

A fotografia no cinema *noir*
uma relação entre-imagens

MARCIA ORTEGOSA

ECA/USP

Resumo

Este artigo é uma tentativa de discutir alguns elementos estéticos da relação entre a fotografia e o cinema *noir*, em três filmes do gênero: *A dama de Shangai* (1948, Orson Welles), *Blade Runner, o caçador de andróides* (1982, Ridley Scott) e *A testemunha ocular* (1992, Howard Franklin).

Palavras-chave

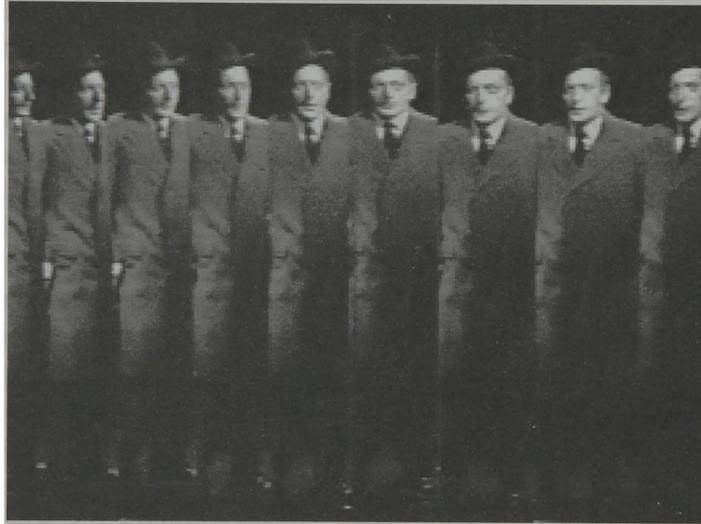
fotografia, cinema *noir*, movimento, congelamento de imagens, espelho

Abstract

This article is an attempt of discussing some aesthetic elements of the relationship between the photograph and the cinema noir, in three films of the genre: *The lady from Shanghai* (1948, Orson Welles), *Blade runner* (1982, Ridley Scott) and *The public eye* (1992, Howard Franklin).

Key words

photograph, cinema noir, crossed arts, movement, freezing of images, mirror



Fotograma do filme *A dama de Shangai* (1948), de Orson Welles.

A metáfora do tempo fraturado

Nós todos vimos e amamos tantos filmes americanos em nossas vidas que tudo nos é familiar - arranha-céus, colorado, os táxis amarelos de Nova York, até mesmo o gemido das sirenes de polícia. Nossas primeiras visitas à América ocorreram nas salas de cinema (CARRIÈRE, 1995: 155).

Uma cultura vista através dessas imagens fabricadas e dessa mitologia americana se converte num mundo de representações, onde a realidade e a ficção se misturam e o simulacro se toma objeto dominante de nossa contemporaneidade. O ilusionismo, próprio da *impressão de realidade* guiada pelo fluxo

das imagens, centradas nas raízes da linguagem cinematográfica americana, concebe um dos períodos mais criativos de sua história, com o surgimento do cinema *noir*.

Se traçarmos uma seta apontada para os primórdios do cinema e outra para os grandes diretores do cinema moderno veremos que a preocupação inicial com o aperfeiçoamento do movimento, passa por questões como o binômio tempo-movimento, do refletir sobre a imagem-câmera, da fotografia no cinema interagindo e do surgimento de um extratexto dentro do filme. Para pensar a fotografia no cinema podemos revisitar as experiências de Edward Muybridge e Étienne Marey, com a criação do “fuzil fotográfico”, que buscavam o aperfeiçoamento técnico, que passasse a não distinguir o espaço elíptico entre um fotograma e outro; as pesquisas sobre a montagem de Eisenstein e outros; assim como as trucagens de Méliès e as convenções de Griffith; para chegar a Welles, Antonioni, Godard e tantos outros que trouxeram sucessivos avanços na linguagem cinematográfica, e entender a trajetória dos diretores europeus que participaram da criação do cinema *noir*.

O cinema *noir* com sua fotografia em preto e branco foge ao naturalismo do mundo real, que é policromático. Nesse sentido o *noir* traz, dentro de si, as marcas da representação, e a fotografia será sua referência básica e quebrará em certos momentos em que ela aparece no filme, como moldura ou como instante congelado, esta impressão de semelhança do fluxo das imagens, neste cinema tão voltado para a estética do simulacro, da fragmentação e da repetição.

Nesses filmes certos procedimentos expressionistas - como sombras, olhares, gestos e cenários - são inseridos numa estrutura narrativa completamente distinta. Dentro deste ambiente realista, eles se tornam puro efeito. Em vez de um cinema de atuação de atores, psicológico e naturalista, temos um cinema de mise-en-scene, de closes e fragmentos de objetos
(BRISSAC, 1987: 181).

Estética de estilhaços

Numa busca arqueológica do cinema *noir*, encontramos vestígios de uma estética afinada com um negro contexto social, que procurava um caminho estilisticamente criativo para expressar os estilhaços que vivia a sociedade americana na década de 30 até fins dos anos 60. Se percorrermos esse período vamos entender as origens de um gênero que possui a ambigüidade de ser reflexo do social, do que a sociedade quer ocultar, quer perseguir ou censurar e que o cinema *noir* virá revelar de modo sublimado, obtuso e até perverso em sua estética subjetiva do real.

Entre o real e a ficção, a história dos EUA se mistura nos anos 30: surge a Grande Depressão, que gera desemprego, falência e miséria. Com a Lei Seca e os gângsteres no comércio ilegal da bebida alcóolica, a criminalidade se banaliza e o poder destes grupos cresce vinculado a um enriquecimento ilícito. Surgem, espelhados nesta amarga realidade, os filmes de gângsteres, um gênero que se tornou um dos alicerces do filme *noir* e vem a ser o retrato dessa sociedade envolvida com corrupção, marginalidade e sobretudo com muita violência.

A censura é decretada para pôr fim ao *glamour* que alimentou a imagem romantizada dos gângsteres nas telas. Surge a figura do detetive particular envolvido em intrigas, traições e tramas complexas. A partir daí, o cinema policial americano passa por uma significativa mudança, tornando-se mais subjetivo ao nível da temática e carregando uma violência explicitada no âmbito do privado, que substitui o engajamento social do gênero anterior.

O filme *noir* vai se traduzir por uma inovação estética, especialmente ao nível da fotografia, e em preto e branco vamos desfrutar de um mergulho no submundo e na criminalidade das grandes cidades, através de *flash-backs*, profundidades de campo, contraluz, sombras, espelhos, enfim, elementos que irão compor o amplo universo do crime e da sedução deste *thriller* policial que estava por nascer.

O cinema *noir*, historicamente, concentrou-se do período de 1941 a 1958, tendo com *Ofalcão maltês* (1941), de John Huston, a abertura do ciclo, passando por filmes de Hitchcock, Otto Preminger, Nicholas Ray dentre outros, encerrando com *A marca da maldade* (1958), de Orson Welles. Muitos diretores revisitaram o gênero, dentre eles, Truffaut era o que mais destacava sua importância artística e estética. Realizando *De repente num domingo* (1983), seu último filme (antes de sua morte), Truffaut faz uma belíssima homenagem ao cinema *noir*, ao qual ele sempre soube dar o devido valor.

Fritz Lang, Robert Siodmak, Billy Wilder e Robert Wiene são alguns dos diretores, criadores do gênero *noir*, que emigraram da Europa para os EUA na década de 30, com a ascensão do nazismo, e trouxeram consigo uma bagagem estética influenciada pelo cinema expressionista alemão.

Esses desterrados, esses indivíduos que tiveram de fugir, que perderam o seu lugar, criaram um estilo visual que apresenta a desintegração das coisas em luz e sombras e que nos lembra constantemente sua ausência, sua definitiva falta. Os "emigrés" criaram um cinema do fim do mundo. Só aquele que não tem mais lugar, que vê seu universo ser progressivamente reduzido e destruído, poderia criar tal visão do apocalipse (BRISSAC, 1987: 180-1)

O cinema *noir* surge em 1941 - ano da entrada dos americanos na Segunda Guerra Mundial - mergulhado numa situação bastante conturbada, renovando o cinema policial e driblando o puritanismo e o anticomunismo, responsável pela perseguição a atores e diretores. Embora num contexto adverso, o cinema *noir* conquistou seu espaço e até hoje se faz presente, de forma moderna, quando os diretores revisitam-no ou recriam-no, como o caso do recente *Los Angeles, cidade proibida* (1997) de Curtis Hanson.

O policial *noir* foi todo centrado na literatura da década de 30, que daria suporte temático para esses filmes. Dashiell Hammett e

Raymond Chandler tomaram-se expoentes da literatura policial *noir* (dos famosos livros ilustrados com capas negras), que tinham uma narrativa seca, num estilo *hard-boiled*, voltado mais para a perseguição que para o mistério. Hammett escreveu *O falcão maltês* e criou o detetive Sam Spade; já Chandler criou o detetive Philip Marlowe, ambos personagens eternizados na figura de Humphrey Bogart no cinema. O romance *noir* americano, embora fruto da novela gótica, popularizada por Agatha Christie na personagem de Sherlock Hommes, vem se contrapor à tradição inglesa, que tratava o crime com requintes aristocráticos, numa trama cheia de mistérios, em cenários e mansões luxuosos. O caos urbano teria que ser retratado num estilo policial literário duro, em que o crime aconteceria, em essência, nas ruas.

O cinema *noir* traz um simbologia calcada na cultura americana, e a repetição de determinados ícones em vários filmes desse período, como composição, movimentação das personagens, tecnologia e cenário, acaba corporificando e definindo um gênero. Na composição do *noir* há o predomínio de homens com pesadas capas, usando chapéu e fumando muito, na figura do detetive durão, cínico; mulheres fatais, sedutoras, conscientes de sua sexualidade, misteriosas, manipuladoras e, por vezes, vulneráveis; outros personagens no geral são decadentes. A movimentação se dá em parques de diversões geralmente abandonados; prédios em ruínas iluminados por néon; *night-clubs*, cais; armazéns; locais, enfim, do submundo. Como tecnologia, empregam carros, telefones e armas, usados com destaque na trama, por vezes com funções invertidas, como quando os carros se tornam armas na perseguição ou quando o telefone - elemento onipresente na narrativa de *Uma vida por um fio* (1948), de Anatole Litvak - adquire quase status de personagem. Quanto ao cenário, a ação se situa no urbano, tendo como palco da criminalidade as grandes cidades americanas, como Nova York, Los Angeles, Chicago e São Francisco, envoltas numa constante cortina de fumaça, de neblina ou de chuva, onde a transparência é pouco percebida, num mundo onde as ações acontecem, sempre no império da noite.

Nas produções de fotos de Brassai feitas em Paris na década de 30 no livro *Paris by night*, vamos perceber elementos estéticos no espaço, na composição de linhas e na temática, muito semelhantes à fotografia do filme *noir*. Seu trabalho é voltado para a noite e o submundo, predominando locais sombrios, personagens solitários, fachadas de hotéis, néon, asfalto de paralelepípedos molhados, num universo de sombras, profundidade de campo e contraluz em que a presença do fotógrafo é como uma extensão do olho do *flâneur* de Baudelaire. “O fotógrafo é uma versão armada do caminhante solitário que faz o reconhecimento, do inferno urbano, percorrendo-o, caçando-o, o errante voyeurista que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos”(Sontag, 1981: 55).

Weegee, o fotógrafo retratado no filme *Thepublic eye* (1992, *A testemunha ocular*, Howard Franklin), editou *Nakedcity* (1945) onde também procura fazer semelhante registro da cidade.

O flâneur não se sente atraído pelas realidades oficiais da cidade, mas por suas esquinas escuras e remendadas, por seus habitantes esquecidos - pela realidade não-oficial que está por detrás da fachada da vida burguesa e que o fotógrafo “apreende ” tal como o detetive captura o criminoso (SONTAG, 1981: 56).

No filme *A testemunha ocular* temos o fotógrafo assumindo o papel do detetive, sempre rastreando o crime para fazer da fotografia seu suporte principal do registro da noite e do submundo violento das grandes cidades americanas. Temos um campo para discussão da metalinguagem já que nesse filme o significante, como uma tatuagem, interfere nas imagens, nos sucessivos congelamentos, nas mudanças do preto e branco para o sépia, na incidência de imagens subjetivas, reflexo do olhar do fotógrafo-detetive. Os congelamentos das imagens são tão constantes quanto os sucessivos disparos do dispositivo da câmera fotográfica. O relato, a metalinguagem e a expressão das imagens passam por uma construção em que os planos são magistralmente arquitetados, intercalando-se elementos da diegese com a construção extradiegética.

Quando Sontag diz que a fotografia é essencialmente um ato de não-intervenção já que o fotógrafo procura registrar o acontecimento sem interferir no mesmo, pode ser correto pensar em casos de registros muito realistas do fato; mas o ato fotográfico é, também, um ato essencialmente intervencionista pois pode modificar essa realidade e registrar a foto com uma nova construção subjetiva. Essa intervenção está bem exemplificada no filme *A testemunha ocular*, onde Weegee interfere na composição das fotos do crime no submundo com objetivo de obter maior impacto no resultado.

Outra questão levantada é a da similaridade entre a câmera e a arma na relação que ambas possuem com o mecanismo do disparador, percebida no nível do simbólico já que a câmera estimula a sublimação da agressividade pois o ato de apertar o gatilho nesta resulta apenas de uma imagem.

Exemplo de que é possível trocar balas por filmes é o safári armado na África Oriental. Revólveres metamorfosearam-se em câmaras, nessa comédia sincera que é o safári ecológico, pois a natureza deixou de ser aquilo que sempre fora—a natureza contra a qual o homem sempre buscou proteção. Quando se tem medo, atira-se. Mas quando nos sentimos nostálgicos, tiramos fotografias (Sontag, 1981: 15).

Um outro olhar, outro detetive, caçador de imagens fotográficas, vamos encontrar em *Blade runner* (1982, Ridley Scott), retrato daquele que “vive sobre o fio da navalha”, expressão que foi criada pelo escritor americano William Burroughs para definir os perigos aos quais o policial estava submetido, na tentativa de executar a tarefa para a qual fora convocado: perseguir e exterminar um grupo de andróides - réplicas visualmente perfeitas do homem, porém mais fortes - que estão foragidos de suas colônias espaciais, onde exerciam trabalhos de alto risco, num regime de escravidão. Esses replicantes vêm à Terra em busca de seu criador, para tentar prolongar os quatro anos de vida para os quais foram criados.

O filme *Blade runner* - adaptação livre do romance de Philip K. Dick, intitulado *Do androids dream of electric sheep?* (“Sonham os andróides com ovelhas elétricas?”) - é um policial futurista, ambientado no ano 2019 em Los Angeles, onde vemos uma cidade sombria, sob uma constante chuva ácida, numa caótica mistura étnica, num cenário misto de Chinatown dos anos 40 e a cidade futurista de *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang. Esteticamente é um típico *noir* com tais elementos: ventiladores de teto; iluminação com excesso de contraluz; narração em *offem* primeira pessoa do personagem principal; a presença do detetive privado e da mulher fatal.

O espaço em *Blade runner* se forma por um cenário repleto de citações: colunas greco-romanas; figuras mitológicas chinesas; edifícios que lembram pirâmides do Egito; objetos de decoração de palácios maias. Alguns personagens, por outro lado, têm influência do visual dos anos 40, outros dos *punks* dos anos 80. Essa diversidade dá ao filme um caráter atemporal. Outros artistas de períodos e estilos diversos também inspiraram o diretor para compor o caos de Los Angeles do século XXI: o pintor holandês Hieronymus Bosch do século XVI, o pintor inglês William Hogarth do século XVIII e o artista americano do século XX Edward Hopper. A tela de Hopper que influenciou o diretor Ridley Scott é *Nighthawks*, que retrata um casal solitário num café com iluminação artificial típica do *noir*.

Outra tela é *A tentação de Santo Antônio*, de Bosch, que retrata o caos dessa Los Angeles futurista. A concepção visual de *Blade runner* foi feita pelo ilustrador de histórias em quadrinhos Moebius (francês Jean Giraud) e pelo historiador Dan O’ Bannon da revista *Metal Hurlant*, que deram uma consistente contribuição para compor o ecletismo dessa obra cinematográfica. Similarmente, aparecem também personagens decadentes e uma grande mistura de elementos próprios do estilo barroco.

Espelho, duplo, simulacro

O cinema *noir* além de ter a fotografia como motivo temático, ela comentada é homenageada e dessa aparição podemos estabelecer

leituras que ela exerce se inter-relacionando com esses filmes. Aspectos como movimento-congelamento, memória, identidade, simulacro, espelho, duplo, fantasmagoria, sombras, efêmero, jogo, enfim, são alguns elementos que, por se repetirem, merecem um estudo detalhado de sua estética.

Dentre vários filmes desse gênero, destacamos o *noir* *A dama de Shangai* e os *neo-noir* *A testemunha ocular* e *Blade runner*, três filmes emblemáticos, pois neles ocorre um realce da metalinguagem entre o espelho e a fotografia, advindo do congelamento do movimento filmico, onde se estabelece, através desses dois elementos estéticos, um campo para se discutir o duplo, o simulacro, a dimensão espacial e temporal nas diversas janelas que se abrem da desconstrução dessas imagens, para a descoberta de seus múltiplos significados.

A fotografia do cinema *noir* carrega um domínio da iluminação artificial: claro-escuro, do preto e branco; para compor um jogo de luz e sombras, numa atmosfera oscilante entre o visível e invisível, reflexo de uma realidade ambígua que traz o espelho como elemento metaforizante na narrativa. O espelho vai ser um dos elementos que se repetem muito no espaço filmico da narrativa cinematográfica da estética *noir* e, dessa repetição, de caráter aparentemente iconográfico, sugere algo no âmbito do simbólico repleto de significações que remetem à essência e à identidade do cinema. É como se o cinema, enquanto sujeito, parasse o movimento e a partir do impacto desse congelamento especulasse sobre sua própria identidade.

No *noir* a similaridade entre o espelho e o congelamento fotográfico traduz numa metalinguagem cinematográfica em que a essência do próprio espelho, quando este nos remete à imagem, à representação, à ilusão, ao simulacro, a cópia, ao duplo, está presente no cinema, que conserva todos esses elementos simultaneamente ao provocar o congelamento de suas imagens. Como uma moldura, o espelho nos faz entrar numa outra dimensão, outro espaço dentro do espaço filmico, já constituindo nisso um duplo, uma imagem dentro de uma imagem, uma ilusão destacada de outra ilusão, uma representação na representação. Tudo de maneira especular, desnudando-se numa gama de duplicidades, em que abrimos portas e

mais portas, infinitamente numa perspectiva em abismo.

*Duplicando a mesma imagem, as mesmas coisas, o espelho inverte a posição dos lugares: tudo o que parece estar à frente está, de fato, atrás. Em vez de seguir em frente, em linha reta, a visão pelo espelho se volta para ela própria, para dentro. O espelho é da arquitetura do interior. O espelho permite ver sem ser visto, ver alguém que está atrás, ver algo que está parcialmente encoberto. É através do retrovisor que o homem perseguido percebe o carro que o segue. Mas ele pode ser, do mesmo tempo, símbolo psicológico: indica, pela duplicação da imagem do indivíduo, o seu duplo caráter, sua esquizofrenia. Revela o lado negro da personalidade dele, prenunciando atitudes inesperadas e atos traiçoeiros. É **The Dark Mirror**. O tiroteio num palácio dos espelhos mostra, através da desorientação espacial dos personagens, a duplicidade deles. Confundidos com as múltiplas imagens, não sabem para que lado atirar **The Lady from Shanghai**. Tudo parece estilhaço como num caleidoscópio (BRISSAC, 1987: 56-7).*

Para análise do extratexto fotográfico desse entre-imagens, teremos o *noir* *A dama de Shanghai*, em que a seqüência da *Casa dos espelhos*, (um verdadeiro labirinto próprio do Caligarismo), revela-se um estudo sobre a representação na representação, ou seja, uma metal linguagem, e se revela um exercício de jogos entre o movimento e o tempo fraturado que se dá nos disparos de tiros, refletidos ilusoriamente por todos os lados, graças aos efeitos do espelho. O espelho que se parte e se estilhaça é metáfora desse ritmo cadenciado dos disparos que “fraturam o tempo”, quebrando por instantes a *impressão de realidade* e com isso provocando a reflexão, pois desloca o fluxo contínuo do movimento. Para Borges, “basta posicionarmos dois espelhos de modo opostos para construirmos um labirinto” e assim percebermos uma vertigem da imagem dentro da estética de ambigüidades e ocultamentos própria do *noir*.

Em alguns filmes a interrupção do movimento pode funcionar como descanso na narrativa, mas, no caso deste filme de Welles, o espelho sendo estilhaçado pelos tiros provoca um efeito reforçador da tensão, pois a partir do silêncio, da pausa desses instantes é que as diversas fragmentações da imagem ocorrerão. O ritmo num crescente, através do som e da imagem, potencializado pelo simbólico, que está no cerne do disparo da arma (metáfora do disparador da câmera fotográfica), produz um efeito-congelante aumentando a dramaticidade e o impacto da seqüência. É o reino do fragmento, da simulação, do duplo, num momento ímpar de sua estética.

O espelho no filme *noir* está no centro da trama da simulação e do reflexo que separa e se dilui no real. *Afemme fatale* do *noir*. como os outros personagens, está sempre inserida num jogo de espelhos já que se utiliza constantemente da dissimulação, seduzindo para enganar, para ocultar sempre. Os vestígios do real ficam camuflados em sua beleza, em sua sensualidade marcante e na força de seu olhar. Esses elementos são reforçados por uma fotografia com luz dramática própria do barroco, neste cinema de câmera voyeurista, que valoriza o olhar pelas frestas, tão centrado no erotismo sugerido, estímulo marcadamente mais intenso sobre as fantasias do desejo. A expressividade do olhar no *noir* ajuda também a compor um clima envolto entre a sensualidade e a simulação, entre o real e a representação.

Suspensão do movimento

O *neo-noir* *Blade runner* revelará ser um filme repleto de citações atemporais mas que terá a fotografia como elemento-chave na trama. A história discute a criação genética, e a partir deste contexto temático se entremeiam duas outras questões centradas nos replicantes: a temporalidade e o simulacro. Os replicantes não eram meras imitações, mas réplicas perfeitas do homem. Não eram simplesmente robôs, mas antes simulacros.

*É a fantasia de captar a realidade ao vivo que continua
- desde Narciso debruçado sobre a sua fonte.*

Surpreender o real a fim de o imobilizar, suspender o real no mesmo momento que o seu duplo. Debruçamo-nos sobre o holograma como Deus sobre a sua criatura: só Deus tem esse poder de passar através das paredes, através dos seres, e de se reencontrar materialmente para além deles. Sonhamos passar através de nós próprios e reencontrarmo-nos para além de nós próprios: no dia em que o nosso duplo holográfico estiver lá no espaço, eventualmente mexendo-se e falando, teremos realizado este milagre (BAUDRILLARD, 1991: 133).

O duplo do homem, seu holograma e seu espelho em *Blade runner* são os replicantes, e cabe ao detetive perseguir, revelando a identidade e exterminando estes que se escondem e que mascaram o real. Esses simulacros necessitavam de outro simulacro que é a fotografia para viver a nostalgia do ser que repete as mesmas perguntas, na eterna busca dos homens por referenciais identificatórios. Aí se encontra a síntese de uma metáfora: um simulacro que necessitava de outro simulacro para acreditar que era real, ou seja, necessitavam da fotografia para promover um encontro com uma identidade, uma decalcomania com um passado que essas réplicas do homem não possuem, nem futuro, somente um fugaz presente.

Alguns replicantes mais perfeitos receberam implantes de memória, mas ainda assim, para provarem para si e para os outros sua condição humana, necessitavam colecionar imagens visuais, tais como fotografias.

A fotografia fornece provas. Determinada coisa de que ouvimos falar, mas que nos suscita dúvidas, parece-nos comprovada quando dela vemos uma fotografia. Uma das variantes da utilidade da câmara fotográfica está em que seu registro denuncia. A outra variante reside em que seu registro comprova (SONTAG, 1981: 5).

Como um “rastros fantasmagórico” a fotografia nos dá um passaporte a um passado irreal. Em *Blade runner*, os replicantes tentavam reconstruir suas histórias com a ajuda de fotografias, suprindo a ausência da memória. Para Raymond Bellour referindo-se ao texto *Proust e a fotografia, escritos sobre a imagem*, de Jean-François Chevrier, o autor lança uma relação entre “a gênese do movimento (simultaneamente real e metafórico) que no romance *Em busca do tempo perdido*, liga Proust e o narrador à fotografia, que fascinado por esta o capacitava de escrever numa relação entre memória e olhar” (1997): esse é num certo sentido um dos objetivos da fotografia.

A fotografia com suporte temático está colocada em *Blade runner* abrindo novamente um campo para discussão sobre congelamento do movimento, espelho, simulacro, cópia, elementos submersos em múltiplas passagens pelo tempo e pelo espaço.

No âmbito formal, *Blade runner* faz também uma homenagem à relação do cinema com a fotografia, quando nos apresenta uma bela seqüência de ampliação, efetuando assim uma inversão no princípio do cinema, que é o do movimento, para a fixidez da imagem. A seqüência fotográfica, em *Blade runner*, em que o detetive tenta ampliar um fragmento para descobrir pistas sobre uma replicante, merece um estudo, pois congela-se o movimento, entra-se numa outra dimensão temporal e espacial, e a câmera navega verticalmente por espaços irrealis, e novamente encontra o espelho.

Nesta seqüência a imagem, por uns segundos, toma-se eletrônica, incorporando a granulação do vídeo, e nos remete para um ruído. Ou melhor, sugere, através desse elemento de estranhamento, uma antecipação de um suspense na narrativa. A imagem novamente ganha nitidez e a câmera num *travelling* horizontal se adentra por esse espelho, levando-nos para espaços virtuais. O detetive, agora assumindo a identidade de fotógrafo, manipula a imagem em busca de vestígios, focalizando o que devia ser destacado.

Numa outra dimensão espacial, irá encontrar, no fundo de uma nova sala, um outro espelho que revelará as pistas que ele procurava. Ou talvez, metaforicamente, as pistas que buscamos para decifrar as

imagens e seus múltiplos significados. O espelho nos leva às pistas daquele que se esconde e se desvela através de uma fotografia da replicante procurada.

A presença da foto na tela produz uma emoção muito particular. Sem deixar de prosseguir em seu ritmo, o filme parece congelar-se, suspender-se, criando no espectador um recuo que é acompanhado por um aumento do fascínio. Esse efeito mostra que o imenso poder da fotografia se mantém mesmo numa situação em que ela já não é realmente ela mesma. O cinema, que reproduz tudo, reproduz também o império que a foto exerce sobre nós (BELLOUR, 1997: 84).

Roland Barthes traçou, em *A câmara clara*, de forma dialética e paradoxal, uma relação entre cinema e fotografia. “No cinema, sem dúvida, sempre há referente fotográfico, mas esse referente desliza, não reivindica em favor de sua realidade, não declara sua antiga existência; não se agarra a mim: não é um espectro” (Barthes, 1986: 133).

A fotografia nos é revelada através de uma memória afetiva, mais selvagem que teórica, que compõe para Barthes um intertexto, ou seja, falar da fotografia seria falar da perda; da dor; da memória; da irreversibilidade do tempo; da contemplação do detalhe; do fragmento; do “punctum” O tempo de contemplação, neste caso, só seria possível com o congelamento das imagens. Bellour, referindo-se ainda ao livro *A câmara clara*, fala dessa relação:

De um lado, o movimento, o presente, a presença. Do outro, a imobilidade, o passado, uma certa ausência. De um lado, o consentimento à ilusão, do outro, uma busca de alucinação. De um lado, uma imagem que foge, mas que nos prende em sua fuga; do outro, uma imagem que se dá inteira, mas cuja inteireza me despossui. De um lado, um tempo que duplica a vida, do outro, uma inversão do tempo que acaba por desembocar na morte (BELLOUR, 1997: 85).

Essa suspensão do movimento, mesmo que por instantes, produz forte impacto, pois se tem a sensação de um tempo fraturado, dividido ou fragmentado. É como se o cinema, com o movimento, escondesse o que a fotografia, com sua fixidez irá revelar ao espectador apressado ou anestesiado das salas escuras de projeção.

O fascínio exercido pelo cinema é muito parecido com o fascínio do sonho: paralisado o corpo numa situação de morte transitória, os signos projetados na tela ganham textura de coisa viva, ativando os mecanismos de envolvimento e identificação da platéia
(Machado, 1997: 46).

O filme *Blade runner* continua nos dando a possibilidade de diversas leituras, já que está inserido na pós-modernidade, e como toda boa ficção futurista encontra correspondência mais cedo ou mais tarde na realidade. A evolução rápida da informática aliada ao avanço científico já provaram a capacidade de materializar sonhos ou pesadelos. Com a concretização da clonagem e com os estudos para criar tecnologia capaz de armazenar as memórias das pessoas em chips, quem sabe os futuros computadores serão a imagem e semelhança total do homem?

Quando disser ao instante que passa: demore-se um pouco mais, instante, você é tão belo, então você poderá me prender com correntes, e eu consentirei de boa vontade em perecer [Fausto a Mefisto] (Goethe, *Fausto*).

Ao fixarmos o filme, iremos adicionar algo à imagem, ou seja, provocamos um fascínio, uma reflexão, uma fratura no movimento que nos leva a tentar formular, do ponto de vista das teorias sobre a imagem, o extratexto que se forma nessa relação entre cinema e fotografia.

No filme congelado (ou no fotograma), a presença da foto irrompe: enquanto volatizam os outros meios,

dos quais a “mise-en-scène” lançava mão para trabalhar em contratempo. A foto se torna assim um congelamento no congelamento: entre ela e o filme do qual surge, dois tempos, inextricavelmente sempre se misturam, mas nunca se confundem (BELLOUR, 1997: 93).

A foto retira o espectador da ficção do cinema, apesar de estar ativamente participando dela. Esse paradoxo está contido nessa relação. Congelando o movimento, cria-se também um novo tempo em que o cinema reduz sua voracidade e nos resgata o prazer do fotograma.

Se o congelamento da imagem, ou na imagem, o que poderíamos chamar também de tomada fotográfica do filme, pose ou pausa da imagem que exprime o poder de captação pelo imóvel, se essa experiência é tão forte, certamente é porque joga com a “sentença de morte” - seu ponto de fuga e, num certo sentido, o único real (todos sabemos que um morto se torna uma estátua de cera, um fragmento do imóvel) (BELLOUR, 1997: 140).

Mas essa suspensão do movimento no filme é, por outro lado, apenas um procedimento temporário, instantâneo, que simultaneamente “devolve a vida” a esse fragmento fotográfico. Raymond Bellour lança questões instigantes a esse respeito:

O que acontece ao filme quando o instantâneo se torna ao mesmo tempo a pose e a pausa do filme? O privilégio singular do congelamento da imagem não seria o de fazer ressurgir, no movimento do filme (de determinados filmes), o fotográfico e o fotogramático? Ou, mais precisamente, o fotogramático como fotográfico? (BELLOUR, 1997: 134).

Em *Blade runner* vamos observar, além desse efeito, a fotografia enquanto identidade, memória e simulacro, com a função de

representação do homem, necessitando de outro simulacro para se “humanizar”, consolidando uma identidade com a foto, ou seja, a busca por uma representação do passado, uma decalcomania da vida e da memória. A foto representa a morte e é efêmera, desgastando-se com o tempo. Os replicantes foram projetados para terem uma vida curta, também efêmera, porém intensa. Nessa discussão entre os andróides e a fotografia fica a questão: até que ponto ambos se interagem, se espelham, se auto-representam? Até que ponto suscitam questões ligadas a nossa contemporaneidade?

É interessante notar que nos filmes ligados ao cinema *noir* a fotografia sempre estará presente; ora como parte da narrativa; ora como pistas para o detetive desvendar o crime; ora como linguagem que interfere no movimento e conseqüentemente no ritmo das imagens. A fotografia no *noir* passa a ser um objeto que ajuda as personagens a se localizarem naquele espaço artificial, vazio e sempre noturno.

Nesse aspecto podemos tentar entender este cinema, usando por ferramenta uma gramática fílmica e/ou uma fotogramática que tente uma renovação e alargamento das teorias existentes; por ter em vista que as novas tecnologias estão buscando referenciais nas relações entre fotografia, vídeo e cinema, visando uma interação e avanço da linguagem; por ser o simulacro, a fotografia e suas mudanças através do avanço da informática um dos temas da contemporaneidade; e também, pelo fato de as publicações sobre cinema *noir* se concentrarem na questão da iconografia e pouco sobre questões da linguagem, das metáforas e das questões filosóficas que o tema suscita.

Desde que o ser humano, ainda nas cavernas, tornou-se capaz de fixar, através do traço, uma imagem da natureza, o mundo começou a ser, cada vez mais crescentemente, povoado de duplos, réplicas do visível, do imaginado e até mesmo do invisível. A fotografia está na linha de continuidade de um processo que não começou nem terminou nela... Depois dela vieram o cinema, as impressões gráficas industriais, a

televisão, o vídeo, a holografia e, hoje, a computação gráfica. Dentro desse contexto, as perguntas que se levantam devem começar pelo seguinte: nessa linha de continuidade, qual o traço diferencial da fotografia? De onde vem a força do grande impacto que ela foi capaz de provocar nos nossos antepassados e continua a provocar até hoje? (SANTAELLA & NOTH, 1998 130-31).

É sobre esse impacto e vertigem da fotografia que continua a se propagar no cinema, sob o prisma do filme *noir* americano, que descobriremos a dialética dessa relação entre duas artes independentes e, ao mesmo tempo, intrinsecamente ligadas.

Bibliografia

- BALOGH, Anna Maria. *Noir: o corpo como cifra do erótico emergindo do estético*. In: *Corpo e sentido*. São Paulo: Unesp, 1996.
- _____. *Blade runner: o caçador de luzes e sombras. Comunicações e Artes*. São Paulo, 1985, 11 (14): 121-145.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. São Paulo: Papyrus, 1997.
- BORDE, Raymonde. *Panorama dei cine negro*. Buenos Aires: Losange, 1958.
- BORGES, Jorge Luis. *Do cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.
- BRASSAI. *Paris bynight*. New York: Pantheon Books, 1987
- BRION, Patrick. *Memoire du cinema. Les films noir*. França: Liber, 1995.
- BRISSAC, Nelson. *Cenários em ruínas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CARRIÈRE, Jean Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

- COLIN, McArthur. *O filme policial*. Lisboa: Livros Horizonte, 1990.
- LABAKI, Amir (org.). *O cinema dos anos 80*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- RIZZO, Sérgio. O futuro começou. *Revista Cinema*. São Paulo, ano 2, n° 5.
- SANTAELLA, Lúcia & NÖTH, Winfried. *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.