



A beladormecida, de Marcelo Tassara (SP, 14', 1978)

Enquanto chove, de Alberto Bitar e Paulo Almeida (PA, 19, 2013)



#, de André Farkas e Arthur Guttilla (SP, 9, 2012)





Gaiotas, de Cristian Borges (RJ, 10', 1997)

Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno, de Miguel Rio Branco (BA, 19', 1981)

NADA LEVAREI  
QUANDO MORRER  
AQUELES QUE MIM DEVE  
COBRAREI NO INFERNO

Vinil verde, de Kleber Mendonça Filho (PE, 13', 2004)



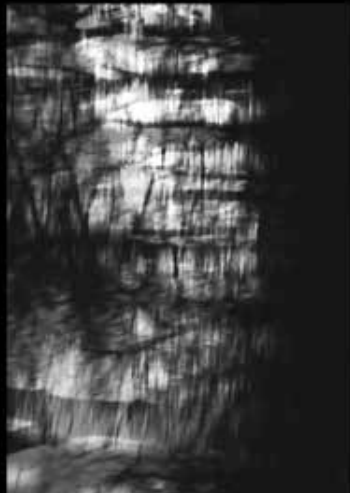
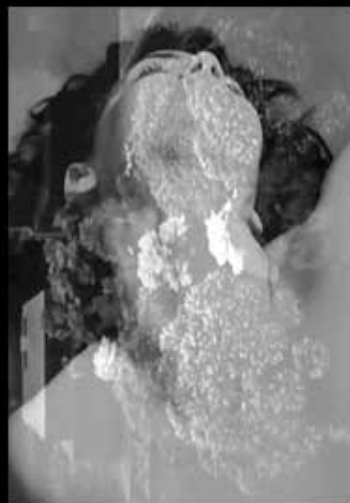
ÉRICO ELIAS

FOTOFILMES BRASILEIROS



Trilogía inconsciente, de Carlos Dadoorian (SP, 11, 2008)

Ao meu pai, Elias José,  
que me legou o prazer da escrita.



12 Prefácio por Fernando de Tacca

14 Apresentação por Érico Elias: Andarilho

## 18 INTRODUÇÃO

### A PROLIFERAÇÃO DOS HÍBRIDOS

## 24 CAPÍTULO UM

### FOTOFILMES: DA FOTOGRAFIA AO CINEMA, IMAGENS DE PASSAGEM

## 36 CAPÍTULO DOIS

### FOTOFILMES BRASILEIROS: ANÁLISES DE CASOS

70 Bibliografia

71 Filmografia

72 Minibiografia do autor

No início dos anos 1980, um livro foi muito importante para a formação dos jovens pesquisadores na área de fotografia no Brasil. Falo de “Ilusão Especular”, de Arlindo Machado (Brasiliense, 1984). Logo de entrada, sem mais, ele citava o então pouco conhecido filme *Abeladormecida: entrada numa só-sombra* (1978), de Marcello Tassara, aludindo-o junto ao conhecido filme *Blow-up* (1966), de Michelangelo Antonioni, e o fez para focar a questão da perda do referente nas duas narrativas, quando a imagem explode em grãos de prata e nada mais é reconhecível; são somente imagens.

Essa citação me angustiou por muitos anos, por não conseguir ver o filme de Tassara, e, no ano anterior, em 1983, Tassara lançara um novo filme, *Povo da Lua, Povo do Sangue*, com fotos e áudios coletados por Cláudia Andujar entre os índios ianomamis, que pude ver nas ações da Comissão pela Criação do Parque Yanomami (criada em 1978). Somente muitos anos depois, já na vida acadêmica, o contato pessoal com Marcello Tassara me possibilitou ter acesso ao filme citado por Arlindo Machado, e foi uma explosão de sentidos na poética narrativa obtida na arteficialidade da montagem no tabletop, nos fragmentos dos versos de James Joyce, na imediata e reconhecível voz do saudoso ator Joffre Soares. Esse contato despertou o interesse para a importância que as experimentações de narrativas realizadas somente com imagens fixas tiveram na história da fotografia e do cinema.

O encontro com Érico Monteiro Elias, quando traçamos um percurso acadêmico de cumplicidade de vários anos na busca e reconhecimento da produção nacional de fotofilmes, e também da produção internacional, possibilitou conhecer esse lugar de experimentação na história da fotografia e do cinema. Assim, tive o prazer de acompanhar o seu mestrado sobre fotofilmes brasileiros, quando ele avançou no levantamento da produção nacional e aprofundou as análises daqueles considerados como as principais referências brasileiras.

Ao mesmo tempo, o conhecimento de uma significativa produção internacional (Norman McLaren, Chris Marker, Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Ingmar Bergman, Juan Millares, José Luis Guerín, entre outros) revelou a importância do tema, e mesmo as experimentações das vanguardas também já anunciavam um lugar de relevo para esses procedimentos criativos. Isso ampliou as referências e o desejo de Érico Elias de conhecer os caminhos que os fotofilmes tomaram no Brasil.

O texto de Érico Elias discute inicialmente o lugar conceitual desse tipo de criação e possibilita-nos aproximar das mais relevantes realizações da produção nacional de fotofilmes, ao adentrar em seus significados e narrativas como um campo ainda pouco explorado e conhecido no Brasil.

Este ensaio, que acompanha e contextualiza a Mostra Fotofilmes Brasileiros, abraçada com entusiasmo pela Zita Carvalhosa no 26º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, é resultado de uma aventura iniciada em 2006, quando comecei a experimentar com a edição de fotografias no formato cinematográfico.

Em paralelo às experimentações estéticas, tive a felicidade de conhecer Alberto Bitar, por conta de minha atuação profissional como jornalista. Assim nasceu a proposta de pesquisa de mestrado, ainda incerta e tateante, mas acolhida com enorme generosidade pelo professor e pesquisador Fernando de Tacca, que se tornaria, em suas próprias palavras, um grande companheiro de viagem.

Ao longo do mestrado, realizado entre 2007 e 2009 no Instituto de Artes da Unicamp, o que era apenas uma intuição foi ganhando corpo, ideias soltas se transmutaram em conceitos. No diálogo com outros realizadores e teóricos da imagem, pude chegar a uma definição acerca da natureza do cinema de animação de fotografias e dos produtos dele resultantes, os fotofilmes. Também realizei um levantamento de produções brasileiras, que propiciou o resgate da obra de Marcello Tassara.

Desde essa época, venho me dedicando, com encantamento sempre renovado, a pesquisar os fotofilmes. Em 2012 iniciei doutorado, passando a explorar a relação entre os fotofilmes e a estratégia criativa da apropriação.

A grande maioria das produções fotofílmicas é composta de curtas-metragens. A sinergia entre os fotofilmes e o formato de curta duração se dá inevitavelmente por se tratarem de campos propícios à experimentação. É assim que minha trajetória se cruza com a do Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, em sua inestimável contribuição para a difusão e o debate acerca do cinema, em seus mais variados matizes.

Se os fotofilmes que venho acumulando em minha bagagem puderem despertar nos espectadores a leve brisa de uma *descoberta*, terei cumprido parte de minha missão. Essa estrada, contudo, continua...





“A relação entre a fotografia e o cinema é tão complexa quanto longa. Os dois têm alimentado mútua atração e repulsão por mais de um século: considerados em conjunto ou em separado, por similaridades e diferenças. À medida em que as fronteiras entre as duas mídias começam a desaparecer no éter digital, vai se tornando possível olhar para trás e considerar o que uma representa para a outra.”

DAVID CAMPANY

1 O nome é inspirado no título da coletânea organizada por Newton Cannito para a Programadora Brasil. Cannito dá a seguinte definição do que são os “fotofilmes”: “Foto fixa. Imagem estática em movimento. Edição de som. Basicamente estas são as principais características dos fotofilmes, trabalhos realizados a partir de imagens *still* em *set*, sem o sistema tradicional de registro filmico contínuo. Partindo dessas fotografias fixas, cria-se toda uma dramaturgia, tanto no uso de trucagens para filmar essas fotos com os recursos de panorâmica e zoom, quanto principalmente com uma edição sonora que complementa a imagem e dá uma razão àquele fluxo. Esta seleção traz recentes trabalhos brasileiros nesse formato”. Alguns filmes que entraram na coletânea da Programadora estão entre os selecionados para análise neste ensaio

INTRODUÇÃO

## A PROLIFERAÇÃO DO HÍBRIDOS

No provocativo ensaio chamado *Nunca Fomos Modernos*, o filósofo da ciência Bruno Latour (1994) argumenta que a mesma modernidade que forjou conceitos sólidos e bem circunscritos também foi mestra em produzir híbridos, objetos e categorias do conhecimento que não se encaixam em apenas um campo do saber, que expandem sua existência de maneira a exigir abordagens transversais. Os híbridos se insinuam no mesmo passo em que se tenta circunscrever rigidamente os conceitos, criando fronteiras nítidas demais, que acabam traindo seus princípios. Latour refere-se, em seu ensaio, sobretudo às experiências que extrapolam a dicotomia criada no interior do pensamento moderno entre natureza e sociedade, como se ambas existissem de maneira separada e estanque, como se o discurso das ciências exatas não servisse ou não interessasse às ciências humanas e vice-versa. Para o teórico francês, no mesmo ritmo em que a modernidade fixou campos de conhecimento rígidos, ela também propiciou a proliferação dos híbridos, que exigem da crítica o desafio de uma leitura interdisciplinar.

Fotografia e cinema são formas de produzir imagens que podemos chamar de *híbridas*, já que atingem um amplo espectro de finalidades e aplicações, tanto do lado da técnica como do da estética, e criam diálogos entre si e com outras formas expressivas, como o teatro, a literatura, a música e a arquitetura. Porém, fotografia e cinema, na maioria dos casos, são tratados pela teoria e pela crítica como universos *distintos*, que não guardam relação entre si e são definidos mais por suas *particularidades* do que pelos elementos que compartilham. A pesquisa que aqui se apresenta vai no sentido inverso, tem o intuito de *provocar diálogos* entre a fotografia e o cinema, demonstrando como a passagem entre as duas formas de imagem pode ser muito sutil e matizada, até que as fronteiras que as separam se tornem *relativas, flexíveis, ambíguas, permeáveis, borradas*.

Escolhemos um tipo específico de produção para analisar detidamente, que denominamos com o neologismo “fotofilme”<sup>1</sup> ou, para usar uma expressão mais detalhada, referente à técnica criativa e não ao produto resultante: “cinema de animação de fotografias”. Os fotofilmes compartilham códigos de cine e foto, são filmes criados a partir da transposição de imagens fotográficas para o formato cinematográfico. Este ensaio pretende assinalar a ambiguidade existente no seio de um tipo de produção que foi transportada da fotografia para o cinema, mas que mantém aspectos do fotográfico, já que não emula o movimento contínuo à maneira da imagem cinematográfica convencional. Veremos em detalhes como se dá essa transformação e o potencial criativo que ela pode proporcionar, a partir do estudo de uma filmografia produzida por autores brasileiros.

Quando falamos de fotografia e cinema, falamos também (e automaticamente) de *fronteiras*, de duas palavras distintas, de dois conceitos que tentam se definir por *contraste*, por diferenças que marcam *singularidades*. Nossa proposta é fazer uma análise de um tipo de produção que está na fronteira entre a fotografia e o cinema, os fotofilmes, e também tentar entender por que essas fronteiras estão começando a se dissolver no “éter digital” e na heterogeneidade contemporânea. Mas, antes de pensar na permeabilidade das fronteiras entre duas formas de produzir imagens, é preciso traçar essa fronteira, procurar delimitá-la.

No sentido corrente do tema, tudo se passa de forma muito natural. Qualquer pessoa sabe dizer quais as diferenças entre cinema e fotografia, afinal, antes de constituir uma diferença entre dispositivos de produção e disseminação, há uma diferença já estabelecida no imaginário social, fruto de formas de fazer e de expor que se estabeleceram com os anos, que se *institucionalizam*. Se as produções que ontem e hoje se colocam na fronteira entre fotografia e cinema ainda são *experimentais*, *marginais*, é porque essa fronteira ainda é muito marcada, porque, na maioria das ocasiões, tratamos os dois universos como entidades estanques em suas singularidades fechadas, em suas formas específicas de significação e expressão estética.

A categoria dos fotofilmes foi forjada como forma privilegiada de abordar as passagens entre fotografia e cinema, sem no entanto pretender-se território de fronteiras estáveis. Iniciamos com a definição de nosso objeto. No segundo capítulo, realizamos a análise de algumas produções brasileiras que estão entre as mais significativas dentre as levantadas, esmiuçando aspectos relativos à concepção e à realização de fotofilmes, que nos permitem detectar o potencial expressivo dessa forma de criação. Aproveitamos a oportunidade para abordar as facilidades trazidas ao processo produtivo pelo desenvolvimento da tecnologia digital. O impacto das *imagens de síntese*, nome dado às imagens geradas por computadores e câmeras digitais, se deu até o momento sobretudo no sentido de democratizar o acesso aos meios de produção e difusão mais do que propriamente no sentido de transformar as bases da imagética perspectivista. Filmes que anteriormente exigiam equipamento caro, recursos vultosos e um enorme esforço para ser produzidos, atualmente estão ao alcance de um número bem mais amplo de realizadores. Vamos abordar como se deu essa transição, que hoje torna o ambiente propício à proliferação das experiências fotofílmicas.

Uma das principais inspirações para o presente ensaio veio do livro *The Remembered Film*, de Victor Burgin<sup>2</sup>. Neste, o teórico e artista inglês propõe uma abordagem inovadora para a crítica do cinema: captá-lo por meio de formas de existência distintas do filme em si, como a fotografia, o cartaz, imagens da memória, trechos tornados célebres

e repetidos com frequência na TV ou disponíveis em sites de hospedagem de vídeos. Para Burgin, cujo trabalho tem origem na fotografia, não interessa o cinema em sua expressão clássica. Ele explora as “heterotopias”, conceito tomado de Michel Foucault, que diz respeito a lugares sobre os quais se justapõem diversos espaços inicialmente incongruentes entre si. Burgin pensa o cinema como *heterotopia*, deslocado de sua concepção estrita, presente nas *bordas*, nas *intersecções*. Não há sentido em pensar o filme como unidade indivisível, se sabemos que ele tem sido cada vez mais dilacerado desde que surgiram a televisão, o videocassete, a imagem digital, a internet. Ademais, muitos filmes são recordados por meio de imagens especialmente marcantes, que ganham um caráter fotográfico por sua pontualidade. Pretendemos dar uma contribuição ao debate sobre o hibridismo, abrindo mão de definições estritas para abraçar a *multiplicidade*.

Importante mencionar, ainda, dois teóricos de língua francesa cujas reflexões estão na base deste ensaio. Raymond Bellour, com o conceito de “entre-imagens”, entendido como lugar ao mesmo tempo palpável e imaginário por onde transitam e onde convivem imagens de naturezas distintas (Bellour: 2001,7). E Philippe Dubois, que pensou o vídeo como “imagem de passagem”, proposta que se aproxima bastante dos fotofilmes, pensados aqui como obras que operam passagens entre o cinema e a fotografia, conservando aspectos de ambos em sua tessitura (Dubois: 2004).

## FOTOFILMES: DA FOTOGRAFIA AO CINEMA, IMAGENS DE PASSAGEM

Quando se fala de fotografia e cinema, um tipo especialmente instigante de experimentação acaba por situar-se nesse território *heterotópico* no qual se operam as hibridações *entre-imagens*. Trata-se dos “fotofilmes”, como tivemos ocasião de conceituar em pesquisa de mestrado (Elias: 2009)<sup>3</sup>. Os fotofilmes são filmes criados integralmente ou em parte significativa a partir de fotografias. É do conhecimento geral que a maioria dos filmes, em princípio, são compostos por fotografias que, capturadas sucessivamente, em intervalos predeterminados de tempo, criam a ilusão plena de movimento contínuo. No caso dos fotofilmes, o diferencial está no fato de que eles partem de fotografias capturadas *isoladamente*, o que pressupõe a ausência da cadeia de *frames* estabelecida estruturalmente, no momento da captura, pelo cinema convencional filmado. É um detalhe que faz toda a diferença. Ao capturar a(s) fotografia(s) e transpô-la(s) para o formato fílmico, a linguagem cinematográfica se impõe, mas apenas de maneira parcial, pois as imagens exibidas na tela e animadas pela filmagem *continuam a ser fotografias*, instantes estáticos interrompidos no fluxo dos acontecimentos. Os fotofilmes são *imagens de passagem*, seu processo de criação depende de como se operam as idas e vindas entre imagens e suportes distintos. É no terreno híbrido da contemporaneidade que esse tipo de produção encontra espaço privilegiado.

O uso de fotografias em filmes não é uma novidade para a história do cinema. No campo documental, recorreu-se à fotografia para retratar acontecimentos históricos sobre os quais havia escassez de material filmado. A fotografia funciona nesse caso na forma de *documento, atestação*, somando-se a outras evidências e a depoimentos para criar uma versão *factível* da história ou de uma história possível.

No âmbito dos documentários sobre a natureza, recorre-se com frequência à técnica de *time lapse*, uma espécie de “cinema com menos *frames*”. Por meio dessa técnica, que consiste em programar a câmera para capturar imagens em um intervalo de tempo dado, é possível operar sínteses temporais, mostrando a passagem de um dia em alguns segundos. Já a técnica chamada de *stop motion* é de uso corrente no cinema de animação para dar vida a esculturas e outros seres inanimados. No cinema ficcional, a emergência da fotografia se deu sobretudo no nível da *diegese*, no interior da trama narrativa. A fotografia é capturada em seu contexto social, como detonadora de uma trama, veículo para a memória de personagens ou por meio da introdução de um fotógrafo na história, caso dos clássicos *Blow Up* (1966), de Michelangelo Antonioni, e *Janela Indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock. Nesses exemplos, o fotográfico é tratado *por meio* do cinema, mas a fotografia resta como elemento *externo*. Poucos foram os casos de filmes em que a presença da fotografia se deu de forma *perturbadora*, deixando emergir

- 4 “Não temos mais um tempo cronológico que pode ser perturbado por movimentos eventualmente anormais, temos um tempo crônico, não-cronológico, que produz movimentos necessariamente ‘falsos’: essencialmente ‘falsos’.” Assim Deleuze define a passagem do cinema clássico ao cinema moderno, da imagem-movimento à imagem-tempo (Deleuze: 2005, 159). Tal definição cabe muito bem para a categoria dos fotofilmes.
- 5 Experimentações com animação de fotografias são realizadas desde os primórdios do cinema, visto que a imagem cinematográfica, em sua acepção tradicional, surgiu propriamente dos experimentos com uso da projeção de fotografias sucessivas. Podemos mencionar ao menos duas obras significativas no universo dos fotofilmes anteriores ao clássico de Chris Marker: *Retour à la Raison* (1923), de Man Ray, e *Neighbours* (1952), de Norman McLaren.

o “fantasma” do fotográfico no ambiente pleno de vida do cinema. Os fotofilmes são capazes de provocar tal efeito.

Quando um realizador opta por “animar” fotografias, introduzindo-as no fluxo da imagem em movimento, ele adentra o domínio do *cinema de animação*. Ao utilizar o termo “animação”, vêm à mente os desenhos animados, mas trata-se de um universo muito mais amplo, que abarca a categoria dos fotofilmes. Em geral, a definição dada ao cinema de animação diz respeito ao trabalho quadro a quadro. De fato, essa é uma das características centrais, mas trata-se de uma definição que parte da técnica, e não propriamente de questões estéticas. Georges Sifianos parece ter chegado a uma conclusão mais satisfatória acerca desse fenômeno, ao concluir que “o cinema de animação é caracterizado por sua atitude em relação ao material cinematográfico elementar, a imagem e o movimento: seja pela imagem, seja pelo movimento, o cinema de animação testemunha seu caráter de *artefato*” (Sifianos: 2012, 7).

O cinema de animação é, portanto, um tipo de cinema que revela em sua própria fatura o caráter *artificial, construído*, da criação cinematográfica. Em vez de buscar uma reprodução *realista*, fiel à nossa percepção corriqueira da realidade, o cinema de animação acentua o caráter de *artefato* de tal reprodução. Sifianos divide o cinema de animação em três grupos, segundo as combinações no tratamento da imagem e do movimento em relação à sua analogia com a experiência do real: 1) imagem análoga/movimento não análogo, 2) imagem não análoga/movimento não análogo e 3) imagem não análoga/movimento análogo (Idem: 41-42). Os fotofilmes se inserem na primeira combinação, pois se utilizam da fotografia, *analogon* mais bem acabado do real no universo das imagens, mas o fazem reproduzindo o movimento de forma não análoga, *inverossímil*. Daí sua característica *fantasmagórica*, que assombra à maneira de uma alma penada, como espectro de uma realidade representada de forma artificial e ao mesmo tempo “realista”. Se no cinema tradicional o encadeamento dos *frames* cria uma ilusão de movimento fluído análogo à temporalidade percebida cotidianamente, no cinema de animação de fotografias essa ilusão revela-se impossível, e o criador é sempre impelido a engendrar uma nova lógica temporal, passando do *tempo cronológico* ao *tempo crônico*<sup>4</sup>.

A principal referência no universo dos fotofilmes, obra que resta como uma das mais significativas, é *La Jetée* (1962), de Chris Marker<sup>5</sup>. O filme suscitou e ainda suscita reflexões sobre a própria natureza do cinema. Trata-se de um “*foto-romance*”, como o autor intitula, no qual cada plano-sequência é substituído por uma fotografia e uma voz *over* vai narrando os acontecimentos. A trama ficcional, uma ficção científica, trata de aspectos intimamente ligados à estética da fotografia. A ausência ou quase ausência de imagens em movimento demonstra

- 6 "O uso quase exclusivo de belas imagens fotográficas apresentadas como um filme desafia o que comumente entendemos como uma norma do cinema – o movimento. *La Jetée* também não pode ser entendido apenas como fotografia, já que paradoxalmente evoca o cinematográfico tanto por sua técnica de foto-novela (montagem) como pelo uso de uma banda sonora. Por isso se revela como obra seminal na combinação da fotografia com o cinema, nos permitindo interrogar acerca das especificidades de cada um, assim como suas sobre suas correlações" (Orlow: 2007, 177).
- 7 Para uma análise em profundidade do fotofilme de Chris Marker, conferir o livro "La Jetée", de Janet Harbord (2009).
- 8 *Abelardormecida: entrada em uma só-sombra* (1978), *Povo da Lua, Povo do Sangue* (1984) e *Bahia Amada, Amada* (1999), filmes que serão analisados no segundo capítulo deste ensaio.
- 9 Destaque para *Juvenília* (1994), de Paulo Sacramento, e *Jugular* (1997), de Fernanda Ramos.
- 10 Sobre a importância que o espaço *entre* fotogramas ganha no cinema de animação, vale lembrar a definição dada por Norman McLaren. "A animação não é a arte de desenhos que se movem, mas a arte de movimentos desenhados. O que se passa entre cada fotograma é muito mais importante do que o que há em cada fotograma. A animação é, conseqüentemente, a arte de manipular os interstícios invisíveis que estão entre os fotogramas." (In Sifianos: 2012, 15).

que o cinema pode prescindir daquela qualidade que a maioria dos críticos tratava como sendo a peculiaridade do suporte. Chris Marker cria o paradoxo da *imagem-movimento estática*. Ao trazer fotografias para o interior de um filme, ele opera uma transformação na própria tessitura do suporte<sup>6</sup>.

Ainda que Gilles Deleuze não tenha dedicado nenhuma linha a Chris Marker em seus livros sobre cinema, um trecho de uma entrevista acerca da passagem da imagem-movimento à imagem-tempo no cinema moderno nos permite identificar de forma cristalina o *paradoxo* colocado por *La Jetée*. "O que se vê primeiro é o Tempo, os lençóis do tempo, uma imagem-tempo direta. Não que o movimento tenha cessado, mas a relação entre tempo e movimento se inverteu. O tempo não resulta mais da composição das imagem-movimento (montagem), ao contrário, é o movimento que decorre do tempo" (Deleuze: 1992, 69). No caso de *La Jetée*, o movimento cessou de fato, mas o filme constrói-se como uma *imagem direta do Tempo*<sup>7</sup>.

No Brasil, o pioneirismo no universo dos fotofilmes parece ficar a cargo de Marcello Tassara e de suas criações no âmbito do curso de Cinema da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Os fotofilmes de Tassara têm uma característica estética distinta de *La Jetée*, pois estão construídos a partir de um intenso movimento no interior das fotografias selecionadas, operando por *fragmentação* e *reenquadramentos*. *A João Guimarães Rosa* (1969), feito a partir de fotografias de Maureen Bisilliat, foi o primeiro filme realizado na ECA-USP. Nas décadas seguintes, Tassara produziu outros três fotofilmes<sup>8</sup>, além de ter orientado produções de alunos<sup>9</sup>. Para criar seus fotofilmes experimentais, Tassara fez uso de uma técnica bastante aplicada na publicidade e no documentário, chamada genericamente de *table top*. *A table top* é uma mesa de filmagem, sobre a qual se posicionam imagens estáticas que são animadas por meio de fotografias sucessivas. Tal técnica permite "navegar" no interior da ampliação fotográfica, fragmentá-la, reenquadrá-la e recompô-la no curso da duração fílmica.

Diversas temporalidades perpassam os fotofilmes. Detectamos ao menos quatro temporalidades que se entrecruzam. Há o tempo *interno* de cada fotografia, chamado entre os fotógrafos de *tempo de exposição*, que pode variar de uma fração de segundo até minutos ou mesmo horas, um tempo que se exprime *internamente* ao enquadramento. Há o tempo transcorrido *entre* uma fotografia e outra, o inevitável *abismo* que se abre entre uma foto e a seguinte, que também pode ser ínfimo ou dilatado, pode marcar continuidade ou descontinuidade, mas estará sempre *pressuposto*<sup>10</sup>. Há o tempo que cada imagem *permanece* na tela, que seria equivalente ao tempo de duração de um plano-sequência no cinema

11 *Coda* foi analisado de forma detida durante pesquisa de mestrado (Elias: 2009, 180-182). O diretor conta que tanto em festivais de cinema como de animação o filme foi recebido como uma espécie de “ovelha negra”, causando estranhamento no público e no júri.

convencional, cuja soma resulta no próprio tempo de duração filme. Finalmente, há o *tempo diegético*, ou tempo transcorrido no interior da narrativa, seja ela de cunho ficcional ou documental.

Como a “corrente” do cinema convencional é rompida, cada fotografia passa a ser trabalhada individualmente e o criador passa a operar no interior da própria lógica de representação do movimento. Assim, se no cinema convencional o tempo de exposição de cada fotograma está limitado pelo *frame rate* utilizado, no cinema de animação de fotografias ele pode ser dilatado. Marcos Camargo levou ao extremo a experimentação com esse estrato da temporalidade fotofílmica em *Coda* (2008). O curta conta a história de três bailarinas acossadas pela solidão, que optam pelo suicídio, tomado como simbologia de uma possível redenção. Para contar o fim perturbador das bailarinas, o realizador optou por usar a técnica de *light painting*, que consiste em tomadas de longa exposição no escuro, iluminadas por lanternas. Cada fotografia usada no filme durou, em média, cerca de um minuto para ser realizada e tem sua própria iluminação, resultado de como as lanternas foram empregadas. As atrizes foram submetidas à experiência extenuante de iniciar um movimento, parar por um tempo para que a foto fosse realizada, e retomar a evolução do movimento na mesma ação para novamente parar. Cenas que duram alguns segundos no filme precisaram de horas para ser “filmadas”, quadro a quadro. Dessa forma, *Coda* carrega consigo sua própria dimensão temporal, uma dimensão paralela e estranha<sup>11</sup>.

Pode-se explorar também o tempo transcorrido *entre* as fotografias. Esse tempo pode ser fixo, com intervalos predeterminados, ou variável, segundo o sabor da captura. Pode ser também o caso de as fotografias exibidas na sequência não guardarem uma continuidade intrínseca, fazendo com que os intervalos entre elas se transformem em *abismos*. Uma das salas da 30ª Bienal de São Paulo, ocorrida em 2012, estava dedicada à primeira das performances de um ano realizadas pelo artista de taiwanês Tehching Hsieh no início da década de 1980. Ele montou um cenário no qual posicionou um relógio de ponto e a cada hora se apresentava diante da câmera para bater o ponto e realizar um autorretrato. O processo se desenrolou ao longo de 365 dias, entre 11 de abril de 1980 e a mesma data do ano seguinte. As fotografias foram capturadas com uma câmera de filmagem de 16mm, mas apenas um *frame* era registrado em cada autorretrato. O resultado é um vídeo no qual cada dia é exibido em um segundo de duração, posto que para cada dia eram capturados 24 fotogramas e a velocidade de projeção é de 24 fotogramas por segundo (fps). A sala destinada à obra também trazia as paredes forradas com os fotogramas impressos, resultando em um cruzamento de fotografia, arquitetura e cinema no espaço da instalação, tudo isso para remeter a uma performance que fora realizada de



12 O *frame rate* “ideal” para reproduzir o movimento de maneira contínua, emulando nossa percepção corriqueira do real, é uma questão de convenção. Pouco tempo após o surgimento do cinema, esse ritmo de atualização dos *frames* foi estabelecido como 24 *frames* por segundo. Não se trata, no entanto, de um padrão único.

13 É assim que o realizador Alberto Bitar define o cinema de animação de fotografias (Elias: 2009, 165). Por coincidência, ele também esteve entre os artistas convidados da 30ª Bienal de São Paulo.

14 O termo é tomado de Haroldo de Campos (1974, 24), que usa-o para definir a tarefa do tradutor. Na mesmo espírito, podemos relacionar os filmes ao conceito de “tradução intersemiótica”, desenvolvido por Júlio Plaza (2010, 71), já que uma obra realizada em um sistema de signos é transposta para outro sistema.

maneira privada. Com esse procedimento, o artista submeteu a criação estética à ditadura do relógio, emulando com ironia a lógica moderna de submissão da vida ao tempo abstrato do Capital. O ato extremo de “sentir na pele” a obrigação de se apresentar à câmera a cada hora, ao longo de um ano, brinca com os critérios de valoração de obras de arte segundo o esforço empregado em sua realização.

Existe ainda a dimensão do tempo que cada fotografia fica exibida na tela em um fotofilme. Pode-se optar pelo mesmo ritmo de atualização utilizado pelo cinema filmado, convencionado em 24 fotos por segundo<sup>12</sup>. Mas como “cinema com menos quadros”<sup>13</sup>, a criação fotofilmica pode lançar mão de tempos mais dilatados. O curta *Vinil Verde* (2004), dirigido por Kléber Mendonça Filho, é um exemplo de criação em que o tempo de exibição das imagens é variável e cuidadosamente trabalhado. O filme é baseado em um conto de fadas russo no qual uma menina que mora com sua mãe passa a infligir castigos à progenitora de maneira descontroladamente dócil. A mãe presenteia a filha com uma caixa de disquinho com músicas infantis e lhe recomenda que nunca escute o disquinho verde. A filha descumprе seguidamente a recomendação da mãe o que acaba causando sua morte. O filme segue um ritmo de suspense em que por vezes uma imagem é exibida de forma mais alongada, suspendendo o tempo da *atenção*. O ritmo é trabalhado por dentro, e a trama se desenrola em espiral, sobrepondo uma temporalidade linear a uma temporalidade cíclica.

Quanto à elaboração do tempo diegético, o pioneiro *La Jetée* parece restar até hoje como exemplo de maior complexidade no universo dos fotofilmes. A história narrada se desenvolve a partir de uma perspectiva futura e sombria. Os homens que sobrevivem à destruição da superfície terrestre durante a Terceira Guerra Mundial vivem em abrigos subterrâneos. Eles enviam cobaias ao passado, em busca de lembranças que possam ajudar a recuperar a vida no presente. Os cientistas enfrentam dificuldades para escolher pessoas que consigam *suportar* a viagem no tempo. O filme retrata a história de um dos prisioneiros que faz a viagem ao passado, tendo como peculiaridade o fato de ser um homem marcado por uma imagem da infância. O retorno a esse momento, que se dá no final do filme, coincide com a morte do personagem. Uma intrincada relação entre passado, presente e futuro se desenvolve ao longo da trama, criando um tempo diegético complexo, coberto de múltiplas camadas.

O movimento de “transcrição”<sup>14</sup> que está na origem dos fotofilmes é análogo ao movimento de *reflexão* sobre a fotografia. Ao inserir a imagem fotográfica no contexto filmico, ela é enquadrada por códigos de *conotação*, que lhe dão significado e sentido de leitura. Roland Barthes descreve esse processo de maneira poética em uma passagem

15 *Pixilation* é um tipo de animação quadro a quadro feito a partir de fotografias, como o *stop motion*. A diferença é que o termo *pixilation* é utilizado para designar animações realizadas com seres vivos, enquanto o *stop motion* refere-se à animação de seres inanimados.

de “A Câmera Clara”. “Nesse deserto lúgubre, me surge, de repente, tal foto; ela me anima e eu a animo. Portanto, é assim que devo nomear a atração que a faz existir: uma *animação*. A própria foto não é em nada animada (não acredito nas fotos ‘vivas’) mas ela me anima: é o que toda aventura produz” (Barthes: 1984, 37). O ato de animar a fotografia consiste também na “aventura” fotofilmica.

O processo de criação de fotofilmes sofria até muito recentemente de uma série de restrições de ordem técnica. Em primeiro lugar, havia a restrição levantada pelos próprios limites do rolo de filme. As animações em geral demandam uso de muitas imagens. O caso dos fotofilmes é o mesmo, embora seja possível criar uma obra fotofilmica partindo de uma única fotografia, como Marcello Tassara fez em *Abeladormecida* (1978). Outra limitação se dava na ordem da aparelhagem tecnológica necessária para a montagem dos fotofilmes. Embora fosse uma tecnologia bastante rústica, o *table top* não estava disponível a um público amplo e sua utilização dependia do domínio de uma série de procedimentos especializados. O mesmo pode ser dito do cinema de maneira mais ampla, que se torna mais acessível somente a partir do final da década de 1960, com o surgimento do formato Super-8 e do vídeo.

Na virada para o século XXI, a tecnologia digital trouxe o barateamento e a maciça popularização dos meios de produção. No computador, todos os tipos de informação são convertidos para o mesmo código binário, podendo ser recombinados. O ambiente digital é o ambiente das *passagens plenas*. É nesse contexto que a fotografia passa a ser facilmente transposta para o formato fílmico, seguindo o princípio de edição não linear tornada possível pelos *softwares* atuais. As câmeras digitais, por sua vez, realizaram a fusão das capacidades de fotografar e filmar em um só aparelho. Além disso, elas multiplicaram a capacidade de registro de imagens, banalizando em grande parte o ato fotográfico e facilitando a criação de animações de fotografia com técnicas como *stop motion*, *time lapse* e *pixilation*<sup>15</sup>, que exigem muitas imagens para ser realizadas.

16 Naquela época, a Escola de Comunicação e Artes ainda se chamava Escola de Comunicações Culturais.

17 As citações de Marcello Tassara sem referência foram retiradas da entrevista concedida em outubro de 2008 e presente no anexo da dissertação de mestrado defendida pelo autor no Instituto de Artes da Unicamp: conferir Elias (2009, 203-222).

## FOTOFILMES BRASILEIROS: ANÁLISES DE CASOS

### 2.1. NÚCLEO HISTÓRICO: MARCELLO TASSARA, MIGUEL RIO BRANCO E ARTHUR OMAR

Marcello Tassara foi um grande pioneiro na realização de fotofilmes no Brasil. Formado em Física pela Universidade de São Paulo, em 1963, ele seguiu carreira na área de publicidade, dirigindo pequenos filmes para campanhas. Em 1968, recebeu convite do diretor de cinema Roberto Santos para realizar um filme de curta-metragem no âmbito do recém-criado curso de Cinema da Escola de Comunicação e Artes<sup>16</sup> da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Foi Roberto Santos quem articulou a produção de *A João Guimarães Rosa*, filme experimental cuja animação foi dirigida por Marcello Tassara a partir de imagens da fotógrafa inglesa radicada no Brasil Maureen Bisilliat. Toda a restrita equipe que trabalhou no filme foi recrutada entre profissionais que trabalhavam na publicidade. Havia um orçamento pequeno, que acabou sendo decisivo para a escolha da técnica de animação de fotografias. No âmbito de uma produção cinematográfica, os limites impostos pelos recursos financeiros disponíveis são decisivos. Como analisa Tassara, a questão orçamentária é para o autor como “trilhos sobre os quais ele tem que seguir”<sup>17</sup>. No caso de *A João Guimarães Rosa*, o filme foi realizado com fotografias por ser a única forma de viabilizar uma produção de baixo custo que coubesse no orçamento disponível, foi uma escolha estética induzida por uma restrição de recursos materiais. Isso não significa, no entanto, que uma técnica mais “barata” tenha um potencial expressivo inferior ao de uma técnica “cara”. A prova disso é que o filme resultante do experimento tem grandes qualidades, embora tenha sido realizado com ferramentas relativamente simples, sem atores ou filmagens ao vivo, com a matéria-prima recolhida de um ensaio fotográfico e seu relacionamento com a obra de um escritor.

Maureen Bisilliat havia percorrido a mesma trilha aberta por Guimarães Rosa quando viajou pelo sertão de Minas Gerais para realizar o romance *Grande Sertão Veredas*. A fotógrafa desenvolveu o ensaio em constante diálogo com o escritor, ao longo da segunda metade da década de 1960. O ensaio fotográfico resultante, feito para dialogar com uma obra literária, foi vertido para o formato cinematográfico, gerando três percursos distintos sobre um mesmo mote poético, o espaço imaginário do sertão. As fotografias foram feitas, em princípio, tendo em vista a publicação de um livro, que foi lançado na mesma época do filme. O livro trazia trechos do romance selecionados pela fotógrafa para dialogar com seu ensaio fotográfico. A ordem das fotografias exi-

18 A analogia foi feita por Marcello Tassara (1978, 28), tendo em vista o uso do termo “câmera na mão” para designar um recurso utilizado intensamente pela geração do Cinema Novo brasileiro.

bidas e dos textos lidos em voz *over* por Humberto Marçal no filme é basicamente a mesma encontrada no livro. Trata-se de uma releitura, ou de uma *dupla leitura*, uma leitura desdobrada da obra literária de Guimarães Rosa. No filme, a materialidade das palavras é vertida para a imaterialidade da narração, o aspecto físico das fotografias impressas é transformado no evanescente feixe de luz das imagens moventes. O *livro* é objeto *palpável*, o *filme* é objeto *transitório*.

Uma vez que as imagens fotográficas ganham o formato de filme, elas são submetidas aos códigos da linguagem cinematográfica. O animador de fotografias tem nas mãos recursos semelhantes aos usados no cinema de captação “ao vivo”. Pode fazer movimentos de câmera análogos, tratando as imagens estáticas como planos dotados de *duração*. O cinema de animação de fotografias, no entanto, tem como característica marcante a manipulação direta da estrutura temporal do filme. É preciso “dar vida” às imagens estáticas, mas não é possível chegar ao mesmo resultado do cinema convencional, dado que não se trabalha diretamente com a captação do real, mas com a captação de fotografias, um material de *segunda natureza*, que já tem embutida uma codificação temporal. Esse processo de (re)construção temporal pode ser interrompido e retomado conforme a disponibilidade do animador. Ele trabalha com maior liberdade e com maior autonomia.

*A João Guimarães Rosa* é um filme sem redundâncias, enxuto, no qual foram usados variados recursos de filmagem: movimentos de câmera no interior de fotos, replicações, reenquadramentos e retomadas da mesma imagem, sobreposições e fusões. Marcello Tassara recorda, entre os recursos improvisados na criação do filme, um tipo interessante, que chama de “foto na mão”. A câmera permanecia estática e a fotografia era mexida, invertendo a ordem lógica da mesa de animação, que pressupunha uma câmera movente para registrar imagens paradas. O resultado é surpreendente em duas passagens do filme, uma que mostra o galope de cavaleiros e outra uma luta de bois, situações de intensa ação. As passagens são feitas com poucas fotografias. Apenas o ato de movimentar e reenquadrar freneticamente as mesmas fotografias confere a elas um sentido evolutivo, faz com que se dilacerem em diversos pedaços, reunidos na linearidade fílmica. Poucas imagens se desdobram em muitas, criando uma impressão de movimento ainda mais impactante do que se a cena tivesse sido filmada de maneira contínua.

O recurso é um equivalente da “câmera na mão”<sup>18</sup> do cinema de filmagem ao vivo, na qual a suavidade dos movimentos mecânicos é trocada pela vacilante e intempestiva mão humana, que insere a câmera na cena como extensão de uma subjetividade atuante. Porém, no caso da “foto na mão”, os sinais são invertidos, não é a câmera que se move, mas a foto, não é a realidade que é captada diretamente, mas uma ima-

gem estática, uma representação inanimada do real, à qual o animador confere artificialmente um movimento.

Tanto o *zoom* quanto o *travelling*, movimentos de câmera cuja nomenclatura e o princípio são herdados do cinema convencional, funcionam de maneira distinta na animação de fotografias, pois são executados no interior das imagens estáticas, causando o estranhamento do movimento inserido na estaticidade. Quando as ampliações fotográficas têm boa qualidade, caso da matéria-prima utilizada em *A João Guimarães Rosa*, uma série de narrativas dentro de cada imagem e entre elas se revelam possíveis. A câmera pode viajar do enquadramento mais amplo até o detalhe mínimo, descobrindo novas fotos no interior de uma mesma foto. O animador faz com que o material disponível para seu trabalho se multiplique. Tal exercício seria levado ao extremo por Tassara em seu filme experimental criado como pesquisa de mestrado, *Abeladoremecida: entrada numa só-sombra* (1978).

A obra nasceu de uma proposta ousada: criar um curta-metragem de animação com o uso de apenas uma fotografia. Essa poderosa fotografia, capaz de desdobrar-se em uma narrativa cinematográfica, Tassara encontrou um dia por acaso, quando viu um ensaio feito por seu cunhado, João Sócrates de Oliveira, na época estudante de graduação em Arquitetura. Faz parte de uma “reportagem fotográfica” realizada em uma favela na periferia de São José dos Campos. Mostra um casal, sendo que a mulher segura o filho pequeno no colo. Ao fundo, em uma cristaleira com os vidros quebrados, repousam alguns objetos, dentre eles, um álbum intitulado “A Bela Adormecida”. Tal fotografia transformou-se, aos olhos de Tassara, em “fotografia fundamental”, por desencadear em sua imaginação uma série de possíveis histórias acerca do casal. Chamaram a atenção do realizador, em particular, dois aspectos contrastantes. A postura da mulher, com “o olhar meigo e melancólico”, e a postura do homem, com “uma atitude agressiva e desafiadora” (Tassara: 1978, 6). Ainda, a dura realidade de um casal de jovens frente à realidade mágica do conto de fadas, representada pelo álbum presente no móvel ao fundo. Os dois contrastes são parte essencial do campo diatélico criado pelo fotofilme.

Colocando em jogo todos os elementos percebidos naquele enquadramento, Tassara conseguiu realizar o desafio paradoxal de fazer um curta de 13 minutos com apenas uma fotografia, uma fração de segundo, um fotograma que desdobrou-se em inúmeros. As únicas imagens usadas fora a fotografia de João Sócrates são ilustrações coloridas retiradas hipoteticamente do álbum da Bela Adormecida, que jazia no móvel da casa. As ilustrações de contos de fada, que mostram o príncipe e princesa, fazem o contraponto à dura fotografia em preto e branco de um casal de favelados.

Ao analisar o resultado da experimentação, Tassara aponta de forma conclusiva que os recursos de linguagem usados em seu filme apenas insinuam o potencial criativo desse tipo de cinema fotográfico. “A técnica de animação com fotografias, longe de ter esgotado seus recursos, mal revela suas potencialidades como linguagem autônoma dentro do cinema de animação. É o que parece dizer-nos este verdadeiro teste de resistência em que praticamente uma imagem estática foi manipulada e submetida ao julgamento do espectador durante o tempo que, inicialmente, nos parecia absurdamente dilatado” (Idem: 45).

Um “teste de resistência” feito sobre uma “fotografia fundamental”, *Abeladormecida* dilata o momento registrado naquele instantâneo da realidade brasileira. Introduce elementos de pura poesia a partir de um motivo documental. Tassara foi em busca do elo possível entre a história da bela da foto e o conto de fadas. Pescou pistas na fotografia para ir muito além dela, criando um enredo de puras possibilidades. O texto escolhido para dialogar com a imagem, retirado do *Finnegans Wake*, de James Joyce<sup>19</sup>, estabeleceu uma relação enriquecedora e não redundante ou ilustrativa. Não há, nele, traços de um conto de fadas ou de uma narrativa com início meio e fim. Os trechos selecionados e sugeridos por Carlos Augusto Machado Calil, que também foi o responsável pela montagem do filme, foram retirados de uma conversa de lavadeiras, que fofocam sobre a vida da personagem principal do livro, Ana Lúvia. Permeado de neologismos e cacofonias, o texto opera uma desconstrução da língua, uma fragmentação da fala que está na origem também da criação do filme. Há no texto diversas referências a elementos da fotografia. Ana Lúvia, “era só uma tímida tênue fina meiga mini mima miga duma coisinha então”, quando “aquele malandro fez baque e fez o que você sabe... O grande canalha”. O casal do livro pode ser lido como o mesmo da foto – intertextualidades que se tornam possíveis e pungentes no filme. Tassara ainda adicionou trechos de duas músicas: *Ommagio a Joyce*, do compositor italiano Luciano Berio, uma peça que constava em uma coletânea de música concreta e que parte do esfacelamento de trechos declamados do romance *Ulisses*, de James Joyce, e a música para balé “A Bela Adormecida”, op.66, de Tchaikovsky.

O filme está dividido em “quatro sequências fundamentais, interligadas de forma a não se perceberem, com clareza, seus limites” (Idem: 21). Na primeira, chamada de “o referencial”, a fotografia é exibida em seu enquadramento original por um longo período de tempo, de maneira a permitir que o espectador se familiarize com a imagem em seu todo, fator importante para a compreensão da posterior fragmentação. A segunda sequência, chamada de “os signos”, é composta por recortes da imagem que esquadrinham seu significado, criando relações entre elementos pares como a lata de leite e o rosto da criança, o rosto da

mãe e o rosto do pai. A sequência é iniciada com a apresentação desses elementos em sucessão de planos fixos unidos por cortes simples. Depois, passa a explorar fusões e justaposições, colocando em diálogo os elementos inicialmente apresentados. O exercício de recortar uma imagem em muitas imagens é acompanhado pela narração do texto. A música vai ganhando importância até tomar conta com a passagem para a terceira sequência, que realiza um mergulho na imagem fotográfica. Essa sequência, chamada de “o ruído”, propõe “uma análise em profundidade quase microscópica da fotografia principal”, por meio de “primeiríssimos planos” tomados de grandes ampliações da imagem, nos quais a câmera busca “penetrar no interior desse deserto desconhecido, em busca da textura própria da emulsão” (Idem: 26).

Com isso, o filme atinge os grãos indiscerníveis da trama fotográfica, como em *Blow Up*, de Antonioni, expondo as manchas abstratas que *traem* o valor documental atribuído à fotografia. A imagem principal deixa de mostrar signos reconhecíveis, renuncia à função de portadora de mensagens ou simbologias para ser tomada *em si*, enquanto materialidade. Arlindo Machado já havia feito o paralelo entre os dois filmes, logo no início do livro *A Ilusão Especular*. O autor tomou as duas produções como referências para circunscrever a tese de seu ensaio: embora a fotografia seja uma construção baseada em uma “ilusão especular”, tomada como a cópia literal das aparências visíveis, em verdade ela faz parte de um *aparato ideológico*. O mergulho nos sais de prata da emulsão permite *desmascarar* essa ilusão, revelando os *limites* da reprodução fotográfica (Machado: 1984, 11-12).

Depois do mergulho na imagem, que desvela sua “transparência fantasmática”, por fim, na quarta sequência de *Abeladormecida*, chamada de “a redundância”, a imagem vai voltando ao seu enquadramento original, depois de *retalhada, deformada, multiplicada*. Ocorre o seu “renascimento das cinzas”, por meio do qual o estado primordial ganha uma dimensão transformada e transcendental. O espectador retorna ao início e reencontra a fotografia realizada, desenvolvida e desdobrada no formato fílmico.

Marcello Tassara ainda iria dirigir outros dois fotofilmes no contexto da ECA-USP. *Povo da Lua, Povo do Sangue* (1985) nasceu para responder a um propósito político. Tassara foi convidado pela fotógrafa Cláudia Andujar para realizar um filme a partir de imagens registradas por ela durante os longos períodos em que viveu com os índios ianomâmi, entre 1972 e 1982. O objetivo da produção, que foi patrocinada pelas ONGs internacionais Oxfam e Fastenopfer e estava ligada à Comissão Pró-Índio, era fazer uma denúncia da precariedade vivida pelos índios com a chegada do homem branco, alertando a opinião pública para a urgência de se criar uma reserva indígena. Como

no caso de *A João Guimarães Rosa*, Tassara partiu de um material fotográfico documental de grande intensidade poética. Diversamente do primeiro filme, no entanto, ele dispunha de fotografias em abundância. Pode-se dizer que Cláudia Andujar já contava com um senso de narrativa audiovisual quando desenvolveu seu documentário fotográfico. Ela realizou séries e pequenas sequências de fotos, captou sons ambiente e fez entrevistas, de maneira que a matéria-prima disponível para o filme facilitou a realização do mesmo. Embora fosse uma produção politicamente engajada, *Povo da Lua, Povo do Sangue* teve a mesma tonalidade poética de *A João Guimarães Rosa*, buscando apresentar ao espectador a cultura indígena de maneira sensível e despida de preconceitos.

O filme respondeu plenamente à missão de divulgar a causa indígena e esteve entre os fatores que determinaram a posterior demarcação da reserva ianomâmi. Entrou para o acervo da TV Cultura e foi exibido diversas vezes no canal aberto. O próprio Marcello Tassara surpreendeu-se com a repercussão internacional que *Povo da Lua, Povo do Sangue* conseguiu. O filme ganhou prêmio de melhor curta-metragem no Festival de Cinema Documental de Oberhausen de 1985, na Alemanha. Foi exibido em festivais de diversos países, como Itália, França, Espanha, Canadá, Estados Unidos, Cuba, Índia e União Soviética.

Apesar da experiência exitosa de *Povo da Lua, Povo do Sangue*, Tassara só voltaria a produzir outro fotofilme 14 anos depois. Desta vez, em nova parceria com Maureen Bisilliat, a partir de um ensaio fotográfico feito sobre a Bahia de Jorge Amado. Embora as fotografias sejam originalmente captadas em p&b, o filme foi rodado em película colorida e tem diversos trechos com aplicação de cores, que funcionam de maneira simbólica. *Bahia Amada Amado* (1999) perambula por diversos motivos, tendo como centro de irradiação a pele negra. Em muitas tomadas fechadas em detalhes do corpo, a própria textura dos grãos de prata se mistura com a exuberante pele de negros. A sequência de maior beleza, que mostra pescadores saindo do mar a arrastar suas redes, é potencializada pelo contraste entre os corpos negros e a espuma branca, uma forma de *síntese* (entre muitas possíveis), em que a imagem traduz profundamente uma cultura.

Como nos dois primeiros curtas-metragens feitos por Tassara unicamente com a técnica de animação de fotografias, em *Bahia Amada Amado* não há propriamente uma narrativa. Motivos evoluem na tela, mas não criam um universo diegético. Não há uma história, um enredo. Esse tipo de cinema não narrativo é eminentemente fotográfico, consegue dar uma outra dimensão à fotografia sem anular aspectos centrais de sua sintaxe.

*Bahia Amada Amado* pontuou alguns marcos na carreira de Marcello



Tassara. Foi o último filme realizado por ele em uma mesa de animação e também o último a ser filmado em película, no derradeiro ano do século XX. Foi também seu primeiro fotofilme a ser editado em uma ilha de edição eletrônica, no formato de vídeo. As três produções que tratamos anteriormente foram montadas na moviola, a partir do manuseio direto da película cinematográfica e sem a possibilidade de aplicação de alguns efeitos permitidos pelo vídeo.

Marcello Tassara ainda orientou uma série de trabalhos realizados por alunos do curso de cinema da ECA-USP. O destaque fica com *Juvenília* (1994), de Paulo Sacramento. O curta fala de um grupo de jovens em sádica relação com o “outro”, representado pela figura de um cachorro. Inicia com o reconhecimento do ambiente onde se passa a história, um bairro de classe média em São Paulo, apresentado por meio de uma sequência de planos fixos de longa duração, interligados por fusões suaves. A música introduz um tom triunfal, que logo entrará em contraste com as imagens. O que se segue é uma reunião macabra de uma turma de jovens que se regozijam ao matar um cachorro e esquartejá-lo com requintes de crueldade. A cena do esquartejamento se dá exatamente na praça em frente ao antigo matadouro municipal de São Paulo, que, a partir de 1992, passou a abrigar a sede da Cinemateca Brasileira. As fotos foram captadas em p&b de alto contraste, pela fotógrafa Marlene Bergamo, que atuava, na época, no jornal *Notícias Populares*, no qual desenvolveu intenso trabalho sobre a violência urbana em São Paulo.

O filme termina com um olhar misterioso. A turma reunida ao fundo do enquadramento é observada por um cachorro. A última imagem mostra o mesmo cachorro olhando fixamente para a câmera, em um movimento de *zoom* que fecha o enquadramento no seu rosto, tecendo um final aberto. A provável mensagem implícita nos fala do contraste entre homens e animais. Apenas os homens são capazes de matar e esquartejar por *prazer*. Em sua índole pretensamente superior, os homens são mais selvagens e sanguinários que os animais. *Juvenília* opõe a selvageria humana à docilidade animal.

O fotofilme de Paulo Sacramento parte de princípios diferentes dos que norteiam aqueles de Marcello Tassara analisados anteriormente. Trata-se de produção ficcional cujas imagens foram captadas tendo em vista sua utilização posterior na forma de um filme. Cada foto funciona basicamente como um plano estático de duração variável. O material fotográfico foi produzido para responder à criação de uma narrativa que funcionasse sem o auxílio de palavras escritas ou narradas. O sentido narrativo é dado pela própria sequência de exibição dos instantâneos, uma imagem conduz à seguinte, seguindo o fio de uma história plenamente visual, que não direciona o espectador em uma leitura fechada da trama ficcional.

O cinema de animação de fotografias constitui uma linguagem

20 Arthur Omar também contribuiu de maneira efetiva para o pensamento acerca do cinema documental e do vídeo. Dentre seus textos mais conhecidos destaca-se “O Antidocumentário, Provisoriamente”, manifesto publicado originalmente em 1972.

21 A categoria dos fotofilmes foi concebida aqui como uma espécie de *provocação*, uma faísca que permite colocar em combustão interações entre cinema e fotografia. Como um tipo de produção “entre-imagens”, que realiza passagens constantes entre duas formas de produção, dois suportes distintos, os fotofilmes não constituem um território de fronteiras nítidas, bem demarcadas. Assim se justifica a inclusão de filmes que não são fotofilmes estritos.

22 Vale recordar que o “pelourinho”, em sua origem, é nome que designa a coluna de pedra na qual eram presos os escravos para que fossem punidos exemplarmente, em praça pública.

propícia a experimentações no âmbito universitário, como o caso da ECA indica, pelo baixo custo de produção e pelas amplas possibilidades oferecidas. O controle de planos cinematográficos nos limites de instantâneos fotográficos facilita alguns aspectos do processo produtivo, já que a câmera não capta continuamente, mas por meio de fragmentos precisos recortados no transcorrer dos fatos. O uso de fotografias proporciona maior facilidade para a criação de cenas produzidas, pois a captação “ao vivo” exige detalhes mais bem acabados para não apresentar sinais de artificialidade. O custo de realização também é infinitamente menor, assim como o número de profissionais envolvidos na execução. Uma mesma pessoa pode assumir diversos papéis no processo produtivo, liderando a autoria com a ajuda de outros profissionais apenas para a execução de tarefas específicas.

Antes de tratar de produções realizadas em anos recentes, é essencial passar por duas obras feitas na década de 1980 por Miguel Rio Branco e Arthur Omar. Os dois artistas têm participação efetiva na consolidação da fotografia contemporânea brasileira<sup>20</sup>. Ao longo de suas carreiras, não cessaram de operar passagens entre a fotografia e o cinema, explorando aspectos criativos dos dois suportes. *Nada Levarei Quando Morrer* (1981), de Miguel Rio Branco, não é um fotofilme estrito, já que conta com muitos trechos filmados. Entretanto, foi selecionado para figurar neste estudo por conta de seu caráter *híbrido*<sup>21</sup>. É um filme que se efetiva na  *fusão* de fotografia e cinema. Realizado Pelourinho, centro histórico de Salvador, é expressão visual de uma realidade bastante característica. Nasceu do primeiro Brasil, onde deitam as raízes mais profundas de nosso projeto civilizatório, é também a face mais evidente da miséria e da decadência que assolam um tecido social roto, tecido de iniquidade. A herança escravagista se impõe de maneira implícita ao retratar personagens em sua maioria negras, flagradas em bares e bordéis<sup>22</sup>. A trilha sonora, extremamente variada e bem composta, mistura canções do brega romântico com composições de Pixinguinha e Bob Marley, fazendo uso também de som ambiente, na maioria dos casos sem sincronia direta com a imagem exibida. O filme tem relação intrínseca com a obra fotográfica de Miguel Rio Branco, caracterizada pela transcendência do documental rumo a uma poética do desalento, composta de sangue, suor e outros tantos tipos de matéria orgânica. O trabalho com a cor está no cerne de suas preocupações, assim como o processo de edição/montagem. É das ruínas que Miguel Rio Branco erige o seu monumento, é na feiura que encontra sua beleza.

Em *Ressurreição* (1989), Arthur Omar também realiza crítica nua e

23 É importante mencionar a possibilidade de captura quadro a quadro nas câmeras de filmar. Um exemplo clássico de fotofilme realizado dessa maneira é *Neighbours* (1952), de Norman McLaren. A limitação apresentada pela captura quadro a quadro com uma câmera de filmar em relação ao uso de uma mesa de animação está na impossibilidade de realizar movimentos de câmera no interior das imagens estáticas.

crua da realidade social brasileira. O filme é inteiramente composto de fotografias apropriadas de arquivos policiais, fotografias de cadáveres. O título irônico é reforçado pela primeira imagem exibida, que não mostra um morto, mas uma criança de olhar perdido, apoiada em uma cruz. A montagem é conduzida por reenquadramentos e rimas visuais. Todos os corpos exibidos são vítimas de execução, jovens ou adultos de meia idade cujas vidas foram violadas violenta e covardemente. Como trilha sonora, Arthur Omar faz uso de músicas gospel, sobrepostas a ruídos angustiantes, em um constante ecoar de sirenes. A parte final intercala os créditos com imagens do sofrimento dos familiares que choram a morte de seus entes. A obra de Arthur Omar está profundamente ancorada nas diversas expressões do êxtase. *Ressureição* baseia-se no êxtase da dor, no choque da perda irreparável. Desentranha dos escaninhos policiais e expõe como ferida aberta aquilo que teimamos em não querer ver: o caráter extremamente violento e racista da sociedade brasileira.

Até o final do século XX, o único fator que ainda restringia a maior difusão dos experimentos com fotofilmes era a necessidade de se ter à disposição uma mesa de animação e um profissional que dominasse seu funcionamento para conseguir verter o material fotográfico ao formato filmico<sup>23</sup>. Esse era o maior empecilho, que foi superado inicialmente com o vídeo e depois com o desenvolvimento de computadores e *softwares* de edição, tornados onipresentes desde meados da década de 1990. O desenvolvimento das câmeras digitais e a fusão dos recursos de vídeo e foto no mesmo aparelho tornou a técnica ainda mais acessível e disponível. Por fim, o crescimento exponencial da internet vem tornando cada vez mais descentralizada a distribuição e permitindo que autores tornem seus filmes conhecidos entre um público amplo e heterogêneo, sem depender de canais convencionais de difusão. Vamos tratar a partir de agora de produções surgidas nos anos recentes que se inserem nesse novo contexto. A grande variedade de fotofilmes levantados, tanto com relação à formação e à origem geográfica dos autores, como com relação às formas expressivas de aplicação da técnica, permitirá passar por diversos aspectos do cinema de animação de fotografias e mostrar como se trata de um campo amplo, de múltiplas possibilidades criativas.

## 2.2. ASSOCIAÇÃO FOTOATIVA E GRUPO MÃO NA LATA

Criada por Miguel Chikaoka em 1982, em Belém, a Associação Fotoativa foi a principal responsável pela formação de uma fértil geração de fotógrafos e artistas visuais. Por meio de suas oficinas e ações culturais, como os fotovarais, a Associação promoveu um amplo envolvimento com a fotografia, a partir de uma abordagem artesanal e sensitiva. No cerne de sua proposta está a construção de câmeras de orifício, que permitem fugir aos padrões de representação consolidados em aparelhos produzidos em escala industrial. Nesse ambiente propício às experimentações formou-se Alberto Bitar, um dos artistas brasileiros de maior contribuição no campo dos fotofilmes. Suas primeiras experiências se deram em parceria com Paulo Almeida, inicialmente com *Doris* (2002), um experimento de unificação do olhar dos dois fotógrafos sobre Belém, tendo como ponto de intersecção uma personagem chamada Doris. Premiado com o segundo lugar no Salão Arte Pará de 2002, o filme teve uma repercussão positiva, que incentivou os dois criadores a seguir no caminho que desembocaria na criação de *Enquanto Chove* (2003).

Concebido nos moldes de um filme ficcional, *Enquanto Chove* foi feito a partir de histórias retiradas do livro de contos homônimo escrito por Ailson Braga. A realização durou nove meses e envolveu os mesmos procedimentos utilizados em uma produção cinematográfica: preparação de roteiro, uso de locações, cenários, atores e equipamento de iluminação. Até *making-of* os diretores fizeram, usando vídeo convencional. Vale mencionar que Alberto Bitar passou a trabalhar com vídeo após a realização de *Doris*, assumindo parte no processo de criação dos vídeos institucionais da Associação Fotoativa. Ele também fez um filme a partir de fotografias chamado *Paisagem Urbana em Três Atos* (2003). A obra exhibe um mesmo enquadramento captado em diferentes momentos do dia. O primeiro ato mostra o amanhecer; o segundo, a chuva; e o terceiro, o anoitecer. Tais momentos são captados com diferentes intervalos de tempo. Na montagem também são submetidos a diferentes ritmos temporais, criando uma espécie de *partitura visual*.

As experiências de Alberto Bitar com a técnica de *time lapse* foram transportadas para a criação de *Enquanto Chove*. Neste, a paisagem urbana serve para pontuar a ambientação das pequenas histórias contadas de forma interligada. O filme inicia com o céu que se fecha e a chuva que se arma no horizonte e termina com o sol triunfante, trazido junto com a volta das cores e do azul intenso do céu. Dentre as mais bem sucedidas sequências do filme, está a representação da tempestade que vem logo antes da sequência final. A chuva, que em *Paisagem Urbana em*

*Três Atos* é representada por meio do enquadramento fixo e do disparo guiado pela percepção visual do fotógrafo, em *Enquanto Chove* ganha instabilidade ainda maior, representada por variações abruptas de enquadramento e de foco, com imagens que retornam e são reenquadradas.

Uma grande variedade de recursos criativos é empregada em *Enquanto Chove*. Uma das cenas mais marcantes, que mostra um homem no bar, usa a projeção de um filme pornô sobre as paredes do recinto, criando um jogo de imagem dentro da imagem. O filme também usa com propriedade movimentos de câmera no interior de fotografias e a divisão de tela para a exibição de duas sequências simultâneas. Os movimentos de progressão pelas ruas da cidade em veículos ou a pé, como observado em *Doris*, são abundantes, imprimindo dinamicidade ao encadeamento das histórias. *Enquanto Chove* une a poesia visual e temporal sobre a onipresença da chuva na cidade de Belém com um enredo ficcional em que o fio de uma história puxa o da seguinte, por meio de passagens pensadas e bem costuradas. Nessa inusitada combinação reside sua originalidade. Os autores criaram algumas curiosas definições para designar o experimento, entre elas, “cinema com menos quadros”, “mais uma forma de mostrar a fotografia”, “fotografia em suporte de vídeo”. Nelas, é transmitido o sentido híbrido dos fotofilmes, nos quais as fotografias se transformam em cinema sem perder a natureza fotográfica.

O “desenho de som” de *Enquanto Chove* é feito por Leo Bitar, primo de Alberto Bitar e parceiro de criação na maioria de seus filmes. Mistura som ambiente com trechos de três peças de câmara, compostas por Schubert, Schumann e Brahms. O uso da música clássica nos remete à concepção do filme como uma partitura que comporta diversos ritmos de execução. O próprio ambiente dos *softwares* de edição não linear onde foi feita a montagem se aproxima do formato sinfônico, dispondo as sequências como camadas distintas que podem ser manipuladas e combinadas em conjunto. *Enquanto Chove* se estabelece como surpreendente mescla de sinfonia visual sobre a cidade de Belém e história ficcional em torno de personagens.

Depois da experiência de *Enquanto Chove*, Paulo Almeida mudou-se para Belo Horizonte. Alberto Bitar continuou experimentando com os fotofilmes. Em suas novas produções seguiu explorando a questão da paisagem urbana em sua relação com a passagem do tempo e com a linguagem cinematográfica. Também trouxe para seu trabalho aspectos da memória pessoal e familiar. Em 2010, foi um dos artistas convidados da 30ª Bienal de São Paulo, importante referência para o universo da arte contemporânea internacional. Bitar também colaborou para a criação de outros dois fotofilmes realizados em Belém por artistas igualmente formados nas oficinas da Associação Fotoativa.

O primeiro deles é o documentário *Sonoro Diamante Negro* (2003), de Suely Nascimento. “Sonoro” é a palavra usada para designar um

conjunto de aparelhagem utilizado para animar bailes na capital paraense. Criado em 1950, o sonoro Diamante Negro é o mais antigo da cidade ainda em funcionamento. O proprietário, Sebastião Nascimento, é pai da fotógrafa Suely Nascimento, que cresceu ao som dos bailes animados pelo sonoro. Ela iniciou a documentação fotográfica sobre o tema em 1997. Quando tinha material suficiente para realizar uma exposição, chegou à conclusão de que um audiovisual seria a melhor forma de exibir o ensaio, por permitir o uso de trilha sonora para acompanhar as imagens, recurso essencial para a representação das atividades do sonoro.

*Sonoro Diamante Negro* tem seu mérito justamente por misturar a documentação fotográfica com músicas cuidadosamente pinçadas entre os inúmeros vinis da coleção de Sebastião Nascimento. O ritmo do filme é descontraído, com as imagens carregadas pelas músicas, como em um baile. São utilizados diversos recursos tradicionais da animação de fotografias para construir a narrativa: sequência de imagens que exibem a evolução de ações, como na cena em que exhibe o equipamento do sonoro sendo descarregado do caminhão, movimentos de câmera no interior de fotografias, reenquadramentos e fusões. O filme é dividido em quatro partes, iniciando com uma apresentação do sonoro, passando pelas sedes onde ele toca e a aparelhagem usada, para culminar com o baile. As sequências que mostram o baile conseguem incorporar o movimento da dança com grande dinamismo e plasticidade, lançando mão de poucas fotografias.

... *Feito Poeira ao Vento...* (2007) foi a primeira incursão de Dirceu Maués no universo do vídeo, transportando a linguagem dos ensaios fotográficos que já vinha desenvolvendo com câmeras de orifício. A obra é o que se pode chamar de filme-dispositivo, uma vez que é o resultado de um dispositivo pensado previamente pelo artista e colocado em funcionamento especialmente para sua realização. Dirceu Maués posicionou uma mesa redonda no mercado Ver-o-Peso, centro nevrálgico da cidade, onde são comercializados produtos provenientes de diversas partes da Floresta Amazônica. Usando câmeras artesanais feitas de caixinhas de fósforos e filmes de 35mm, ele registrou o desenrolar das atividades no mercado, retornando ao final ao mesmo ponto do qual partira, após completar a circunferência da mesa. Ao tempo *cronológico*, sobrepôs-se uma temporalidade *cíclica*.

O acaso é convidado a colaborar em ... *Feito Poeira ao Vento...*, tanto no plano da performance como no plano da imagem. Assim como em um jogo, as regras para sua produção estavam dadas de antemão, mas o resultado dependia essencialmente das interações criadas no momento de sua execução. As câmeras de orifício fogem a qualquer padrão. Não possuem visor, obturador, fotômetro e nem mesmo objetiva. Assim, permitem incorporar as “falhas” ao processo criativo. Como utilizam um minúsculo furo para a entrada de luz, em geral exigem longas exposições,

fazendo com que elementos em movimento sejam registrados na forma de *borrões*. No ritmo escolhido para a montagem do filme, as fotografias ficam menos tempo em tela do que o tempo exigido para sua captura. Com isso, ... *Feito Poeira ao Vento...* realça a multiplicidade de possibilidades de *transposições temporais* operadas no interior dos fotofilmes.

À maneira da Associação Fotoativa, o Grupo Mão na Lata, criado por Tatiana Altberg no Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM), comunidade pobre do subúrbio carioca, vem realizando desde 2003 oficinas de formação de fotógrafos com uso de câmeras de orifício. Como resultado das oficinas, alguns fotofilmes foram produzidos pelo grupo, o que permitiu transcender o aprendizado individual rumo à construção coletiva de propostas narrativas. O fotofilme *Quincas* (2007) reconta a história do personagem de mesmo nome criado por Jorge Amado. Depois de estudar o texto e levantar referências de lugares pelos quais o personagem passou, o grupo viajou para Salvador para captar as imagens.

O filme resultante revelou-se instigante transposição do universo literário do personagem para a tela. Captadas com câmeras de orifício feitas a partir de latas cilíndricas, as fotografias rompem completamente com os códigos clássicos da linguagem fotográfica, já que o anteparo onde é colocado o filme é curvo, causando distorções inesperadas. Ao criar seus próprios e imperfeitos aparelhos de captura, a fotografia artesanal permite *desestabilizar* o horizonte, *entortar* os olhos da câmera, quebrando com a perspectiva monocular trazida no bojo do modelo renascentista de representação figurativa. Uma forma feliz de contar a história de um homem também entortado, cuja vida sem prumo, permeada pela constante embriaguez, acaba levando-o às profundezas do mar.

Neste trabalho também é possível sentir a latente *incapacidade* da câmera de orifício para o retrato, para registrar pessoas, seres viventes que se movem, o que torna o resultado ainda mais fantasmagórico e fora do comum. O filme usa intertítulos sobre fundo preto como recurso de linguagem, o que nos remete ao cinema mudo, pois as imagens sozinhas não conseguem dar conta da história, na qual não aparece nem mesmo o rosto do personagem principal. As fotografias captadas, que a princípio são registros documentais, se transformam em uma história ficcional a partir da intervenção dos intertítulos, que direciona a leitura das imagens e a enriquece, propiciando a criação de uma obra complexa. Os mesmos artifícios são utilizados no fotofilme *O Portal Pinhole ou O Buraco Branco* (2010), outra produção coletiva do Mão na Lata, que se vale das distorções criadas pelas câmeras de orifício para contar uma história de ficção científica vivida por garotos da favela da Maré.

## 2.3. EXPERIMENTAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

Para além das produções realizadas nos ambientes criativos da Associação Fotoativa e do Grupo Mão na Lata, inúmeras experimentações vêm surgindo no campo dos fotofilmes ao longo do século XXI. Uma das produções mais efetivas nesse campo tem sido realizada por Fernanda Ramos, artista que cursou cinema na USP, onde dirigiu o curta de ficção *Jugular* (1997), sob orientação de Marcello Tassara. O sucesso dessa primeira experiência foi decisivo para despertá-la ao potencial dos fotofilmes. Oportunidades de trabalho na área surgiram quando ela saiu da faculdade. Em 2000, Fernanda Ramos fundou a *Jugular Filmes*, produtora cujo foco está na criação de filmes de animação de fotografias para registro de obras de engenharia civil de longa duração.

O curta *Arpoador* (2005) é um belo exemplo da fluidez não narrativa proeminente nos filmes autorais de Fernanda Ramos, de caráter bem distinto da experiência realizada em *Jugular*. O principal personagem de *Arpoador* é a própria praia que leva esse nome na orla do Rio. O filme propõe um despretenso flunar, convida a uma viagem na imagem, que além de representar o real, recria seu ritmo, deixa-o mais dinâmico e estranhamente mais *fluido*. Captar foto a foto, após cada deslocamento, permite colocar em relevo os abismos abertos entre cada *frame*. O que faz a diferença são as fotos que faltam. Ao “filmar” por meio de fotos, operando por seleção de enquadramentos e instantes privilegiados, o operador livra-se de grande parte do abundante material necessário à ilusão de um movimento contínuo.

Um recurso utilizado de maneira inovadora em *Arpoador* é o de fusão de duas sequências feitas com enquadramentos parecidos em momentos distintos, colocando para coabitar uma tomada da praia quase vazia com uma tomada em que muitas pessoas aparecem. O espaço da tela ganha tridimensionalidade e as pessoas se tornam quase hologramas, vultos meio transparentes que não se impõem sobre a paisagem. A artista alinhou as imagens antes da montagem para anular os desníveis entre os *frames*, decorrentes das variações próprias a uma caminhada, o que faz parecer que a câmera voa. *Arpoador* é uma pura elegia do movimento, avançar por um espaço amplo e etéreo, que parece livre das limitações do corpo, onde as linhas das ondas e dos passantes criam ritmos leves e poéticos. O filme é perpassado por dois eixos de força, o deslocamento em profundidade, marcado pelo avançar no curso da praia, e o deslocamento horizontal, marcado pelas ondas que vão e voltam e pelos banhistas que entram e saem do mar. Entramos na onda, no clima praiano que carrega de maneira dócil o olhar.



O lançamento, em 2009, da primeira câmera fotográfica reflex profissional com recurso de filmagem causou rápida transformação no campo do fotojornalismo. Muitos profissionais que atuam na área passaram a refletir acerca da imagem em movimento e a produzir obras cinematográficas. A interface entre cinema e fotografia para a criação de produtos documentais já fazia parte das preocupações do fotojornalista João Wainer antes mesmo dessa transformação gerada pelo mercado de câmeras digitais. Em 2005 ele criou o filme *Marginália*, no qual reúne imagens capturadas ao longo de anos anteriores nas periferias marginalizadas de São Paulo e do Rio de Janeiro.

O curta expõe o domínio de facções criminosas em áreas outrora cantadas nostalgicamente por sambistas cariocas. Há muito o morro já não é mais um canto “pertinho do céu”, estando mais próximo de um inferno na terra. *Marginália* expõe com intensidade essa chaga social, exibindo o submundo da criminalidade. Fotografias e trechos filmados são combinados de maneira fluida, criando uma narrativa fotofilímica surpreendente. A trilha sonora é trabalhada de maneira acidentemente crítica, combinando músicas de Mano Brown, Cartola e uma versão de Ave Maria tocada em cavaquinho a sons ambiente de salvas de balas. Em 2011, João Wainer foi convidado a coordenar a criação da TV Folha, espaço pensado pelo jornal *Folha de S. Paulo* para a criação de reportagens multimídia. A TV Folha tem trazido contribuições importantes para repensar o jornalismo televisivo, reaproximando sua linguagem à praticada pelo documentarismo cinematográfico, por meio de produção de mini-docs, que hoje não dependem mais de uma rede de TV para serem difundidos, graças à popularização dos sites para hospedagem de vídeos.

Do tom grave adotado por João Wainer em *Marginália*, passamos à fabulação subversiva de Carlos Dadoorian em sua *Trilogia Inconsciente* (2007-2008). Nesses fotofilmes provocativos, ele propõe uma releitura dos contos de fadas, misturando polos outrora estritamente definidos, com o bem e o mal, o masculino e o feminino. A droga que abre as portas da percepção também faz adormecer. O desejo latente se traveste de perversão. A *máscara* funciona como *disfarce* e como *fetiche*. Dadoorian constrói suas narrativas por meio da performance e as anima ao som de sintetizadores eletrônicos. A estabilidade de valores e as lições de moral subjacentes nos contos de fadas são distorcidas, caricaturadas, em meio a um movimento de libertinagem criativa, em um trabalho tingido por tintas sexuais. No fundo mais fundo de nosso inconsciente, não é a *libido* que nos liberta e escraviza?

Tais questões são trabalhadas em chave bastante distinta pelo coletivo Cia de Foto no fotofilme *Caixa de Sapato* (2008). Aqui, o que vale são as memórias afetivas mais íntimas. Já não é mais o álbum de família

24 Todos as obras do Cia de Foto, coletivo desfeito em 2013, são assinadas conjuntamente, a ponto de os próprios integrantes não reconhecerem quem fez que cada foto. Além disso, a ênfase do coletivo não está no momento do clique, mas na pós-produção, no tratamento digital, que acaba sendo fator crucial na unidade estética dos ensaios assinados pelo grupo.

25 Atualmente tornou-se fácil aplicar o efeito por meio de filtro digital, seja no próprio momento da captura ou na pós-produção.

da era analógica, limitado pelo custo dos rolos de filme e pelo número modesto de poses disponíveis, que visa registrar apenas os acontecimentos “relevantes”, escondendo momentos de tristeza e decepção, encadernado de maneira cuidadosa e caprichada, a ser guardado como um tesouro para futuras gerações. Trata-se de um relato familiar produzido por centenas de imagens. O fotofilme resultante é, na verdade, uma replicação de fotografias postadas originalmente na rede social de imagens Flickr. Em lugar do álbum privado, entra o espaço público de projeção imagética, representado pelas redes sociais.

Mais do que uma vivência íntima compartilhada, existe uma vivência *comunal* compartilhada. *Caixa de Sapato* é formado por fotos feitas em momentos de lazer, como impulso de autorrepresentação. Descobrimos, então, que o espírito coletivo do Cia de Foto extrapola os momentos de criação em sentido estrito<sup>24</sup>. Mais do que isso, descobrimos que as distinções entre trabalho e lazer, vida privada e vida social perdem o sentido no interior da coletividade, assim como as distinções entre sujeito e objeto da imagem. Todos fotografam e se deixam fotografar, estão por trás e de frente para a câmera, que se revela aparelho de mediação de uma *experiência vital*.

A fusão das técnicas de animação de fotografias com atores reais, chamada de *pixilation*, e de longa exposição com iluminação de lanternas, chamada de *light painting*, já foi comentada no primeiro capítulo acerca do curta *Coda*, de Marcos Camargo. Dois anos após sua realização, em 2010, foi o momento dos realizadores André Farkas e Arthur Gutilla retomarem a mesma proposta estética para criar o fotofilme # (2010). Se Marcos Camargo contou a história de três bailarinas tristes, a dupla Farkas e Gutilla concentrou-se no itinerário de um grafiteiro, que circula pelas ruas de São Paulo com suas tintas mágicas. Em lugar de aspergir pigmento, suas latas de spray liberam luzes coloridas que riscam a noite. Diversamente de *Coda*, em # há uma continuidade na iluminação dos *frames*, que evita o efeito estroboscópico e perturba o primeiro. O personagem principal joga um jogo da velha contra um oponente anônimo. Sua derrota, ao final, não significa um fim de linha, mas a chegada de um novo dia, quando a luz do sol volta a reinar, evidenciando as imagens, mensagens e símbolos desenhados pelos grafiteiros na calada da noite. Fotografia, cinema e arte urbana se entrecruzam em uma narrativa puramente visual.

Outra produção contemporânea que resulta da mescla de técnicas é *The City of Samba* (2012), produzido em parceria pelo brasileiro Jarbas Agnelli e pelo australiano Keith Loutit. O curta combina *time lapse* com o recurso de foco seletivo, obtido com o uso de objetivas de búscula (*tilt-shift*)<sup>25</sup>. Os dois realizadores se conheceram em cerimônia de premiação aos criadores dos vídeos mais populares do site de

hospedagem Vimeo, fato que indica as mudanças ocorridas em anos recentes na estrutura de distribuição de produtos audiovisuais. Ao usar o foco seletivo em seus fotofilmes sobre paisagens urbanas, Keith Loutit obtém um efeito de miniatura que causa estranhamento. Em *The City of Samba*, o Rio de Janeiro é retratado por meio dos desfiles das escolas de samba. Jarbas Agnelli confere tratamento sinfônico à estrutura melódica do carnaval, baseada primordialmente em instrumentos de percussão. O resultado é um novo tipo de sinfonia da metrópole, em que os ritmos de evolução temporal das imagens entram em sintonia fina com a trilha sonora.

---

Haveria ainda outros exemplos para abordar. Também poderíamos ter nos detido mais em um ou outro filme. Porém, o trajeto que fizemos até aqui já nos permite vislumbrar a grande variedade de produções realizadas no campo da animação de fotografias. Há fotofilmes documentais, experimentais, ficcionais, produções que se encaixam no circuito do cinema, da fotografia, da videoarte, bandas sonoras com narração, músicas, som ambiente, montagens realizadas a partir de uma ou milhares de fotografias, recursos de compartimentação de tela e de fusão, enredos narrativos e odes puramente visuais. A mesma diversidade é observada com relação à origem geográfica e profissional dos autores tratados aqui. Quando muitas iniciativas aparecem de maneira independente em diferentes lugares, é sinal de que a técnica está bem difundida e pode caminhar rumo a uma autonomia.

Não podemos ainda traçar o que seria uma história do cinema de animação de fotografias, já que a técnica sempre foi tida como *marginal*. Podemos constatar, porém, que se trata de uma técnica com grande potencial criativo. Conforme a tecnologia avança, fotografia e cinema se tornam cada vez mais indiscerníveis, já que estão disponíveis nos mesmos aparelhos e podem ser manipulados em conjunto no ambiente do computador. É possível deduzir os avanços trazidos pela tecnologia digital apenas pela consideração do contexto produtivo dos filmes abordados. Da mesa de animação e da moviola onde foi produzido *A João Guimarães Rosa*, em 1968, ao computador em que foi animado e montado *Coda*, em 2008, muitas coisas mudaram. Facilidades e novas possibilidades foram criadas pelo avanço da técnica. Por isso, é natural que as produções fotofílmicas se multipliquem e se tornem heterogêneas, bem como as leituras teóricas que sobre ela se debruçam.

## BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus, 2001.
- BURGIN, Victor. *The Remembered Film*. Londres: Reaktion Books, 2004.
- CAMPANY, David. *Photography and Cinema*. Londres: Reaktion Books, 2008.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: CosacNaify, 2004.
- ELIAS, Érico. *Fotofilmes: da fotografia ao cinema*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2009.
- HARBORD, Janet. *La Jetée*. Londres: Afterall Books, 2009.
- JOYCE, James. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- LATOUR, Bruno. *Jamais Fomos Modernos*. São Paulo: Editora 34, 1994.
- MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ORLOW, Uriel. *Photography as Cinema*. In CAMPANY, David. *The Cinematic*. Londres: Whitechapel, 2007.
- PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SIFIANOS, Georges. *Esthétique du Cinéma d'Animation*. Paris: Editions du Cerf, 2012.
- TASSARA, Marcello G. *ABELADORMECIDA entrada numa só-sombra*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 1978.

## FILMOGRAFIA

Os filmes aqui listados são considerados contribuições efetivas para o universo do cinema de animação de fotografias no Brasil. Por essa razão, não se limitam às obras analisadas neste ensaio, abarcando outras produções, algumas delas incluídas na Mostra Fotofilmes Brasileiros, realizada no âmbito do 26º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo.

- 1969 **A João Guimarães Rosa** – Marcello Tassara / 12'15" 35mm
- 1978 **Abeladormecida: entrada numa só-sombra** – Marcello Tassara / 13'40" 35mm
- 1981 **Nada Levantei Quando Morrer** – Miguel Rio Branco / 19'01" 16mm
- 1984 **Povo da Lua, Povo do Sangue** – Marcello Tassara / 31'25" 35mm
- 1989 **Ressurreição** – Arthur Omar / 6'00" 35mm
- 1994 **Juvenília** – Paulo Sacramento / 6'54" 35mm
- 1997 **Jugular** – Fernanda Ramos / 5'00" 35mm
- Gaivotas** – Cristian Borges / 5'34" 35mm
- 1999 **Bahia Amada Amado** – Marcello Tassara / 12'15" 35mm
- 2003 **Enquanto Chove** – Alberto Bitar e Paulo Almeida / 18'34" 35mm
- 2004 **Vinil Verde** – Kleber Mendonça Filho / 13'00" 35mm
- Sonoro Diamante Negro** – Suely Nascimento / 9'25" 35mm
- 2005 **Marginalia** – João Wainer / 6'31" 35mm e digital
- Arpoador** – Fernanda Ramos / 3'41" Digital
- 2006 **...Feito Poeira ao Vento...** – Dirceu Maués / 3'30" 35mm
- 2007 **Quincas** – Tatiana Altberg e Grupo Mão na Lata / 4'04" 35mm
- 2008 **Caixa de Sapato** – Cia de Foto / 5'02" Digital
- Coda** – Marcos Camargo / 9'00" Digital
- Trilogia Inconsciente** – Carlos Dadoorian / 11'40" Digital
- 2010 **#** – André Farkas e Arthur Gutilla / 8'47" Digital
- 2012 **The City of Samba** – Jarbas Agnelli e Keith Loutit / 5'47" Digital
- 2014 **Hotel Savoy** – Bella Tozini / 10'40" Digital
- 2010-2014** – Pablo Gea / 12'57" Digital
- Boa Morte** – Débora de Oliveira / 13'40" Digital
- 2015 **A Festa e os Cães** – Leonardo Mouramateus / 25'00" 35mm
- De 54 a 60** – Bruno Fotodelic / 5'41" Digital

## MINIBIOGRAFIA DO AUTOR

Érico Elias é jornalista, fotógrafo e ensaísta. É mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Unicamp, onde atualmente desenvolve pesquisa de doutorado com bolsa FAPESP. Realizou residência artística de um ano na École Nationale Supérieure de la Photographie em Arles, França.

---

Copyright © 2015

Produção editorial: Pólen Editorial  
Revisão de textos: Lizandra Magon de Almeida  
Assistente editorial: Verônica Gonçalves  
Projeto gráfico: Marise De Chirico  
Impressão:

tipografias: Cooper Hewitt e Chronicle Display  
papel: