

## A emulação da fotografia still em *Diários de motocicleta*<sup>1</sup>

Por Sancler Ebert\* e Samuel Paiva\*\*

**Resumo:** Este artigo investiga a emulação da fotografia still em três sequências em preto e branco do filme *Diários de motocicleta* (Walter Salles, 2004). Partindo das diferenciações entre as duas mídias, fotografia e cinema, buscamos compreender como a utilização da primeira no cinema modifica a forma do filme, considerando questões do olhar, do tempo e da indicialidade.

**Palavras-chave:** fotografia, cinema, intermedialidade, Walter Salles, *Diários de motocicleta*.

**Resumen:** Este artículo examina la imitación de la fotografía fija en tres secuencias en blanco y negro del filme *Diarios de motocicleta* (Walter Salles, 2004). Partiendo de las diferencias entre ambos medios, fotografía y cine, se intenta comprender como la utilización de la fotografía en el cine modifica la forma del cine, en términos de la mirada, la temporalidad y la indicialidad.

**Palabras-clave:** fotografía, cine, intermedialidad, Walter Salles, *Diarios de motocicleta*.

**Abstract:** This article investigates the emulation of still photography in three black and white sequences of the film *Motorcycle Diaries* (Walter Salles, 2004). Based on the differences between the two media, photography and cinema, we seek to understand how the use of the first in the cinema modifies the film form, considering questions of the view, time and indiciality.

**Key words:** photography, cinema, intermediality, Walter Salles, *Motorcycle diaries*.

**Fecha de recepción:** 01/12/2016

**Fecha de aceptación:** 01/06/2018

---

<sup>1</sup> Este artigo é uma versão revista e ampliada da comunicação apresentada no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual (Universidade Tuiuti do Paraná, 2016).

## Introdução

Neste artigo vamos investigar a emulação<sup>2</sup> da fotografia still no filme *Diários de motocicleta* (Walter Salles, 2004). A obra, que narra a viagem do jovem Che Guevara (Gael García Bernal) e do seu melhor amigo Alberto Granado (Rodrigo de la Serna) pela América do Sul em 1952, conta com três sequências em preto e branco (diferentemente do restante do filme que é em cores) nas quais figurantes posam para a câmera como se fossem ser fotografados, olhando diretamente para a lente à espera do seu retrato. Embora os “fotografados” fiquem parados para o registro, a câmera cinematográfica continua a registrar os pequenos movimentos: o piscar dos olhos, o funicular que desce ao fundo da imagem ou o cavalo que move sua cabeça ao lado de um personagem. Tais sequências emulam a fotografia still, embora não sejam propriamente imagens sem movimento.

Na primeira das três sequências, Che lê o livro *Sete ensaios de interpretação da realidade peruana*, de José Carlos Mariátegui (2007), em Lima, Peru, tendo em mãos o exemplar que lhe foi emprestado pelo médico especialista em lepra, Dr. Hugo Pesce. Enquanto reflete sobre a questão dos povos indígenas da América Latina, vemos imagens de homens, mulheres e crianças indígenas em preto e branco, posando para a câmera. É uma sequência rápida. Na segunda, Che está no barco La Cenepa, indo ao Leprosário de San Pablo. Ele olha para o pequeno barco que vem a reboque do Cenepa, onde se encontram os doentes. Uma cena em preto e branco dos pacientes posando para a câmera surge. Na terceira e última sequência e a mais emblemática, no fechamento do filme, após a despedida de Che e Granado, vemos figurantes posando,

---

<sup>2</sup> Utilizamos o termo emulação no sentido proposto por Foucault (2002) e bem explicado por Baio (2014: 136): “A emulação refere-se à atividade de se igualar a um outro aspecto determinado para, a partir disso, assumir seu lugar. [...] Na emulação, o emulo existe para assumir o lugar do objeto emulado. Contudo, é preciso notar que o emulo reflete desse objeto apenas uma parte específica das suas características gerais, estritamente o necessário para se fazer passar pelo outro”.

embalados pela canção *De Ushuaia a La Quiaca*, composta por Gustavo Santaolalla.

Entendemos que estas sequências emulam a fotografia e a inscrevem no cinema, colocando o estático em meio ao movimento. Nosso desejo aqui, então, é refletir sobre o que essa emulação proporciona à obra.

Para chegar a tal objetivo, propomos a intermedialidade<sup>3</sup> como metodologia, pois “intermedialidade implica cruzamento de fronteiras” (Clüver, 2011: 16). A vertente teórica é recente no Brasil,<sup>4</sup> sendo mais explorada pelos pesquisadores da área de Estudos Literários.<sup>5</sup> Os trabalhos envolvendo cinema ainda são, em sua maior parte, análises sobre adaptações literárias. Embora não seja novo,<sup>6</sup> o conceito de intermedialidade deve ser entendido como sempre em construção (Rajewsky, 2012). De acordo com Clüver:

---

<sup>3</sup> Cabe, a propósito, notar as diferenças entre Intermidialidade e Hibridismo. Müller (2012: 87) afirma que os dois termos sinalizam diferentes movimentos. “[...] considerando o fato de que a noção de hibridismo é aplicada a quase todos os fenômenos sociais e características das sociedades pós-modernas, o termo está ameaçado de perder sua carga denotativa ao oferecer categorias genéricas inclusivas”. Para o teórico alemão, a intermedialidade ficaria restrita às relações entre as mídias, enquanto o hibridismo seria um termo guarda-chuva, no qual relações sociais também estariam incluídas.

<sup>4</sup> Um dos primeiros projetos criados para discutir intermedialidade no país foi coordenado pela professora Thaís Flores Nogueira Diniz, do curso de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, em 2005. Diniz realizou seu doutorado com um período sanduíche na Indiana University sob orientação de Claus Clüver, um dos principais nomes dos Estudos Interartes americano.

<sup>5</sup> O grupo de pesquisa “Intermídia: Estudos sobre a Intermidialidade” é formado por pesquisadores da área de Letras e coordenado pelos professores Thaís Flores Nogueira Diniz e Claus Herbert Clüver. Os componentes do grupo têm publicado sobre intermedialidade pensando a relação da literatura com outras mídias, como o cinema, por exemplo, como no trabalho *Hollywood Goes Graphic: The Intermedial Transposition of Graphic Novels to Films*, de Camila Augusta Pires de Figueiredo (2010).

<sup>6</sup> O conceito foi cunhado pela primeira vez em 1966 por Dick Higgins ao discutir os *happenings*. Segundo o autor, o termo já aparecia nos escritos de Samuel Taylor Coleridge em 1812, “exatamente em seu sentido contemporâneo – para definir obras que estão conceitualmente entre mídias que já são conhecidas” (Higgins, 1984: 46). Quando escreveu seu ensaio sobre os *happenings*, Higgins buscava usar um termo que explicasse as novas formas de arte que estavam em voga. “Naquela época, o mundo estava cheio de poesia concreta, *happenings*, poesia sonora, ambientes, e de outros desdobramentos mais ou menos novos; a menos que o público encontrasse um modo de ver a obra, parando por um momento para tentar classificá-la, a obra era facilmente descartada como ‘vanguarda: para especialistas apenas’” (Ibid.).

“Intermedialidade” é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de “arte”. Como conceito, “intermedialidade” implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de “cruzar as fronteiras” que separam as mídias (Clüver, 2011: 09).

No campo do cinema propriamente, Bazin (1991) já falava de intermedialidade, ainda que sem usar o termo, quando discutia noções como cinema impuro.<sup>7</sup> “Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas” (Bazin, 1991: 84).

Antes de continuarmos, contudo, é preciso esclarecer qual o significado que estamos atribuindo à “mídia” ao pensarmos as interações entre elas. Clüver (2011) alerta que tal palavra ainda é recente no português brasileiro e está comumente associada às mídias públicas (impresas ou eletrônicas) e às mídias sociais. No entanto, o conceito de mídia utilizado nos estudos intermediáticos vai além e sugere considerarmos o que até então chamávamos de artes (música, dança, pintura, teatro) como mídias. Dessa forma, entendemos mídia como “aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (Bohn, Müller, Ruppert, 1988: 10 *apud* Clüver, 2011: 09). Essa definição, como sugere Clüver (2011), parece à primeira vista mais adequada a mídias como rádio e televisão. No entanto,

---

<sup>7</sup> É a partir da noção de Cinema Impuro de Bazin que Lúcia Nagib desenvolve sua pesquisa sobre a relação da intermedialidade com o cinema contemporâneo brasileiro em “Passages: Travelling In and Out of Film Through Brazilian Geography”. Tal noção também nomeia seu livro *Impure Cinema: Intermedial and Intercultural Approaches to Filme*, organizado junto a Anne Jerslev (Londres: I.B. Tauris, 2013).

[...] a metáfora da transmissão de mensagens ou signos por um emissor para um receptor aplica-se também ao design de um outdoor ou de uma instalação, à coreografia de um balé ou à composição e performance de uma canção. Parece soar mais aceitável dizer que a mídia “TV” transmite signos televisivos do que dizer que a mídia “dança” transmite um balé, simplesmente porque estamos acostumados a nos referirmos à TV como mídia com seus próprios transmissores, e não à dança. Mas a nova abordagem implica exatamente a reconceituação da dança, da música e das artes plásticas como mídias (Clüver, 2011: 10).

Com tal compreensão, vale salientar que o conceito de intermedialidade tem como suposição fronteiras tangíveis entre as mídias individuais, cada qual tendo suas especificidades e diferenças midiáticas. Aí nos deparamos com a difícil tarefa de delinear fronteiras, uma vez que, “todas as mídias são mídias mistas” (Mitchell, 2005: 31 *apud* Rajewsky, 2012: 65). Ou seja, há um tanto de teatro no cinema, fotografia na pintura, e assim por diante, o que torna complicado separar as características de cada mídia. Por isso que “os preceitos de pureza midiática devem ser entendidos como efeitos discursivos e, não menos importante, como o resultado de procedimentos de poder, de inclusão e exclusão” (Mitchell, 2005: 31 *apud* Rajewsky, 2012: 65). Assim, quando tratamos de “mídias individuais”, estamos inevitavelmente remontando a um construto teórico.

Uma das indicações de Rajewsky (2012) é de que é preciso levar em conta o objeto que está sendo estudado. O objeto indica o que deve ser o construto teórico e os métodos de análise. Partindo dessa premissa de que a intermedialidade dá conta de diferentes fenômenos, Rajewsky propõe três: a transposição midiática, a combinação de mídias e as referências intermidiáticas.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Exemplos de “transposição” podem ser as adaptações ao cinema de textos literários. As “combinações” dizem respeito à mídia que, em si, reúne mídias diversas, como o cinema, ópera, etc. As “referências” dizem respeito, por exemplo, a um texto fílmico que está relacionado a um gênero literário, ou vice-versa. (cf. Rajewsky, 2012: 58-59).

Interessa-nos aqui, principalmente, as combinações que se referem às interações entre as diferentes mídias. Diferentemente do caso da transposição, que é uma intermedialidade extracomposicional, a combinação é intracomposicional, ou seja, a intermedialidade acontece dentro de uma mídia, como, por exemplo, o objeto aqui a ser estudado, o filme *Diários de motocicleta*. A interação entre cinema e fotografia acontece dentro da mídia cinema.

Para refletir sobre a combinação de mídias no filme, acionaremos trabalhos fundamentais sobre fotografia, tais como Dubois (1994), Barthes (1984), Sontag (2007), Aumont (2009) e Bellour (1997). Buscamos assim compreender como a fotografia se relaciona com a narrativa do filme e que possíveis significações sua emulação provoca.

### **A emulação da fotografia: um novo olhar, outro tempo e um caráter documental**

A fotografia trouxe em sua gênese uma mudança no paradigma das artes, como aponta Benjamin (2014) em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. O surgimento da fotografia forçou a pintura a encontrar novos caminhos que não os da representação, como sugere Bazin (1991: 21), ao afirmar que a fotografia libertou a pintura de “sua obsessão pela semelhança”. No entanto, foi a mesma fotografia que, para Dubois, teve papel determinante na construção da arte abstrata. Segundo o autor, a fotografia aérea, ao contrário das outras fotografias, levantava a questão da interpretação, da leitura. “A fotografia aérea coloca-nos diante de uma ‘realidade’ transformada em algo que necessita de decodificação [...] revela portanto um rasgão no tecido da realidade, um rasgão que a maioria dos fotógrafos no solo tentam mascarar ardentemente” (Dubois, 1994: 262-263). A fotografia em seus primeiros anos teve de se provar como arte (Dubois, 1994) e viu alvorecer o cinema, mídia que nascia intimamente ligada a ela. Embora

tenham uma relação intrínseca, fotografia e cinema guardam notáveis diferenças.

De um lado, o movimento, o presente, a presença. Do outro, a imobilidade, o passado, uma certa ausência. De um lado, o consentimento à ilusão, do outro, uma busca de alucinação. De um lado, uma imagem que foge, mas que nos prende em sua fuga; do outro, uma imagem que se dá inteira, mas cuja inteireza me despossui. De um lado, um tempo que duplica a vida, do outro, uma inversão do tempo que acaba por desembocar na morte. Essa é a linha divisória traçada por Barthes entre cinema e fotografia (Bellour, 1997: 84).

A primeira das diferenças, já citada por Bellour, está no fato de a fotografia ser estática e o cinema, composto de movimento. Essa distinção é uma das mais óbvias e mais importantes, porque vai delinear muitas das outras diferenças que iremos discutir em seguida. A ausência de movimento e som na fotografia confere a esta mídia, segundo Aumont (2009), uma “força de silêncio e de imobilidade”, ligando dessa forma a fotografia à morte. Susan Sontag também defende ideia similar.

Todas as fotos são *memento mori*. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo (Sontag, 2007: 26).

Tanto que Barthes (1984) vai afirmar que o noema da fotografia é “isso foi”, pois “[...] ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (Barthes, 1984: 13). Por mais que possamos repetir uma pose, pedir que alguém refaça um trajeto, o novo registro nunca será o mesmo que o anterior. Caso apertemos o disparador da câmera várias vezes sem parar e com isso registremos dezenas de poses, nenhuma vai ser exatamente igual a outra, mesmo que o objeto seja inanimado: a luz não será a mesma, o tempo não será aquele do clique precedente. Se pensarmos em registros de

fatos históricos, tal conceito cresce ainda mais. Ao fotografar uma manifestação, um evento que possui uma vida própria e que se altera ao longo do seu percurso, um único clique pode registrar um momento que não se repetirá: uma troca de olhares, um confronto cujos movimentos serão capturados para sempre. Se formos mais longe e lembrarmos que algumas pessoas, às vezes, perdem suas vidas em tais atos, a fotografia pode registrar os últimos passos daquela pessoa e, em alguns casos, o exato momento de sua morte.

Já no cinema, o caso é outro. Como lembra Barthes, na fotografia, algo se pôs em frente ao pequeno orifício da câmera e aí permaneceu para sempre, enquanto no cinema, alguma coisa passou diante do pequeno orifício, “a pose é levada e negada pela sequência contínua das imagens: trata-se de uma outra fenomenologia e, portanto, de uma outra arte que começa, embora derivada da primeira” (Barthes, 1984: 117-118).

Para entendermos as sequências que aqui serão analisadas, é preciso pensar no filme como um todo, uma vez que a fotografia prescinde de uma dimensão pragmática. Ou seja, por mais que tente se afirmar que certas fotos encontram sentido nelas mesmas, que seus valores plásticos ou seus efeitos de composição a tornam uma mensagem autossuficiente, ainda assim, as fotografias só terão significado de acordo com seus contextos. A foto isolada emana seu referente, mas nada mais diz. Como afirma Barthes (1984), a foto aponta, diz “isso foi”, jamais “isso era aquilo”. Para Dubois, tal aspecto define uma peculiaridade da fotografia: “Essa *necessidade absoluta de uma dimensão pragmática preliminar à constituição de qualquer semântica* distingue radicalmente a fotografia de todos os outros meios de representação” (Dubois, 1994: 79, grifo do autor).

Dessa forma, a fotografia permite que cada observador dê a ela o significado desejado. Sintomaticamente, em *Diários de motocicleta*, há um momento no

qual Granado fotografa Che, em Machu Picchu. Esse momento da narrativa de alguma maneira está contextualizado em um instante em que vai se fortalecendo a tomada de consciência social do jovem médico, refletindo acerca da exploração dos incas pelos espanhóis. Além do significado que terá a experiência prévia de cada observador, o local de exposição da fotografia também modificará a sua possibilidade de leitura.

Como cada foto é apenas um fragmento, seu peso moral e emocional depende do lugar em que se insere. Uma foto muda de acordo com o contexto em que é vista: assim, as fotos de Minamata tiradas por Smith<sup>9</sup> parecerão diferentes numa cópia de contato, numa galeria, numa manifestação política, num arquivo policial, numa revista de fotos, numa revista de notícias comuns, num livro, na parede de uma sala de estar. Cada uma dessas situações sugere um uso diferente para as fotos mas nenhuma delas pode assegurar seu significado (Sontag, 2007: 122).

Sendo assim, também podemos pensar que a fotografia inserida em um filme ganha um significado próprio. E é isso que indica a construção enunciativa em *Diários de motocicleta*. Há os momentos narrativos que aludem à fotografia estática, por exemplo, Granado fotografando Che, ou as fotografias de ambos que efetivamente aparecem ao final do filme, durante a exibição dos créditos. Mas, além disso, há os momentos em que o cinema emula a fotografia, instantes esses que aqui mais nos interessam, por indicarem, ao que parece, um caráter excepcional da fotografia na lógica interna do filme.

Quando o longa metragem tem início, acompanhamos um sonhador Ernesto Guevara em busca de aventuras durante sua jornada pela América Latina. Um jovem da classe média argentina, estudante de Medicina, que pouco conhecia da realidade de seu continente, embora tivesse as melhores intenções, como a

---

<sup>9</sup> A referência, no caso, diz respeito a W. Eugene Smith, que fotografou, no fim da década de 1960, a aldeia de pescadores japoneses de Minamata, onde a maioria dos habitantes era aleijada e morria aos poucos, envenenada por mercúrio (Sontag, 2007: 121).

de trabalhar junto aos leprosos. A primeira parte do filme foca as intempéries da viagem e a dificuldade de Che de seguir sua jornada deixando a namorada para trás. A obra tem um momento de virada quando os dois amigos encontram um casal no deserto do Atacama seguindo rumo às minas de Chuquicamata. Quando entram em contato com a realidade desses estranhos e são questionados por que viajam, respondem: “viajamos por viajar”. Então, os dois aventureiros passam a ver sua empreitada de outra forma, interessando-se mais pelas pessoas que encontram no caminho. Uma narração em off de Che reafirma essa mudança de perspectiva: “Conhecê-los me fez sentir mais próximo da espécie humana”. A partir desse momento, Che passa a ter um olhar mais complacente com o povo latino-americano e o próprio filme muda, inserindo atores naturais e permitindo certas aberturas no roteiro. Sendo assim, focando nossa observação nas duas primeiras sequências e levando em consideração o contexto dado acima, podemos inferir que as imagens em preto e branco com personagens olhando diretamente para a câmera têm uma relação com o olhar do Che interpretado por Bernal. Isso porque, na primeira vez que as imagens surgem, o protagonista está lendo um livro e refletindo sobre a questão dos povos indígenas na América. Enquanto ouvimos uma narração com trechos do livro, surgem as imagens que emulam a fotografia. Depois, na sequência no barco, essa questão do olhar fica bastante clara: temos os planos do protagonista olhando em direção aos pacientes na outra embarcação, a câmera percorre o transporte dos doentes e os apresenta por meio de planos gerais, médios e detalhes, quando de repente a sequência passa a ser em preto e branco e os pacientes que estavam deitados em redes e sentados ao longo da embarcação aparecem todos reunidos, posando para a câmera. Fechando a sequência, no plano seguinte, encontrarmos novamente o olhar de Che.

Dentro dessa lógica, podemos compreender que o álbum de fotos da terceira sequência continua a ideia de que tais imagens são o olhar do personagem. Neste último, acompanhamos atores figurantes, como os do leprosário de San

Pablo, os mineiros de Chuquicamata e o mineiro do Atacama, como também atores naturais, pessoas comuns que foram encontradas ao longo das filmagens. Cada “foto” permanece em média sete segundos no filme (o tempo mais curto é de cinco segundos e o mais longo de 11 segundos) e as cenas são acompanhadas pela melancólica composição instrumental *De Ushuaia a La Quiaca* de Gustavo Santaolalla. Ao final da sequência, a música demarca a edição das imagens.



Figurante posa para o álbum de fotos (frame retirado do filme)

Mas por que Salles optaria por emular a fotografia para caracterizar o olhar de seu protagonista? Primeiro e mais óbvio, para diferenciar o olhar do personagem do restante do filme, para dar a ele um destaque e ao mesmo tempo enfatizar a transformação do seu olhar em relação à realidade social. Agora pensando nas especificidades da mídia escolhida, parece bem provável que a frontalidade do olhar natural aos retratos fotográficos auxilia o diretor na sua busca por um envolvimento do espectador com a ideia subjacente ao filme. Pois se tais sequências servem como o olhar de Che, ao utilizar os personagens olhando diretamente para a câmera, Salles envolve o olhar do personagem com o olhar do público, fazendo-os coincidir progressivamente até

praticamente o fim do filme. Isso fica claro no álbum de fotos que funciona como catarse final da obra. Se nas primeiras sequências ficou marcado o olhar de Che, na última ele está ausente, possibilitando que, agora, depois da experiência conjugada à do protagonista, o espectador possa por fim assumir sozinho a sua própria posição.

O olhar de Che que o filme buscar encenar é o de alguém que se importa com os seus conterrâneos de continente, um olhar de igualdade e também de revolta pela situação na qual vivem os povos da América Latina. Esse olhar condiz com o ideário revolucionário pelo qual Che é conhecido. Ou seja, quando vemos a sequência do álbum de fotos, acabamos de nos despedir do personagem no filme (que embarca em um avião de volta à Argentina), ouvimos uma narração na qual Che afirma que a viagem mudou sua perspectiva (“mas este vagar sem rumo pela nossa imensa América me mudou mais do que pensei. Eu já não sou eu. Pelo menos, não sou o mesmo eu interior”). Sendo assim, quando nos deparamos com as imagens de pessoas comuns olhando diretamente a nós, temos a possibilidade de assumirmos a visão de Che e, devido a frontalidade do olhar, o diretor propõe um confronto de olhares. “Na retórica normal do retrato fotográfico, encarar a câmera significa solenidade, franqueza, o descerramento da essência do tema” (Sontag, 2007: 50). Ou seja, existe um apelo franco nos olhos que nos miram: que assumamos nossa identidade de latino-americanos, que enxerguemos tais pessoas como iguais, que nos coloquemos em seu mundo, como reforça Williams:

São as faces, ao invés dos pontos de vista, que permanecem na mente de Ernesto (especialmente a última: a do trabalhador emigrante chileno que eles encontraram no deserto) e são as últimas imagens da viagem apresentadas ao público. Os rostos expõem a gama de etnias nativas da América do Sul, mas, porque eles são mostrados em sequência, não há necessidade de um comentário sobre a sua nacionalidade. Sua identidade é clara. Eles, como Ernesto e Alberto, são latino-americanos (Williams, 2007: 24).

Tal efeito é atingido pela força do olhar frontal, tão comum às fotografias. Na foto, o olhar para a câmera é algo já instituído, os retratos são em sua maioria frontais. Dubois (1994) constata que quase todo retrato, seja ele individual ou coletivo, tem como princípio fundamental o cara a cara entre o fotografado e o fotógrafo. O mesmo não acontece no cinema de ficção:

Ah, se houvesse apenas um olhar, o olhar de um sujeito, se alguém, na foto, me olhasse! Pois a Fotografia tem esse poder – que ela perde cada vez mais, na medida em que a pose frontal é considerada arcaica – de me olhar direto nos olhos (eis, de resto, uma nova diferença: no filme, ninguém jamais me olha: é proibido – pela Ficção) (Barthes, 1984: 163-164).

Essa proibição ocorreria porque “[...] o risco é de fato romper o universo fechado da ficção, marcar no campo a presença do operador – isto é, do próprio cinema –, quando justamente a ficção tradicional se constrói na ausência ou no apagamento do que constitui sua origem” (Dubois, 1994: 182-183). O olhar frontal indicaria a existência da câmera, traindo a transparência do aparato cinematográfico empreendida pelo cinema clássico. Dessa forma, tradicionalmente, no cinema, os olhares são direcionados para os espaços laterais do campo e às vezes para o alto ou para baixo.

Além disso, o olhar, como fica claro para Barthes (1984), tem um poder sobre aquele que é atingido por ele. O espectador, quando frente a um olhar, pode se sentir desafiado, incomodado, questionado, pressionado a reagir àquele confronto. Dubois exemplifica ao contar a história das mulheres argelinas que foram fotografadas por Marc Garanger na década de 1960, quando o exército francês na Argélia decidiu fichar todos os habitantes, obrigando as mulheres a baixarem seus véus em frente à câmera.

O olhar estritamente frontal dessas mulheres, ao designar com o mais nítido dos vigores, como uma flecha que alcança seu alvo direto, a posição do enunciador fotográfico que se acreditava protegido em seu fora-de-campo, funciona desse modo como a melhor e mais implacável resposta à coerção da qual são objeto: obriga-nos, por sua vez, a aí reconhecer o desprezo que tiveram de aguentar (Dubois, 1994: 184).

Como exemplificou Dubois (1994), o olhar pode gerar desconforto e, quando utilizado no cinema, tirar o espectador da imersão cinematográfica. Esse ponto nos parece importante de analisar para entender a emulação da fotografia. Sabendo do poder que o olhar frontal tem de incomodar e de “[...] romper o universo fechado da ficção” (Dubois, 1994: 182-183), Salles opta por utilizá-lo na sequência em que parece intencionar que nós, espectadores, assumamos o olhar de seu protagonista e passemos a refletir a partir de sua perspectiva. Bem, se a quebra da imersão nos leva para fora do filme e permite pensarmos sobre ele, esse parece ser o momento mais propício para isso. Como assegura Bellour:

[...] o contato com a foto oferece a disponibilidade, preciosa, de acrescentar algo ao filme. E de uma forma inesperada: por subtração. A foto me subtrai da ficção do cinema, apesar de participar dela, apesar de aumentá-la. Criando uma distância, um outro tempo, a foto me permite pensar no cinema. Entendamos: pensar que estou no cinema, pensar o cinema, pensar tudo estando no cinema. A presença da foto me permite investir mais livremente o que vejo. Ela me ajuda (um pouco) a fechar os olhos mantendo-os abertos (Bellour, 1997: 86).

A foto traria ao cinema a pensatividade que Barthes (1984) acredita faltar a ele. Para o autor, não há tempo para pensar, refletir sobre uma imagem, porque se o espectador fechasse os olhos, ao reabri-los não reencontraria a mesma imagem que via ao fechá-los. “[...] estou submetido a uma voracidade contínua;

muitas outras qualidades, mas não à *pensatividade*; donde o interesse, para mim, do fotograma” (Barthes, 1984: 85-86).

Assim, ao utilizar a fotografia, o diretor possibilitaria estancar o fluxo e criar um momento de respiro, de reflexão. “[...] a foto tem um privilégio sobre todos os efeitos por meio dos quais o espectador de cinema, esse espectador apressado, torna-se também um espectador pensativo” (Bellour, 1997: 93). Dessa forma, o álbum de fotos teria várias funções: transferir para nós o olhar de Che, possibilitar que nos sentíssemos próximos daquelas pessoas retratadas e nos permitir uma reflexividade sobre o próprio filme. Essa parada causada pela fotografia está relacionada a uma questão de tempo. Aumont (2009) explica que, enquanto a fotografia faz parte do grupo das imagens não temporalizadas, junto da pintura e gravura, o cinema (ao lado do vídeo) integra o grupo das imagens temporalizadas, o único, para Aumont, capaz de dar uma ilusão temporal convincente.

Há uma relação temporal própria à fotografia e outra ao cinema. Enquanto é possível permanecer um minuto ou uma hora em frente a uma fotografia, sendo o espectador livre para decidir isso; diante de um filme só se pode permanecer o tempo da projeção, pois a temporalidade da imagem se apresenta como uma imposição (Aumont, 2009). O mesmo pode se dizer dos planos do filme quando assistido no cinema:<sup>10</sup> o espectador não possui controle sobre ele, resta apenas deixar-se ser levado. “Enquanto o tempo de leitura de um livro depende do leitor, o tempo de assistir a um filme é determinado pelo cineasta, e as imagens são percebidas como rápidas ou vagarosas apenas de acordo com sua edição” (Sontag, 2007: 96).

---

<sup>10</sup> Frisamos aqui que estamos levando em conta a experiência no cinema, porque hoje graças à tecnologia é possível assistir filmes na televisão e no computador, podendo-se assim pausar a obra no momento desejado e contemplar um plano pelo tempo que se quiser.

Pensando nessa relação em *Diários de motocicleta*, podemos inferir que, por mais que tenha o domínio sobre a duração de cada plano, Salles permite que seu espectador observe cada “fotografia” e sinta-se aguçado por ela, pois, como nos lembra Bellour (1997), a fotografia tem o poder de congelar o tempo quando inserida no filme; ela cria um outro tempo dentro do tempo do filme. Bellour vai usar um conceito da pintura para pensar esses momentos em que a fotografia se insere no cinema: o instante *pregnante*.

[...] consiste em considerar que não há contradição entre as duas exigências da pintura representativa, e que se pode com legitimidade representar o todo de um acontecimento figurando apenas um de seus instantes, *contanto que se escolha o instante que exprime a essência do acontecimento*: é o que Gotthold-Ephraim Lessing, em seu tratado *Laocoon* (1766), chama de *o instante pregnante* (Aumont, 2009: 231, grifos do autor).

Em oposição ao instante *pregnante*, teorizado a partir da pintura, o *instante qualquer* vai ser proposto com a possibilidade criada pelo instantâneo fotográfico, uma vez que a fotografia permitiu enfim o acesso a uma representação autêntica de um instante extraído de um acontecimento real (Aumont, 2009).

O que está em jogo na oposição instante *pregnante*/instante *qualquer* é menos a possibilidade técnica de *interromper* o visível do que a oposição entre duas estéticas, duas ideologias de representação do tempo na imagem fixa. A preferência pelo instante *qualquer* apareceu, antes mesmo da invenção da fotografia, em certos gêneros pictóricos que se esmeravam em dar a ilusão de que não se havia escolhido o momento representado. [...] o gosto do instante *qualquer* remete ao sentimento mais amplo de *autêntico*, que se tornou, em fins do século XVIII, valor estético, primeiro menos, depois cada vez mais importante, inclusive em detrimento do *sentido* da imagem (Aumont, 2009: 233, grifos do autor).

É interessante observar que o instante prenante passou, no entanto, a ser buscado pela fotografia de arte, como aponta Aumont: “Há toda uma família de fotógrafos em torno do gosto pelo *instantâneo expressivo*: instantâneo, logo, que retém um instante autêntico, *a priori* qualquer – mas expressivo, portanto, que visa o sentido, a prenância” (Aumont, 2009: 234, grifos do autor). A partir dessa relação de instante prenante e instantâneo expressivo – que Bellour vai chamar de “instante decisivo, arrancado à realidade” (Bellour, 1997: 138) –, que o autor propõe pensar os instantes prenantes no cinema. Para Bellour, poderíamos considerar, no cinema, de prenantes,

[...] esses instantes que suspendem o tempo do movimento, abrindo no interior do tempo um outro tempo? Em primeiro lugar, por fazerem o filme pender para o lado da fotografia e de sua força em inscrever a morte. E ainda mais por serem conduzidos diretamente, como no filme de Rossellini [*A máquina de matar pessoas más*, 1952] por uma refiguração da fotografia, e pelo fato de que o efeito significativo da parada é prescrito pelo roteiro e pelo tema. Mas é principalmente porque esses instantes possuem uma qualidade de abstração e de irrealidade que eles parecem introduzir no filme uma emoção comparável à que perpassa de imediato a pintura (Bellour, 1997: 138).

A emulação da fotografia gera uma parada no fluxo do filme e com isso permite a criação de um outro tempo fílmico. Sendo assim, podemos considerar essas sequências intermediáticas como instantes prenantes do longa, uma vez que elas permitem ao espectador acessar “passagens” da arte à realidade e vice versa, com fins políticos, os quais são construídos, neste caso, com a tensão entre as mídias cinema e fotografia combinadas de formas distintas no mesmo filme. As passagens intermediáticas presentes em um filme, conforme propõe Lúcia Nagib (2016), podem ter justamente um caráter de interseção entre arte e vida real, cruzamento possível por meio de distintos modos de construção do realismo: modo de produção, do endereçamento ao espectador, modos de exibição e de recepção, por exemplo. Podemos pensar esses modos em relação ao tempo oferecido pela fotografia de diferentes formas em *Diários de*

*motocicleta*. Uma é esta que já marcamos como um tempo de pensatividade, de fascinação. Outra, é que a emulação demarca um tempo narrativo das sequências (aqui analisadas) diferente do restante do filme. As pessoas que posam para câmera claramente não estão no mesma linha temporal narrativa que os personagens (mesmo na segunda sequência em que vemos os pacientes, quando eles posam para câmera, fica notório que aquele mesmo é um tempo distinto).

Uma última forma de refletir sobre a questão temporal está relacionada ao caráter documental dessas sequências. Isso porque aqueles atores naturais estariam sendo registrados como pessoas de 1952, quando na verdade posaram para câmera em 2003, ano da filmagem. Então a utilização da fotografia também serviria para demarcar os diferentes tempos daquelas imagens, reforçando seu caráter documental. Company explica que as fotos usadas em filmes operam “em algum lugar entre fato e ficção, entre história e memória, entre o objetivo e o subjetivo” (Company, 2008: 98).

Parece bem propício pensar que tais sequências trabalham com essas dualidades, tendo um caráter ficcional, se pensarmos nas pessoas que posam para a foto como personagens de 1952, e documental, se encaramos como pessoas retratadas em seus locais de trabalho em 2003. Em entrevista, Salles contou que ficou surpreso por encontrar durante as filmagens pessoas vivendo da mesma forma que aquelas que cruzaram o caminho de Che 50 anos antes.

No filme reconstituímos a jornada de motocicleta através da Argentina, Chile e Peru: viajando pela Patagônia, cruzando os Andes e o deserto de Atacama, entrando na Bacia Amazônica, chegando finalmente à colônia de leprosos de San Pablo, perto de Iquitos, no Peru; a impressão foi a de que os problemas estruturais e sociais que chamaram a atenção em 1952 ainda estão em sua maioria presentes (Salles em entrevista a Avellar, 2005: 52).

Dessa forma, as sequências que emulam a fotografia documentam essa realidade que se perpetua, fazendo referência aos tempos passado e atual, dois tempos sobrepostos em uma única imagem. Como afirma Williams (2007: 24), “estas não são fotos estáticas, contudo, porque há movimentos que indicam que essas pessoas estão vivas e que seus problemas existem”. Sendo assim, ao optar pelo movimento na fotografia, Salles propõe a ideia de que tais questões ainda continuam acontecendo dos anos 1950 até os dias de hoje.

### **A emulação como instrução documentarizante**

A escolha de emular a fotografia está ligada ao fato de que essa mídia possui uma credibilidade em relação ao que retrata, como aponta Dubois (1994), ao dizer que existe uma espécie de consenso de que o documento fotográfico prestaria contas do mundo com fidelidade, isso devido ao seu processo mecânico de produção da imagem, no qual a mecanicidade da câmera juntamente à química do filme (quando pensamos nas câmeras analógicas) registram o que está em frente à lente.<sup>11</sup>

A fotografia se diferencia das outras artes pela sua constituição como índice, uma vez que, diferentemente dos ícones, que são definidos por uma relação de semelhança, e dos símbolos, que são determinados por uma convenção geral, o índice mantém com seu referente uma conexão física:

---

<sup>11</sup> Claro que essas reflexões foram feitas antes da ascensão dos programas de correções de imagem disponíveis nos computadores. Hoje, uma imagem, por mais crível que seja, pode ter sido alterada, o que afeta de alguma forma esse ideário da fotografia como 100% fiel à realidade; no entanto, a crença na fotografia permanece existindo.

Em termos tipológicos, isso significa que a fotografia aparenta-se com a categoria de “signos”, em que encontramos igualmente a fumaça (indício de fogo), a sombra (indício de uma presença), a cicatriz (marca de um ferimento), a ruína (traço do que havia aí), o sintoma (de uma doença), a marca de passos etc. Todos esses sinais têm em comum o fato “de serem realmente afetados por seu objeto” (Peirce *apud* Dubois, 1994: 50).

Essa característica já havia levado Barthes a contrariar aqueles que acreditavam que os pintores haviam inventado a fotografia devido ao uso por estes do enquadramento e da ótica própria à câmera obscura, afirmando, em vez disso, que os verdadeiros inventores foram os químicos, pois graças a eles descobriu-se a sensibilidade dos sais de prata à luz e com isso foi possível captar e fixar a imagem. “A foto é literalmente uma emanção do referente” (Barthes, 1984: 120-121). Embora o cinema também tenha um referente fotográfico, “[...] esse referente desliza, não reivindica em favor de sua realidade, não declara sua antiga existência; não se agarra a mim: não é um *espectro*” (Barthes, 1984: 133-134). E essa questão do referente estará ligada ao uso da fotografia como prova, como algo que atesta a realidade.

Se admitimos muitas vezes com bastante facilidade que o explorador pode relativamente fabular quando volta de suas viagens e elaborar, portanto, por exemplo para impressionar seu ouvinte, narrativas mais ou menos hiperbólicas [...], ao contrário, a fotografia, pelo menos aos olhos da *doxa* e do senso comum, *não pode mentir*. Nela a necessidade de “ver para crer” é satisfeita. A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra (Barthes, 1984: 25).

A escolha pela imagem em preto e branco reforçaria tal característica, por isso “muitos fotógrafos continuam a preferir imagens em preto e branco, tidas por mais delicadas, mais decorosas do que as imagens em cores – ou menos

voyeurísticas, ou menos sentimentais, ou cruamente reais” (Sontag, 2007: 145).

O cinema, por ser composto de fotografias em movimento, possui também esse poder de documentação, principalmente quando caracterizado como filme documentário; no entanto, como assinala Sontag, “fotos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo” (2007: 28). Ou seja, por mais que as imagens em movimento tenham esse poder de serem documentais, não possuem como a foto a qualidade de registrar um único momento privilegiado e nem “podem ser convertidas em um objeto diminuto que as pessoas podem guardar e olhar outras vezes” (2007: 28). Podemos pensar que o frame de um filme pode ser impresso, ser utilizado em camisetas e banners, mas ao serem congelados deixam de ser imagem em movimento, cinema, e passam a ser então outra coisa. A partir desses conceitos podemos então perceber que as sequências aqui analisadas possuem uma forte instrução documentarizante (Odin, 2012).

Odin discute os limites entre ficção e documentário, sugerindo que o grau de referência à realidade do filme pode ser considerado como uma das possíveis oposições entre os dois conjuntos, ficcional e documental. O que distinguiria um do outro seria o tipo de leitura realizada pelo espectador. Caso a imagem construída pelo espectador considere a origem do enunciador como inexistente ou fictícia, estão dadas as condições para uma “leitura fictivizante”. Por outro lado, se o espectador construir uma imagem do enunciador como sendo real, há uma “leitura documentarizante”. Ou seja, o que estabelece a leitura documentarizante “é a realidade pressuposta do Enunciador, e não a realidade do representado” (Odin, 2012: 18).

Dessa forma, mesmo assistindo a um filme de ficção, o espectador pode empreender uma leitura documentarizante, lendo o que está diante da câmera (atores, cenários, paisagens) como um enunciador real, assim como outras

possibilidades (o cinegrafista, o estúdio produtor, o diretor do filme). Contudo, um filme pode orientar a leitura do espectador, dando-lhe instruções para uma leitura mais ou menos fictivizante ou documentarizante.

Na concepção de Odin, a leitura documentarizante pode tanto dizer respeito ao filme como um todo ou apenas a alguns de seus segmentos, como ocorre no caso de nosso objeto. Isso pode nos ajudar a entender que existe uma escala documentária e níveis de *documentaridade*, “avaliáveis em termos do número de níveis convocados para a construção do Enunciador real: dito de outra forma, há documentários que são ‘mais documentários’ que outros” (Odin, 2012: 27).

Além da leitura do espectador, as instituições produtoras, os créditos e o sistema estilístico podem nos oferecer instruções para o tipo de leitura a ser feita sobre o filme. Dessa forma, podemos entender que Walter Salles emula a fotografia still como forma de instruir os espectadores a uma leitura documentarizante dessas sequências em preto e branco. Com a emulação da fotografia no filme, o diretor instrui os espectadores, no sentido de que aquelas pessoas retratadas são enunciadores reais, pois a fotografia tem esse poder de atestar, de servir como prova de existência de certas realidades. Ao emular a fotografia, o filme produz tal efeito, de tal modo que passamos a encarar até mesmos os figurantes como atores naturais. Porque entre as feirantes, os trabalhadores do campo e os indígenas de Cuzco se encontram os atores do leprosário e o intérprete do mineiro encontrado no deserto.

A emulação da fotografia cria uma identificação dos espectadores com o olhar do protagonista, permite um tempo de reflexividade sobre a jornada empreendida pelos personagens e, por fim, aponta para a continuidade daquela realidade dos anos 1950 até o momento de realização do filme. Ao gerar uma reflexão sobre as questões da América Latina e por retratar pessoas comuns em seus locais de trabalho e vivência, Walter Salles nos instrui a acreditar na realidade daquelas pessoas. Ao usar essa estratégia no

fechamento do filme, no caso do álbum de fotos, o diretor leva o espectador a uma releitura como um todo da obra, entendendo até mesmo os aspectos ficcionais (já que algumas situações foram criadas e não existem nos relatos feitos pelos personagens em seus diários) como reais. Tal resultado não seria o mesmo sem a emulação da fotografia. Para reforçar ainda mais as instruções documentarizantes, os créditos finais apresentam as fotografias feitas por Che e Granado ao longo da viagem em 1952, nas quais podemos ver cenários apresentados anteriormente no filme e a própria motocicleta do título.

### **Bibliografia**

- Aumont, Jacques (2009). *A imagem*. Campinas: Papirus.
- Avellar, José Carlos (2005). "Walter Salles, cineasta y productor" en *Brésil Brésils. Cinémas d'Amérique Latine*, número 13. Toulouse: ARCALT.
- Baio, Cesar (2014). "A impureza da imagem: estéticas intersticiais entre a fotografia analógica e digital" en *Galaxia*, número 28, dezembro. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014219195>.
- Barthes, Roland (1984). *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bazin, André (1991). *O cinema – Ensaio*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Bellour, Raymond (1997). *Entre-imagens. Foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus.
- Benjamin, Walter (2014). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo: L&PM.
- Campany, David (2008). *Photography and Cinema*. Londres: Reaktion Books.
- Clüver, Claus (2011). "Intermedialidade" en *Pós*, volume 1, número 2, novembro. Belo Horizonte: Programa de Pós Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16/16>.
- Comolli, Jean-Louis (2010). "Imagens de arquivos: imbricamentos de olhares. Entrevista com Sylvie Lindeperg" en *Catálogo do Forumdoc.bh*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal e FAFICH – UFMG.
- Dubois, Philippe (1994). *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus.
- Grupo Intermídia. Disponível em: <https://grupointermidia.wordpress.com>.
- Foucault, Michel (2002). *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes.

Nagib, Lúcia (2016). "Passages: Travelling In and Out of Film Through Brazilian Geography". Conferência apresentada no *I Intermdia Conference/II Cinemídia Meeting – Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema*, realizado na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) de 09 a 11 de novembro de 2016.

Odin, Roger (2012). "Filme documentário, leitura documentarizante" em *Significação. Revista de cultura audiovisual*, ano 39, número 37. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e PPG Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Disponível em: [http://www3.usp.br/significacao/pdf/37\\_odin.pdf](http://www3.usp.br/significacao/pdf/37_odin.pdf).

Rajewsky, Irina (2012). "A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade" em Thaïs Flores Nogueira Diniz e André Soares Vieira (orgs). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Volume 2. Belo Horizonte: Rona Editora e FALE-UFMG.

Sontag, Susan (2007). *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.

Williams, Claire (2007). "Diários de motocicleta as Pan-American Travelogue" in Deborah Shaw (org). *Contemporary Latin American Cinema: Breaking Into the Global Market*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.

---

\* Sancler Ebert é mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), no qual defendeu a dissertação *Fronteiras em discussão: Pensando as interações entre ficção e documentário em Diários de motocicleta por meio da intermedialidade* (2016). Membro do grupo de estudos Cinemídia. Representante Discente do Conselho Deliberativo da Socine (2015-2017). E-mail: [sanclerebert@yahoo.com.br](mailto:sanclerebert@yahoo.com.br)

\*\* Samuel Paiva é professor da área de Teoria e História do Audiovisual na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), vinculado ao Departamento de Artes e Comunicação, onde atua no Curso de Imagem e Som e no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som. E-mail: [sampaiva@uol.com.br](mailto:sampaiva@uol.com.br)