



Comunicação, cinema e fotografia: uma performance contemporânea

Wilton GARCIA¹

Resumo

No contemporâneo, a imagem surge em uma proposição ambígua, pois flutua paradoxalmente entre a materialidade e a virtualidade das tecnologias emergentes. Este artigo apresenta uma leitura sobre o filme *Abril Despedaçado* (Walter Salles, 2001), com ênfase na performance fotográfica assinada por Walter Carvalho. Como expressão performativa, uma camisa ensanguentada será o objeto/contexto de exemplificação poética. Assim, o percurso metodológico efetiva-se na investigação (de observação, descrição e discussão) de sujeitos, objetos e respectivos contextos e representações. Baseada nos *estudos contemporâneos*, a descrição dessa imagem dinamiza, estrategicamente, a plasticidade experimental de determinadas cenas cinematográficas.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Fotografia. Imagem.

Abstract

In contemporary, the image appears in an ambiguous proposition, because paradoxically floats between the writing of matter and the virtuality of emerging technologies. This article presents a reading of the film *Abril Despedaçado – Behind the Sun –* (Walter Salles, 2001), with emphasis on performance photo signed by Walter Carvalho. As performative expression, a bloody shirt is the object/context exemplification poetic. The methodological approach is effective in research (observation, description and discussion) of subjects, objects and their contexts and representations. Based on the *contemporary studies* of cinema, the description of that image streamlines strategically experimental plasticity of certain cinematic scenes.

Keywords: Brazilian cinema. Photography. Image.

¹ Doutor em Comunicação pela USP e Pós-Doutor em Multimeios pela Unicamp. Professor da Fatec-Itaquá/SP e do Mestrado em Comunicação e Cultura da UNISO. Email: wgarcia@usp.br.

Introdução

Pode ser temerário escrever atualmente sobre imagem, sem um acordamento prévio com o/a leitor/a. Qualquer grandeza figural da imagem equaciona a atração, o desejo, o fascínio e o fetiche pela representação visual como valor comunicacional da sociedade: mídias e práticas socioculturais tematizam o consumo. Se para alguns, talvez, pressupõe ultrapassada e/ou ingênua uma noção de imagem convocada como parâmetro relacional para investigar *comunicação*, *cinema* e *fotografia* (METZ, 1972; BARTHES, 1984), o código visual agencia/negocia a inscrição do objeto/contexto intermediado pelo *entre-imagens* (BELLOUR, 2001).

Uma cena imagética (inter)media *comunicação*, *cinema* e *fotografia*, compreendidos na extensão de cada narratividade expressa a partir de cultura e informação. Isso aponta o figural, o iconográfico, o imagético e/ou o pictórico. A versatilidade de posicionamentos recorrentes legitima uma flexibilidade necessária a esse debate, sobretudo no contemporâneo. No cinema em especial, o ato de narrar implica o uso da fotografia animada, ou seja, o desdobrar de efeitos visuais cria uma ilusão especular (MACHADO, 1984) da imagem em movimento (DELEUZE, 1985).

E isso se (re)dimensiona com a cultura digital. Hoje, quando o cinema revisita a fotografia, “a imagem digital também conduz a desontologização da imagem baziana (STAM, 2003, p.350). Com o procedimento da produção de imagens digitais, virtualmente, perde-se a garantia de uma verdade visual. Disso verifica-se uma dinâmica contundente com a sofisticação e o status de uso e função da imagem na tratativa do desenvolvimento tecnológico, ainda mais na cultura digital. Ela, a imagem, (re)configura o lugar complexo do enunciado (hiper)midiático, ainda que o faça no trânsito dos efeitos de sentidos. Tal manifestação visual transversaliza feixes provisórios de vestígios icônicos.

A lógica da imagem como construto de narrativas visuais intercede, por exemplo, na elaboração estratégica dos enunciados cinematográficos e fotográficos (ver AUMONT, 1995). Uma imagem técnica (FLUSSER, 1983), nesse caso, propaga a articulação da experiência performática de quem comanda os recursos técnicos (suportes), na medida em que aborda a produção de um saber criativo, recheado de

recursos estéticos e éticos. Evidente que seria impossível estabelecer uma relação “verdadeira” com a realidade (SONTAG, 1981), visto como referente ficcional.

O filme *Abril Despedaçado* (Walter Salles, 2001) exalta a arena do sertão. E, aos poucos, a amplitude da cena acontece entre o deserto e o mar. Na filmografia brasileira, o nordestino remete à secura da terra e a necessidade de água. Por isso, urge a vontade de conhecer o mar, como forte metáfora a tentar solucionar o destino.

Nesse enredo, a história problematiza o viés fotográfico em consonância com o cinematográfico. A (des)construção de espaço-tempo na instância fílmico se vê/lê pela implementação de fragmentos narrativos e sua poética visual eloquente.

A recorrência dos dispositivos visuais denota a expressão criativa da fotografia nesse tipo de filme, perante a artimanha indicial de passagens (inter)subjetivas. Marcas insurgentes instauram a peculiaridade visual, que vai além do roteiro proposto. A narrativa deslanja mediante as lembranças do protagonista, em que se sente engolido pela imensidão da paisagem – entre o delinear da luz e da escuridão (o claro/escuro).

Nota-se um confronto paradoxal da brutalidade viva dos personagens com a linguagem singular do cineasta em sintonia com a fotografia de Walter Carvalho. No começo, numa rara quebra na rotina diária da família, Pacu (Ravi Ramos Lacerda) segue feliz, em meio a um canavial aberto, montado sobre os ombros do irmão mais velho, Inácio (Caio Junqueira). A extensão visual forma um grande corpo forte. Porém, como ironia do destino e da imagem, em um campo aberto (plano geral), Inácio será baleado e morto de repente. Uma morte besta. Findo o período da trégua obrigatória, seu pai enfurecido envia o filho do meio, Tonho (Rodrigo Santoro), que tem a missão de vingar a honra da família. O pai diz: “você sabe o que você tem que fazer?!” E um esforço colossal adentra a dureza dos fatos.

A narrativa introduz a saga da família Breves, a qual exhibe um retrato contumaz e rasga a dor áspera dos personagens acoplada pela suavidade pictórica das cenas. De característica colonial, os objetos da casa parecem deslocar-se em um tempo perdido. Nesse sentido, a imagem ressalta em si. No valor a transitar entre a bolandeira (moenda), há o calor do sol do nordeste brasileiro, o tacho de rapadura e o destino da opressão com a falta de perspectiva e a insanidade de décadas. Tem uma penúria completa, recheada de idiossincrasias. Nesse bojo, os enunciados visuais apontam problemas sociais traduzidos em ficção cinematográfica.

Afinal, trata-se de uma livre adaptação do livro do escritor albanês Ismail Kadaré: uma obra inquietante que aborda a tradição de vinganças de sangue na Albânia, codificadas por uma legislação rígida, o *Kanun*. O que determina quem deve ser morto e quando para reparar alguma ofensa feita a um clã. Esta adaptação intrínseca da obra cinematográfica (des)territorializa a narrativa literária albanesa à visualidade indicial de sofrimento dos sertões do Brasil. Como o *trailer* aborda: "em algum lugar por detrás do sol". Na tradução da literatura para o cinema, a condição indicativa de um *não-lugar* subverte a representação "normativa", para além da mera paisagem. Aqui, o figural toma conta!

Assim, a escritura cênica compõe articulações (transmutações) da literatura ao cinema como elementos conceituais e metodológicos de diferentes códigos: sonoro, verbal, visual e/ou intersemiótico. Do verbal ao não-verbal, o sincrético se faz emergir. E, na dinâmica dessas mediações sincréticas, o *fazer* criativo do cinema brasileiro experimenta um campo fronteiro de possibilidades, em que os traços culturais são explorados na sensibilidade da feitura pelos equipamentos técnicos, como as câmaras e demais aparatos ferramentais².

O filme expõe diretrizes humanas, de maneira sincera, as quais o/a espectador/a rapidamente se identifica com as imagens. E a ênfase dramática inscreve um tecido híbrido de abandono, dor, inocência, sofrimento, vingança e violência. A consequência não são apenas lágrimas e desespero, mas paciência e silêncio – o entorno discursivo cinematográfico acerca da exclusão social.

Para ilustrar: uma cena intrigante acontece na grande tela, com o momento tenso quando o protagonista executa o inimigo. A sequência cinematográfica do assassinato registra a perseguição da vítima, disparada em meio à caatinga para tentar escapar do tiro. Efetua-se uma longa cena arrebatadora capaz de se fixar na memória, com enquadramentos instigantes. A corrida dos dois rivais entre mandacarus contrapõe o ponto de vista de cada um, para (re)uni-los no final, numa montagem visual (des)contínua (de fluxos interrompidos).

² *Abril Despedaçado* foi filmado em Super-35mm com três câmeras: uma Aaton 35 III e uma Moviecam Compact, ambas da Videofilmes, e uma outra Moviecam trazida de Miami, usada para os diálogos e as cenas de silêncio. Apenas um jogo de lentes Zeiss T2 foi utilizado para as três câmeras. O filme gastou 800 latas dos negativos Kodak 5245 50D (I.E. 32) para as diurnas externas, 5246 250D (I.E. 200) para as diurnas internas e 5279 500T (I.E. 400) para as cenas noturnas. Os negativos foram revelados na Casablanca, em São Paulo, e o filme finalizado no laboratório Éclair, em Paris.



Os (re)cortes são preciosos, porque invadem o imaginário do/a espectador/a. A câmara subjetiva atesta um efeito de aproximação irregular dos corpos. E a intervenção somente seria possível com a maestria fotográfica da câmera a captar angulações diferenciadas. Como quem suplica a morte, o homem corre em desespero para não ser acertado pelo tiro, mas o olho da câmara (re)produz a ocorrência, de modo quase fiel – o sofrimento da caçada humana no mato seco do sertão.

Nesse instante, o tempo voa. A velocidade acelera com o deslocamento dos personagens. Em uma vertiginosa fotografia crua, o/a espectador/a acompanha a imagem desfocada – e esbaforida pela paisagem de galhos secos da região catingueira. E a câmera (per)segue o terrível pânico de um homem ferido, mortalmente, a rastejar pela areia. Indiscutivelmente, a densidade do enunciado torna-se provisória, cada vez mais, ao (re)criar processos parciais e efêmeros de produção de sentidos das imagens e a voracidade dos efeitos visuais.

Da performance fotográfica

Sabe que um projeto fílmico promove um enorme trabalho em equipe. As parcerias entre técnicos (re)alinham a dramaturgia cênica. A escolha de determinado cenário, com devidas características estruturais, pode ser melhor implementada se adicionar o figurino ideal, bem como a seleção de objetos cênicos e/ou a decisão do horário de filmagem, de acordo com a luz ambiente, em especial quando se trata de uma tomada externa – que depende da natureza. Nesse bojo, a aproximação de cinema e fotografia se altera com o desempenho profissional, de quem prepara e conduz as circunstâncias tecnológicas.

Em *Abril Despedaçado*, a direção de fotografia de Walter Carvalho³ propõe artifícios estratégicos para uma composição surpreendente. A recorrência dos dispositivos visuais demonstra a expressão criativa de fotógrafo, visto a otimização da luz solar e, conseqüentemente, os efeitos digitais empregados pela pós-produção. A (des)construção imagética desdobra-se a partir da fotografia de Carvalho, ao

³ Trabalhou com grandes nomes do cinema nacional, como Glauber Rocha (*Jorge Amado no cinema*) e Nelson Pereira dos Santos (*Cinema de lágrimas*). Estabeleceu uma parceria mais constante com o cineasta Walter Salles. Como assistente dos diretores de fotografia José Medeiros, Dib Lutfi e Fernando Duarte. Fez também novelas e minisséries para TV. Recebeu vários prêmios nacionais e internacionais.



(re)inventar uma textura visual contemporânea, que rasga a tela do cinema. E o tratamento visceral da imagem apropria-se do enredo fílmico em um arranjo de experimentos cinematográficos, ao atualizar poeticamente algumas vidas secas, como o fardo metafórico (e relacional) de Deus e o diabo na terra do sol.

Walter Carvalho é um fotógrafo e cineasta brasileiro, sua trajetória inicia em João Pessoa, no Estado da Paraíba, com o irmão Vladimir Carvalho, também cineasta. Embora na história do cinema brasileiro, ainda, cabe uma escrita mais profunda acerca de sua propriedade estética. Como herdeiro do Cinema Novo, acumulou experiência para desenvolver uma linguagem própria. Sua fotografia apurada tem a marca inconfundível do cinema brasileiro da segunda metade do século 20, assim como testemunha as transformações sociais, políticas e culturais pelas quais o país tem passado nas últimas décadas. A relevância de seu trabalho está na imediata possibilidade de (re)pensar o debate acerca do cinema contemporâneo.

Retomando: as anotações fotográficas nessa película são áridas e secas, como a panorâmica no entorno da casa dos Breves, ao colocar boa parte dos ângulos visuais às escuras, como prenúncio de uma morte anunciada. A natureza e a geografia ajudam na função narrativa cinematográfica, relevante por aguçar o imaginário. A imagem fotográfica da natureza, às vezes, parece explicar a partir de metáforas o que os personagens vivenciam. Cada elemento enquadrado pela câmara parece ter vida própria. As imagens falam por si. Não há doçura que afague os rostos e/ou os objetos cênicos. Os enquadramentos precisos são recortados em uma escala cromática variando do ocre ao preto denso, com alguns pontos de cor, principalmente o sangue, em um vermelho “quente/vivo”. A câmera não revela, não exhibe e, sim, potencializa a demanda temática das cenas. A objetiva capta quadros daquilo que deve ser visto/lido, ao conviver com o que não se consegue deixar de prever, aquilo que se teme: a morte. Os personagens transitam da luz para a sombra – nela mergulham ou dela emergem.

De fato, a unidade no pensamento visual da direção cinematográfica/fotográfica demonstra a preocupação centrada na execução imagética, ao dinamizar a área lúdica da performance fotográfica, que interfere na realização do produto audiovisual. Nelson Brissac (2007), quando escreve sobre Griffith, escolhe a beleza do vento soprando nas árvores para elogiar a natureza de uma sensível representação (in)visível no cinema. Algo que não se mostra de imediato, que não se deixa retratar facilmente – um



resplendor que (des)aparece. Disso, a obturação da câmera inscreve contrastes necessários, ao decidir pela inexatidão da imagem, em que a qualidade da cena se verifica pela aérea iluminada, como um jogo constante de presença/ausência, claro/escuro (vida/morte).

Ironicamente, em *Abril Despedaçado*, a seca torna bela cada pedaço de madeira, que passa a ter vida. A vida que falta aos personagens, emaranhados em uma guerra de família, tão antiga, quanto estúpida. Da cosmética da fome (BENTES, 2001), o filme clama atenção à fotografia que encontra uma beleza austera nas paisagens desérticas, miseráveis e monocromáticas e nas faces macilentas dos plantadores de cana. A estética do deserto enuncia um fenômeno universal na espécie humana: a representação política. A produção visual elabora uma mensagem densa e complexa, em suas seleções de tons e variantes que integram o aparente transe das rezadeiras, com cantos fúnebres e temas folclóricos. Isso acentua, ainda mais, a carga emocional do/no *écran*, de modo eficaz.

Em certas passagens, a câmera foi colocada em posição bastante incomum, ao proporcionar enquadramentos e movimentos de captações diferenciadas e, até mesmo, únicos. Nas providências desse olhar deslocado, o destaque visual fica por conta do voo, o vai e vem, no balanço de Tonho, do giro sensual do malabarismo de Clara (Flavia Marco Antônio), na corda do circo, e da caminhada solitária de Pacu na penumbra da madrugada. São traduções visuais (nítidas) da luta pela vida, pela arte, pelo amor, pelo sacrifício. Sair do estagnado, repensar o foco e/ou reconduzir a percepção implica ver/ler o mundo de “nova/outra” maneira, como quem busca uma saída. Uma tentativa. Na fotografia, a gangorra do “menino” balança perto do céu e do chão da terra seca, da flutuação do imaginário e da concreta impressão da realidade de uma vida difícil⁴. Na verdade, essas cenas sedimentam a ambivalência da sensação de que, no meio de tanta beleza e *secura*, a paz deve prevalecer.

Em torno desse ambiente fantasmático a obra se faz eficiente, com a fotografia milimetricamente tratada. Fica a impressão de que o projeto cinematográfico funcionou numa fantasia, porém longe de querer ser realidade. Annateresa Fabris destaca: “a fotografia

⁴ O roteiro está montado em torno de uma estrutura dialógica: entre a terra e o céu, entre a ordem instituída pelo pai e a desordem do menino, entre os personagens aprisionados no trabalho estafante da bolandeira e o voo dos jovens no balanço, na corda. Até a ingenuidade do protagonista Pacu seria relativa, porque às vezes ele compreende muito mais do que o irmão mais velho - Tonho.

representa uma perda da realidade, um nada, que é o verdadeiro elemento que fica a cena” (FABRIS, 2003, p.70).

Como diferencial, a fotografia transforma o roteiro em uma linguagem visual. O conjunto parece estar sincronizado para que o resultado termine do modo que deve ser. As atuações, a música, o roteiro e, claro, a fotografia estão pontuados, na expectativa de transpor o desfecho ao planejamento idealizado pelo fotógrafo, desde sua concepção. A noção de fotografia narrativa deve acompanhar o discurso fílmico, como ferramenta discursiva que o diretor opta para contar a história. Há, portanto, o diálogo veemente entre cinema e fotografia.

A premissa do filme é algo lúgubre, cujo pano de fundo mostra o universo atual da miséria nacional. A transversalidade da morte culmina em uma narrativa peculiar que apresenta um jeito próprio de infundir seu romantismo honesto de coração aberto nessa saga terrível. A mistura da violência crua com a fantasia romântica tende ao sentimentalismo às avessas. Um relato entre a vida e a morte. O fotógrafo parece apoderar-se da confiança de um contar histórias junto com o cineasta, encantados por esse feitio. Relacionar a trama em pequenos fragmentos requer, poeticamente, (des)pedaçar as aberturas possíveis desse mote cinematográfico.

Diante de algo tão concreto, o projeto fílmico explora, através de imagens, a reflexão a respeito da dor, o lamento e a vingança de um pai diante do assassinato do filho. Sua força decorre da atitude impensável por parte de um senhor do engenho, que sucumbe ao impulso atávico de responder à violência com mais violência. O assassinato final, embora terrível, purifica a catarse: um modo de reparar um desequilíbrio na ordem moral. *Abril Despedaçado* retrata a marca de um espiral cruel de desafio, violência e vingança – o derramamento de sangue que consome duas famílias rivais, ao configurar a pobreza nesse árido e, simultaneamente, fértil solo brasileiro.

Da escritura poética

Nas paredes das casas de ambas as famílias – Ferreira e Breves – há galerias de retratos dos mortos em molduras ovais, como em um museu histórico de antigas relíquias e preciosidades conservadas. São imagens dos que faleceram para “tentar” assegurar o (sobre)nome da família. O cuidar pela lembrança. Algumas velas são acesas



sob os retratos dos recém-executados e suas camisas ensanguentadas ficam expostas ao ar livre, de acordo com um costume, que se pretende trazer a misericórdia daquele universo. O próximo assassinato tem de esperar até o sangue da camisa amarelar, dando à próxima vítima um mês de trégua antes do início da fase seguinte do ciclo.

Após a morte de seu filho primogênito, o patriarca espera pacientemente até que a camisa ensanguentada do morto torne-se amarelada, pois isso sinaliza que chegou a hora de cobrar seu sangue na bala. Começa, novamente, a busca pelo massacre. Tal vingança conserva hábitos ultrapassados e retrógrados, mesmo assim não deixa de se estabelecer. No viés desse contexto, a barbárie “primitiva” comanda a disputa da cobrança de sangue, pois acreditam que os mortos não repousam sem a vingança: ficam em uma zona intermediária entre o mundo dos homens e de Deus.

Durante os acontecidos, a família Breves pendura, mais uma vez, a camisa ensanguentada do filho morto à espera que fique amarelada para a vingança começar. Desse modo, também faz os Ferreira com a amargura do velho cego. No desenrolar da trama, Pacu narra essa tragédia de herança maldita, enquanto o sangue na camisa branca se perde nos interstícios das cores ocres (tons de terra) amarelando, como poeira ao vento que uiva. Assim, o morto será vingado, após a duração temporal da secagem.

Peço licença ao leitor/a para retomar a essa inquietante sequência fotográfica, pois interessa destacar, a camisa da vítima no varal. Ênfase. Descrever a cena da camisa reestabelece uma conexão com a dimensão emblemática/simbólica do objeto (exemplificado em sua metamorfose), na indicação de um tempo intervalar da imagem. A trégua da vingança percorre a tempo “selvagem” da confabulação, em um período de reflexão: um ar de fadiga e descanso. A concepção dos fatos remete a esse transpassar inexorável do tempo e da morte – como metáfora da fotografia.

A tônica da camisa, exposta no varal, assinala o tempo da vingança, diferente do tempo do plantio, o da colheita, ou seja, um tempo produtivo. A morte do inimigo deve ocorrer nessa estação temporal, como resposta da bravura. A vida, portanto, inscreve-se pelo prazo que leva para o sangue amarelar na vestimenta do inimigo morto. O que fazer contra o tempo? Como (sobre)viver? Fugir, jamais! Não existe opção, uma vez que na tradição o destino seria a morte. A liberdade da vida parece inexistir. Uma vida terrível do nada, além de pouco trabalho, resta apenas à honra.



Essa proposta fílmica permite relacionar como conflitos humanos acontecem baseados nos afrontamentos entre famílias, em que a vingança ocorre na ausência do estado regulador. Para eles, seria algo que surge de forma “natural”, espontânea, e que só deixa de existir quando surge um poder mais forte. Essas imagens das camisas são determinantes no desenho dos personagens – do pai e da mãe da família Breves. A impressão das camisas secando o sangue responde a uma sutileza atentadora, de maneira trágica, como realidade local.

De um lado, a camisa no varal inscreve-se como ícone tenaz e (de)marca, profundamente, um efeito diegésico (XAVIER, 2003). O objeto cênico (plástico) refere-se a uma escritura poética perspicaz, uma emoção ímpar. Do ponto de vista audiovisual, o pano preso ao varal, batendo ao vento repercute uma dor. A batida sonora do tecido ambienta um ar tenso do tilintar com a situação da promessa morte, pois a cor da camisa determina a contradição temporal da história, inclusive (de)marcada pelo relógio.

De outro, a expressão dessa camisa dependurada inscreve-se como se fosse um projeto de instalação visual, no campo da arte contemporânea. Se na arte há um espaço de possibilidades efervescentes, a crítica social (ideológica) engajada aparece nesse momento poético do filme, em que uma arrumação experimental e estética prevalece embutida com a temática salutar da política (ética), que denuncia o abandono e a desigualdade social, sobretudo no Brasil.

Tal imagem forma um lirismo na memória do/a espectador/a, pois marca um registro iconográfico contaminado – sensorial de criatividade. Traços da respiração e do suor; a sujeira estendida pelo corpo arrastado entre sua pele e o chão (de)marcam a resignação e o sofrimento dos mortos. São registros que cativam uma leitura fotográfica mais singular, peculiar. Uma camisa ao vento? Uma grande mancha plástica, um borrão toma conta da tela do cinema. Uma mancha de sangue, cujo vermelho se transforma em gradientes para chegar ao tom amarelo: um amadurecer. Há um suspense corroendo em torno da lua cheia e da roupa manchada a se amarelar, como figuratização em trânsito cinemático.

A camisa disposta no varal simula uma cena terna e, ao mesmo tempo, comovente. Essa camisa sangrenta parece ser o ponto da partida, em que emergem jovens valentes soldados resignados para lutar, defender e até morrer. Seria algo capaz de encantar a emoção entre o corpo e o coração dos desesperançados. Na relação



cinema e fotografia, acredito que seria possível investigar variáveis que antecipam e prolongam o deslocamento do corpo dos personagens como estratégia discursiva do cinema (GARCIA, 2009); embora a escritura poética, aqui, apreenda apenas um instante. O que prevalece como aspecto performativo da fotografia, segundo Martin Carlson (2010), seria a intensidade das atividades humanas.

Como tática cinematográfica, a camisa estigmatiza o pressagio narrativo (*ad infinitum*) da morte, ainda que confira em sua expressão a sensação de afetividade, leveza, e vitalidade às suas cenas. Nesse universo de plasticidades, ressalta aos olhos a imagem de uma solidão fria, descrita pelo vento que soa, a gritar. Reforçado pelos entornos sonoros, o campo visual extrapola a condição adaptativa da imagem fotográfica e, contingencialmente, fecunda em um estágio híbrido de agenciamento e negociação dos objetos cênicos e do figurino.

A camisa, então, pode ser vista/lida como síntese narrativa: uma condensação que procura revelar a explosão interna em apenas uma imagem fílmica – um efeito fotográfico. A trama dessa vestimenta torna-se um referencial figurativo da comunicação com os mortos. Na versão de Walter Salles, a camisa prevalece uma poética de resistência, ao insinuar a realidade dura daqueles personagens. A contenção de uma camisa inquieta no alto elege o prenúncio da reviravolta; ou seja, de uma (des)sintonia da disputa. São amarras que cerceiam os envolvidos.

Do ponto de vista cinematográfico, a cena arquitetada uma contestação política de fina escritura poética. Já, do ponto de vista fotográfico, a pressão dos pregadores no varal imobiliza o tecido esforçado pelo vento forte. O buraco do tiro de espingarda na camisa mostra que a bala atravessou o corpo. Um registro visual contaminado pelo sangue espalhado sobre o pano grosso, *quase que* branco. O furo desgoverna a fronteira e marca a fatalidade unilateral – a morte. O sopro do vento, talvez, enuncie um frio gelado da noite, que corta o sertão e seca o sangue esparramado na camisa. E, simultaneamente, o calor do sol forma um *degradê* de tons quentes.

A cena da camisa repete, reitera e se refaz. Por isso, pode ser vista/lida como crônica cinematográfica, que (de)marca a antecendência sóbria do tempo da matança em uma perpétua simpatia velada. Como imagem aguda, essa camisa perpassa um depoimento contemplativo de uma janela da alma. No envolver imagético, as predicções da camisa com sangue secando no varal retomam as estratégias dos

enunciados despedaçados da imagem fotográfica, que se abrem ou, pelo menos, tentam. Portanto, as relações humanas devem ser repensadas junto às cenas que delatam a ignorância inevitável dessa escritura poética.

Considerações finais

Para além das tecnologias emergentes, ideias abstratas tangem o imaginário, no seu limiar, sem fronteiras. Dessa forma, essa discussão pondera os enlaces entre cinema e fotografia, mediante ações combinatórias e, ao mesmo tempo, contrastantes: o imbricamento da imagem fixa e em movimento. Indiscutivelmente, cinema e fotografia, atualmente, distorcem valores da nossa condição humana de ressignificar a representação das coisas no mundo.

Tentar decifrar o percurso de *Abril Despedaçado* a partir da imagem seria enveredar por caminhos tortuosos e enigmáticos de um absurdo desejo de vingança. Nesse sentido, considero o quanto o olhar fotográfico acrescenta informações, acumula desafios técnicos e estilísticos, além de aprofundar a qualidade do enredo cinematográfico. Para tanto, o presente texto compreende um exercício reflexivo sobre uma obra cinematográfica tão atual que vale a pena se debruçar por diferentes perspectivas. Em síntese, as questões nessa película se proliferam.

Referências

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santos. 2. ed. Campinas: Papirus, 1995.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**: foto, cinema, vídeo. Tradução de Luciana A. Penna. Campinas: Papirus, 2001.

BENTES, Ivana. Da estética à cosmética da fome. In: **Jornal do Brasil / Caderno B**. 08/07/2001. p. 1- 4.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1. A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FABRIS, Annateresa. A imagem como realidade. In: FABRIS, Mariarosaria et al (orgs.). **Estudos Socine de Cinema**. Ano III. Porto Alegre: Sulinas, 2003. p. 69-75.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1983.

GARCIA, Wilton. Cinema, corpo e fotografia: estudos contemporâneos. **Revista Studium**. Unicamp, n. 29, 2009.

GARLSON, M. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. Tradução de Rubens Figueiredo, Rousara Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

METZ, Cristian. **A significação no cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Ver o invisível: a ética das imagens. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Ética**: vários autores. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. 2. ed. Tradução de Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbur, 1981.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena** – melodrama, hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.