou das cenas do passado nas imagens de vídeo, as memórias da experiência afetiva de Sophie com o pai, observadas no presente, remetem a ruínas que não reproduzem a infinita variedade e a complexidade do real, mas revelam sutilezas do tom muito pessoal e talvez autobiográfico de Charlotte Wells. Contradictoriamente, são lembranças do esquecimento, um tanto indefinidas, à espera da memória involuntária, de tons proustianos, como indica Benjamin nas análises sobre o escritor francês.

Sem dúvida, a maioria das recordações que buscamos aparecem à nossa frente sob a forma de imagens visuais. Mesmo as formações espontâneas da *mémoire involontaire* são imagens visuais ainda em grande parte isoladas, apesar do caráter enigmático da sua presença. Mas por isso mesmo, se quisermos captar com pleno conhecimento de causa a vibração mais íntima dessa literatura, temos que mergulhar numa camada especial, a mais profunda, dessa memória involuntária, na qual os momentos da reminiscência, não mais isoladamente, com imagens, mas informes, não visuais, indefinidos e densos, anunciam-nos um todo, como o peso da rede anuncia sua presa ao pescador.³⁸

Em sua apenas aparente simplicidade, *Aftersun* projeta um estado permanente de espelhamento, como se vê pelas cenas iniciais, enigmáticas, que retornam no final do filme, trazendo uma circularidade e uma continuidade que reúnem o começo e o fim, quando pai e filha se encontraram e agora se despedem no aeroporto. As férias terminaram e Sophie está retornando para casa, para a companhia da mãe, com a qual falou por telefone e fez comentários indiscretos sobre o pai. O foco da diretora se volta para Calum, que está com sua câmera na mão e fica parado, meio perplexo, sorrindo, melancólico, olhando e filmando a filha que vai embora. Depois ele caminha por um corredor extenso no aeroporto, também vai embora e o filme abre outra lacuna para o desfecho ambíguo, com Sophie adulta procurando entender, no meio da noite, pelas antigas imagens das gravações, pela última vez, o que aconteceu com o pai depois das férias que passaram juntos.

Com as últimas imagens do filme, é como se Charlotte Wells afirmasse que o enigma faz parte da presença na ausência que toda fotografia e toda filmagem, de forma permanente e inevitável, representam. Cortázar e Antonioni também tentaram traduzir esse mistério que emana de certas fotografias, em "As babas do diabo" e em *Blow-Up*, assim como o narrador de *Retratos fantasma*s, entre constatações nostálgicas, que procura, em vão, nos cenários do presente, atualizações das imagens do passado, ou como Petra Costa também reconhece, enquanto confessa, em meio a suas lembranças nostálgicas, sobre a esperança impossível de um dia encontrar Elena nas ruas, como se as memórias sobre a irmã fossem uma possibilidade mágica, uma figuração instantânea que pudesse de novo brilhar, como brasa adormecida, sob as cinzas do presente.

Como escreveu certa vez Susan Sontag, o verdadeiro papel da arte não é fornecer respostas para apaziguar o espírito, mas sim questionar. Este papel se estende à imagem fotográfica, que por sua vez implica sempre recortes descontínuos, pois toda fotografia arranca as coisas de seu contexto e as reúne de modo elíptico, conforme se vê na singularidade dos exemplos destacados em filmes e textos literários. Por conta desta descontinuidade na representação do argumento, Sontag defende que a fotografia se aproxima das formas modernas da poesia, mais que da prosa: as imagens fotográficas, retiradas de seu contexto original, surgem com novos significados, analisadas sob novos olhares, a partir dos quais se estabelecem analogias em conexões poéticas e afetivas – definidas por Sontag como leis da subjetividade.³⁹ A especificidade da fotografia, na sua relação simultânea

de semelhança e de índice, de presença e de ausência do real passado, fornece às narrativas seu caráter referencial e autorreferencial, em estruturas cada vez mais complexas que, com frequência, alcançam um forte efeito dramático.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Ana Lúcia. Cinema – Metalinguagem – Espectador. In: ANDRADE, Ana Lúcia. **O filme dentro do filme**: a metalinguagem no cinema. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p. 65-73.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 36-49. (Obras escolhidas, 1).
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organização de Willi Bolle e Olgária Matos. Tradução de Irene Aron e Cleonice Rainho. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BOUSFIHA, Jihane. For Charlotte Wells, Memory Is an “Inexplicable” Part of Aftersun. **W Magazine**, 14 Oct. 2022. Disponível em: <https://www.wmagazine.com/culture/aftersun-movie-director-charlotte-wells-interview-2022>. Acesso em: 21 fev. 2024.
- CORTÁZAR, Julio. As babas do diabo. In: CORTÁZAR, Julio. **As armas secretas**. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. p. 133-159.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 2, n. 4, p. 206-219, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Tradução de Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 205-225.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Passados citados por Jean-Luc Godard**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2023.
- DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaios sobre a auto-ficção**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 111-126.

EBERT, Roger. Great Movies: "Peeping Tom". **RogerEbert.com**, 2 maio 1999. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-peeping-tom-1960>. Acesso em: 21 fev. 2024.

HUTCHEON, Linda. **Poéticas do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Tradução de Ana Lúcia de Almeida Gazolla et al. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaios sobre a autoficção**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 67-110.

MICCHICCHÉ, Lino. Antonioni visto por Antonioni. In: APRÁ, Adriano (org.). **Aventura Antonioni**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil: Ministério da Cultura, 2017. p. 55-63.

MONTIER, Jean-Pierre. De la photolittérature. In: MONTIER, Jean-Pierre (org.). **Transactions photolittéraires**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015. p. 11-61.

ORLANDO, José Antônio. **Retratos do invisível**: revelações da fotografia em Edgar Allan Poe, Machado de Assis e Julio Cortázar. 2022. 242 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2022.

RISTOW, Fabiano. Petra Costa faz retrato da irmã morta precocemente em documentário. **O Globo**, 10 maio 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/petra-costa-faz-retrato-afetivo-da-irma-morta-precocemente-em-documentario-8343197>. Acesso em: 21 fev. 2024.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. Semiótica da fotografia. In: SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagen**: semiótica, cognição, mídia. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998. p. 107-114.

SONTAG, Susan. **Ensaios sobre a fotografia**. Tradução de Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. Regarding The Torture of Others. **The New York Times**, 23 May 2004. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html>. Acesso em: 21 fev. 2024.

SONTAG, Susan. **Ao mesmo tempo**: ensaios e discursos. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

ORLANDO, José Antônio. **Retratos fantasmas e outros retratos**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.51689> >

NOTAS

-
- 1 *Blow-Up* (1967, cor, 111 minutos), direção de Michelangelo Antonioni, roteiro de Antonioni em parceria com Tonino Guerra, inspirado em "As babas do diabo", conto de Julio Cortázar. Elenco: David Hemmings, Vanessa Redgrave, Sarah Miles, Jane Birkin, entre outros. Foi lançado nos cinemas brasileiros em fevereiro de 1967 com o subtítulo "Depois daquele beijo" e com várias sequências cortadas pela censura da ditadura militar. Coprodução entre Itália e Reino Unido, foi o primeiro filme realizado em língua inglesa pelo italiano Michelangelo Antonioni.
- 2 Cortázar, 1994.
- 3 Santaella; Nöth, 1998.
- 4 Debord, 1997.
- 5 Sontag, 2003, p. 89-91.
- 6 Sontag, 1981.
- 7 Sontag, 2003.
- 8 Sontag, 2008.
- 9 O artigo "Regarding The Torture of Others" (2004) foi um dos últimos publicados em vida por Susan Sontag, que morreu em 28 de dezembro de 2004. Escrito para o *The New York Times*, o artigo também foi publicado no Brasil pelo jornal *O Estado de São Paulo* em 6 de junho de 2004 e está reproduzido no livro *Ao mesmo tempo: ensaios e discursos* (Sontag, 2008).
- 10 Montier, 2015.
- 11 Sontag, 1981, p. 3-24.
- 12 *Um homem com uma câmera* (1929, preto e branco, mudo, 68 min.), produção da União Soviética, roteiro e direção de Dziga Vertov, também cinegrafista e responsável pela montagem, registra cenas de movimentos nas cidades ucranianas de Kiev, Odessa e Kharkiv, com máquinas e pessoas filmadas sob diversos ângulos e situações, sendo considerado como precursor do documentário moderno e do cinema direto. Vertov nasceu na Polônia e teve formação na Ucrânia, onde realizou seus filmes e obras teóricas mais importantes, mesmo depois de fixar residência em Moscou. Nascido Denis Arkadievitch Kaufman, mudou seu nome para Dziga Vertov – a palavra "dziga" em ucraniano significa moto-contínuo ou máquina de movimento perpétuo, e "vertov", em russo ("vertet"), significa mover, rodar, girar.
- 13 O crítico de cinema e historiador Roger Ebert (1999) aponta que os filmes, por definição, colocam todos os espectadores no papel de *voyeur*: diante de um filme, na sala de cinema, cada um da plateia está no escuro, incógnito, à distância, assistindo à vida de outras pessoas.
- 14 *Janela indiscreta* (1954, cor, 112 min.), produção norte-americana, direção de Alfred Hitchcock e roteiro em parceria de Hitchcock com John Michael Hayes, baseado no conto "It had to be murder", publicado em 1942 por Cornell Woolrich sob o pseudônimo de William Irish. Elenco: James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey e Thelma Ritter, entre outros. O protagonista é um fotógrafo que quebrou a perna e está confinado em seu apartamento, de onde observa e fotografa, pela janela dos fundos, a vida cotidiana dos vizinhos. Como acontece em todos os seus filmes, Hitchcock faz sua tradicional aparição em uma cena, ajustando a hora em um relógio no apartamento de um dos vizinhos do fotógrafo.
- 15 *Tortura do medo* (1960, cor, 102 min.), produção do Reino Unido, direção de Michael Powell e roteiro de Leo Marks. Elenco: Carl Boehm, Moira Scherer, Anna Massey e Maxine Aldley, entre outros. O filme foi censurado em vários países e proibido para menores por cenas classificadas na época como excessivas pela violência, sadomasoquismo, fetichismo e abuso infantil. O título original "Peeping Tom" deriva da expressão usada em inglês para descrever o comportamento de um *voyeur* – palavra que no francês significa "aquele que vê", descrevendo a experiência de excitação e prazer de alguém que observa os outros, secretamente, em comportamentos íntimos.
- 16 A trilha sonora de *Blow-Up* tem composições de jazz de Herbie Hancock criadas para o filme, além da presença da banda de rock e blues The Yardbirds, que aparece em cena em uma performance ao vivo.
- 17 Micchicché, 2017, p. 62.
- 18 Jameson, 1995, p. 199.
- 19 Diante da abrangência do termo "autoficção", adotamos a definição de Jacques Lecarme (2014), para quem a autoficção é, a princípio, uma narrativa com elementos ficcionais cujo autor, narrador e protagonista compartilham da mesma identidade nominal.
- 20 O conceito de "metaficção" circunscreve, em linhas gerais, estratégias que tomam de empréstimo acontecimentos factuais que se tornam, então, argumento ou motivações para a ficção. A metaficção

NOTAS

também pode ser definida como uma ficção que toma por objeto, de forma explícita, a metalinguagem ou o processo de construção e apresentação de uma obra, ou que toma de empréstimo um dado real da história ou dos processos históricos, que se tornam tema ou fundamento ficcional. Cf. Hutcheon, 1991, p. 165.

21 *Retratos fantasma* (2023, cor, 93 min.), documentário com direção e roteiro de Kleber Mendonça Filho, estreou em maio de 2023 como filme convidado para Sessão Especial no Festival de Cannes, festival em que o diretor recebeu, em 2019, o Prêmio do Júri pelo filme *Bacurau*. A estreia nacional foi em agosto de 2023.

22 Benjamin, 2006.

23 Didi-Huberman, 2017, p. 221.

24 Didi-Huberman, 2012, p. 214-215.

25 As aproximações entre literatura e fotografia, desde meados do século 19, são abordadas em minha tese de doutorado, com destaque para tais ocorrências na obra de Poe, de Machado e de Julio Cortázar. Cf. Orlando, 2022.

26 Montier, 2015, p. 23.

27 Doubrovsky, 2014.

28 Hutcheon, 1991.

29 Há, também, casos emblemáticos como *O som do rugido da onça* (2021), de Micheliny Verunschik, que se estrutura a partir de retratos de duas crianças indígenas raptadas no Brasil, no século 19, e levadas para a Alemanha: mesmo se tratando de retratos pintados, o romance reverbera questões sobre o tema da fotoliteratura, com aspectos que também poderiam ser classificados como autoficção e metaficção.

30 O conceito de “metacinema” não tem uma definição inequívoca, mas pode ser identificado como obra audiovisual que utiliza recursos de metalinguagem em sua enunciação e/ou seu enunciado, evidenciando seu caráter autorreferente e uma quebra de parâmetros ilusionistas, revelando suas estratégias de construção cinematográfica, incluindo variantes como filmes sobre o cinema, sobre o fazer cinema e sobre a estratégia do filme dentro do filme. Cf. Andrade, 1999.

31 Didi-Huberman (2023) apresenta um extenso inventário em leitura crítica sobre os jogos de linguagem e de citações na filmografia de Godard, com destaque para *Histoire(s) du cinéma*.

32 Didi-Huberman, 2015.

33 *Democracia em vertigem* (2019, cor, 121 min.), documentário com direção e roteiro de Petra Costa, retrata o processo de impeachment da presidente do Brasil, Dilma Rousseff, o julgamento de seu antecessor, Luiz Inácio Lula da Silva, a eleição do candidato de extrema-direita Jair Bolsonaro e os danos colaterais de tais acontecimentos sobre a democracia brasileira, com agravamento da polarização ideológica e da crise política e econômica. Estreou em janeiro de 2019 no Festival de Sundance e em junho de 2019 na Netflix.

34 *Elena* (2013, cor, 82 min.), documentário com direção de Petra Costa e roteiro em parceria de Petra Costa e Carolina Ziskind, estreou no Festival de Brasília, vencendo os prêmios de Melhor Documentário, Direção, Montagem e Direção de Arte. Também foi premiado em festivais na França, Estados Unidos, Polônia, Holanda, Croácia, México e Cuba. A estreia nacional nos cinemas foi em maio de 2013.

35 Ristow, 2013.

36 *Aftersun* (2022, cor, 101 min.), filme com direção e roteiro de Charlotte Wells, coprodução entre Reino Unido e Estados Unidos. Elenco: Paul Mescal, Frankie Corio e Celia Rowson-Hall, entre outros. Estreou em maio de 2022 no Festival de Cannes, onde recebeu o Prêmio do Júri.

37 Bousfiha, 2022, tradução nossa.

38 Benjamin, 1985, p. 48.

39 Sontag, 1981, p. 93.