

6 Trivialização das imagens e percepção da realidade

Quebrar as armadilhas do mundo é, antes de mais nada, quebrar o mundo de armadilhas em que se converteu nosso próprio olhar.
(Mia Couto em *E se Obama fosse africano?*)

Retratos de uma obsessão (Estados Unidos, 2002)¹ é um filme síntese de tudo que discutimos até aqui nesta tese: a substituição da experiência, a vida mediada pelas imagens, a trivialização das imagens, a alteração da percepção da realidade, a dificuldade de se afirmar o que é real ou não, o mundo de aparências. O filme, dirigido por Mark Romanek, é um *thriller* que vai ganhando contornos dramáticos ao contar a história de Sy, vivido com grande maestria por Robin Willians, que trabalha numa loja de revelação de filmes².

Sy, que no inglês rima com “photo guy”, como é chamado pelos personagens, não tem família, não tem amigos, não tem ninguém. A maneira que encontrou para preencher o vazio da sua existência foi duplicar as fotos que revela na loja e guardá-las para si, construindo em sua casa um enorme mosaico, vivendo uma vida que não era a sua, usando a duplicidade fotográfica como forma de inserção numa família que ele escolheu para si - os Yorkin, também um jogo de palavras do roteirista: “your kin” quer dizer seus parentes, ou seja, Sy pretende, de fato, fazer parte daquela família perfeita. Nina, Will e Jake, protótipo modelo de família, com suas fotos registrando os momentos felizes juntos, criaram todo o imaginário de felicidade na cabeça de Sy. Como ele mesmo diz: “ninguém registra momentos tristes, todos querem registrar os momentos alegres como forma de perpetuá-los”.

Triste, amargurado, deprimido, Sy faz sempre questão de se manter simpático e gentil com seus clientes, a ponto de dispor de produtos da loja para oferecê-los como brindes às crianças, fato que, mais tarde, junto com a quantidade

¹Filme disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tVvPfHA1is>>. Acesso em: dezembro de 2015.

² Interessante rever o filme tantos anos depois: estas lojas de revelação “express”, que antes existiam aos montes, hoje são bem raras. Interessante também notar o processo todo que envolvia a revelação das fotos - o barulhinho do filme rebobinando dentro do aparelho, a feitura e cortes dos negativos e todo processo químico envolvido na revelação. O filme, visto hoje, sugere uma nostalgia não prevista quando foi exibido.

de cópias extras, serão a causa de sua demissão. O único que percebe a extrema solidão é Jake, o menino, que confessa à sua mãe ter pena do funcionário da loja. Sy pensa criticamente a imagem durante todo o tempo: o uso que cada um faz dela, o poder que ela tem sobre nossa memória e faz afirmações bem verdadeiras: “em um incêndio, após salvar a vida das pessoas e dos bichos de estimação, as pessoas querem salvar suas fotos”. Da ficção à realidade, na época do desabamento do Palace II, ocorrido em 1998, no Rio de Janeiro, os relatos mais comoventes de moradores que perderam tudo vinham, sobretudo, da lamentação da perda de documentos e álbuns de família. Era a perda da identidade na sua forma mais dolorida, como afirma o personagem do filme.

A obsessão de Sy vai ganhando contornos de psicopatia ao longo do filme. Ele surge dentro da casa dos Yorkin, mas é apenas imaginação, desejo. Ele assiste ao treino de Jake, e isso é real. Nós, telespectadores, somos também ludibriados por um narrador que, paulatinamente, vai perdendo a referência do que é ou não real, à medida que vai caindo também a máscara daquela família que “tem fotos dignas de capa de revista”, mas que vive um inferno, com distanciamento, acusações, negligências e traições. Traição que é descoberta por Sy através da revelação das fotos e contada para esposa também através delas. O filme, como já dissemos, sintetiza o cúmulo de uma vida toda mediada pelas imagens.

A descoberta de que a família onde se inseriu (mentalmente) não é idílica como pensava e a demissão dele acabam por desenrolar uma vingança, seja tirando fotos da filha do gerente que o demitiu de forma a alertar: “estou próximo dela”, seja seguindo Will, o chefe imperfeito daquela família perfeita, até fazer o flagrante da traição. Nessa parte do filme, Sy abre mão das cópias das fotos e passa a fazer, ele próprio, os seus registros. Ele está sempre com sua máquina, pronto a “caçar” algum dado novo. A associação entre fotógrafo e caçador feita por Flusser também é perceptível aqui. Sy relembra que a origem de termos como “instantâneo” está ligada à prática da caça³. Com a invenção do aparelho

³ José Wenceslau Júnior afirma: “O gesto fotográfico e o ato da caça não cessam de se conectar: em inglês, o termo para *instantâneo* fotográfico é *snapshot*, cujo significado inicial foi “tiro disparado sem pontaria em um alvo que aparece repentinamente e por um período de tempo muito curto”, usado pela primeira vez em 1808 pelo inglês Henry Hawker: ele anotou em seu diário que quase todos os pássaros que ele havia matado naquele dia tinham sido atingidos por um *snapshot*” (2011, p. 1954).

fotográfico, o homem passou a ter um novo “instrumento de caça”, só que dessa vez imagético: a câmara fotográfica. No final, quando Sy é preso, ele diz: “eu não fiz nada, eu só tirei fotos”. Ao fim e ao cabo, o que ele fez, ao longo do filme, foi se apropriar das imagens dos outros e depois fazer registros sem autorização, forçar as fotos. O crime cometido por ele foi, de fato, o uso indevido da imagem. Nem a faca, nem as palavras: neste filme, a culpa do crime é da foto.

Há uma cena interessante: quando Sy vai a uma feira onde se vendem antiguidades e compra uma foto qualquer, aleatória e, no momento adequado, apresenta a foto para Nina, dizendo ser a foto de sua mãe. Essa cena remete a outras duas cenas, também de duas compras de álbuns de família em mercados populares, num uso desviante daquele assinalado por Phillippe Dubois quando afirma que há, nos álbuns de família, um quê de veneração, de cuidado, de trato como relíquia. Por que alguém compraria um álbum de família, como pergunta Vera Figueiredo, “uma coleção de imagens sem lastro, esvaziadas de conteúdo, irremediavelmente apartadas da crônica familiar que lhes conferiria sentido”? (2010, p. 115). Já que vivemos numa sociedade em que tudo é descartável, por que não criar suas próprias referências, suas próprias raízes, de forma a encobrir o vazio existencial? A cena protagonizada por Sy remete ao personagem William, do livro *Passaporte (relatos de viagem)*, de Fernando Bonassi, lançado em 2001, que comprou um álbum repleto de fotografias na Alemanha:

William comprou um álbum cheio de fotografias no mercado de pulgas de Münster. Pagou 120 marcos, mas até pagaria mais. Aquilo era um “verdadeiro documento”. Depois começou a tentar entender quem era quem: casou pares abraçados, matou velhos que desapareciam no meio e fez das senhoras das últimas páginas, aquelas meninas das primeiras. Agora mostra o álbum e diz que são seus próprios antepassados. Pra cada um inventa uma história. Afinal todos acabam inventando uma história e, dessa forma, pelo menos William acredita estar mentindo sinceramente (Münster – Alemanha – 1998) (Bonassi, 2001, fragmento 038).

Ele comprou o álbum e, junto a ele, o direito de relacionar aquelas fotos e montar a sua própria história. Exibia-o como se fosse seu álbum, “mentia sinceramente”. As fotos de um álbum são fragmentos à espera da leitura que os relacione, compondo uma narrativa que não se tece sozinha. Os álbuns de família,

com todas as suas convenções e clichês, são mediadores da construção do sujeito. E de forma ininterrupta, estamos todos, tal como Proust⁴, em um constante movimento em busca de nossas memórias, ainda que sejam memórias inventadas, construídas.

Já o personagem interpretado por Lázaro Ramos, Vicente, no filme *O vendedor de passados* (Brasil, 2013), de Lula Buarque de Hollanda, também compra álbuns em feiras de quinquilharia e faz a mesma coisa que o personagem William, criado por Bonassi: reorganiza pares, desaparece com alguns, recompõe outros, com a diferença que seu uso é profissional: ele fabrica passados, fabrica álbuns familiares para que as pessoas que o contratam possam exibí-los como se fossem reais⁵. Por sua característica primeira de ser uma cópia, a fotografia, “essa destruidora do ser unitário”, nas palavras de Krauss (1990, p. 290), vai, paradoxalmente, ajudando a forjar uma outra identidade nesses três casos. Fernando de Tacca (2007) lembra que há um site em Buenos Aires que vende fotos recolhidas no lixo. O site é www.fotosencontradas.com.ar e o organizador se chama Pablo Cruz Aguire. É uma versão moderna dessas feiras de quinquilharias, mas, nesse site, vendem-se apenas fotos descartadas, algumas com dedicatória, outras com identificação. Nunca saberemos por que foram jogadas no lixo⁶, mas o fato é que formam um imenso imaginário perdido. Todas aquelas fotos ficam à espera de referências, sentidos, lugares, datas e afetos.

⁴ Proust era um apaixonado pela fotografia, como revela em detalhes o fotógrafo Brassai na obra *Proust e a fotografia*, publicada em 2005, que tenta mostrar como a fotografia desempenha papel decisivo na obra proustiana. Brassai identifica, na técnica narrativa do autor francês, mudanças de perspectiva, de ângulo óptico, de enquadramentos e mostra como as mesmas mudanças são inerentes à fotografia, que desempenha, portanto, papel fundamental em sua obra. Em todo o livro do artista romeno, percebe-se a associação entre fotografia e memória.

⁵ O filme é baseado no romance homônimo do angolano José Eduardo Agualusa e pode ser visto em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DJ91RvquGyY>>. Acesso em: agosto de 2014. No romance de Agualusa, a história está relacionada com a ideia da nação, com a constituição de um passado nacional e de uma elite que tem futuro promissor e está em busca de um “bom” passado - questões interessantíssimas, mas que não discutiremos aqui. Trata-se de uma reflexão sobre a construção da memória e seus equívocos.

⁶ Em novembro de 2015, uma notícia ganhou as páginas dos jornais: um catador de lixo encontrou fotos e pertences da atriz Betty Lago, falecida no mesmo ano. O catador fazia questão de devolvê-las por achar que aquelas fotos foram descartadas por engano. É difícil mesmo imaginar alguém jogando fora uma foto da mãe, por exemplo, uma foto carregada de significação. Natália Brizuela destaca uma passagem de *Pedro Páramo*, do escritor mexicano Juan Rulfo, em que o personagem Juan Preciado encontra uma única fotografia da sua mãe e passa a carregá-la em seu bolso. A fotografia funciona como forma de amuleto, ela quase não a vê, ele simplesmente a toca, pois fica no bolso da camisa, próximo ao seu peito: “Senti o retrato da minha mãe guardado no bolso da camisa, esquentando-me o coração, como se ela também suasse. Era um retrato velho, carcomido nas bordas; mas foi o único que conheci dela” (*Apud* Brizuela, 2014, p. 128).

Desde o seu surgimento, o atributo mais valorizado da fotografia é a sua suposta relação intrínseca com a realidade. No primeiro capítulo de *O ato fotográfico*, Philippe Dubois (1994) faz um percurso histórico para estudar a relação da fotografia com a realidade e o divide em três momentos: o primeiro momento, a "fotografia como espelho do real", a fotografia como a imagem mimética. O segundo momento é a "fotografia como transformação do real", que busca desconstruir o discurso da mimese e da transparência. Características como a "objetividade", a "neutralidade" e a "naturalidade" da fotografia são colocadas em questão em função da ênfase no caráter construído e codificado da imagem fotográfica. O terceiro momento é "fotografia como traço de um real", a natureza indicial da imagem fotográfica ganha destaque como referência: a fotografia como vestígio. Os três casos mencionados de compra de fotos para a construção de um passado - o do filme americano, o do filme brasileiro e o do livro de Bonassi - elevam à máxima potência a afirmação de Christian Metz⁷ de que toda imagem é uma imagem de ficção e, dessa forma, desconstruem o estatuto de índice, remetendo para a montagem arbitrária de narrativas. Poderia ser tratado, portanto, como um quarto momento dessa relação histórica entre fotografia e realidade.

Ainda sobre montagens e imagens aleatórias, Richard Prince, o polêmico fotógrafo norte-americano, afirma: "essas imagens [escolhidas ao acaso] possuem a chance de parecerem reais, sem nenhuma chance específica de serem reais... algo que seja crível, não é importante se é verdade. É somente que a sua verdade seja possível. É isso que o real virtuoso é. A possibilidade" (*Apud* Tavares, 2011, p. 23). E é de acordo com esta possibilidade que os personagens citados nas obras de ficção compram as fotos e constroem uma outra história para elas. O fotógrafo Prince está no centro de uma discussão artística que está sendo julgada pela Justiça. Ele é acusado de roubar fotos de outras pessoas em redes sociais como

⁷ Por uma questão de recorte, não abordamos o teórico do cinema francês e sua pesquisa sobre a existência de uma linguagem cinematográfica, mas registraremos aqui uma interessante questão elaborada por ele: "Se o cinema escapa, pelo menos em grande parte, ao profundo divórcio contemporâneo entre a arte viva e o público, se o cineasta ainda pode se dar ao luxo de falar a outros que não seus amigos (ou os que poderiam sê-lo), são porque existe no domínio fílmico o segredo de uma presença e de uma proximidade que aglomera o grande público e consegue lotar mais ou menos as salas. Reencontramos aqui a impressão de realidade, fenômeno de muitas consequências estéticas, mas cujos fundamentos são, sobretudo, psicológicos. Este sentimento tão direto de credibilidade vale tanto para os filmes insólitos ou maravilhosos como para os filmes 'realistas'. Uma obra fantástica só é fantástica se convencer" (Metz, 1972, p.18).

Instagram e vendê-las por 90 mil dólares ao fazer uma exposição em Nova York. O Instagram é uma rede social onde se compartilham fotos e vídeos principalmente, o espaço do texto é bem reduzido, confirmando a máxima de que a comunicação hoje é muito mais visual. O fotógrafo norte-americano suscitou o debate sobre os limites éticos e também estéticos: por que roubar a foto de outrem? Por que não pedir autorização? As fotos ali estão, disponíveis, sem qualquer controle, não é preciso que haja um operador de loja como Sy para roubá-las. O conceito de “invasão de privacidade” que o filme *Retratos de uma obsessão* aborda, no sentido de que alguém desconhecido vai ver as suas fotos primeiro que você, manuseá-las, roubá-las, tem sentido bastante alterado atualmente. As fotos ficam armazenadas em computadores pessoais, em “nuvens”, em *pen drives*, e o roubo e compartilhamento das fotos constituem crime previsto pela lei 2793/11, sancionada em 2012 no Brasil. No entanto, o “roubo” virtual é um crime de difícil tipificação, pois as fotos, sobretudo as de família, são sempre muito expostas, compartilhadas, pelos próprios membros. E, uma vez compartilhada, aquela foto não pertence mais a ninguém, está “solta” em um mundo virtual, qualquer um pode tomar “posse” dela. O crime se caracteriza pelo uso indevido que se faz da imagem: divulgar fotos sem autorização, associá-las à prostituição e à pedofilia⁸ e utilizá-las para outros fins, como no caso de Prince, que foi condenado por “recriar” fotografias a partir de imagens “roubadas” do artista francês Patrick Cariou como forma de expressar seu fazer artístico, reacendendo o debate sobre a questão autoral na Arte, sobre os limites entre plágio e pastiche, entre cópia e homenagem. O movimento que Prince lidera é conhecido como “Appropriation Art”. O que mais me interessa nessa questão judicial é a questão da desconfiança da imagem. A questão da fidelidade ao mundo visível mostra-se cada vez menos pertinente. No ensaio A fotografia sob o impacto da eletrônica, Arlindo Machado diz:

⁸ Uma matéria listou os casos mais bizarros de roubos pela internet. Prince está na lista que inclui outros casos escandalosos: sequestro virtual de uma criança, em que um homem divulga uma foto de uma menina dizendo ser sua filha, fotos de grávidas usadas em sites pornográficos para homens com fetiche de gravidez, imagens usadas sem autorização para publicidade. Listagem disponível em: <<http://www.megacurioso.com.br/internet/75641-7-casos-chocantes-envolvendo-roubo-de-imagens-na-internet.htm>>. Acesso em: dezembro de 2015.

A consequência mais óbvia e mais alardeada da hegemonia da eletrônica é a perda do valor da fotografia como documento, como evidência, como atestado de uma pré-existência da coisa fotografada, ou como árbitro da verdade. A crença mais ou menos generalizada de que a câmara não mente e de que a fotografia é, antes de qualquer outra coisa, o resultado imaculado de um registro dos raios de luz refletidos pelos seres e objetos do mundo, enfim, toda essa mitologia a que a fotografia tem sido associada desde suas origens, tudo isso está fadado a desaparecer rapidamente. No tempo da manipulação digital das imagens, a fotografia não difere mais da pintura, não está mais isenta de subjetividade e não pode atestar mais a existência de coisa alguma (1998, p. 320).

Para o pintor e fotógrafo inglês David Hockney, as imagens fotográficas hoje são insinuações de verdade. Para Marcelo Ribeiro, “sem construir relações com outros textos, é indecível o valor de verdade de qualquer foto”⁹. O próprio Richard Prince declarou, em uma entrevista à revista Artforum em novembro de 2004: “Você tem que ser muito cuidadoso com o que você olha nos dias de hoje... Em contraste com pinturas e esculturas, fotografias – quem quer que as tenha tirado – podem desenvolver uma vida própria que realmente não pode ser controlada”.¹⁰

Para Jean-Luc Nancy (2003, p. 130), não há imagem que seja puramente icônica: ao visualizá-la, de algum modo a textualizamos. Da mesma forma, quando lemos um texto, estamos sempre buscando visualizá-lo. Trata-se de um movimento cíclico que abordamos quando tratamos da conferência de Ítalo Calvino sobre a visibilidade: “No cinema, a imagem que vemos na tela também

⁹ Marcelo Ribeiro afirma ainda: “As superfícies das imagens fotográficas que nossos olhos varrem são assombradas por inúmeras possibilidades de encenação, de manipulação e de transformação plástica, material e imaterial (amplificadas, hoje, pela tecnologia digital, mas constitutivas da fotografia desde seus primórdios). Mais: a constituição de qualquer imagem fotográfica pode ser considerada fabricada, forjada e, portanto, ficcional, devido, em primeiro lugar, ao mero fato do enquadramento (que recorta espaço e tempo, seleciona objetos e aspectos no mundo e constitui, por um efeito de censura, uma forma de fabricar a realidade)”, observação feita em Análise do autorretrato de Bayard, disponível em: <<http://www.incinerrante.com/textos/autorretrato-afogado-1840-de-hippolyte-bayard#axzz3yJFrzSrg>>. Acesso em: dezembro de 2015.

¹⁰ Sobre a manipulação de fotos, Arlindo Machado, em Fotografia em mutação, escreve: “Em 1986, o jornalista Alain Jaubert organizou em Paris uma exposição denominada “As fotos que falsificaram a História”, onde foram expostas quase uma centena de fotos “históricas” reconhecidamente adulteradas através de retoque ou colagem, como a célebre imagem de Lenin na tribuna (em 1920), de onde Trótski foi eliminado, o famoso enterro de Mao Tsé-Tung (1976), de onde foram apagadas as figuras da Camarilha dos Quatro, e o retrato de Fidel Castro tomado no Chile em 1971, de que o líder cubano mandou suprimir a figura do general Pinochet, que posava ao seu lado. Mas a manipulação fotográfica que se fazia em outros tempos era grosseira e podia ser facilmente descoberta com um simples exame através de microscópio. Hoje é extremamente difícil (se não impossível) saber se houve algum tipo de manipulação numa foto, pois o processamento digital, uma vez realizado numa resolução mais fina que a do próprio grão fotográfico, não deixa marca alguma na intervenção” (1993, p. 16).

passou por um texto escrito, foi primeiro “vista” mentalmente pelo diretor, em seguida reconstruída em sua corporeidade num set, para ser finalmente fixada em fotogramas de um filme” (1990, p. 99). Uma imagem contém infinitas formulações narrativas que são acionadas para se produzir sentido e a narrativa, como afirmou Benjamin, “conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (2012, p. 204).

Outra questão que se instaura quando se pretende analisar estas redes sociais, sobretudo as destinadas ao compartilhamento de imagens, é: o que fazer com tanta foto produzida, com tanta foto compartilhada? O curta *Flash Happy Society*, lançado em 2009, dirigido por Guto Parente¹¹, que a sinopse define como sendo uma “ficção científica baseada em fatos reais”, tematiza a questão do excesso de imagens. A estrutura do filme é angustiante: estão todos numa plateia, à espera de um show que vai começar, fotografando-se. Toda vez que o flash dispara, o momento congela, não se ouve mais barulho algum. Como o flash dispara a todo momento, o curta tem um som perturbador justamente por entrecortar o burburinho com silêncios e pausas. Angustia porque parece o som de um LP arranhado, que não consegue avançar na antiga vitrola. O curta experimental, de certa forma, materializa o que vimos no capítulo anterior: como a imagem fica “esbranquiçada” do flash e propositalmente em câmera lenta, é como se fosse desfeita uma camada espectral da pessoa. O crítico Luiz Soares Júnior faz uma analogia com a passagem de *A câmara clara*, em que Barthes analisa a foto de Lewis Payne, conspirador no assassinato de W.H. Seward, Secretário de Estado americano, em 1865, fotografado na prisão poucos dias antes de morrer:

[Barthes afirma]“O punctum é: ele vai morrer. Eu, ao mesmo tempo, leio: isto será e foi; observo com horror um futuro anterior no qual a morte já está em jogo”. Em *Flash Happy Society*, não se trata de um indivíduo, mas de uma comunidade de indivíduos: daí a serialização do “punctum”, o caráter “em série” da máquina de flashes, que transformam a celebração num registro médico-legal deste futuro anterior, desta morte anunciada que se inscreve como a “aura destrutiva” da fotografia – mas que, até certo ponto, no cinema é anulada pelo líquido amniótico do tempo, que preserva a vitalidade da presença.¹²

¹¹ O curta foi exibido na 19ª Mostra de Cinema de Tiradentes, entre 22 e 30 de janeiro de 2016, disponível em: <<https://vimeo.com/25509040>>. Acesso em: agosto de 2015.

¹² Análise crítica Instantâneos de um pretérito imperfeito, disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/flashhappy.htm>>, consultado em dezembro de 2015.

Temos, em quase 8 minutos de projeção, um retrato da sociedade que busca desenfreadamente captar todo e qualquer instante, mas não por ser um momento especial, marcante da vida: qualquer acontecimento, por mais banal que seja, precisa ser registrado, compartilhado e passar a impressão de que foi bom e devidamente bem aproveitado – ainda que não tenha sido sequer bem aproveitado. Hoje em dia, no mundo conectado em rede, munido de câmeras digitais com seus generosos cartões de memória, o presente só tem importância se for bem registrado. Como dissemos ao longo da tese: tem-se a impressão de que só aconteceu porque foi registrado. O que não tem registro passa a não existir, quase que numa ditadura tecnológica. É como se a existência real da pessoa estivesse atrelada à existência virtual.¹³

No meio da projeção do curta, as luzes se apagam e começa o que – pressupomos - seja um show, uma apresentação, um concerto. A escuridão pretendida nesse momento é interrompida por flashes que “clareiam” o ambiente. Há muito tempo este fenômeno já chama atenção, sobretudo de quem assiste a um grande evento pela televisão: um pênalti, uma cesta de basquete, um show de um astro da música, em todas essas imagens estouram muitos flashes das arquibancadas, da plateia. Apenas o teatro consegue se manter (ainda) um pouco mais imune a esta avalanche de flashes. Susan Sontag apontava para esta questão do mundo afogado em fotos que tem como efeito colateral mais grave sentir o

¹³ Eu demorei a ter uma conta em rede social e isso me fez, durante muito tempo, ser considerada uma excluída virtual. Tenho apenas conta no Facebook e WhatsApp. Não tenho conta no Twitter, mas percebo a força que tem essa rede, uma vez que a audiência televisiva hoje é medida também pela movimentação no Twitter que o programa em exibição provoca. Uma movimentação pequena significa pouca popularidade do programa junto aos mais jovens, por exemplo. Também não uso o Instagram, não fotografo pratos de comida em restaurantes, mas me despertou o interesse uma matéria que informava serem o nascer e o pôr do sol as fotos mais postadas nessa rede. A partir desse dado, a fotógrafa americana Michelle Chandra criou o projeto All Our Suns (“Todos os Nossos Sóis”) que pretende reunir em um só lugar fotografias do Sol nascendo e se pondo em diversas partes do mundo. Chandra criou um dispositivo que mapeia o Instagram a fim de coletar as imagens para seu banco de dados e reconhece toda e qualquer foto marcada com as hashtags “#sunrise” (nascer do Sol) e “#sunset” (pôr do Sol). O que mais me chamou a atenção foram o objetivo e a justificativa da fotógrafa. Segundo ela, o projeto é para mostrar como a percepção do tempo é relativa, sempre de acordo com a perspectiva que cada pessoa tem do horário e do local em que se encontra. “Nós vivemos em um mundo que segue uma ideia fixa do tempo, um tempo-padrão sincronizado e fixado em um lugar por fusos horários, relógios e calendários. Usuários do Instagram revelam uma ideia diferente de tempo, um tempo irregular e altamente texturizado no qual o nascer do Sol é o começo do dia para um e o fim do dia para outro, em um ciclo que nunca tem fim”. Matéria disponível em: <http://canaltech.com.br/noticia/fotografia/projeto-mapeia-fotos-do-nascer-e-do-por-do-sol-postadas-no-instagram-42893/>. Acesso: em dezembro de 2015.

mundo mais acessível do que de fato ele é. “A necessidade de confirmar a realidade e de realçar a experiência por meio de fotos é um consumismo estético em que todos, hoje, são viciados. (...) Ter uma experiência se torna idêntico a tirar dela uma foto, e participar de um evento público tende, cada vez mais, a equivaler a olhar para ele, em forma fotografada” (2004, p. 25). É a necessidade de se trazer as coisas mais “para perto”, em termos espaciais e humanos, como definiu Benjamin (2012) ao antever a obsessão por um close.

Os flashes paralisantes, no curta de Guto Parente, funcionam como castradores daquele momento e, numa analogia maior, da vida. De repente, um grande flash estoura do palco e a tela é tomada por uma forte luz branca, daquelas que incomodam e, pela primeira vez, a música toca sem ser interrompida, sem parecer um disco arranhado: o som flui. A câmera seria uma máquina capaz de escravizar o tempo? Ou as pessoas? Tornamo-nos todos escravos das imagens? O filme tem como questão central o bombardeio de imagens a que estamos hoje sujeitos, remetendo à metáfora criada de Calvino (2010): “mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo”, poucas dela adquirem alguma importância.

O curta *Selfie – A short film*¹⁴, do jovem diretor inglês Ben A. Williams, lançado em 2013, aborda um lado dramático da superexposição em redes. Uma adolescente manda pelo celular uma foto nua para o namorado e se desespera ao descobrir que sua foto está em um site pornográfico, postada pelo próprio parceiro. Essa é uma questão real, atualíssima, com a qual família, escola, psicólogos estão precisando lidar no dia a dia. Se é um fato incontestável que os jovens de hoje já nasceram conectados à rede, é bem verdade também que lhes falta uma orientação de como manuseá-la. Hoje em dia se tem notícia de inúmeros casos de vazamento de fotos e vídeos íntimos, na maioria das vezes pelo próprio namorado, em uma atitude que demonstra total despreparo e noção da velocidade com que as informações circulam. De espectador podemos passar a espetáculo em poucos segundos. Nelson Brissac, em *Ver o invisível - a ética das imagens* (1992), indaga se é possível resgatar uma ética das imagens. No caso das redes sociais, em que tudo se propaga de forma muito rápida e irresponsável, não seria o caso nem de resgatar, mas sim de se criar uma ética própria para a circulação das imagens.

¹⁴ Curta disponível em: <<https://vimeo.com/84851890>>. Acesso em: agosto de 2015.

A animação inglesa *Mr. Selfie*¹⁵, lançada em 2015, capta este fenômeno moderno dos excessivos e numerosos autorretratos. Temos, na animação, uma crítica a este “mundo ao vivo”, para usar uma expressão de Beatriz Sarlo (1997). Vive-se as 24 horas plenas do mundo com um *smartphone* na mão, conectado ao mundo virtual e alheio ao mundo real. Temos, a cada ano, a noção de que o tempo fica cada vez mais curto devido à velocidade espantosa com que tudo acontece, experimentando o mundo de forma intensa e esquizofrênica, como definiu Jameson em *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. Uma vida mediada pelo celular, a tecnologia que, como dissemos nesta pesquisa, coloca-nos próximos a pessoas distantes e extremamente distantes de pessoas próximas e, pior, distantes de nossas experiências de vida. Não estamos aqui desdenhando das vantagens oferecidas, mas estamos analisando o preço que se paga por tanta “onipresença” no mundo virtual. Talvez, no futuro, as redes sociais sejam a mais perfeita tradução de memória coletiva. A fotografia foi o ponto de partida de toda a civilização das imagens técnicas. A partir dela, nossas memórias passaram a ser transferidas para álbuns de fotografias até chegar às *timelines* efêmeras, aos perfis pessoais das redes sociais da Internet. Como bem definiu Wilson Ferreira: “paradoxalmente, a civilização das imagens que nos fornece fontes infinitas de memórias (cartões postais, pôsteres, celulares que fotografam, modismos das *selfies*, empresas de vídeos para eventos sociais e corporativos, *memory cards* etc.) é também a civilização do esquecimento – todas as experiências se tornam efêmeras, para depois serem resgatadas como meras vivências associadas a *gadgets* tecnológicos”¹⁶. Como definiu Barthes, trata-se de uma sociedade que consome imagens. (1984, p. 174). Eugênio Bucci, ao falar do presente expandido, que vimos no capítulo 3, também reflete sobre o presente expandido na macroesfera social, que resulta de um simulacro, não se constitui pela experiência concreta do sujeito, mas por uma barreira que obstrui a experiência. “No presente expandido do espetáculo, as imagens trafegam pelos olhos da humanidade sem observar fronteiras de nenhuma espécie (...) essas imagens o engolem, elas o seduzem, mas não lhe pertencem” (2010, p. 79).

¹⁵ Animação disponível em: < <https://vimeo.com/117934677> >. Acesso em: agosto de 2015.

¹⁶ Análise crítica A fotografia pode roubar nossa alma, disponível em: < <http://cinegnose.blogspot.com.br/2014/11/crimes-espectrais-no-filme-skew.html> >. Acesso em: dezembro de 2015.

Trabalhamos, ao longo desta pesquisa, com fotográfico a partir de três aspectos relacionados à narrativa ficcional: a presença da imagem fotográfica na trama ficcional, a presença do fotógrafo como personagem e o ato fotográfico em si, o gesto de fotografar e suas implicações. Tematizamos o comércio entre ficção e fotografia. A fotografia tem se livrado das convenções do seu surgimento e a sua associação com a ficção rompe com esta relação entre imagem e “certeza”, entre imagem e “verdade”. Toda imagem abre espaço para ficção, pois sugere a construção de um discurso visual. É por essa razão que a fotografia tem sido tão convocada de forma contundente pela literatura e pelo cinema. Nas diferentes obras estudadas, foi a responsável pela costura do fio narrativo. Nesse sentido, a seleção do corpus foi norteadada pelo objetivo de mapear diferentes modos de incorporação da experiência fotográfica pela literatura e pelo cinema brasileiros contemporâneos. Refletimos sobre a inserção da fotografia como matéria-prima para estas duas artes, a partir de três vertentes.

A primeira vertente, definida como “fotografia e temporalidade”, tratou da fotografia inserida na trama ficcional, da fotografia convocada pelas narrativas como mediadora da relação entre imagem e memória. Deixando de ser vista como mero documento, como uma duplicação mecânica de uma realidade, a fotografia expõe a sua face enigmática: o lugar do tempo e da memória. Discutimos a ideia da memória que uma foto evoca a partir das seguintes obras: *O incrível menino preso na fotografia*, do livro *Histórias Extraordinárias*, peça teatral escrita por Fernando Bonassi, os curtas-metragens *Baba 105*, de Felipe Bibian, e *Vó Maria*, de Tomás von der Osten e o romance *O Livro das emoções*, de João Almino. : As quatro obras selecionadas constroem-se em torno das lembranças, consideradas como construções no presente, que elaboram o passado e terão desdobramentos no futuro, e não como um resgate de fatos que aconteceram em um passado finito,.

A segunda vertente, definida como “fotografia e construção de personagens”, tratou da presença de fotógrafos como personagens na trama ficcional, da fotografia como mediadora da construção do personagem. Analisamos dois romances cujos protagonistas são fotógrafos, personagens que apresentam uma sensibilidade diferente diante do que chamamos de “vertigem das mediações”, que trazem a marca do desencanto, personagens que vivem suas

crises pessoais e seus impasses criativos em meio ao excesso de apelos visuais da vida urbana: *O Fotógrafo*, de Cristóvão Tezza, e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino. Tratamos também do personagem fotógrafo do filme *Cidade de Deus*, todos os três marcados pela necessidade de ter uma máquina mediando todas as relações com quem os cerca.

A terceira vertente, definida como “fotografia e crise da referencialidade”, tratou do ato de fotografar em si e todos os seus desdobramentos, da questão da representação da realidade e da “morte” do referente. A neurose de se registrar todo e qualquer momento, como se toda a vida fosse fotografável, levando à obsessão foi discutida a partir do longa-metragem *A erva do rato*, dirigido por Júlio Bressane. O filme tem como eixo a loucura das reproduções. A obsessão pela fotografia rouba a alma do personagem, ilustrando a ideia da cópia que assassina o original. A foto como dilema, como impasse de uma “verdade”, a relação afetiva com a fotografia foi discutida a partir do romance *Barreira*, de Amílcar Bettega, que traz também uma personagem fotógrafa. E para discutir as possibilidades da representação da representação, os limites da representação, analisamos o conto *A figurante*, de Sergio Sant’Anna.

Além das obras mencionadas que compuseram o corpus da pesquisa, dialogamos também, ao longo do trabalho, narrativas literárias e cinematográficas que, por caminhos diversos, direta ou indiretamente, trazem à tona a questão da imagem e da realidade reconfigurada pelas imagens técnicas: os filmes *Janela indiscreta*, *Sociedade dos Poetas Mortos*, *O fabuloso destino de Amélie Poulin*, *Elsa & Fred, um amor de paixão*, *Blow-up - depois daquele beijo*, *Skew*, *A máquina de matar pessoas más*, o documentário *Janela da Alma*, os contos *Aventura de um fotógrafo*, de Ítalo Calvino, *As fotografias*, de Silvana Ocampo, *Babas do Diabo*, de Julio Cortázar, *Mocinha da foto*, de Adriana Lisboa, *Les suaires de Véronique*, de Michel Tournier.

Muitas outras obras literárias e cinematográficas que convocam a fotografia como forma de mediação poderiam ter feito parte desta tese. Em função do tempo disponível para pesquisa, optamos por incluir apenas obras da literatura e do cinema brasileiros contemporâneos, operando um recorte que viabilizasse a conclusão do trabalho no prazo estipulado. Citarei brevemente algumas dessas obras, que não foram analisadas, mas que me ajudaram a chegar até aqui. Todas

foram muito importantes para esta pesquisa que buscava a presença da imagem fotográfica como articuladora do discurso e de narrativas. Todas exemplificam a pertinência e a relevância dos questionamentos apresentados nesta tese, abrindo talvez novos caminhos para reflexões presentes e futuras desse tema tão importante e sempre atual.

No filme *O maior amor do mundo* (Brasil, 2006), de Cacá Diegues, uma foto encontrada numa gaveta é a pista para o protagonista, interpretado por José Wilker, encontrar a mãe. Trata-se de uma fotografia enunciativa que vai se tornar elucidativa. Nas palavras de Fernando Tacca,

Toda fotografia traz junto a si muitas histórias e quase todas se perdem no tempo. Faz parte da natureza fotográfica uma carga fugaz de perda de sentidos, o que não significa que ela, a imagem, possa adquirir outros tantos. Pelas mãos de sua mãe biológica, aconchegada por mãos sedutoras de seu pai, uma Rolleiflex produz uma marca temporal que irá encontrá-lo em transe na procura de sua origem e, como um passe de mágica, será essa foto que o fará reencontrar sua mãe, ou seu espectro. Assim, imagem, criador, criatura são unidos pelo ato fotográfico. Mesmo abandonando o filho, o encontro torna-se possível pela própria pista que ela produziu no passado. O encontro do filho com a mãe, em momento de êxtase luminoso, mesmo em meio ao lixo e à sujeira da sociedade, é porta para passagem espiritual, e a imagem propicia reconhecimento e o caminho para o desvendar dos mistérios de uma vida passada escondida.¹⁷

Há também o filme *Desejos de Liberdade* (Canadá/ Itália, 2002), dirigido por Edoardo Ponti, que aborda a relação entre fotografia e culpa, já mencionada por nós. Uma das histórias gira em torno de uma jovem fotógrafa que tem uma foto publicada na capa da revista Times. Ela entra em crise por não saber o que tinha acontecido com uma pequena garotinha fotografada em Angola. Ao ser questionada por uma angolana sobre o destino da menina, não sabe como reagir, pois lhe escapa da memória o momento do ato fotográfico. Para redimir-se de ter “matado” a garota com seu instinto fotográfico de caça à imagem, vai trabalhar em uma equipe de ajuda humanitária e a fotografia torna-se um passado doloroso. Entre a fotografia e a vida no meio da guerra, restou apenas a imagem da menina. Já Aleksander Kirkov, fotógrafo personagem do filme *Antes da chuva* (França/Macedônia, 1994), de Milcho Manchevski, volta à Macedônia e se sente frustrado por não conseguir registrar com boas fotos o drama da guerra

¹⁷ Artigo Fotografia e cinema: intertextualidades, Intercom, XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Santos, 29 de agosto a 2 de setembro de 2007.

étnica que o país vive. Um soldado acaba matando uma pessoa diante dele, como se fosse um espetáculo, e a sua lente registra o assassinato a sangue frio. Trata-se de uma cena em que rifle e câmera se unem num disparo só¹⁸.

Tematizando a questão das reproduções, que põe em xeque a relação entre original e cópia, que tanto discutimos aqui, há o filme *O homem que copiava* (Brasil 2003), de Jorge Furtado, com seu protagonista André, um personagem cheio de nuances que possui uma cultura fragmentada e uma imensa capacidade criativa¹⁹. O filme *Caché* (França, 2006), de Michael Haneke, discute o tempo todo o “ver e o ser visto”, a vigilância constante, o uso que se faz das imagens. Para o espectador, a confusão sobre as imagens, sobretudo no início do filme, trazem uma inquietação e um angústia. O filme *Faça a Coisa Certa* (Estados Unidos, 1989), dirigido por Spike Lee, polêmico, que aborda a questão da discriminação racial, partindo de dentro do próprio fenômeno. A reação de violência e ódio no filme é despertada por não ter, na parede de um restaurante dedicada às fotos, uma fotografia sequer de alguma celebridade negra. É a fotografia que desencadeia a revolta que leva ao incêndio do restaurante. O filme canadense *Tromper le silence*, de 2010, ainda sem tradução no Brasil, da diretora Julie Hivo, que tematiza a obsessão pelo ato de fotografar, exaurindo o modelo fotográfico, e lembra um pouco o conto de Michel Tournier que vimos no capítulo 5.

Já o filme *Os três enterros de Melquíades Estrada* (EUA/França, 2005), dirigido por Tommy Lee Jones e com roteiro de Guillermo Arriaga, vencedor do Festival de Cannes. trabalha com a ideia de pertencimento de uma imagem mesmo depois da morte do retratado. Um imigrante ilegal mexicano mostra a um amigo, Pete, interpretado pelo próprio Tommy Lee Jones, e mostra-lhe uma polaroide com os traços de uma imagem, ranhuras do tempo, de muito tempo guardada, que lhe serve de lembrança de sua família no México. Seu pedido ao

¹⁸ Curiosamente, como observa Fernando Tacca, o funeral do fotógrafo é fotografado por sua própria câmera. “Ironicamente, ela continua a funcionar depois de sua morte nas mãos de uma criança e pelo olhar maquínico ele morre duas vezes. Se morremos um pouco a cada foto, o fotógrafo talvez morra mais vezes e mais rápido” (2007, p. 6)

¹⁹ Há uma análise do filme feita por Vera Figueiredo no capítulo Narrativas sem lastro: ficções pós-utópicas no cinema e na literatura (2010, a partir da página 101). Na análise, compara-se o gesto repetitivo de André operando a fotocopiadora ao gesto do operário apertador de parafusos do filme *Tempos Modernos*, de 1936, dirigido por Charles Chaplin.

amigo americano é que, em caso de sua morte, gostaria de ser enterrado em seu “*pueblo*”:

O filme mostra a saga do retorno do cadáver de Melquíades para a sua terra natal levado pelo amigo em nova transposição ilegal de fronteiras. Pete tem dificuldades de encontrar a família, ambiguidades da imagem são presentes e a “sua mulher”, identificada na foto, não se reconhece como “esposa de Melquíades”. Mesmas dificuldades são enfrentadas para encontrar o “*pueblo*” de seu amigo mexicano; entretanto, ao chegar a um lugar aprazível com uma vila em ruínas, Pete decide ser um local para sepultar o corpo do amigo. Ele nomeia o lugar com o nome da vila de Melquíades e junto com o corpo fica também sua polaroide, única imagem de Melquíades, existindo agora como um quadro na paisagem, um elemento de outra natureza, como nos quadros de Magritte. Essa única imagem é central na trama narrativa (Tacca, 2007, p.4).

No campo da literatura, também há muitos exemplos. Em *Aberração*, conto de Bernardo Carvalho, que está no livro homônimo, publicado em 1993, o narrador parte de uma foto encontrada ao acaso no museu e passa a investigá-la para desvendar o desaparecimento da sua tia, ocorrido anos antes. O conto, a partir de uma fotografia, discute questões sobre os limites a realidade e a ilusão, entre a razão e a loucura, provocando uma sensação de estranhamento. Como afirma Foucault, em *História da loucura*, “o abismo da loucura em que estão mergulhados os homens é tal que a aparência de verdade que nele se encontra é simultaneamente sua rigorosa contradição” (2008, p. 31). Já no romance *Relato de certo Oriente*, de Milton Hatoum, publicado em 2004, as fotografias estão presentes como forma de mediação entre muitos personagens. A passagem mais impactante se dá quando um suicida é fotografado momentos antes de se lançar nas águas do Rio Negro. O fotógrafo não sabia, portanto era uma situação muito distinta da famosa foto de Alexander Gardner que fotografou Lewis Payne, momentos antes de ser enforcado, que já comentamos aqui ter sido utilizada por Barthes para identificar um *punctum* de tempo. No romance de Hatoum, a irmã do suicida pede que lhe tragam as fotos de seu irmão Emir, pouco antes de sua morte por afogamento, e será a partir de 13 ampliações do mesmo negativo que ela irá escolher a imagem que será afixada na lápide de seu irmão, pois considerava o túmulo incompleto sem a foto.

A invenção da solidão, de Paul Auster, é um livro de memórias em que as fotografias de sua família ocupam um espaço importante para organizar os sentimentos. Nesse livro, há uma frase interessante para nosso estudo: “Nada senão fotos. Porque, a certa altura, as palavras levam à conclusão de que não é mais possível falar. Porque essas fotos são indizíveis” (1999, p.47).

Tom Gunning, no artigo *O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema*, relembra uma passagem muito interessante do conto *Um escândalo na Boêmia*, de Arthur Conan Doyle. Sherlock Holmes é contratado pelo grão-duque de Cassel Felstein para tentar evitar que um antigo caso amoroso com uma cantora de ópera venha à tona, atrapalhando seu noivado com uma princesa escandinava:

"Não consigo compreender Sua Majestade. Se esta jovem pessoa quisesse usar suas cartas para chantagem ou outros propósitos, como iria provar a sua autenticidade?"

"Pela letra"

"Ts, ts! Falsificada."

"Meu bloco de cartas particular."

"Roubado"

"Meu selo"

"Imitado"

"Minha fotografia"

"Comprada"

"Nós dois estamos na fotografia."

"Oh, meu Deus! Isso é péssimo! Sua Majestade cometeu sem dúvida uma indiscrição." (*Apud* Gunning, 2004, p. 37)

Para o detetive Holmes, apenas a fotografia consiste em indiscrição, ela é evidência incontestável daquilo que de outro modo, poderia permanecer oculto, mediadora entre o público e o privado, reafirmando a máxima de que o único crime do criminoso é ser pego.

O autor inglês Jonathan Coe faz da fotografia o elemento fundamental na narrativa e na construção do seu romance *A chuva antes de cair*, publicado em 2007. Discute-se a fotografia como item fundamental na formação do pensamento, na concepção da realidade e da ficção. Os personagens ganham vida através da fotografia. São pedaços de memória que vão se constituindo com o fascínio pela imagem. A personagem Rosamond tem a tarefa de desvendar 20 fotografias, trazendo à tona toda uma tragédia familiar.

André Bazin (1991), ao falar sobre cinema e fotografia, detecta um elemento em comum: a angústia humana em relação à passagem do tempo. Em *A invenção de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, a ideia de reproduzir *ad infinitum* momentos vividos por um grupo de amigos, através de um aparelho que registra não apenas as imagens em movimento, mas também cheiros, sons, volumes e texturas, exacerba as características da fotografia e do cinema e o desejo de viver para sempre nas fotografias que é, enfim, o desejo de todo ser humano. A obra do autor argentino também virou um filme de mesmo nome, lançado em 1974, dirigido pelo italiano Emidio Greco. A problemática do conto foi discutida aqui: uma reflexão acerca da vontade de registrar e do excesso de registro que faz com que quase se deseje parar de viver no mundo real para viver em um mundo de imagens, um mundo simulacional.

Lembre-se ainda a importância da fotografia em *Blade Runner – O Caçador de Andróides* (Estados Unidos, 1982) e toda sua força simbólica? O clássico filme americano de ficção científica, um fracasso de bilheteria na época em que ficou em cartaz que virou um filme *cult* depois, torna-se um interessante objeto de estudo, não só por tratar de questões tão caras ao Homem, mas também por estarmos tão próximos a 2019, ano em que a história de se passa. O ator Harrison Ford interpreta o detetive Deckard, que recebe como missão exterminar (aposentar) robôs replicantes, andróides em forma de humanos, produzidos pelos próprios humanos, extremamente ágeis e fortes, tão inteligentes quanto os engenheiros que os conceberam. Os chamados Nexus 6 passam a ser uma ameaça quando descobrem que podem criar sentimentos humanos, abandonam o trabalho forçado, e, desejando a liberdade e a longevidade, desafiam a proibição de irem à Terra e partem de seus planetas em busca de seus criadores (e de vingança). O que buscam é a busca universal humana: mais tempo de vida. Trata-se de uma pequena odisséia em que todos (humanos ou não) buscam a sua identidade. Ao perceber a “estranha obsessão” de prolongar a vida, Tyrel, um dos criadores, reconhece tal dilema dos replicantes quando diz a Deckard, responsável por caçá-los: “...eles são emocionalmente inexperientes, têm poucos anos para coletar

experiências que nós achamos corriqueiras. Fornecendo a eles um passado, criamos um amortecedor para sua emoção e os controlamos melhor.”²⁰

Os robôs, que só viviam quatro anos, colecionavam fotografias como se fossem memórias artificiais. Os lastros da experiência humana deles são implantados, pertencem a outrem e não a eles. “No filme, as fotografias constituem falsos lugares de memória se levamos em consideração aquelas possuídas por Rachel e Leon que retratam a infância de outras crianças, mas que foram reaproveitadas para forjar lembranças artificiais”²¹. “(...) Não são suas memórias, são de outra pessoa” diz o caçador a Rachel, provocando-lhe um profundo mal-estar. É interessante registrar o estranhamento que lhe causa saber que a foto da sua mãe, com dedicatória, não é de fato sua, não pertence a seu passado. As fotografias de Rachael são necessárias para afirmar para si própria o simulacro de sua identidade pessoal²². Para ela, a memória é um simulacro expresso em imagens fotográficas, o que também tematizamos aqui. Numa das cenas da morte do andróide Roy, ele diz "todos esses momentos ficarão perdidos no tempo, como lágrimas na chuva". *Blade Runner* aborda, além da questão da identidade humana, a impossibilidade de uma vida plena num sistema de tempo restrito. E suscita algumas questões: até que ponto nossas memórias pessoais são nossas de fato e não representações implantadas pelo complexo midiático, que produzem, por exemplo, nostalgia de um tempo não-vivido, mas percebido apenas no plano imagético? Na verdade, Rachel está totalmente imersa num mundo de

²⁰ Em uma resenha do projeto “Cinema como experiência crítica”, Giovanni Alves (2004) faz uma observação instigante: “É interessante observar que um instrumento capaz de identificar os replicantes Nexus 6 é um aparelho de leitura da íris dos olhos. Um detalhe: a presença do olhar em *Blade Runner* é marcante, não apenas pelo fato dos replicantes serem identificados através da análise de sua íris, mas pela cena de abertura do filme, que mostra um close-up magistral dos olhos de Deckard contemplando o cenário sombrio de Los Angeles. Em sua íris se reflete a distopia da América. Na verdade, como se diz, a imagem dos olhos é expressão da “janela da alma”, da subjetividade avassalado do homem diante do sistema do capital. A presença deste olhar que ocupa a extensão da tela é marcante também em “2001 – Uma Odisseia no Espaço”. Assim como sugerimos uma aproximação entre os Nexus 6 e HAL 9000, podemos fazer o mesmo entre Deckard e Frank, personagem do filme de Stanley Kubrick”, disponível em: <<http://www.telacritica.org/BladeRunner.htm>>. Acesso em: dezembro de 2015.

²¹ Artigo O Cinema enquanto fonte de compreensão da realidade: *Blade Runner* e seu repertório simbólico, de Ana Lívia Braga, disponível em <www.oohodahistori.ufba.br>. Acesso em: janeiro de 2016.

²² Giovanni Alves (2004) observa a presença marcante do objeto fotografia em todo filme. “ (...) basta verificar, por exemplo, os detalhes do escritório do chefe de polícia de Los Angeles que conversa com Deckard, logo no início do filme e do próprio apartamento de Deckard – a presença de inúmeros quadros de fotografias é marcante”.

imagens fotográficas. O mundo social de *Blade Runner* é o mundo da aguda manipulação da subjetividade. Não seria exatamente esse o nosso mundo?

No ensaio intitulado O que as imagens realmente querem?, Mitchell considera que já é hora de moderar a nossa retórica sobre “o poder das imagens”: “Certamente, as imagens não são desprovidas de poder, mas podem ser muito mais frágeis do que supomos. O problema é refinar e complexificar nossa estimativa acerca desse poder e do modo como ele se exerce” (2015, p. 171). Já Rancière escreve, em diálogo com o ensaio de Mitchell, As imagens querem realmente viver? Nesse ensaio, o pensador francês contesta algumas posições do pensador norte-americano e afirma: “Talvez de fato as imagens não queiram nada, senão que as deixem tranquilas, que não as obriguem a serem viventes, um benefício que talvez estejamos pouco inclinados a dar e que não demanda tanto. Ou, para dizer de outra forma, são os fabricantes de imagens que querem fazer alguma coisa, mas talvez eles possam fazer justamente porque as imagens, elas mesmas, não querem nada” (2015, p. 200). E retomemos as instigantes perguntas de Didi-Huberman no ensaio Devolver uma imagem: “Diz-se *tirar uma foto*. Mas o que se tira, *a quem* se tira exatamente? Tira-se verdadeiramente? E não preciso devolvê-la a quem de direito?” (2015, p. 205). Segundo ele, as questões mais ingênuas escondem, muito frequentemente, todos os seus recursos para provar a real complexidade das coisas. Numa linha de pensamento semelhante, o fotógrafo americano Allan Sekula declarou: “Uma imagem não vale mil palavras, mas vale mil perguntas”. Perguntas que a literatura e o cinema buscam sempre responder, assim como esta tese tentou.