

À MEIA LUZ, SENTIDOS DE FOTOGRAFIA E FOTÓGRAFO NO CINEMA

Jonathan Bertassi da Silva

Lucília Maria Sousa Romão

Soraya Maria Romano Pacífico

1. Palavras iniciais

“No cinema, você não fotografa a realidade. Você fotografa uma fotografia da realidade.” - Stanley Kubrick

À luz da Análise do Discurso (AD) de matriz francesa, notamos que a leitura do discurso fotográfico e fílmico não é tarefa simples. Ao invés de classificar fotos e filmes em gêneros de padrões já dados, interessa-nos investigar o modo como a ideologia funciona, interpelando o sujeito e produzindo um efeito de evidência em relação à imagem como algo da “realidade” pronta, estagnada e passível de confirmação do concreto, do dado de verdade. Consideramos que esse efeito de realidade precisa ser atravessado em sua opacidade visto que o discurso, quer manifestado verbalmente ou na materialidade imagética, não é evidente, tampouco está dado como mensagem a ser decodificada, mas implica considerar o movimento dos sentidos, tecido conforme a memória discursiva da qual o sujeito recorta o seu dizer.

Por meio do referencial teórico da AD, bem como de autores acadêmicos que problematizam a textualidade da fotografia, buscamos neste trabalho

entender a imagem do fotógrafo e da fotografia conforme são inscritos no cinema, atentando para os efeitos de sentido instalados em diversos filmes, desde o mudo *Casamento ou Luxo?* (*A Woman of Paris*, 1923) até *Cidade de Deus* (2002), passando por *Amnésia* (2000) e *A Doce Vida* (1960), entre outros. Não nos limitaremos, portanto, a determinados “gêneros cinematográficos”, conquanto nos interesse a memória e a formação discursiva (FD) desses gêneros na circulação ou interdição de sentidos (nota-se que a comédia não fala da fotografia da mesma maneira que o *film-noir*); ao invés disso, traçamos uma interpretação de filmes de diversos períodos e tipos, sempre recorrendo aos pressupostos da teoria discursiva.

2. Memória e materialidade não-verbal: o lugar do discurso

*“vou colecionar mais um soneto,
outro retrato em branco e preto”-
Tom Jobim*

Fundada em 1969 por Michel Pêcheux e Jean Dubois, a Análise do Discurso de filiação francesa distancia-se da noção de texto ao inscrever a de discurso, entendido pela AD como “um processo de significação no qual estão presentes a língua e a história, em suas materialidades, e o sujeito, devidamente interpelado pela ideologia.” (FERREIRA, 1998, p.203). Investigando a origem da teoria discursiva, Fernanda Mussalim (2004, p. 101-102) retoma a importância do empreendimento lançado por estes dois fundadores.

Dubois, um lingüista, lexicólogo, envolvido com os empreendimentos da Lingüística de sua época; Pêcheux, um filósofo envolvido com os debates em torno do marxismo, da psicanálise, da epistemologia. O que há de comum no trabalho desses dois pesquisadores com preocupações distintas é que

ambos são tomados pelo espaço do marxismo e da política, partilhando convicções sobre a luta de classes, a história e o movimento social.

Deste modo, unindo contribuições da Lingüística saussureana (embora não renegue o “furo” presente na corrente estruturalista), do marxismo e da psicanálise (em especial a obra de Freud e de Lacan), a AD se constitui como uma disciplina que leva em conta o sujeito como uma posição discursiva entre outras possíveis, interpelado pelo inconsciente e pela ideologia, apesar de essas duas estruturas se negarem através dos dois esquecimentos (PÊCHEUX, 1997) inerentes ao sujeito. Considerando essas contribuições, podemos entender que “o sujeito se ‘esquece’ das determinações que o colocaram no lugar que ele ocupa – entendamos que, sendo ‘sempre-já’ sujeito, ele ‘sempre-já’ se esqueceu das determinações que o constituem como tal.” (PÊCHEUX, 1997, p.170). Assim sendo, o sujeito não é entendido como emissor/receptor de informações, como observamos em teorias da comunicação, a exemplo daquela estabelecida por Roman Jakobson; mas é uma posição no discurso, sempre capturado pela ideologia e afetado pela memória, o que resulta na opacidade e incompletude de seu dizer, que não tem como escapar à falha, ao equívoco, à possibilidade de um dizer deslizante promover rupturas em suas palavras. Tudo isso tem relação com as condições sócio-históricas que instituem a *forma-sujeito* (PÊCHEUX, 1997) relacionada com os modos de produção e relações de poder e diversas posições-sujeito.

Dessa maneira, o sujeito está definido por um lugar na teia social tendo a sua voz constituída não de modo monofônico, mas atravessado por outras vozes, ainda que ele não se dê conta disso. Dito assim, o sujeito não é “o centro de seu dizer; em sua voz, um conjunto de outras vozes, heterogêneas, se manifestam. O sujeito é polifônico e é constituído por uma heterogeneidade de discursos.” (FERNANDES, 2005, p. 29). Por isso, ele recorta seus dizeres de outros lugares esquecendo-se de que está imerso numa determinada *formação discursiva*, entendida como tudo o que pode e deve ser dito, em determinado contexto sócio-histórico (PÊCHEUX, 1997) e que, para todo o dito, existe um não-dito, ou seja, há um silêncio constitutivo (ORLANDI, 1997) da linguagem do

qual o sujeito não pode escapar. Seja pela via dos esquecimentos (PÊCHEUX, op.cit.) tatuados pelo inconsciente ou pela ideologia, nota-se que o sentido das palavras não é totalmente controlável ou completamente previsível, o que nos leva a “pensar o sentido como efeito(s), posto que ele não é controlável nem pré-fixado pela mensagem em si, mas depende de condições sócio-históricas específicas, que o empurram a funcionar de uma forma ou de outra.” (ROMÃO, 2007, p.39).

Esse estofo teórico nos permite refletir sobre a materialidade do verbal e também da imagem (em nosso caso, a fotográfica e a cinematográfica) produzindo efeitos de uma leitura multifacetada (SOUZA, 2001). O estudo da imagem e de seus efeitos já foi percebido por diversos teóricos.

A verbalização da mensagem visual manifesta processos de escolhas perceptivas e de reconhecimento que presidem sua interpretação. Essa passagem do ‘percebido’ ao ‘nomeado’, essa transposição de fronteira que separa o visual do verbal é determinante nos dois sentidos. A verbalização da mensagem visual manifesta processos de escolhas perceptivas e de reconhecimento que presidem sua interpretação. Essa passagem do ‘percebido’ ao ‘nomeado’, essa transposição de fronteira que separa o visual do verbal é determinante nos dois sentidos (JOLY, 1996, p.72).

Entendemos que o trabalho com o verbal está mais solidamente colocado nos estudos discursivos e, não raro, conduz o nosso olhar a sistematizar a existência de um imbricamento de materialidades em que o verbal afeta e atravessa o não-verbal.

Se a informação pode vir através de diferentes ‘canais’ (leia-se ‘linguagens’), e mesmo simultaneamente, no entanto a sua formulação, para consumo, é verbal. Tem-se um suporte verbal disponível – produzido pela ideologia do discurso social já estabilizado – e reduz-se qualquer processo de significação produzido pelas outras linguagens a este processo. É assim que a multimídia ganha unidade em sua representação: pelo verbal. Garantia da legibilidade, da interpretação, lingüisticamente organizada (ORLANDI, 1993, p.10).

No entanto, consideramos que o trabalho com a fotografia e com o cinema (fotografia em movimento) reclama o cuidado de não se cair na armadilha da preeminência do verbal, cujo efeito de tentativa de condensação dos sentidos exerce um papel semelhante nas legendas/títulos das fotografias (jornalísticas ou não) e na chamada “voz em off” do cinema. Também é necessário marcar que a fotografia instala em si mesma efeitos de importância e valoração do referente, pois “Fotografar é atribuir importância. Provavelmente não existe tema que não possa ser embelezado; além disso não há como suprimir a tendência, inerente a todas as fotos, de conferir valor a seus temas.” (SONTAG, 2004, p.41). Sobre isso, podemos notar, por exemplo, o papel subversivo de fotografias como as anomalias registradas pela estadunidense Diane Arbus ou o fotojornalismo denunciativo no início do século XX, ambos flagrando que a materialidade fotográfica já vem abarrotada de sentidos do referencial, o que nos leva a inferir que falar de violência da polícia ou de fome não é a mesma coisa que fotografar tais assuntos.

O cinema, por sua vez, foi legatário da estética documental “séria” relegada à fotografia por décadas a fio, tendo suas primeiras experiências de linguagem ficcional apresentadas como uma sucessão de quadros que remetia ao teatro, tal como lembra Bernadet (1981). Só a partir de 1915, já depois dos esforços de Georges Méliès como entusiasta da nova tecnologia, é que o cinema passou a ganhar ares de ficção distinta do teatro e a diferenciar-se da fotografia – o que não deixa de ser um paradoxo, uma vez que, especialmente na era do

cinema mudo, a projeção nada mais era que uma sucessão de fotografias dispostas na velocidade de 24 quadros por segundo para causar ilusão de movimento. Quando essa rapidez é alterada para mais ou para menos, temos efeitos que, para além da mera celebração da nova linguagem, remetem aos sentidos do discurso fílmico e trazem consigo a memória do que é contemplar uma imagem por mais ou menos tempo. Trabalhos já realizados sobre análise da linguagem cinematográfica mostram a necessidade de considerar itens como figurino e cenário (c.f. GASPAR *et al*, 2008). Vê-se, por conseguinte, que fotografia e cinema são materialidades significantes diferentes, apesar de – contradição das contradições – este trabalhar com base naquela.

No âmbito da AD, para realizar um trabalho cujo intuito é investigar o imaginário sobre o sujeito-fotógrafo e a fotografia no cinema, é importante levar em conta a noção de *memória discursiva*, “entendida aqui não no sentido diretamente psicologista da ‘memória individual’, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória do historiador.” (PÊCHEUX, 1999, p.50). Tratamos, assim, da memória que garante o dizível pela qual todo sujeito recorta o seu dizer – não a memória documental, ou individual, mas a memória *dos sentidos*, relacionadas com o já dito: o *sempre-já-aí*. É essa memória que faz falar os sentidos do que é fotografia e do que é ser fotógrafo, às vezes confirmando, noutras polemizando e subvertendo os sentidos já cristalizados.

3. Fotógrafo (e sou fotografado), logo, existo

Na resenha do filme *Amnésia* (Memento, 2000), o crítico pernambucano Kleber Mendonça Filho, em sua página eletrônica *CinemaScópio* (hoje fora do ar), abriu o seu texto com o título “Lembro, logo existo”. Para um filme cujo protagonista sofre do distúrbio anunciado no título e precisa incessantemente materializar sua razão de ser em fotografias, escritos e tatuagens sobre sua última lembrança “permanente” (o assassinato da esposa), nada mais adequado. Tomando a necessidade do protagonista de se guiar por fotografias, mostrada cada vez em que ele perde a memória “recente”, talvez seja possível dar um

passo além da frase de Mendonça Filho: a fotografia, por seu caráter indicial já apontado por autores como Barthes (1984) e Dubois (1993), tornou-se aqui a translação da memória apreendida pelo sujeito, que opera aqui o movimento de memória dos sentidos sempre atravessada por outras leituras. Assim, relendo o já lido, vendo novamente o já visto e dizendo sobre o já-dito, o sujeito (não) tem garantido o seu dizer, o seu enredo, o seu trajeto de sentidos. Isso sintetiza um movimento de memória cristalizada com efeitos de artefato tangível, o que nos permite brincar com a célebre frase promovendo o deslocamento: “fotografo (e sou fotografado), logo, existo”.

O imperativo da memória para os dizeres do sujeito ganha em *Amnésia* uma das representações mais contundentes na sétima arte, na qual Lenny (interpretado pelo australiano Guy Pearce) vive o lembrar e o esquecer com a mesma veemência, re-construindo os sentidos ao longo de um turbilhão de reviravoltas, na busca por inscrever sentidos que, mesmo após materializados, se esvaem em contextos diferentes e constroem novas filiações na rede da memória. Já no início do filme, deparamo-nos com um hipotético contra-senso construído pelo diretor ao inserir, simultaneamente, os créditos iniciais e o apagamento de uma fotografia de Polaroid (Figura 1). Tal como Lenny, não sabemos do que trata a imagem, embora o sangue retratado instale efeitos de uma suposta violência manifesta, embora não se saiba por quem, quando, nem como. Com o gradual apagamento da fotografia, até finalmente culminar no suporte branco sem a imagem, temos o silêncio (ORLANDI, 1997). Para a AD o silêncio também é relevante, instalando, neste caso, o sentido de falta de evidência (a pecha de “documento probatório”, tão cara à fotografia), de algo essencial que sabemos existir, mas sem ter como rastrear o já-dito.

Tal implicação causada pela cena inicial do filme não é ingênua e retoma o interdiscurso do que é a fotografia como prova verídica e, mais ainda, dos relatos jornalísticos (ROMÃO, 2006) repetidos numa hiper-oferta de presente contínuo. A fotografia que abre o filme *Amnésia* nos intriga apenas por alguns segundos no seu movimento de caminhada para o silêncio anunciado do branco total, promovendo o apagamento rápido dos sentidos que não sejam aqueles naturalizados pela decorrência midiaticizada da “eterna acontecência” de relatos presentes e deixando no início um vazio a ser preenchido de sentidos pelo leitor.

Esse efeito de violência a-historicizada culmina na revelação feita logo nos próximos minutos do filme e, mais adiante, no apagamento “deliberado” dos sentidos por Lenny (Figura 2), tornado vítima do próprio esquecimento e impossibilitado de descobrir, afinal, a parte que ele mesmo tem no drama que vive, condenado a “andar em círculos”. Esse movimento é sustentado ironicamente pelos sentidos dos quais ele se julga dono, cuja “confiabilidade” está exposta em suas tatuagens e fotografias. *Amnésia* faz falar, assim, um discurso no qual emergem diferentes modos de significar a fotografia: materialidade, apagamento, silêncio e vazio. Esse jogo causa rupturas na representação imaginária que temos da fotografia como prova contundente de algo que existiu, como superfície em que se vê algo, como documento comprobatório de um outro tempo, ou seja, os sentidos tidos como “literais” sobre a fotografia são re-significados ininterruptamente. Assim, a fotografia nas mãos do protagonista do filme tanto instala o visível quanto o apagado, bem ao modo do que a teoria nos permite refletir sobre as palavras. Também elas são constituídas pelo que inscrevem tanto quanto pelo que silenciam, fazendo com que o analista leia não apenas o dito, mas o torça pelo avesso, o revire em suas frestas de silêncios.

A resistência sobre a realidade (e) ditada ou apagada na fotografia já apareceu em outros filmes: a prevalência do som sobre a imagem na investigação de John Travolta em *Um Tiro na Noite* (*Blow Out*, 1981), o gradual silêncio da memória urbana representada pela foto de Helen Hunt sobre a iconizada bola “Wilson”, em *Náufrago* (*Cast Away*, 2000), dentre outros. No caso do filme *Os Suspeitos* (*The Usual Suspects*, 1995) tal movimento dá-se a conhecer, quando é revelado quem era o assassino mafioso Keyser Soze, mistério que permeia o filme todo. Uma outra ilustração simples disso pode ser encontrada no filme brasileiro *Cidade de Deus* (2002), quando Buscapé (Alexandre Rodrigues), àquela altura da projeção ainda fotógrafo por mero *hobby*, silencia a imagem do namorado de Angélica, garota pela qual nutre desejo. Temos aí o clique de uma pueril fotografia entre amigos na praia (Figura 3). Mesmo nessa imagem aparentemente singela e pueril, vemos o efeito de um apagamento, dado que Buscapé poderia ter mostrado a imagem do seu rival mas não o fez, pois a ideologia lhe fez parecer natural que ele mostrasse na imagem o grupo de

amigos e não o namorado da mulher que ama. Nota-se aí que, mesmo na mais “ingênua” ou “despretensiosa” das fotografias, a ideologia e o inconsciente na forma dos dois esquecimentos dirigem o modo de o sujeito dizer e apresentar-se na trama dos sentidos que lhe são possíveis.

No tocante às materialidades, temos um curioso “exercício de linguagem” no faroeste clássico *Butch Cassidy* (*Butch Cassidy & The Sundance Kid*, 1969), no momento em que a dupla de bandidos inseparáveis, composta por Paul Newman e Robert Redford e acompanhadas da namorada do segundo (Katharine Ross), vão à Bolívia fugir da perseguição policial em busca de dinheiro fácil. Ao invés, um *take* transitório do embarque num trem, como geralmente é feito, o cineasta optou pelo recurso de exibir uma seqüência de fotos no estilo “álbum de excursão”. Nesse caso, cabe ressaltar o que Susan Sontag (2004, p.15) mencionou sobre a fotografia nos filmes e sua temporalidade:

Tanto a ordem como o tempo exato para olhar cada foto são impostos; e há um ganho em termos de legibilidade visual e impacto emocional. Mas fotos transcritas em um filme deixam de ser objetos colecionáveis, como ainda são quando oferecidas em livros.

Outra autora, em tese de doutorado sobre telejornalismo, também contribui nessa reflexão:

[...] ao falar das definições dos planos, torna-se relevante considerar a questão da temporalidade na edição das imagens, pois o recurso ao movimento rápido de imagens, restringe a duração da reflexão do espectador de modo a produzir interpretações rápidas, direcionadas. Mas, imagens alongadas pelo

movimento lento em relação ao tempo real também funcionam de modo a direcionar, enfatizar alguns sentidos e não outros (QUEIROZ, 2008, p.162).

Essa cena “de transição”, todavia, não é contada como característica essencial da trama, como seria o caso do média metragem francês *La Jetée*, de Chris Marker. *Butch Cassidy* evoca a memória do álbum de passeio em característico, cujo efeito é o da verossimilhança conferida à viagem (ficcional) realizada pelos personagens e não é uma memória qualquer: as fotografias são repletas do *glamour* da época (fazendo inclusive uso de filtro sépia) mesclando imagens que “registram” a passagem dos três nas ferrovias até o país de destino e imagens de lazer e afetividade. Dessa forma, o filme instala esse efeito de verossimilhança concomitantemente com o de empatia com os personagens, com desdobramento de certa forma subversivo por se tratarem de dois foras-da-lei. Não deixemos de notar, contudo, que a câmera desliza sobre essa memória de afetividade no álbum de excursão traçando narrativa e ganhando o impacto emocional aludido por Sontag. As fotos são de momentos descontraídos, fazem falar sentidos de humanização dos personagens mas não são colecionáveis, palpáveis para o leitor: estão mitificadas na tela grande. É o Olimpo moderno usando a fotografia (probatória e documental, porém cordial e afetuosa neste caso) e seus sentidos para instaurar figuras que são, ao mesmo tempo, próximas e inatingíveis.

O conceito foucaultiano de *memória oficial* (FOUCAULT, 2005) nos auxilia a interpretar o imaginário da fotografia no cinema. No filme *Os Infiltrados* (*The Departed*, 2006), o personagem de Leonardo DiCaprio, após perder o reconhecimento jurídico de seu registro civil, diz ao antagonista (Matt Damon) com todas as letras que “quer sua identidade de volta”. Trata-se de um dizer no qual a existência só ocorre se for reconhecida legalmente, uma vez que as diversas posições-sujeito inscritas ao longo do filme não podem fazer circular sentidos sem uma “subordinação mínima” a essa lógica do jurídico, lembrando que “a formação discursiva que veicula a forma-sujeito é a formação discursiva dominante” (PÊCHEUX, 1997, p.164).

Essa memória oficial, dos arquivos e instituições semelhantes, também tem deslizos, como visto em *Amnésia*, no momento em que Lenny re-interpreta a ficha policial de Teddy (Figura 4), algo que contribui para levá-lo ao “erro” que descobrimos logo na abertura do filme. Os sentidos de veracidade incontestável desse documento só fizeram Lenny mergulhar mais ainda na problemática da memória anestesiada, confiando na legitimidade da interpretação de sua FD sem rastrear o fio da memória. A fotografia, impressa no documento, “não deixa dúvidas”. As interpretações possíveis da memória oficial, portanto, são assaz vinculadas à região de sentidos que legitima atos de violência, tendo a foto o papel cabal de imprimir aí a falsa decorrência de discurso sem sujeito e garantia de “objetividade”.

Sobre o desejo e o inconsciente, há o exemplo do filme mais edipiano que Hollywood já viu: *De Volta para o Futuro* (Back to the Future, 1985), no qual o sujeito-adolescente (Michael J. Fox) é confrontado pela memória da tensão erótica com a mãe em contraponto com a representação totêmica, porém debilitada, do pai (Chrispin Glover). No filme, temos o drama do sujeito mergulhado no desejo insinuado da mãe, tornada jovial pela viagem numa DeLorean futurística, devendo minguar a própria sexualidade em prol da simbolização paterna. Podemos dizer que é a castração simbólica de Freud representada na sétima arte.

A externalização da memória do sujeito, mais uma vez, ocorre materializada na fotografia, que o orienta para a necessidade de reconhecer o “nome do pai” no sacrifício dos desejos inconscientes, sob o risco de desaparecer (o apagamento é inscrito, ao mesmo tempo, fisicamente e na foto). O sentido de índice tem na fotografia de Michael J. Fox em *De Volta para o Futuro* conotações psicanalíticas que vão culminar numa necessária reverência à memória do pai através de uma música dos anos 1950 que o sujeito-adolescente toca no baile que encerra o filme para, só então (após a confirmação – denunciada via fotografia – da castração simbólica) poder tocar a música da sua época. Em outros termos, o sujeito precisa filiar-se ao pré-construído (aqui representado pela figura paterna) para fazer falar novos sentidos. O uso freudiano da foto também comparece no clássico instantâneo asiático *Oldboy* (2003), com desdobramentos ainda mais complexos e densos, sobretudo no

álbum-revelação do terceiro que desconstrói tudo o que o sujeito-espectador tinha visto até então.

Voltando mais de oitenta anos no tempo, observamos, no primeiro filme de Charles Chaplin para sua companhia United Artists – no drama *Casamento ou Luxo?* (*A Woman of Paris*, 1923) – a ultravalorização da imagem, principalmente porque o cinema não tinha som. Acostumada com as comédias muitas vezes subversivas e socialmente engajadas de Chaplin (a exemplo de *O Garoto*, seu longa anterior), a platéia não recebeu bem o drama e decretou seu fracasso nas bilheterias. Mais de perto, contudo, observamos que se trata da mesma FD das comédias de Carlitos, ainda que em nova “roupagem”. Se, em *O Garoto*, o célebre vagabundo se encontrava às voltas com relações sócio-econômicas opressoras, nas quais tinha uma insólita relação de parceria com seu filho adotivo contra a formação discursiva dominante, em *Casamento ou Luxo?* há também o rompimento com essa FD majoritária representada pela família patriarcal opressora, instituição que leva a marca da forma-sujeito capitalista nos moldes do que Louis Althusser (1974) chamou de *aparelho ideológico de Estado*. Em *Casamento ou Luxo?*, a fotografia aparece como testemunho de uma desejável memória de coesão desse aparelho, exercendo assim o papel de perpetuadora das relações de força vigentes:

Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma – um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão. Pouco importam as atividades fotografadas, contanto que as fotos sejam tiradas e estimadas (SONTAG, 2004, p.19).

A representação desse efeito de coesão familiar, contudo, é rompida no filme de Chaplin, numa seqüência de três *takes* que aproximam a foto (Figura 5) da jovem insegura vivida por Edna Purviance na crise vivida com o pai, que não aceita o relacionamento da filha com um rapaz pobre. O drama dessa cena, de teor freudiano, instala sentidos de violência e coerção da mulher na família patriarcal, na qual a posição feminina é a de um reles acessório produtivo a ser

literalmente domesticado sob a tutela masculina; algo que, segundo Alves e Pitanguy (1991), carrega a memória das desigualdades de poder-subordinação predominantes desde a Grécia Antiga. Para Pacífico e Romão (2008, p. 164):

Com base nessas considerações, pretendemos interpretar três fotos que constituem um arquivo de família, considerando que, se desprezássemos os conceitos teóricos aqui apontados, poderíamos olhar as fotos como pedaços de papel que registram lembranças de família. No entanto, como estamos propondo, procuramos realizar gestos de interpretação, mobilizando os conceitos de arquivo e interdiscurso, ocupando, para isso, a posição de analistas do discurso, posição que permite ao sujeito duvidar da transparência da linguagem, expor-se à opacidade do texto e historicizar os sentidos tecidos sobre o feminino, ao longo do século XX.

Primeiro, Chaplin narra o desentendimento entre pai e filha para, com o efeito freudiano de repressão patriarcal ao namoro da mulher, retomar a memória dos sentidos da tentativa (aqui fracassada) de materializar a harmonia familiar que só a materialidade da foto poderia apresentar tão bem.

No transcorrer da narrativa, a personagem de Purviance continua levando à baila esses efeitos de mulher-objeto, especialmente ao ser usada para o bel-prazer do milionário fanfarrão interpretado por Adolphe Menjou. Não é ingênuo, portanto, o ofício ocupado pelo namorado da jovem, que se desencontra da narrativa até a segunda metade do filme: ao retratar o rapaz como pintor, Chaplin remete à posição sujeito daquele que rompe com a evidência de estabilidade dos sentidos da família, agora sugerido pela fotografia, a qual existe desde o século XIX. É o jovem pretendente quem trará de volta à vida da jovem os sentidos de transformação das relações de produção, expressados por via da pintura (Figura 6) que, aqui, vai de contraponto à realidade difícil da protagonista,

evidenciada na fotografia do início do filme. No embate entre transformação e reprodução das relações de produção, tal como nos mostra Pêcheux (1997), no conflito entre o velho e o novo (basta notar a idade dos personagens), o sujeito traz à tona, no desfecho trágico de *Casamento ou Luxo?*, a memória da impotência da transformação das relações de poder-subordinação, que tomba frente à reprodução dos poderosos de sempre. Purviance, então, é o sujeito dividido, de discursividade heterogênea nesse embate, no qual a pintura retoma a mudança “idílica” e a foto o passado “concreto”. A fotografia, aqui, é usada em sua materialidade indicial para falar de um mecanismo de representação do poder vigente do qual a jovem, alternando entre a posição de resistência da mulher dona de seu destino e a de objeto sexual masculino, carrega simultaneamente as trevas e a “luz no fim do túnel” de seu drama sexual/econômico.

O sujeito-fotógrafo pode ainda assumir a faceta de predador, como ilustra o perseguidor implacável vivido por Jude Law em *Estrada para Perdição* (Road to Perdition, 2002), alternando entre armas e câmeras. Nas primeiras páginas de *Terra à vista*, Orlandi (1990, p.13) discorre sobre o jogo de poder implícito no tornar visível: “O visível (o descoberto) é o preâmbulo do legível: conhecido, relatado, codificado. Primeiro passo para que se assente a sua posse.”. Da mesma forma, Sontag nos remete a esse sujeito-violador, cuja lente é uma arma sublimada da posse simbólica:

Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se vêem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos. Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinato sublimado – um assassinato brando, adequado a uma época triste e assustada. (SONTAG, 2004, p.25).

Nesse aspecto, um dos exemplares mais incisivos do olhar fotográfico predatório está no italiano *A Doce Vida* (La Dolce Vita, 1960), cujo sujeito-fotógrafo é visto como incansável caçador de “flagras” das celebridades que compõem a mitologia contemporânea. Foi este filme, aliás, que deu origem ao termo “Paparazzo”, nome de um dos personagens secundários. Em determinada cena, o protagonista vivido por Marcello Mastroianni literalmente força alguém a ser fotografado (Figura 7), dando eco à violação anunciada por Sontag. Fotografar, assim, é fazer falar a voz de uma materialidade que carrega a memória do efeito do realismo dessa outra dimensão que, como no mundo-imagem de Sontag, promete sobreviver a todos nós.

4. Palavras finais

Com este trabalho, buscamos, através de discussão teórica e análise de alguns recortes, notar como a formação discursiva e a memória fazem falar certos sentidos e silenciam outros no discurso sobre o fotógrafo e a fotografia representados no cinema. Essa representação do sujeito-fotógrafo e da materialidade fotográfica é heterogênea e surge impregnada de significados inerentes às suas condições de produção. Pela sua semelhança com o onírico, tornando-se um “Olimpo moderno” eivado de signos inconscientes, o cinema tem sido, na Sociedade do Espetáculo (segundo conceito de Guy Debord) um dos carros-chefe da mercantilização de imagens, o que não ocorre de modo transparente, mas na opacidade da memória, tal como consideramos na Análise do Discurso:

[...] uma memória não poderia ser concebida como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização... Um

espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos. (PÊCHEUX, 1999, p.56)

Longe de encarar os vários gestos de leitura expostos neste trabalho (e outros tantos que seriam possíveis) com maus olhos, deve-se entender que o discurso é ambíguo por natureza – pois o sujeito não é dono do seu dizer – mas que isso institui um espaço para sentidos de resistência que podem evocar o novo ao polemizar através do interdiscurso e suas (res)significações. “Longe de encarar a ambigüidade como um ‘problema’, como um fato lingüístico ‘negativo’, ela deve ser vista como um lugar de resistência, um lugar de diferença com o sistema e um modo de se perceber o sujeito de a produz e/ ou a detecta.” (FERREIRA, 1998, p.207).

As formações imaginárias sobre o sujeito-fotógrafo e a fotografia carregam sentidos contraditórios de transformação e reprodução do já-lá que, longe de se afigurarem iluminados como o *flash* de um clique, permanecem sempre à meia luz, com sentidos que nem sempre o sujeito se dá conta de ter apreendido ou enunciado. No tocante à Análise do Discurso, cabe abrir o leque de interpretações possíveis para os gestos de leitura, sem perder de vista o sócio-histórico que naturaliza a fotografia como materialidade de evidência e o cinema como “campo dos sonhos”, surgindo daí formações discursivas reveladoras sobre os sentidos da oitava arte inscritos na sétima.

Referências bibliográficas

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Coleção Primeiros Passos, v.44)

ALTHUSSER, L. *Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado*. (Trad. de J.JMoura Ramos) Lisboa: Presença-Martins Fontes, 1974.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981. (Coleção Primeiros Passos, v.9)

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad.: Marina Appenzeller. 9. ed. Campinas: Papyrus, 1993. (Série Ofício de Arte e Forma)

FERNANDES, Cleudemar Alves. *Análise do discurso: reflexões introdutórias*. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2005.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. *Nas trilhas do discurso: a propósito de leitura, sentido e interpretação*. In: ORLANDI, Eni (Org.). *A leitura e os leitores*. Campinas: Pontes, 1998. pp. 201-208

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 12. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

GASPAR, Nádea Regina *et al.* O discurso da linguagem cinematográfica: uma prática de análise fílmica. In: GASPAR, Nádea Regina; ROMÃO, Lucília Maria Sousa (orgs.). *Discurso e texto: multiplicidade de sentidos na Ciência da Informação*. São Carlos: EdUFSCar, 2008. p. 189-199.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Trad.: Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1996. (Coleção Ofício de Arte e Forma)

MUSSALIM, Fernanda. *Análise do Discurso*. In: _____ (Org.); BENTES, Anna Christina (org.). *Introdução à lingüística: domínios e fronteiras*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2004. cap. 4. p. 101-142.

ORLANDI, Eni Puccinelli *Efeitos do verbal sobre o não-verbal*. [S.l.: s.n.], 1993. 16 p. (mimeo)

_____. *Terra à vista: discurso do confronto: velho e novo mundo*. São Paulo: Cortez; Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

_____. *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

QUEIROZ, Érica Karine Ramos. *(N)Os telejornais brasileiros: a textualização lacunar da notícia*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas (Tese de Doutorado), 2008.

PACÍFICO, S.M.R.; ROMÃO, L.M.S. Arquivo e interdiscurso: o movimento de sustentação e ruptura no gesto de interpretação. In: GASPAR, N.R.; ROMÃO, L.M.S. *Discurso e Texto: multiplicidade de sentidos na Ciência da Informação*. São Carlos-SP: EDUFSCAR, 161-171, 2008.

PÊCHEUX, Michel. *Papel da memória*. In: ACHARD, Pierre et. al.. *Papel da Memória*. Campinas: Pontes, 1999.

_____. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997. (Coleção Repertórios)

ROMÃO, Lucília Maria Sousa. *Fazenda Modelo: a propósito da memória e da historicidade*. Matraga, Rio de Janeiro, v.14, n.20, jan./jun. 2007, p. 38-56.

_____. *O jogo da memória e a atualização de sentidos no discurso jornalístico*. Revista Letras, Campinas, v.5, n.2, 2006.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Tania Clemente de. *A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação*. Ciberlegenda, n. 6, 2001. Disponível em: <www.uff.br/mestcii/tania3>. Acesso em: 06 jun. 2007. 25 p.

Referências dos filmes

AMNÉSIA. Direção: Christopher Nolan. Intérpretes: Guy Pearce; Carrie-Anne Moss; Joe Pantoliano e outros. Música: David Julyan. Distribuído pela LW Editora. 1 DVD (114 min). Título original: Memento. Filme lançado em 2000.

BUTCH CASSIDY. Direção: George Roy Hill. Intérpretes: Paul Newman; Robert Redford; Katharine Ross e outros. Música: Burt Bacharach. Distribuído pela 20th Century Fox. 1 DVD (110 min). Título original: Butch Casidy and the Sundance Kid. Filme lançado em 1968.

CASAMENTO OU LUXO? Direção: Charles Chaplin. Intérpretes: Edna Purviance; Adolphe Menjou; Carl Miller; Lydia Knott e outros. Música: Vharles Chaplin. Distribuído pela Continental Home Video. 1 DVD (90 min). Título original: A Woman of Paris. Filme lançado em 1923. (Coleção Carlitos, v.7)

CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles. Intérpretes: Alexandre Rodrigues; Leandro Firmino da Hora; Jonathan Haagensen; Douglas Silva; Matheus Nachtergaele e outros. Música: Ed Côrtes e Antonio Pinto. Distribuído pela Imagem Filmes. 2 DVD (130 min). Filme lançado em 2002.

DE VOLTA PARA O FUTURO. Direção: Robert Zemeckis. Intérpretes: Michael J. Fox; Christopher Lloyd; Lea Thompson; Chrispin Glover e outros. Música: Alan Silvestri. Distribuído pela Universal. 1 DVD (115 min). Título original: Back to the Future. Filme lançado em 1985.

A DOCE VIDA. Direção: Federico Fellini. Intérpretes: Marcello Mastroianni; Anita Ekberg; Anouk Aimée e outros. Música: Nino Rota. Distribuído pela Van Blad. 1 DVD (166 min). Título original: La Dolce Vita. Filme lançado em 1960.

ESTRADA PARA PERDIÇÃO. Direção: Sam Mendes. Intérpretes: Tom Hanks; Paul Nweman; Jude Law; Stanley Tucci; Daniel Craig; Jennifer Jason Leigh e outros. Música: Thomas Newman. Distribuído pela 20th Century Fox. 1 DVD (117 min). Título original: Road to Perdition. Filme lançado em 2002.

OS INFILTRADOS. Direção: Martin Scorsese. Intérpretes: Leonardo DiCaprio; Matt Damon; Jack Nicholson; Mark Wahlberg; Martin Sheen; Ray Winstone; Vera Farmiga; Alec Baldwin e outros. Música: Howard Shore. Distribuído pela Warner Bros. 1 DVD (151 min). Título original: The Departed. Filme lançado em 2006.

NÁUFRAGO. Direção: Robert Zemeckis. Intérpretes: Tom Hanks; Helen Hunt e outros. Música: Alan Silvestri. Distribuído pela Dream Works Home Entertainment. 1 DVD (144 min). Título original: Cast Away. Filme lançado em 2000.

OLDBOY. Direção: Park Chan-Wook. Intérpretes: Choi Min-Sik; Yoo Ji-Tae; Hye-Jung Gang e outros. Música: Jsoo Lee. Distribuído pela Europa Filmes. 2 DVD (120 min). Título original: Oldboy. Filme lançado em 2003.

OS SUSPEITOS. Direção: Bryan Singer. Intérpretes: Gabriel Byrne; Kevin Spacey; Banicio Del Toro e outros. Música: John Ottman. Distribuído pela LW. 1 DVD (105 min). Título original: The Usual Suspects. Filme lançado em 1995.

UM TIRO NA NOITE. Direção: Brian DePalma. Intérpretes: John Travolta; Nancy Allen e outros. Música: Pino Donaggio. Distribuído pela MGM Home Entertainment. 1 DVD (108 min). Título original: Blow Out. Filme lançado em 1981.

Aluno da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (USP). Bolsista de Iniciação Científica FAPESP (06/60566-4).

Profa. Dra. da Graduação e Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (USP).

Profa. Dra. da Graduação e Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (USP).

Utilizamos em particular os ensaios de Susan Sontag na sua obra mais conhecida, *Sobre Fotografia*.

Figura SEQ Figura * ARABIC 1 – Cena inicial de *Amnésia*