

IMAGENS QUE ECOAM: ACASO E NACHLEBEN NA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL CONTEMPORÂNEA

Images echoes: Chance and Nachleben in Contemporary Documentary Photography

Imágenes que resuenan: Azar y Nachleben en la fotografía documental contemporánea

Alessandra Marinho Bouty¹
Gabriela Frota Reinaldo²

Resumo

O acaso é matéria-prima para um fotógrafo na captação das cenas que surgem diante de suas lentes. Resultado de técnicas, conceitos, preceitos e repertório, algumas dessas fotografias remontam à sobrevida de imagens prévias que perduram ao longo de séculos e, tal como fantasmagorias, assombram seus produtores e seus espectadores. Ao discorrer sobre fotografia contemporânea e as imagens do fotógrafo Pedro Martinelli, este artigo faz ecoar o diálogo constante entre acaso, memória e *Nachleben*.

Palavras-chave: Fotografia Contemporânea. Acaso. *Nachleben*. Memória. Pedro Martinelli.

Abstract

Chance, as casualty, is a raw material for photographer in capturing the scenes that appear before their lens. Result of techniques, concepts, precepts and repertoire, some of these photographs date back to the survival of previous images that last for centuries and, just as phantasmagoria, haunt producers and viewers. By discussing contemporary photography and the images of photographer Pedro Martinelli, this article echoes the constant dialogue between casualty, memory and *Nachleben*.

Keywords: Contemporary Photography. Casualty. *Nachleben*. Memory. Pedro Martinelli.

Resumen

El azar, como oportunidad, es materia prima para que un fotógrafo capture las escenas ante su lente. Fruto de técnicas, conceptos, preceptos y repertorio, algunas fotografías se remontan a la pervivencia de imágenes anteriores que perduran siglos y, como fantasmagorías, atormentan a sus productores y espectadores. Al discutir la fotografía contemporánea y las imágenes del fotógrafo Pedro Martinelli, este artículo se hace eco del diálogo constante entre el azar, la memoria y *Nachleben*.

Palabras-clave: Fotografía contemporánea. Oportunidad. *Nachleben*. Memoria. Pedro Martinelli.

¹ Mestre; Universidade de Fortaleza – Unifor, Fortaleza, CE, Brasil. alebouty@unifor.br – Orcid: 0000-0002-4617-7149

² Doutora; Universidade Federal do Ceará – UFC, Fortaleza, CE, Brasil. gabriela.reinaldo@ufc.br – Orcid: 0000-0003-3663-0314

A dança das imagens: fotografia, acaso e *Nachleben*

É um dia corriqueiramente chuvoso no Amazonas. Um grupo de cinco meninos executa uma ciranda sobre a proa de uma canoa, revezando-se no momento de saltar para a água do rio. O fotógrafo Pedro Martinelli observa atentamente, e, no momento decisivo, sagrado para o mestre Henri Cartier-Bresson, aperta o disparador de sua câmera e registra em preto e branco a brincadeira das crianças ribeirinhas (Fig. 1). No clássico artigo em que propõe o instante decisivo como a conjunção da perfeita harmonia entre os elementos visíveis e a emoção, diz Bresson³: “dentro do movimento existe um instante no qual todos os elementos que se movem ficam em equilíbrio. A fotografia deve intervir neste instante, tornando o equilíbrio imóvel”.

Bresson, obviamente, referia-se ao fazer analógico. Chega a falar que o fotógrafo desconhece o que fotografou, que só se revelará no laboratório e que uma má foto dificilmente se resolveria no processo de edição. Mas a surpresa, a captação de algo imprevisto, permanece na produção fotográfica digital. No igualmente clássico *Pequena História da Fotografia*, ensaio de 1931, Benjamin pontua o inconsciente óptico, pequenos detalhes, traços, movimentos e intenções que somente a câmera fotográfica consegue materializar, tais quais as pulsões inconscientes trazidas à tona pela Psicanálise.



Figura 1 – *Amazônia - O Povo das Águas*, Pedro Martinelli, 2000. Fonte: <www.pedromartinelli.com.br> Acesso em 28 de set. 2020.

³ Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads-uteis-o-instante-decisivo.pdf>>. Acesso em 12 de jan. 2021.



Figura 2 – *La Danse I*, Henri Matisse, 1909. Fonte: <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-danca-henri-matisse/>>. Acesso em 28 set. 2020.

No enquadramento preciso de Martinelli, está tudo ali: os corpos fluidos, a roda, o fundo chuvicado, a gama tonal restrita pela iluminação difusa do dia nublado, o cotidiano da margem do rio. Está também a dança fauvista de Matisse (*La Danse I*, 1909, Fig. 2), emulada no suporte sensível da câmera do fotógrafo e flagrada pelo repertório mais elaborado de um espectador que não consegue, a partir de então, tirar os olhos da imagem, e se sente barthesianamente atingido – e aqui nos referimos ao conceito de *punctum* (Barthes, 1984), o agulhão que nos atravessa, nos fissa, incomoda exatamente por se referir a traços inconscientes que identificamos em uma fotografia, inconsciente, emocional, vem inesperadamente ao encontro dos olhos do espectador. Na foto de Martinelli é possível se perceber passos de um balé artístico na brincadeira dos meninos saltando alegremente no rio do Norte brasileiro.

Crianças brincando sobre uma canoa em uma cidade ribeirinha ou jogando bola no meio da rua não é cena incomum fora dos grandes centros urbanos do Brasil. Ou não era, considerando que o país enfrenta, há pouco mais de um ano, a pior pandemia que o mundo já enfrentou, via de regra, deixando – ou devendo deixar – ruas desertas e esvaziadas de vozes e movimentos de corpos infantis. Mas a fotografia dos meninos bailando na proa da canoa foi feita em meados do ano 2000, tempo de liberdade para aglomerar quantas crianças fossem, e quase 100 anos após os corpos de Matisse tomarem forma pelas pinceladas ferozes na tela do pintor.

Resultado do acaso ou recorte cuidadoso de uma cena testemunhada, a fotografia de Martinelli permite supor a existência de um repertório construído por muitos anos de visualizações, vivências, estudos e observações, que, ao se unirem às imagens internas do autor, constroem novas produções imagéticas, com novos sentidos, resultado da fusão do que Hans Belting (2012) denomina de imagens endógenas, aquelas produzidas no interior da mente e no inconsciente humano e imagens exógenas, aquelas externas, materializadas nos mais diferentes meios, que são vistas ao longo de uma vida. Nesse conjunto, a produção de Pedro Martinelli vai contando em suas fotografias, histórias amazônicas, indígenas, femininas, sindicais, artísticas, paisagens vegetais e humanas que narram um Brasil por dentro e, ao mesmo tempo, pelas bordas. Uma visitação ao portfólio digital do fotógrafo paulista de 54 anos revela uma trajetória bastante variada de fotografias que vão de editoriais de cultura às coberturas de política, passando por 17 anos como editor de fotografia do grupo Abril, vários prêmios Esso e Abril e algumas exposições coletivas. São dele, por exemplo, algumas das fotografias mais conhecidas do ex-presidente Lula e de Ulisses Guimarães.

Mas foi no foto documentarismo, em especial na aproximação com as aldeias indígenas e com a cultura do Norte do Brasil, que Martinelli usou suas lentes para evocar uma bagagem muito particular de imagens vividas, apropriando-se, muitas vezes do acaso, fenômeno que irrompe, adquire materialidade, ganha vida e relevância no curso normal da existência, para dar forma a imagens com intensa poesia visual. Poesia no sentido compositivo, harmônico, em que os elementos se organizam com o intuito de ativar sentimentos e emoções. A fotografia, técnica e processo criativo resultante da captação da matéria-prima luz e da qualidade material dos objetos fotografados, é resultante, principalmente, do olhar de quem a cria e de suas intenções.

É fruto também do acaso, da centelha de realidade – na definição de Walter Benjamin (1996) – que chamusca o suporte sensível pelo olhar apurado de um produtor de imagens. Como produtor de imagens, o fotógrafo é também um construtor de significados: associa seu repertório e suas reminiscências – outra palavra cara a Benjamin – às cenas que se lhe apresentam ao olhar. Cabe a ele, em um átimo de tempo, associar uma vida de referências ao manuseio técnico da câmera, ao controle da luz e, principalmente, ao que deseja expressar.

Na construção de uma fotografia, algo funciona como gatilho para que a imagem se conforme. É o encontro com o objeto, a cena, o momento. A fagulha da decisão é o acaso aproveitado, instante em que a materialização se efetiva, é “o fenômeno imprevisível num dado contexto” (ENTLER, 2000, pg. 22). Acasos estão em toda parte, em todo lugar. Para quem tem o olhar “treinado”, a captação da cena ideal é latente em todos os espaços: é uma junção do que o mundo oferece e uma percepção sensível e de uma atenção previamente disponível.

Seria o acaso, então, o responsável pela potência significativa de uma fotografia ou pela capacidade de remeter em um espectador uma sensação de *déjà-vu*, de familiaridade e reconhecimento de determinadas imagens? Dito de outro modo, seria o acaso a potência provocadora de referências que existem no repertório, tanto do fotógrafo, quanto do fruidor? Segundo Entler (2005), tanto para o produtor, quanto para o fruidor, a fotografia é a aceitação de um resultado causal capaz de canalizar uma expressividade. A significação se concretiza no momento da captura e no momento da visão da cena fixada.

Uma fotografia, como toda imagem, condensa, em um só corpo – um só médium, no sentido de meio, veículo –, imagens coletadas ao longo da vida de quem as produz. Sonhos, lembranças, imaginação, ilusões, medos e desejos – as produzidas pelo corpo ou que fazem do corpo sua morada, como diz Belting (2012) sobre as imagens endógenas –, se fundem às imagens exógenas, ou seja, aquelas cujos corpos são mídia artificiais, ou seja, as que necessitam de um corpo técnico, um meio, uma mídia, as que são vistas e vivenciadas, absorvidas do meio ambiente do fotógrafo, mas também repertoriadas pelo fruidor da imagem produzida. Pinturas, instalações, ilustrações, gravuras, visitas a museus e galerias, panfletos publicitários, outdoors, selos, capas de revistas, cenários urbanos, filmes,

álbuns de fotografia, ícones religiosos em diversas igrejas, tudo, enfim, sobre o que os olhos pousaram e pousam diuturnamente contribui para o trânsito entre as imagens internas e externas e para a produção e decifração das imagens.

Existem dois atores cruciais na formação e interpretação das imagens, reflete Etienne Samain (2005, pg. 117): “em toda fotografia existem, pelo menos, dois observadores e duas observações distanciadas no tempo e no espaço, sempre em torno de um passado que sempre ressuscita”. Fotógrafo e fruidor constroem, consciente e inconscientemente, repertórios, bagagens culturais/afetivas/imagéticas. Belting insiste em dizer que não somos senhores das nossas imagens, mas estamos a mercê delas, que tomam posse dos nossos corpos, mesmo quando tentamos dominá-las. Mais do que frutos da percepção, as imagens são produzidas por um processo de simbolização e por esse motivo não sucumbimos às imagens produzidas randomicamente, mas podemos interagir, dialogar, nos relacionar com elas. A avalanche de imagens a que somos submetidos é contida pelos nossos corpos: “as imagens as quais atribuímos um significado simbólico em nossa memória corporal são diferentes das que consumimos e esquecemos” (BELTING, 2012, p 26).

Ao nos depararmos com uma fotografia que dispare o gatilho por afecção, o reconhecimento é ativado – ainda que esse reconhecimento não se dê de forma racional, consciente e completa, mas como traços, vestígios ou, para usar um termo caro a Warburg, como sintomas. Para Warburg, os sintomas são parte de uma energia psíquica incrustada na memória coletiva e social – os engramas –, que têm na arte o seu mecanismo mais privilegiado de concentração e manifestação, e podem ser despertados por qualquer evento (ou casualidade) capaz de trazer à tona essa energia inconsciente.

O fotógrafo carioca Luiz Baltar assinala o acaso como um elemento compositivo próprio, quando impulsiona a que o fotógrafo descubra novas realidades a partir do que lhe surge diante dos olhos: “às vezes aparecem umas coisas que você não pensava fotografar. O Universo parece que nos presenteia com umas imagens incríveis que não eram esperadas. As coisas acontecem e a gente se apropria”

(Baltar, 2021)⁴. Observando a realidade pela janela em viagens de ônibus pelas cidades, Baltar “frita”⁵ o disparador da câmera de seu celular sem olhar para o que registra no momento da captura e, a partir da análise posterior das imagens, edita esses “acidentes” em softwares gráficos, compondo montagens inusitadas e construindo novas realidades. Aqui, os limites do acaso são forçados ao máximo, tornando-se aquele, efetivamente, o motivo das imagens realizadas.

Face ao inesperado de uma cena que o provoca a disparar seu dispositivo, o fotógrafo compele-se a apertar o botão. Naquele instante, houve a provocação do objeto, mas a imagem final é resultante das escolhas (quase sempre instantâneas) que ele faz. Além da apropriação do momento, é no enquadramento, no *blur*⁶ proposital do fundo, no corte programado, na captura de um olhar ou de uma luz fugidia, que se postam, ao final, as reminiscências de seu produtor. São variáveis determinadas por uma expectativa inconsciente, segundo Fayga Ostrower (1999), para quem, por mais que não se possa controlar ou programar, um acaso não é, de todo, inesperado, mas *aproveitado*, uma vez que existe a partir do momento em que houve uma percepção direcionada a ele, houve um tempo revisitado, um passado recuperado.

O passado das imagens ou as imagens do passado, como fantasmagorias, são evocados pelo fotógrafo e assombram a percepção do fruidor atento. Sobre essas aparições, Giorgio Agamben (2012, pg. 21), nos chama a refletir sobre o tempo cairológico das imagens, o tempo divino, que não se controla, não se pode prefixar, como o tempo do juízo final, mas que é também o tempo oportuno, aquele que se configura, como num lampejo inspirador e lhe imprime “uma espécie de tremor, que lhe constitui a sua aura particular”. Esse tempo nas imagens seria, então, os fantasmas de imagens incrustadas na memória de quem as produz e de quem as observa. O lampejo

4 Em palestra online proferida em 24/02/2021 na disciplina Ateliê de Fotografia, ministrada pelo professor Osmar Gonçalves dos Reis Filho e ofertada pelo curso de Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Arte e Cultura da Universidade Federal do Ceará. As fotomontagens de Luiz Baltar são contundentes, tem forte apelo estético e causam profunda reflexão pelo estranhamento e pelo cruzamento entre passado e presente nas junções de prédios, passagens e cenários urbanos distópicos, no que ele denominou “uma autópsia no tecido urbano”. O trabalho do fotógrafo pode ser apreciado em: <<https://luizbaltar.com.br/>>.

5 Expressão comumente usada entre os fotógrafos relacionada ao ato de manter pressionado o disparador da câmera para fazer fotografias em sequência.

6 Desfoque dado ao fundo ou em algum trecho/detalhe de uma imagem, seja no momento da captura, pelo uso da abertura máxima do diafragma (baixa profundidade de campo), seja pelo tratamento digital (pós-edição) da fotografia, em softwares gráficos. O resultado estético da técnica tende a transformar o fundo da fotografia em uma superfície homogênea ou textura, ressaltando, conseqüentemente, objetos que estejam em foco no plano anterior.

do passado que se materializa no instante em que o fotógrafo compõe a fotografia, nas escolhas técnicas que faz, na percepção do acaso como um todo significativo: “só os seres que percebem o tempo relembram, e com a mesma faculdade com a qual percebem o tempo” (ARISTÓTELES *apud* AGAMBEN, 2012, pg. 24).

A imaginação do fotógrafo se une à sua memória e reconstrói o tempo no registro fotográfico, no próprio resultado do premir do disparador da câmera, que captura a imagem em seu suporte fotossensível, seja ele analógico ou digital. Em ambos os casos, a memória se materializa pela execução da imagem. Assim, é possível identificar, em algumas fotografias, rastros de cenas já vistas, algo de uma permanência de uma imagem anterior, como um sintoma que insiste em assaltar o produtor e o espectador das imagens. Benjamin, em sua *Pequena História da Fotografia*, já falava que o observador sente uma necessidade irresistível de buscar nas fotografias a “centelha do acaso”, os traços perceptíveis de um passado extinto, mas passível de ser resgatado ao se olhar para trás.

Podemos pensar nessa centelha como um sintoma, na definição de Aby Warburg (2015), contemporâneo de Benjamin, para quem as imagens não eram formadas de luz e de sombras, de elementos apolíneos, racionais e conscientes, mas também de elementos dionisíacos, perturbadores, que se deixavam aflorar nos movimentos. Sua defesa de uma fórmula de *pathos* ou *Pathosformel*, diz respeito aos indícios da paixão ou sofrimento, plasmada em um movimento que afluía em detalhes. Nos seus estudos sobre as imagens da tradição renascentista ou na sua análise dos rituais dos indígenas norte-americanos, Warburg discorre sobre gestos e fórmulas de emoção ressurgidas em diferentes produções imagéticas e em diversos suportes, ao longo dos séculos. Tal permanência de rastros e sintomas conferem às imagens uma sobrevivência ou uma pós-vida, nas palavras de Norval Baitello Jr. (2006), que emerge de maneira inconsciente nas produções de artistas visuais ou fotógrafos: a *Nachleben*.

O lastro deixado pelas imagens é o que se pode perceber na montagem do Atlas Mnemosyne, em que Warburg elaborou comparações entre imagens renascentistas e outras da contemporaneidade de seus estudos, entre fotografias, ilustrações, publicidades, cartazes de cinema e mesmo embalagens de cigarro, identificando o pathos e a pós-vida das imagens por meio de similaridades e diferenças, analisando, por meio de uma metodologia de constantes e fluidas justaposições decorrentes da possibilidade de alternância entre as pranchas, os sintomas e os rastros de uma tradição imagética.

A montagem, pelas características próprias de manipulação, comparação, intercâmbio, sobreposição e ajuste, é uma das metodologias de maior influência narrativa e ideológica. Por meio da montagem, é possível construir discursos, sejam imagéticos, estáticos e em movimento – no cinema, um exemplo clássico é o de Sergei Eisenstein, que se valeu de uma montagem primorosa para intensificar os horrores da guerra no *Encouraçado Potemkin* (1905). Como pensada e utilizada por Warburg, por Benjamin (*Passagens*, derradeira obra de 1940 se organiza como uma montagem, uma justaposição de observações sobre a cidade, suas ruas, lojas, corredores, transeuntes para a compreensão de uma arqueologia da modernidade) e por seus leitores e comentadores, a montagem e o *Atlas* são profícuos métodos de análise, estudo, descobertas, interpretação e reelaboração de significados (REIS FILHO e REINALDO, 2019). Ao se percorrerem os caminhos inversos das imagens, buscando os detalhes, “olhando para trás”, nas palavras de Benjamin, é possível detectar os pequenos sintomas que fazem com que as referências usadas pelos criadores de imagens (e percebidas por seus observadores mais atentos) lampejem em uma eternidade de aparições.

Em suas *Teses sobre o Conceito de História*, de 1940, em que critica duramente a historiografia e recomenda que se leia a História a contrapelo, Walter Benjamin diz que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”. Lampejos que brilham nas imagens por meio da luz utilizada, do enquadramento, das cores, na posição dos personagens, nos olhares trocados entre os personagens, ou em qualquer reminiscência acesa na memória de quem as vê.

2. A *Nachleben* na fotografia de Martinelli

Fotógrafos ao longo dos tempos, ao sabor de um acaso não de todo inesperado (OSTROWER, 1999) que assomava diante de seus olhos e se deixando assombrar por memórias de imagens passadas, têm atizado essas centelhas na mente de espectadores atentos e despertado a percepção de uma espécie de *Nachleben* em suas produções, como, por exemplo, em algumas produções de Sebastião Salgado, Eugene Smith e Freddy Alborta.

Minamata, ensaio realizado por Eugene Smith, na década de 1970, na ilha do Japão contaminada pelo mercúrio despejado no mar pela Chisso Company, rendeu-lhe, além de um atentado contra a vida que o deixou com sequelas graves em um dos olhos, a aclamação e a publicação na revista Life, provocando a pressão social pelo fechamento da fábrica. A sensibilização para a mudança da situação provavelmente ganhou força com as referências percebidas da *Pietà* de Michelangelo (1498) na foto *Tomoko Uemura in her Bath* (Fig. 3). Essa sensibilização provocada pela imagem, como algo que fere e atravessa o espectador, deriva, na visão da fotografia de Smith, do reconhecimento da dor e do sofrimento impostos ao Cristo e Sua Mãe – o *pathos* crístico revisitado. Sentimento similar pode ser associado à imagem do mineiro recostado a um poste no flagrante de Sebastião Salgado em *Gold – Mina de Ouro Serra Pelada* (1985-86), quando similaridades às várias representações feitas do martírio de São Sebastião por diferentes artistas ao longo dos tempos podem ser suscitadas (Fig. 4)

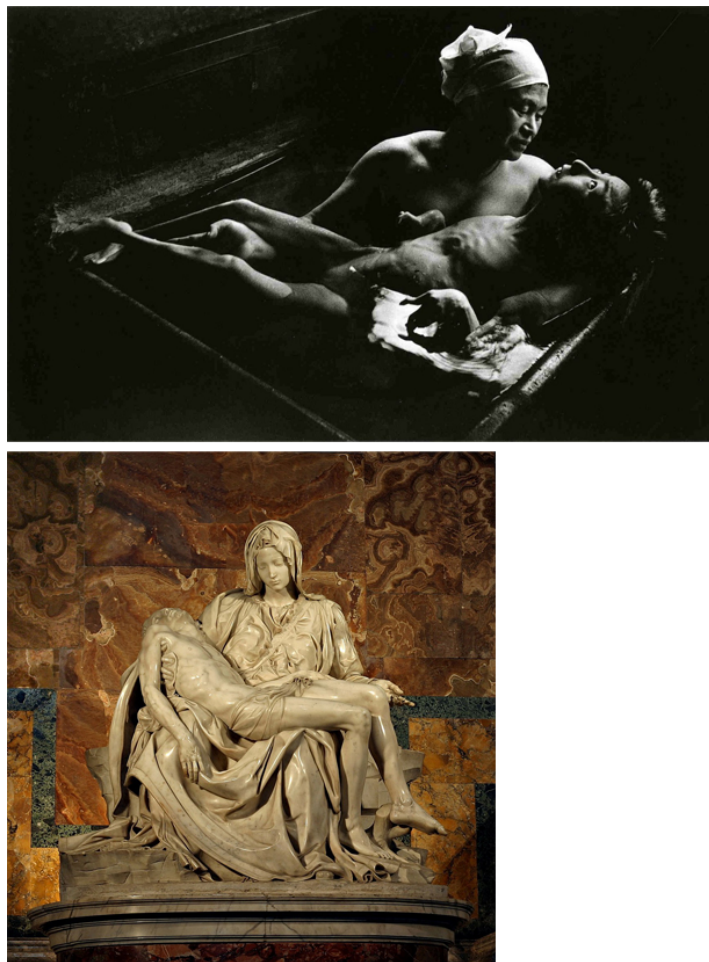


Figura 3 - *Tomoko Uemura in her Bath*, Eugene Smith (1971) e a *Pietà*, Michelangelo (1498). Fonte: montagem de autoria própria (Reprodução/Internet).



Figura 4 - *Gold – Mina de Ouro Serra Pelada (1985-86)*, de Sebastião Salgado, o *Martírio de São Sebastião*, por Andrea Mantegna (1480) e por Gregório Lopes (1536 – 1538) . Fonte: montagem de autoria própria (Reprodução/Internet).

A persistência de sintomas de imagens antigas na fotografia dá-se por um conjunto de fatores que vão desde as escolhas técnicas, como o uso da luz, a posição dos elementos na imagem, o enquadramento, os cortes, o movimento fragmentado ou congelado aos índices involuntariamente revelados pelo próprio motivo fotografado. O composto indiscernível de originalidade e repetição, forma e matéria requer uma operação, uma decisão do fotógrafo como sujeito histórico, naquele exato instante em que dá corpo às *fantasmatas*

de outras materializações (AGAMBEN, 2012). Nessa associação entre elementos da linguagem visual, domínio da técnica, conhecimento estético e acervo pessoal de imagens endógenas e exógenas, no encontro de adequação entre técnica, as circunstâncias do meio e a dinâmica pessoal do fotógrafo, ocorre o que Eco *apud* Entler (2005, pg. 278) chama de ato formador autêntico, quando “a essência da operação formadora não reside tanto na execução, mas na escolha que se fez”, em outras palavras, na exploração do acaso com objetivos de construção de mensagens, de significações. É quando surgem as fantasmagorias e uma potencial *Nachleben*.

A partir das escolhas feitas pelo fotógrafo, é possível ainda que haja uma condição não de vida continuada, não dos fantasmas que, como médiuns, produtor e espectador das imagens evocarão, mas a presença de uma citação consciente, elaborada no momento da captura como uma forma de provocar mensagens intencionais. O célebre registro da comprovação da morte de Che Guevara feito por Frederico Alborta, em 1967, foi comparado várias vezes à obra *Lamentação sobre o Cristo Morto* (1480), de Andrea Mantegna, mas é também bastante evidente a relação visual traçada com a obra *A Lição de Anatomia do Dr. Tulp* (1632), de Rembrandt. Ambas, separadas por alguns séculos, sobrevivem na captura fotográfica de Alborta. Nesse caso em específico, a respeito do que se poderia chamar de intensidade referencial entre as imagens e diante da consideração de que o fotógrafo possivelmente dispôs de tempo para compor a imagem, dada a própria situação do motivo da captura – o corpo de Guevara em exposição para ênfase da vitória dos militares ao seu redor –, torna-se lícito ponderar se estamos diante da citação (no sentido de algo intencional, refletido, de uso racionalizado) de uma fantasmagoria ou de uma *Nachleben* como conceituava Warburg.

A história indica ainda que alguns fotógrafos, como o trio Robert Capa, Gerda Taro e David “Chim” Seymour, refaziam cenas dos conflitos da Guerra Civil Espanhola (1936-39) com o auxílio de soldados, como numa reconstituição de crime, e, ainda nos primórdios da fotografia de guerra, Timothy O’Sullivan e Alexander Gardner retiravam os corpos das trincheiras da Guerra da Secessão (1861-65) para uma melhor composição de cena. Nas imagens publicitárias feitas por Oliviero Toscani para a marca Bennetton ao longo das décadas de 1980 e 90 são também claras algumas referências a pinturas barrocas e da Alta Idade Média, a exemplo das representações da *Lamentação do Cristo Morto* pintadas por Giotto (Séc. XI) e Peter Paul Rubens (Séc. XVI), com a intenção evidente – e obviamente natural à comunicação publicitária – de provocar um direcionamento e uma citação direta. São exemplos de manipulações intencionais

das cenas, com ou sem alguma referência a imagens anteriores. Contudo, ao analisar as inúmeras imagens fotográficas produzidas desde o surgimento da técnica e considerando a ação do acaso, intrínseca ao Fotojornalismo, por exemplo, torna-se lícito refletir sobre a dificuldade de aferir quanto de casualidade/inconsciência e quanto de intencionalidade pode haver na captação de uma imagem quando o inesperado surge diante dos olhos e de assegurar onde e quando, em alguns casos, residiria uma efetiva pós-vida das imagens ou uma citação.

No caso da fotografia dos meninos correndo para o rio na proa da canoa, de Pedro Martinelli, a referência à obra antecedente é quase imediata: a *Nachleben* de *La Danse*, de Matisse, ressurgiu intensa. Aqui, há que se considerar a forte presença do acaso e o imperativo do momento decisivo na realização da cena, cuja referência, muito provavelmente aflorada pelas imagens exógenas colecionadas ao longo da formação do fotógrafo, tornou possível, na memória também do observador mais atento, o resgate da pintura fauvista. Para além da beleza indiscutível da cena fotografada, a identificação da referência à pintura de Matisse, convida o olhar do observador a uma fruição muito mais demorada da fotografia. É nesse reconhecimento que reside o agulhão que atravessa o espectador, onde se concentram a afecção e o *punctum* que fazem bater de forma diferente o coração de quem olha para os cinco meninos dançando na chuva amazônica.

Ao longo de sua carreira de múltiplas atuações como fotógrafo, Pedro Martinelli tomou proveito de inúmeros acasos cujos resultados sugerem a vida continuada de obras visuais de diversos períodos – ninfas percebidas nos pequenos detalhes, nos enquadramentos, no uso da luz ou no recorte da cena. Nos trabalhos foto documentais *Amazônia - O Povo das Águas* (2000), *Panará - A Volta dos índios Gigantes* (1998) e em diversos registros realizados ao longo de sua carreira como fotojornalista, é possível resgatar da memória vestígios de obras escultóricas, pinturas, fotografias de outros autores: imagens materializadas ao longo de séculos que, somadas ao aproveitamento de técnicas compositivas de estilos e movimentos artísticos de forte influência na História da Arte, fazem assomar os lastros de visualizações antigas.

Uma das apropriações estilísticas usadas pelo fotógrafo é o Barroco. O uso da luz diagonal, dramática, uma das principais ferramentas do maior nome da pintura no período barroco, o italiano Caravaggio, é o que se percebe no rastro luminoso que direciona os sentidos do

espectador e transforma em divino o labor do trabalhador da casa de farinha, ressalta o heroísmo do piloto – e aqui também é possível traçar analogias com pôsteres e capas de revistas do período Construtivista Russo, como os elaborados pelo designer (e também fotógrafo) Alexander Rodchenko – e intensifica o inferno pessoal do encarcerado. Iluminação essa que chama à necessidade de enxergar, descortinar, visibilizar aqueles que, de um jeito ou de outro, são tornados invisíveis (Fig. 5).



Figura 5 - *Amazônia - O Povo das Águas* e duas imagens foto jornalísticas, Pedro Martinelli e Caravaggio, *A Vocação de São Matheus* (1599-60). Fonte: montagem de autoria própria (Reprodução/Internet).

Por vezes, o reconhecimento de uma *Nachleben* no trabalho de Martinelli surge pela similaridade das posições, das posturas, dos motivos, que incita a algo de literal reminiscência, o “eu já vi isso antes” que escapa dos pensamentos de quem olha as fotografias dos indígenas de *O Povo das Águas*. Estão lá o debruçar de Narciso sobre o espelho d’água; a postura de lançador do Zeus de bronze de Artemísio; a posição recatada da Vênus de Botticelli; os rostos singulares e simultaneamente massificados dos operários de Tarsila do Amaral (Figs 6 a 9). O que a consciência não se permite registrar, o inconsciente acusa pela emoção com que recebe a cena, a empatia – e por vezes, o incômodo e o mal-estar – e o vínculo com a imagem, e, consequentemente com a mensagem que carregam consigo, são imediatos. No caso das fotografias jornalísticas, essa vinculação é bastante eficiente, especialmente para a absorção (e a rememoração) da informação por parte do receptor.



Figura 6 - A indígena de *Amazônia - O Povo das Águas*, Pedro Martinelli, 2000 lembra o *Narcissus*, de Caravaggio (1597-99).
Fonte: montagem de autoria própria (Reprodução/Internet).

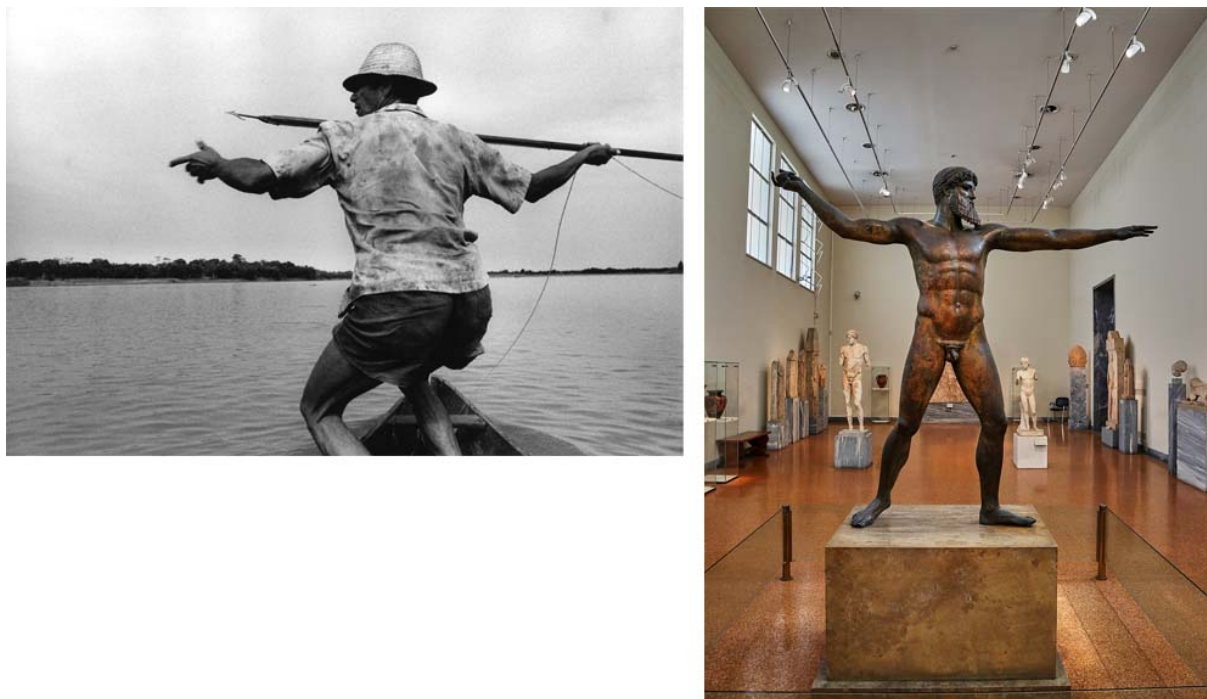


Figura 7: - *Amazônia - O Povo das Águas*, Pedro Martinelli, 2000 e a postura heroica do *Deus do Mar de Artemísio*, Atenas (s/d). Fonte: montagem de autoria própria (Reprodução/Internet).



Figura 8 - *Panará - A Volta dos Índios Gigantes*, Pedro Martinelli (1998) e *O Nascimento de Vênus*, Sandro Botticelli (1483). Fonte: montagem de autoria própria (Reprodução/Internet).

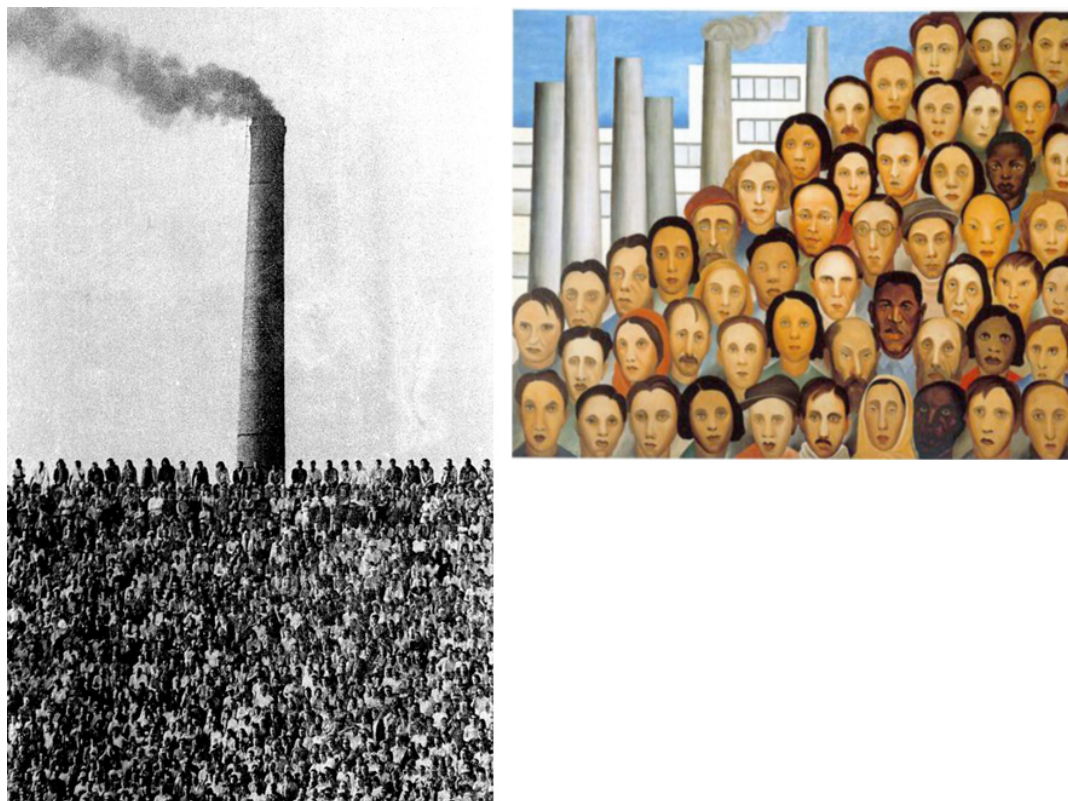


Figura 9: - A fotografia foto jornalística de Pedro Martinelli denuncia a pós-vida de *Os Operários*, Tarsila do Amaral (1933).

De onde surgem, afinal, essas identificações: do repertório e das escolhas de Martinelli, do fortuito aproveitamento de uma cena irrepreensível, das mentes de fruidores privilegiados por exposições a um amplo manancial de imagens? Fosse possível conhecer a história de cada imagem, de cada situação em que foram realizadas, talvez houvesse meios para tentar compreender essa gênese e seus mecanismos. Do lugar em que nos encontramos, todavia, possivelmente torna-se mais justificável refletir não sobre o lugar de onde vem ou o que os provoca, mas por onde e por que afloram esses vestígios. Na produção das imagens, na corporificação dos sintomas

que ardem na mente do produtor é que elas são libertadas de seus destinos espectrais (AGAMBEN, 2012). Mas é no olhar do espectador que são novamente capturadas. E forma-se, então uma profícua troca de olhares, repertórios e semânticas.

Há, na captura de uma cena pela fotografia, indubitavelmente, um gatilho que funde acaso e referência, uma sincronicidade entre os elementos ali presentes, o momento de sua aparição e a habilidade do fotógrafo que nos provoca a sensação de “isso me lembra”. Essa sincronicidade que corporifica em imagem fixa – no caso da fotografia – traços de imagens antigas, cujos miasmas perpassam os séculos, incorporando-se aqui e ali em aparições que trazem à tona pulsões herdadas de muitos olhares sobre as coisas do mundo. Eis, como reflete Benjamin (1996), a grande magia da fotografia: tornar visível os que os olhos não captam, mas também aquilo que está guardado em nossos espíritos. As imagens de Pedro Martinelli ecoam as formas dessas lembranças.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. (2012) *Aby Warburg e la Scienza Senza Nome*. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/82130092/Agamben-Aby-Warburg-E-La-Scienza-Senza-Nome>>. Recuperado em 10 de mar 2021.

AGAMBEN, G. (2012) *Ninfas*. Coleção Bial. Hedra.

BAITELLO JR. N. (2006) A serpente, a eletricidade e a imagem mediática: algumas reflexões para uma teoria da imagem a partir de Aby Warburg. *Anais do XV Compós* Bauru, 2006. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_428.pdf>. Recuperado em 24 de fev. 2020.

BELTING, H. (2012) *Antropologia de la Imagen*. Katz.

BENJAMIN, W. (1996) A Pequena História da Fotografia. In: *Obras Escolhidas I*. Magia e Técnica, Arte e Política. Brasiliense.

BENJAMIN, W. *Teses sobre o Conceito de História*. Disponível em: <https://edisiplinas.usp.br/pluginfile.php/3957253/mod_resource/content/1/Teses%20sobre%20o%20conceito%20de%20hist%C3%B3ria%20%281%29.pdf>. Recuperado em 05 de mai. de 2017.

- ENTLER, R. (200) *Poéticas do Acaso*: acidentes e encontros na criação artística. São Paulo: 2000. 203f. Tese (Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Artes Plásticas). Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.entler.com.br/textos/ronaldo_entler_poeticas_do_acaso.pdf>. Recuperado em 10 out. 2020.
- ENTLER, R. (2005) Fotografia e Acaso: a expressão pelos encontros e acidentes. In SAMAIN, Étienne (Org). *O Fotográfico*. São Paulo: Senac-Hucitec.
- OSTROWER, F. (1999) *Acasos e Criação Artística*. Campus Elsevier.
- PEDRO MARTINELLI – Fotógrafo. Disponível em: <<http://www.pedromartinelli.com.br/>>. Recuperado em 28 set. 2020.
- REINALDO, G.; REIS FILHO, O. G. (2019) Warburg e Benjamin – o inacabamento e a montagem como métodos de conhecimento. *E-compós* (Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação), v. 22, jan–dez, 2019, p. 1–20. Disponível em <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1811>>. Recuperado em 26 de out. 2020.
- SAMAIN, E. (2005) Um Retorno à Câmara Clara: Roland Barthes e a Antropologia Visual. In SAMAIN, Étienne (Org). *O Fotográfico*. Senac-Hucitec.
- WARBURG, A. (2015) *Histórias de fantasma para gente grande*: escritos, esboços e conferências. Companhia das Letras.