

A garota e o fotógrafo: a arte de fotografar em *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967)**Carlos Eduardo Pinto de PINTO***

Resumo: O presente artigo reflete sobre as funções sociais da fotografia, por meio da análise de sua representação no filme *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967). O filme pertence a uma fase de redefinição do Cinema Novo e tematiza os novos rumos do movimento por intermédio de um personagem que, além de ser um fotógrafo profissional, é abordado na narrativa apenas como “o Fotógrafo”. A experimentação da linguagem e a politização dos temas – típicas do movimento de vanguarda – ganham cores críticas nas sequências em que o Fotógrafo as apresenta, lançando mão de um tom caricato. É também por meio desse personagem que se encena a importância da própria fotografia – como registro da realidade ou intervenção criativa sobre a mesma – pela problematização desses polos.

Palavras-chave: Fotografia. Cinema Novo. Leon Hirszman.

The girl and the photographer: The art of photography in Leon Hirszman’s *Garota de Ipanema* (1967)

Abstract: This article analyzes the representation of photography in Leon Hirszman’s film *Garota de Ipanema* (1967) in order to discuss its social functions. The movie belongs to a redefining period within *Cinema Novo*, and features a character referred as 'the photographer' (who is actually a professional photographer) to examine and question the new direction of the movement. Experimentation with language and the politicization of subjects - characteristic of vanguard movements – are emphasized in scenes presented by the photographer, who portrays them in a mocking fashion. It is also via the use of this character that the importance of photography itself is turned into a theme, exploring the idea of photography as a creative intervention in reality, not just the recording of it.

Keywords: Photography. *Cinema Novo*. Leon Hirszman.

* Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Campus do Gragoatá. Rua Prof. Marcos Waldemar de Freitas Reis. Bloco O, sala 507. 24210-380. Niterói, RJ, Brasil. O artigo é resultado de sua tese de doutorado, *Imaginar a cidade real: o cinema novo e a representação da modernidade urbana carioca* (1955-1970), que contou com financiamento da Capes no país e no Exterior.

E as fotos têm, para mim, uma realidade que as pessoas não têm. É por meio das fotos que eu as conheço. Talvez isso pertença à natureza de ser fotógrafo (Richard Avedon apud ARENDT, 2004, p.204).

O cinema está ligado à fotografia desde sua origem. Para perceber isso, basta olhar para os experimentos fotográficos de Eadweard Muybridge e E. J. Marey. O objetivo de suas pesquisas era estudar os movimentos das patas dos cavalos e das asas dos pássaros, numa tentativa de decodificar aquilo que, no fluir contínuo do tempo, o olho humano não é capaz de perceber (KERN, 1989). Por esta razão, tiravam fotografias em sequência, com a diferença de pequenos intervalos, com a finalidade de “repartir” o movimento dos animais. Os dois cientistas chegaram a resultados semelhantes: um plano cartesiano, cujas coordenadas eram o tempo e o espaço. O cinema surgiria com base na constatação de que essas fotografias, quando projetadas em determinada velocidade, enganavam o olho e causavam a impressão de movimento¹, reconstituindo o fluxo temporal quebrado pelos frames.

Uma percepção corrente à época da invenção do cinema era a de que o dispositivo fotográfico seria um meio privilegiado de registro do real. Como indica Susan Sontag, mesmo cerca de 60 anos depois, apesar das críticas, tal postulado não tinha mudado muito: “a fotografia tem poderes que nenhum outro sistema de imagens jamais desfrutou porque, à diferença dos anteriores, ela *não é* dependente de um criador de imagens” (2004, p. 174, grifo do autor). Por mais que o fotógrafo se esmere, o dispositivo que faz a fotografia existir é sempre automático, mecânico – e nisso a câmera filmadora não se difere muito da fotográfica. Como problematizarei mais adiante, as escolhas estéticas dos fotógrafos também devem ser levadas em consideração, embora não anulem, necessariamente, a capacidade da câmera em capturar o real.²

Aquém de tais elucubrações filosóficas, é importante salientar que a câmera de cinema é, em termos técnicos e teóricos, uma “máquina fotográfica” e os responsáveis pelos resultados de tal aparato são chamados “diretores de fotografia”. Portanto, não sem motivo, é por intermédio de personagens que têm como ofício a fotografia que o cinema – tanto o industrial, como o vanguardista – reflete sobre si mesmo. Exemplos bastante conhecidos podem ser encontrados em *Janela indiscreta* (Rear window, EUA, Alfred Hitchcock, 1954) e *Blow up – depois daquele beijo* (Blow up, Reino Unido, Michelangelo Antonioni, 1967). Decerto que a contiguidade entre fotografia e autorreflexão não é a única possibilidade de que o cinema lançou mão – entre os outros usos, estão a representação da memória e o apelo afetivo (TACCA, 2008) –, mas será o foco deste artigo, interessado em abordar como essa relação foi realizada pelo Cinema Novo, um movimento que, desde seu surgimento, se dedicou a pensar a si mesmo (XAVIER, 2001).

José Carlos Avellar (2007, p.14) afirmou que os filmes cinemanovistas apresentam o desejo de “revelar o olhar, não o que se olha. É como se as ações e os personagens fotografados servissem só de suporte para a fotografia ser percebida enquanto processo significante”. Embora “o que se olha” também tivesse sua importância, concordo com Avellar, já que a ideia de neutralidade da câmera era deixada de lado em prol de um cinema que se tornava realista na medida em que se assumia como linguagem: “Com frequência, em nossos filmes, a fotografia se fotografa a si mesmo [sic]” (AVELLAR, 2007, p. 14).

Alguns filmes vão além, com diegeses construídas em torno da prática fotográfica (PINTO, 2013a) – como *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962) –, ou apresentando personagens fotógrafos, como *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) e a obra analisada aqui, *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967). Por meio da análise das sequências em que o personagem anônimo, identificado apenas por seu ofício (“o Fotógrafo”), tem mais importância, pretendo me aproximar de sua representação da arte de fotografar e das práticas sociais que tal representação sugere.

Filmando a garota de Ipanema

A segunda metade da década de 1960 foi marcante para o já consagrado Cinema Novo, que passava por uma fase de revisão de seus postulados – criados coletivamente e de forma gradual ao longo dos cinco anos anteriores. Embora a busca pela criação de uma linguagem vanguardista politizada fosse ainda ponto pacífico entre os cineastas, o nacionalismo – outro pilar do movimento – deixava de ser tão automaticamente vinculado à noção de popular. Em termos de temática, a favela e o sertão, loci que simbolizavam a ideia de nacional-popular, deixavam de ser as únicas “realidades” atraentes para os cinemanovistas, que se abriam paulatinamente para temáticas urbanas. Importante marcar, aqui, que as favelas, ainda que incrustadas na urbe, não eram consideradas como tal, dado o seu caráter periférico (BERNARDET, 1967; XAVIER, 2001; PINTO, 2013b).

As relações dessas mudanças com o Golpe civil-militar de 1964 devem ser apontadas. Afinal, a tão esperada revolução popular não acontecera, um golpe de direita viera em seu lugar – e, para agravar ainda mais a situação, camadas substanciais da sociedade aderiram ao novo regime, incluindo os menos favorecidos. Diante dessa nova situação, outras táticas estéticas e políticas seriam enfatizadas – e duas delas, a autorreflexão e a representação da classe média, são destacadas aqui, por meio da análise de *Garota de Ipanema*. Desejo enfatizar que as relações entre a política e a criação artística não se dão de forma automatizada (PINTO, 2013c), e que as táticas enfatizadas agora já estavam em pauta desde o início do movimento, embora não tivessem sido plenamente desenvolvidas (PINTO, 2013b).

Garota de Ipanema é o segundo longa-metragem de Leon Hirszman, lançado em 1967, depois de *A falecida* (1965) – este, uma adaptação da peça de Nelson Rodrigues, ambientada na Zona Norte suburbana do Rio, que redundou em fracasso de crítica e público. Leon refugiou-se no Chile, motivado pelo Golpe de 1964, voltando no ano seguinte, quando criou, com Marcos Farias, a Saga Filmes, produtora de *Garota de Ipanema*. De acordo com depoimentos do diretor, o filme seria sua tentativa de superação (SALEM, 1997). Interessante notar como, nesse processo, ele sai – física e simbolicamente – do subúrbio, para explorar a Zona Sul, num movimento típico do Cinema Novo naquele momento. Vale observar que ele mesmo, criado na Zona Norte do Rio, havia trocado esse ambiente por Ipanema há algum tempo. Logo, não se tratava de filmar um “planeta estranho” em termos biográficos, mas certamente ainda problemático em termos de representação cinematográfica, pois se mostrava como o espaço por excelência da “burguesia alienada”, para usar termos em voga no período.

O que interessa mais diretamente ao artigo é que tal complexidade se explicita, na narrativa, por intermédio do personagem Fotógrafo. Este, diante da protagonista, assume papel conscientizador, procurando apresentá-la a si mesma e ao mundo, num movimento muito próximo ao que o Cinema Novo desenvolvia diante de suas plateias de classe média. Contudo, ao mesmo tempo que o Fotógrafo parece acreditar na execução dessa tarefa, também apresenta graus acentuados de autocrítica – o que me parece uma atitude típica de um momento de revisão.

Primeira produção do Cinema Novo em cores, sendo por isso considerado um filme caro para os padrões do movimento, o impulso inicial da “volta por cima” de Leon era a ideia de desmitificar a canção “Garota de Ipanema” (Vinícius de Moraes/Tom Jobim). Curiosamente, um de seus criadores – Vinícius de Moraes – participou da idealização do filme, escrevendo o argumento com Hirszman. Glauber Rocha também atuou aqui, quando foi convidado pela dupla para ajudar num momento em que ambos “empacaram”. Além deles, Eduardo Coutinho ajudou a escrever o roteiro – fazendo, para tanto, um “retiro” em Friburgo com Leon, Vinícius e Márcia Rodrigues, atriz que interpreta a protagonista. Márcia tinha 17 anos, era estudante de teatro e fora selecionada entre 132 candidatas. Como sua personagem (para quem emprestou o nome), era uma “garota de Ipanema”. No fim, o argumento da obra seria de Leon e Vinícius, com participação de Glauber, e o roteiro, de Leon e Coutinho. Um depoimento deste, contudo, diz que boa parte do material surgiu de improviso, já durante as gravações (SALEM, 1997).

A fotografia, por ser a primeira em cores do movimento, deveria estar nas mãos de alguém experiente. Ricardo Aronovich era argentino, nascido em 1930, e já tinha realizado 16 filmes (ADES; KAUFMAN, 2007). Na primeira metade dos anos 1960, ele se estabelecera no país, tendo desempenhando o importante papel de ensinar a alguns

cinemanovistas a técnica que possuía, pois a Argentina contava com faculdade de cinema à época, diferente do Brasil. Sua primeira experiência brasileira, em *Os fuzis* (RUY GUERRA, 1964), foi responsável pelo desejo de permanecer por mais tempo no país, justamente por conta da possibilidade de explorar a luz do sertão (ARONOVICH, 2010), tão diferente da de seu país.

Contudo, o diretor de fotografia não teria seu nome associado automaticamente à estética cinemanovista, por não ser dado a improvisos. Mesmo em *Os fuzis*, filme-chave do movimento, sua câmera – apesar de estar na mão – é estável, privilegiando enquadramentos mais tradicionais (o que não faz deles, necessariamente, óbvios ou sem valor estético). Como se percebe em *Garota de Ipanema* – seu primeiro filme em cores – os planos são bem marcados e estudados. Salvo em sequências de festas muito cheias, em que vai para o meio das multidões, a câmera oscila pouco, quase nunca sendo livremente conduzida pelo operador.

A garota de Ipanema encontra o fotógrafo

A diegese de *Garota de Ipanema* acompanha o processo de amadurecimento de Márcia (a personagem é homônima em relação a atriz que a interpreta, como informei acima), jovem pertencente à classe média de Ipanema, que circula por vários espaços do bairro, como lojas, boates e bares, além de ir à PUC (na Gávea), onde pretende estudar. A praia e o apartamento de seus pais são os espaços de socialização mais usados pela personagem, em festas embaladas pela Bossa Nova, ou em rodinhas na areia. Márcia convive com o namorado, bonito, bem estabelecido financeiramente, mas ciumento, motivo pelo qual o romance se finda; com a melhor amiga (Irene Stefânia); com o primo e confidente Zeca (José Carlos Marques) e com o Fotógrafo³ (Adriano Reis), homem maduro por quem se apaixona. Ele pretende iniciá-la na vida adulta, tentando apresentar-lhe ao sexo e às diversas possibilidades de inserção no mundo. Ao saber que ele é casado, porém, Márcia desiste do relacionamento, entrando em depressão. Ao fim, consegue voltar a ter alegria, em um Baile de Carnaval do Theatro Municipal, onde dança e canta com um pierrô, possivelmente seu primeiro parceiro sexual.

O encontro de Márcia com o Fotógrafo se dá durante uma animada festa de Natal, em que muitos figurantes são moradores de Ipanema, na maioria artistas conhecidos do grande público. Uma confusão generalizada se instaura por conta de uma briga, de onde Márcia resgata Pedro Paulo, o ex-namorado, bastante machucado – no que é ajudada pelo Fotógrafo. Depois de discutir com a garota – Márcia o acusara de ser grosseiro com Pedro Paulo, desacordado – o Fotógrafo pergunta se eles são namorados. Márcia decide mentir, dizendo que sim. Ele ironiza, ao informar que todos na festa perceberam que ela “deu bola”

até mesmo para o Papai Noel, o que ela não contesta, demonstrando estar sem graça. O fotógrafo aproveita a situação, assumindo uma postura ao mesmo tempo agressiva e sedutora, dizendo que consegue perceber a verdade nos olhos dela.

Nesse momento, ela se mostra desconcertada, olhando fixamente na direção dele, que não está enquadrado: assim, seu olhar atravessa a câmera, chegando ao espectador – ela não pisca. O quadro se fecha em seu rosto, para logo depois fazer o mesmo com o rosto do Fotógrafo, que começa a andar na direção da garota (e da câmera), enquanto diz “Seus olhos... Eu conheço a alma através deles. É minha profissão. Até para medir o foco”. Ele sorri enquanto fala, mantendo o tom irônico, ao passo que Márcia ainda se mostra hipnotizada por sua presença e discurso. Ela sai de perto do ex-namorado, levantando-se e indo em direção a ele, que ainda sorri e olha fixamente para ela. Ela, por sua vez, está séria, ainda sem piscar.

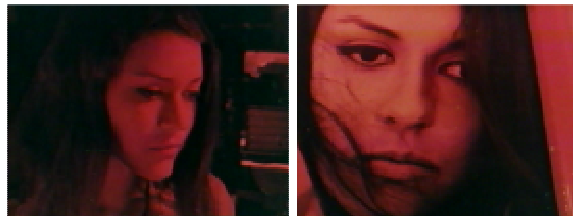
O deslocamento de ambos dura um tempo maior do que o que seria necessário em um espaço tão reduzido, num esforço da narrativa em dar a dimensão do tempo como sentido por Márcia nesse momento. Quando estão um em frente ao outro, ele toca de leve o rosto de Márcia com uma mão, dizendo: “Você está muito nervosa...”. Ela fecha os olhos e se prepara para ser beijada. Ele então se afasta, descendo as escadas. Ao ouvir o barulho de seus passos, Márcia abre os olhos, olha em torno e se encosta num móvel, com postura desolada.

A partir desse ponto da narrativa, Márcia parte para um processo de aprofundamento das possibilidades abertas pela “coisa tão estranha” sentida no primeiro encontro com o Fotógrafo, como relatado para a melhor amiga. Interessante que o universo íntimo de Márcia seja devassado por um personagem que, basicamente, se reduz a seu ofício como fotógrafo. Como demonstro em seguida, a dimensão “encenada” desse universo se torna mais explícita por causa da presença da câmera fotográfica.

A segunda oportunidade que Márcia tem de travar contato com o Fotógrafo vem na noite de *Reveillon*, em uma festa onde ela dança com o primo Zeca num salão lotado. No meio do salão, o Fotógrafo tira um cordão do pescoço e coloca em Márcia, que se assusta com a abordagem, mas logo sorri e volta a pular, abraçada a Zeca. Mais tarde, eles se reencontram à beira-mar, enquanto a letra de *Rancho dos namorados* (Ary Barroso e Vinícius de Moraes) é cantada pelo Quarteto em Cy e pelo MPB-4. As suas silhuetas são exibidas no fundo do campo, na contraluz do céu magenta, quando se encontram e se beijam. Finalmente, são exibidos *takes* com enquadramentos variados dos dois brincando no mar, já com o céu claro. A letra de *Rancho dos namorados*, que é executada até o fim (configurando a sequência como um clipe), apresenta imagens poéticas que comparam a beleza da mulher amada à luz do amanhecer.

Uma sessão de fotos e muitas revelações

A próxima sequência dos dois começa com um *close* de um retrato fotográfico de Márcia, iluminado pela luz vermelha de um laboratório de revelação. Ela diz, em *over*: “Que estranho... Que estranho...”, ao que o Fotógrafo retruca, também em *over*: “Se você fugisse, eu não te perdia”. Ao tirar a fotografia de dentro da cuba com a solução reveladora, provoca: “Vê – aqui você está capturada como é. Você não sabe quem é. Nem de onde veio, nem para onde vai. Por isso eu vou te construir”. Enquanto ele fala, um *close* do rosto de Márcia é mostrado (fig. 1), indicando que ela está completamente absorta por aquelas palavras. Enfim, vê-se o seu retrato, já revelado (fig. 2): a imagem é enfocada insistentemente, permitindo perceber características formais que a câmera de cinema não conseguira produzir.



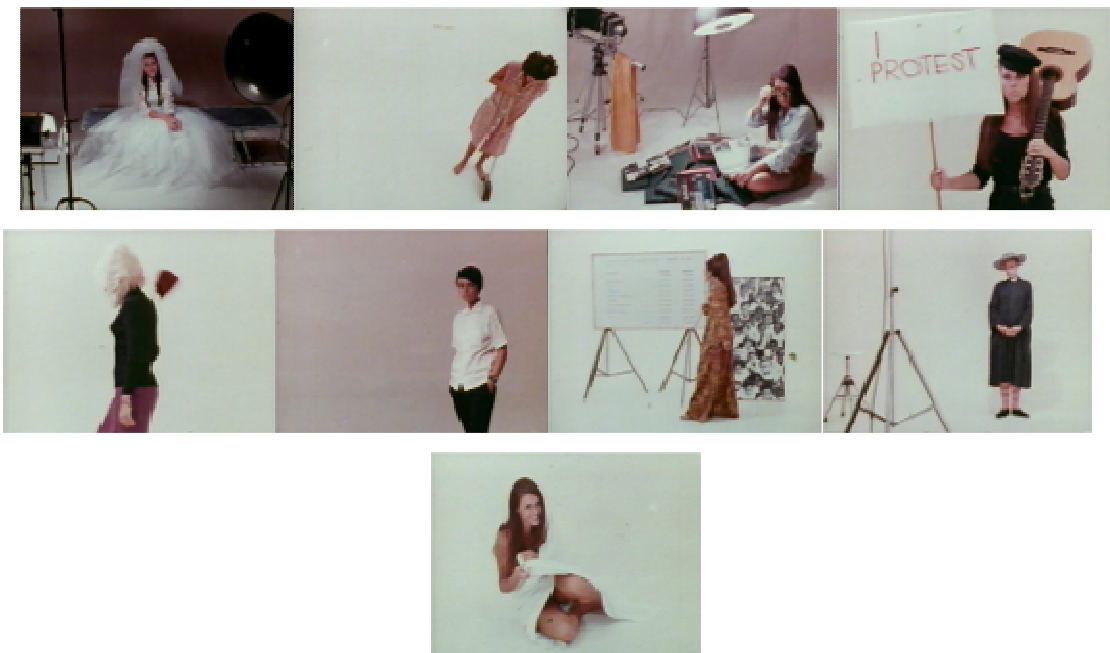
Figuras 1 e 2 - *Close* do rosto de Márcia enquanto conversa com o Fotógrafo e o seu retrato, já revelado

Fonte: *Frames* captados pelo autor - imagens retiradas de cópia do filme em DVD.¹

Na fotografia, o rosto de Márcia, semicoberto pelos cabelos desarrumados pelo vento, parece “em aberto”, como no instante preciso que antecede a completude de uma expressão. O olhar – cujo mistério é intensificado pela cobertura parcial do olho esquerdo por uma mecha do cabelo – está perdido, sem focar em nada. A face direita e parte da boca estão “riscadas” por mechas esvoaçantes, o que sugere a ideia de um véu que cobre parcialmente, deixando entrever e intuir. Ao mesmo tempo, “cabelos ao vento” é um clichê que reforça a percepção de inocência selvagem, de território virgem a ser explorado – aqui, a metáfora ganha também conotação sexual. A contraposição do retrato ao rosto de Márcia no momento presente da diegese – cabelos bem arrumados e olhar atento – estabelece um contraste flagrante. Dessa forma, acredito que a narrativa sugira que o Fotógrafo teria conseguido – com a sensibilidade propalada por ele mesmo – “revelar” a essência de Márcia.

¹ Essas imagens foram retiradas de uma cópia do filme em DVD, provavelmente gravada a partir de uma exibição na TV, já que não existe cópia comercial do mesmo

Logo depois, é apresentada uma sequência que reproduz uma sessão de fotos em estúdio, em que o Fotógrafo indica possibilidades de futuro para Márcia: “Vamos escolher entre mil disfarces. Um rosto e um gesto”. Enquanto ele narra e comenta, vê-se Márcia interpretando as personagens que a vida oferece a ela – trocando de figurino, maquiagem e acessórios. No som extradiegético, *Garota de Ipanema* em versão instrumental, mixada a ruídos que funcionam como comentários, quando convém. Assim, Márcia posa como noiva, dona de casa, intelectual – *teórica* ou *prática* –, prostituta, feminista (lésbica?) – o que, na acepção do Fotógrafo, seria um exagero –, professora, cura, militar (“defensora da ordem estabelecida”, nas palavras do Fotógrafo), guerrilheira (“inimiga *de la* ordem estabelecida”) e mendiga (“vítima da ordem estabelecida”). Depois de um *take* do Fotógrafo acendendo um holofote e olhando sedutoramente para a câmera em *contraplongée*⁴, Márcia é enquadrada em *plongée*, sentada no chão e envolta em um lençol branco: “Não, nua não!”, ela diz, demonstrando timidez.



Figuras 3 a 11 – Márcia posa para uma sessão de fotos em que mimetiza alguns papéis sociais atribuídos à mulher em 1967

Fonte: *Frames* captados pelo autor - imagens retiradas de cópia do filme em DVD.²

A sequência continua, quando o Fotógrafo pede para que ela se sente em um banco giratório e começa um “inquérito”, durante o qual Márcia jura dizer somente a verdade. Ao

² Essas imagens foram retiradas de uma cópia do filme em DVD, provavelmente gravada a partir de uma exibição na TV, já que não existe cópia comercial do mesmo

responder às perguntas, ela dá voltas em torno de si, sempre parando de frente para a câmera, mas olhando para o fotógrafo, fora de campo. Por meio do “ping-pong”, é possível saber que Márcia se apresenta como uma “senhorita” de classe média, de 17 anos, “quase” universitária, solteira e católica sem muita convicção. Quando o assunto é política, a resposta é mais complexa: “Ah, eu não entendo nada disso! [sorriso tímido]. O pessoal lá na Faculdade me chama para fazer greve, passeata... Sabe que eu fui numa passeata ultimamente? Mas a polícia chegou lá, baixou o pau e no corre-corre eu levei um tombo [risos]”.

Em seguida, o jogo se inverte e é Márcia quem quer saber mais sobre o Fotógrafo. Depois de contar a história de sua vida por meio de uma fábula em que se envolve com piratas e cangaceiros, foge em carro de boi, encontra um pai de santo e a Coluna Prestes – ele se depara com uma pergunta direta: “Livre?”. Sorrindo, responde em tom vago: “Livre até onde pode a humana fantasia”. Aqui, é fácil perceber a referência a temas e imagens caros ao Cinema Novo, porém narrados com uma entonação que tende a torná-los inverossímeis – talvez ridículos. O tom continua quando, no esforço de começar a apresentar o mundo a ela, ele se refere a temas políticos como a Guerra Fria.

Mais adiante, em uma longa sequência – que é chamada, pelo Fotógrafo, de “A Grande Ascensão” –, ele profere discursos aparentemente desconexos, falando de política e de temas metafísicos. Primeiro, em um ambiente indefinido, arborizado e cheio de névoa; depois, nas dunas de uma praia sem qualquer elemento que permita sua localização. Entre as falas, uma que chama a atenção surge quando ele diz a Márcia: “Esquece a bomba, as guerras santas, o câncer, a luta de classes, a solidão, a mais-valia, o desencontro, a fome, o racismo e a imensa vaidade do Homem”. Mais adiante, depois de rolar pelas dunas e já deitados na areia, um beijo – absolutamente “comportado”, com as mãos do Fotógrafo segurando um dos ombros da menina – é interrompido por Márcia, que diz ter medo.

Na sequência seguinte, na casa/estúdio de Zeca, esse informa à Márcia que o Fotógrafo é casado, e bem casado, com uma dona de boutique. Márcia ainda se encontrará com ele mais uma vez – novamente em uma praia –, mas apenas para compreender que não será capaz de levar o relacionamento adiante. No fim da sequência, sai correndo pelas areias, enquanto se inicia um temporal. A canção *Garota de Ipanema*, novamente em versão instrumental, é executada por cordas, num andamento lento, angustiado. As cenas seguintes acompanham a corrida de Márcia sob a chuva, até uma rodovia, em que ela pega carona com um caminhoneiro. Filmada através do vidro do para-brisa encharcado pela tempestade, ela não conversa com o seu benfeitor, que tenta lhe consolar. Aqui, marca-se o fim de um romance que mal havia começado.

Todas as sequências que desenvolvem a relação de Márcia com o Fotógrafo destoam flagrantemente das anteriores, em que o tom naturalista da narrativa se destacava.

Aqui, os quadros caricaturais da sessão de fotos, o tom de fábula que o fotógrafo usa para falar de si e o caráter alegórico da sequência denominada “A Grande Ascensão”, tudo renega a possibilidade de uma fruição linear e transparente da narrativa. É também aqui que as relações de Márcia com universos mais amplos do que o plano privado são apresentadas. Há referências a passeatas e greves, ao contexto político internacional, à religião, à sexualidade e a disputas de gênero.

Embora o filme não termine ainda, é nesse momento que se pode encontrar os principais pontos de contato da obra com o Cinema Novo. Como assinaléi antes, tal contato é demarcado pela experimentação da linguagem e pela politização dos temas, que ganham cores críticas nas sequências aqui apresentadas pelo tom caricato com que são endereçados. O importante de notar é que, então, a filiação do filme ao movimento se dê, precipuamente, portanto, por meio do Fotógrafo, por intermédio de quem se tematiza a força da própria fotografia – enfim, são as lentes usadas pelo Cinema Novo que estão sendo discutidas. Um dado significativo é fornecido por Helena Salem (1997), quando indica que a contribuição de Glauber Rocha para o roteiro teria se resumido a essas sequências. Importante frisar que Glauber era um dos cinemanovistas mais inquietos em termos teóricos (embora não somente), escrevendo textos seminais sobre o movimento, mantendo sempre ativa a proposta de reavaliação dos rumos seguidos por ele e pelos pares.

Embora sem acesso ao roteiro (cujas supostas rubricas poderiam fornecer mais dados a essa avaliação), considero seguro conjecturar que a atuação do Fotógrafo tivesse como objetivo problematizar a relação do Cinema Novo com a classe média da Zona Sul do Rio, representada por Márcia. O mais interessante é que, ao contrário do que se poderia esperar, não é a suposta alienação da classe média que é ridicularizada, mas o tom politizado do Cinema Novo. Aqui, mais uma vez, sinto falta do roteiro, que poderia precisar se o tom irônico já estava presente nas contribuições de Glauber, ou se surgiu durante as gravações, por intermédio da direção de Leon em sintonia com a leitura dos atores.

Nesse âmbito, um bom trecho para análise é o da narração que o Fotógrafo faz de sua trajetória. Ele se aproxima de temas caros ao movimento – cangaço, ideologia de esquerda, religiosidade e cultura popular –, mas usa um ritmo, uma elocução e gestuais próximos de uma comédia pastelão. O mesmo tom caricato é usado para apresentar as “Márcias” na sessão de fotografia quando, ao fim, ela não se define em relação a nenhum dos papéis apresentados. É por intermédio do Fotógrafo e de suas propostas que o filme aponta para temas polêmicos, como luta armada – que, embora esta tenha sido mais significativa no período pós-1968, depois da assinatura do AI-5, já se mostrava como possibilidade nesse momento (ROLLEMBERG, 2001) –, ativismo político, homossexualidade e disputa de gêneros.

Ressalto que, se a protagonista renega a política (e, implicitamente, as *personas* apresentadas), definindo-se como uma jovem “alienada”, isso é possível por intermédio do convite do Fotógrafo para que ela encarne tais possibilidades. Ainda por intermédio dele, no auge da “alegoria”, Márcia é convidada a se esquecer dos temas politizados, no reforço de um movimento já ensaiado antes em termos narrativos. Por fim, essa “garota de Ipanema” não se mostra interessada em qualquer revolução, nem política nem comportamental. Isso, contudo, não significa que seja apática: valendo-me da fruição da obra inteira, percebo que ela realiza movimentos de resistência bastante delicados. Talvez, por isso, nem o Fotógrafo nem o Cinema Novo consigam capturá-los.

A fotografia e a crítica

Apesar dos indícios de sucesso comercial (SALEM, 1997, p. 176)⁵, o filme não foi bem recebido pela crítica. Sobretudo, porque se considerou que o prometido – realizar uma releitura da canção – não se cumprira. Os críticos repetem e reiteram os paratextos do filme, indicando que haviam aceitado a ideia da diferenciação entre a “garota” do filme e a da música, mas concluem que isso não poderia ser percebido no resultado final. Outras avaliações seguiram numa vertente diferenciada, que apresenta mais interesse para o tema debatido aqui, apontando para a falta de precisão nas propostas: o filme seria Cinema Novo, vanguarda europeia, musical *hollywoodiano* ou chanchada?

Foi nesse sentido que se deslocou o texto de Antonio Moniz Vianna (1968, p. 15), no *Correio da Manhã*, ao dizer que a ausência de Sol – certamente apreendido num sentido metafórico, que lhe atribui ideias como alegria e descontração – “nessa praia subantonioniana, é como se faltasse a piscina num daqueles metro-musicais de Esther Williams [...]”. A ironia dessa afirmação é dupla: uma “praia subantoniana” já é, por si, um contrassenso, já que o tom angustiado de Antonioni não combina, no plano do imaginário, com biquínis, *surf* e óculos de sol. Por outro lado, faltar a piscina nos números musicais de Esther Williams, em que ela e inúmeras figurantes executavam coreografias aquáticas complexas, seria faltar tudo.

É preciso ressaltar que o ponto atacado não é a técnica (um problema para outros filmes da época, considerados aquém do nível internacional de sofisticação). De modo geral, os críticos elogiam esse aspecto, sobretudo a fotografa, mas condenam o tratamento dado à diegese. Esse contraste é interessante, pois permite perceber como as qualidades técnicas do filme eram também encaradas como parte de seu discurso. Principalmente no que concerne ao uso das cores, novidade para o Cinema Novo: lido pelos críticos como promessa de mais alegria, descontração e jovialidade, o que acaba por não ser cumprido pelo enredo, provocando parte dos comentários negativos.

Acredito que tenha sido a autorreflexão do movimento o que deixou os críticos em dúvida – afinal, este seria um filme que parecia criticar o Cinema Novo, mas que ainda se apresentava como uma obra cinemanovista. Nesse sentido, é curioso que a ambiguidade detectada pela crítica – a respeito do gênero ou movimento a que o filme se filiaria – esteja presente de forma mais explícita justamente nas sequências construídas em torno do *Fotógrafo* que, como já observei, servem à reflexão do Cinema Novo sobre si mesmo. Cabe, pois, pensar a forma como a prática fotográfica foi representada e por que ela daria margem a tal movimento de reavaliação.

O fotógrafo e o Cinema Novo

Um dos pontos que logo chama atenção nas sequências analisadas é a localização limítrofe das sessões de foto. Por certo elas servem à autodescoberta de Márcia, que se vê através das lentes do *Fotógrafo*, mas também estão a serviço de uma abertura para o mundo. Segundo Ana Maria Mauad (2013, p. 19), a fotografia é “pública, não somente por ser [...] publicada, mas [porque] se refere ao espaço público como tema e [...] tem no espaço público o seu lugar de referência política”. Nada no enredo do filme deixa transparecer que as fotos de Márcia sejam produzidas para circular, mas isso não impede que elas estejam conectadas com o espaço público e com a pauta política do momento. É nesse sentido que me refiro a uma localização limítrofe, já que a autodescoberta é, ao mesmo tempo, descoberta de si, do mundo e da política.

Nesse sentido, é interessante se referir às reflexões de Maria Eliza Linhares Borges sobre a modalidade do retrato fotográfico, em que constata que ele “se coloca como uma prova material da existência humana, além de alimentar a memória individual e coletiva de homens públicos e de grupos sociais” (2007, p. 41). Essa mesma perspectiva é assumida por Boris Kossoy (2001, p. 27), para quem a difusão da prática fotográfica trouxe a “possibilidade de autoconhecimento e recordação, de criação artística [...]”, mas também de “documentação e denúncia”. Por certo, os autores se referem a práticas distintas no campo de atuação dos fotógrafos – ou o registro serviria à memória individual, ou seria mobilizado como material público – mas em nenhuma das citações nega-se a possibilidade de hibridação.

É necessário ressaltar que o Cinema Novo, até meados da década de 1960, percebia a fotografia como parte do segundo sentido apontado por Kossoy (2001, p. 27): “documentação e denúncia”. Nessa busca, o portador da câmera assumiria uma postura agressiva diante do mundo, atrás de seu registro objetivo, embora este nunca tenha prescindido de qualidade estética. Nessa mesma linha, Paulo Menezes (2001, p. 18) comenta a perspectiva do fotógrafo Cartier-Bresson, segundo quem o porte e uso da

câmera se assemelhava à execução de um crime, de uma violação: “a palavra fotografar, em inglês, não deixa dúvidas – *to shoot* significa atirar, matar, aplicar injeção [...]”. É também por esse viés que Susan Sontag (2004, p. 127) afirma que a “fotografia é, de várias maneiras, uma aquisição” – de pessoas, experiências, eventos e informações – constatação que também explicita certa agressividade.

Não à toa, no filme a figura do Fotógrafo é representada de forma a ressaltar sua arrogância, sobretudo quando se autoproclama capaz de “desnudar” a Garota. Contudo, a narrativa quebra, ao longo das sequências, essa certeza. Se num primeiro momento, quando revela o retrato de Márcia, ele parece mesmo ter sido bem sucedido, logo depois, na sequência de fotos sobre os papéis que a mulher poderia desempenhar nos anos 1960, a eficácia não é assegurada. Até porque, Márcia não se deixa fotografar nua, o que pode ser interpretado como evidência de sua timidez e/ou recato, mas também como os limites encontrados pelo Fotógrafo na sua tentativa de desnudá-la também em sentido metafórico.

Logo, um dos aspectos da arte de fotografar evidenciado pelo filme é o fato de que a criação da foto é realizada simultaneamente por fotógrafos e fotografados. Como observou Kossoy (2001, p. 42), o fotógrafo é um “filtro cultural”, ao selecionar um aspecto do real para registrar, mobilizando, nessa operação, um tratamento estético que organiza os dados visuais e potencializa os recursos técnicos. Desse modo, “o fotógrafo concentra o seu ser, a sua existência, não para descarregá-la em criações autônomas, mas para dissolvê-la na substância dos objetos que se aproximam dele” (KRACAUER, 1980, p. 260 *apud* MAUAD, 2011).

Por outro lado, o objeto da fotografia também toma parte dessa seleção, na “escolha do cenário ideal, de um evento emblemático, ou de uma situação em que fique evidenciada a competência do poder [...]” (MAUAD, 2011, p. 14). Desse modo, a fotografia se apresenta não apenas como “um duplo testemunho” (KOSSOY, 2001, p. 50) – do objeto fotografado e do autor –, podendo vir a ser também uma captura tripla, quando a vontade do objeto (convertido em sujeito) é igualmente registrada.

No âmbito do Cinema Novo essa tensão entre fotógrafos e fotografados, entre registro e criação, estava bastante presente, como evidencia a análise de José Carlos Avellar (2007, p. 16):

Rabiscar e cortar o que se vê, iluminar com luz que quase cega de tão forte para mostrar que o que vemos não tem que ser forçosamente assim como vemos, incorporar ao olhar um caráter instável, alterável a todo instante, como forma de representação da natureza móvel, transformável das coisas. Cinema desse modo porque [...] é para melhor transformar [o] reflexo do mundo visível em reflexão que a fotografia dá de dez a zero na realidade.

Aqui, a dimensão artística do ato fotográfico soa como mais potente do que sua percepção como registro objetivo da realidade. Embora Avellar não proceda a uma análise cronológica, defendendo que tal hierarquia tendeu, se não a se acirrar, ao menos a se evidenciar mais ao longo da década de 1960. Essa valorização também era importante para o movimento por conta do caráter encenado de muitas de suas produções (embora a realidade, apreendida aqui como “materialidade”, pudesse ser igualmente captada nas paisagens e nos passantes, posto que se prescindia de estúdios e figuração profissional). De qualquer forma – fosse no drama encenado por atores ou vivenciado por “personagens reais” –, não seria tanto o referencial da filmagem o que contava, mas o que nela havia de simulação. A “realidade” do filme nem sempre estava fora (em frente à câmera), pois o mais importante era a construção interpretativa que a fotografia poderia realizar – sem nunca se esquecer que a materialidade, fosse do ator, do cenário, do figurante ou entrevistado, estava sempre disposta a *tour de force* com o ímpeto criador.

Tal dimensão é ritualizada em *Garota de Ipanema* e evidenciada justamente pelo Fotógrafo. É como se Leon Hirszman e sua equipe não deixassem escapatória: seria necessário reconhecer o papel de criadora de novas realidades possíveis, desempenhado pela fotografia, mas também a opacidade dos fotografados. Na diegese, Márcia é uma “personagem real” devassada pelas lentes do Fotógrafo, que abusa dos recursos artísticos para revelar como ela é “de verdade”. Uma verdade, contudo, que não se desdobra como “imitação” do que há tal como há, mas sim como construção de uma possibilidade real de existir captada pela lente no instante da fotografia. Portanto, o filme se aproxima da teoria do realismo cinematográfico, e também com a tradição da fotografia realista, ao modo da uma negação de seus postulados.

Como indica Ana Mauad (2011, p. 121), em diálogo com Kracauer, os realistas teriam aprendido que a realidade sempre se mostrava como percebida por quem a vê, “porém, quanto mais atentos a essa premissa, mais fascinados ficavam com a possibilidade da câmera revelar uma realidade invisível aos olhos desprovidos dela”. Em análise realizada por Paulo Menezes (2001) é também no caminho dessa percepção que age Thomas, personagem principal de *Blow up* (Michelangelo Antonioni, 1967), filme contemporâneo de *Garota de Ipanema*. Segundo esse autor, Thomas, protagonista-fotógrafo, “precisa da imagem da coisa e não da própria coisa para ter certeza [e] acreditar, definitivamente e sem nenhuma dúvida, na *realidade da imagem*” (MENEZES, 2001, p. 44). Desse modo, nessa operação inverte-se a lógica: ao invés da fotografia ser impregnada pela realidade da coisa, “é a coisa que se beneficia de uma transferência advinda da realidade da imagem” (MENEZES, 2001, p. 47).

Devo reforçar que, em seguida à revelação de seu retrato, Márcia continua a ser devassada pelo fotógrafo, mas agora mediante uma encenação, que remete a alguns papéis

atribuídos à mulher no fim da década de 1960. Trata-se de uma operação comum entre os “fotógrafos-artistas”, que fundamentalmente querem “expressar uma tese corrente no mundo da pintura, na qual *o retrato artístico, mais do que informar, deveria representar*” (BORGES, 2003, p. 44; ênfase original). Assim, a fabricação da imagem “não deixa de ser real, mas o supera sendo o real da fotografia, ou o real fotográfico” (MAUAD, 2011, p. 126).

É importante perceber, contudo, que na sessão de fotos não é apenas a garota que pode vir a ser desnudada, real e metaforicamente – o Fotógrafo também se expõe. Embora sua autobiografia brevemente narrada esteja eivada de referências à política, o que a Márcia quer mesmo saber está no plano da intimidade. Desse modo, se aceito que o Fotógrafo seja uma representação do Cinema Novo, ousaria dizer que sua função diegética é evidenciar que o movimento se forçava a descobrir a intimidade (inclusive a sua própria) ao fotografar a Garota de Ipanema. Importante salientar que, nesse processo, o Cinema Novo não estava abrindo mão da politização, mas tentando captar – ainda de forma incipiente – a força política que poderia resistir no plano privado, das relações mais íntimas.

Além disso, o movimento voltava a tentar traçar um caminho – já esboçado no início da década – em que a classe média, aqui representada pela Zona Sul do Rio, em que viviam muitos cinemanovistas, também fosse considerada parte da realidade. Nesse processo, o próprio movimento se assumia como parte do real – e não apenas como registrador do mesmo – demonstrando que não somente o objeto registrado deveria ser assumido (e transformado) por suas narrativas, mas também o que estava por trás das lentes. Revelar a não somente a Garota, mas também o seu Fotógrafo.

Recebido em 30/8/2013

Aprovado em 11/11/2013

NOTAS

¹ Inicialmente, o movimento da imagem cinematográfica era ligeiramente acelerado em relação ao movimento percebido na realidade. A descoberta de que os 24 quadros por segundo eram capazes de produzir a ilusão perfeita de movimento corrigiu esse problema.

² Reforço a diferença em relação aos teóricos que acreditam que o cinema é a manipulação do real, por meio da montagem e de outros recursos. Para eles, o cineasta seria um *escultor de tempo* que lima os excessos da realidade até chegar – por intermédio dos cortes – ao mínimo essencial para o tempo se fazer arte. Assim, o que caracterizaria o fazer cinematográfico seria justamente a manipulação do tempo, e não sua reprodução (XAVIER, 1983).

³ Como o personagem é anônimo, será referido como “Fotógrafo” ao longo da análise, seguindo a indicação dos créditos do filme.

⁴ Recurso narrativo em que a câmera se posiciona abaixo do personagem ou objeto filmado. É o contrário da *plongée*.

⁵ Helena Salem (1997) informa que teve acesso a depoimentos contraditórios em relação a esse fato.

REFERÊNCIAS

- ARONOVICH, Ricardo. Entrevista com Ricardo Aronovich: depoimento. [1º de junho, 2010] Rio de Janeiro: *Associação Brasileira de Cinematografia*. Entrevista concedida a Lauro Escorel. Disponível em: <http://www.abcine.org.br/uploads/pdf/entrevista_com_ricardo_aronovich.pdf> Acesso em: 13 dez. 2012.
- ADES, Eduardo; KAUFMAN, Mariana (Org.). *Luz em movimento: a fotografia no cinema brasileiro: catálogo da mostra homônima*. Rio de Janeiro: Imagem-Tempo produções, 2007.
- AVELLAR, José Carlos. Memória fotográfica. In: ADES, Eduardo; KAUFMAN, Mariana. (Org.). *Luz em movimento: a fotografia no cinema brasileiro: catálogo da mostra homônima*. Rio de Janeiro: Imagem-Tempo produções, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- KERN, Stephen. The nature of time. In: _____. *The culture of time and space*. 1880-1918. Cambridge: Harvard University Press, 1989, p. 10-35.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- KRACAUER, Siegfried. Photography. In: TRACHETENBERG, Alan (Ed.). *Classic essays on photography*. New Heaven: Leete's Island books, 1980.
- MAUAD, Ana Maria. Fotografia pública e cultura do visual, em perspectiva histórica. *Revista Brasileira de História da Mídia*, Porto Alegre/São Paulo, v. 2, n. 2, p. 11-20, jul./dez., 2013.
- _____. Olhos para ver e conhecer: fotografia e os sentidos da história. In: GAWRYSZEWSKI, Alberto. *Imagem em debate*. Londrina: Eduel, 2011.
- MENEZES, Paulo. *À meia-luz: cinema e sexualidade nos anos 70*. São Paulo: USP, Curso de Pós-Graduação em Sociologia; Ed. 34, 2001.
- PINTO, Carlos Eduardo P. de. *Imaginar a cidade real: o Cinema Novo e a representação da modernidade urbana carioca (1955-1970)*. 2013. 344f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Niterói, 2013a.
- _____. Câmera-arma: a representação das funções sociais da fotografia em *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962). *Revista Brasileira de História da Mídia*, Porto Alegre/ São Paulo, v. 2, n. 2, jul./dez., p. 151-158, 2013b.
- _____. Tudo deve falar do Golpe? Os limites da ditadura civil-militar como chave interpretativa da representação urbana nos filmes do Cinema Novo. *Revista Contemporânea* (UFF), Niterói, Ano 3, n. 3, p. 125-149, 2013c, verão.
- ROLLEMBERG, Denise. *O apoio de Cuba à luta armada no Brasil: o treinamento guerrilheiro*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2001.
- SALEM, Helena. *Leon Hirszman: o navegador de estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

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

TACCA, Fernando de. Fotografia e cinema: intertextualidades. *Stadium*, Campinas, SP: v. 27, n. 27, p. 1-2, inverno de 2008. Disponível em: <<http://www.stadium.iar.unicamp.br/27/index.html>>. Acesso em: 20 out. 2012.

VIANNA, Antonio Moniz. Coluna Cinema: Garota de Ipanema. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 15, 5 jan. 1968.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura).