

# A MEMÓRIA EM PLANOS FIXOS: O FOTOGRAFICO NO FILME *A CICATRIZ* (*BLIZNA*) DE KIESLOWSKI

Denise Jorge Trindade<sup>1</sup>

“O instante é o vasto ovo de vísceras mornas”<sup>2</sup>

Este artigo propõe algumas reflexões sobre o fotográfico e suas propriedades no tempo fílmico, como, por exemplo, a atualização da memória. Abordaremos o uso de fotografias fixas no filme *A Cicatriz*, de Krzysztof Kieslowski, no qual uma foto age como um instante, despertando sensações temporais que se sobrepõem à narrativa. A presença de fotografias dentro do filme e a interrupção que elas causam na imagem cinematográfica aparecem aqui como efeitos estéticos que alteram os limites entre fixidez e movimento, problematizando suas abordagens no campo próprio da teoria da imagem como consequência de passagens entre fotografia e cinema.

## A IMAGEM DA CICATRIZ NA NARRATIVA

Ao apresentar vertentes diversas das narrativas ocidentais, Auerbach (1946, p. 2), em seu livro *Mimesis*, aponta a importância de um momento na *Odisseia* que causa uma brecha temporal na história. Este se dá quando a antiga ama do herói lava os pés de um homem, em um gesto de hospitalidade, considerando-o mais um viajante fatigado. Apesar de perceber algumas semelhanças físicas com o antigo patrão, ausente há anos, somente ao apalpar uma cicatriz que ele possui a ama percebe se tratar da mesma pessoa. Assim, a identidade de Ulisses é revelada dentro da história.

---

1 Doutora UFRJ/prof. da Unesa.

2 Lispector, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 39.

Para o autor, este incidente na bem ordenada narrativa homérica produz uma interrupção nas séries de seus versos. O reconhecimento da cicatriz de Ulisses pela ama coloca em cena diversas temporalidades, como, por exemplo, uma volta ao passado. **O ato explica a origem da marca** – um acidente que ocorre durante uma caçada a um javali com o avô, remetendo à sua infância e adolescência em meio aos costumes da família.

... a saudação, o banquete de boas-vindas, o sono e o despertar, a saída matutina para a caça, o rastejo do animal, a luta, o ferimento de Ulisses por uma presa, o curativo da ferida, o restabelecimento, o regresso a Ítaca, o preocupado interrogatório dos pais...<sup>3</sup>

Tal descrição faz com que o leitor vivencie os acontecimentos com tamanha intensidade **que se esquece do ato** **que** deslançou as lembranças: o momento em que Ulisses tem os pés lavados por Ericléia. Somente após ter percorrido os acontecimentos com o narrador o leitor retorna ao aposento de Penélope, para o momento da lavagem dos pés.

Auerbach questiona se o motivo da interrupção na narrativa seria o desejo de aumentar sua tensão, porém se afasta desse pressuposto, constatando que tal elemento seria muito débil nas narrativas homéricas. Se o preenchimento total do presente faz parte de uma interpelação que aumenta a tensão mediante o retardamento para manter a suspensão do estado de espírito, a crise e a tensão devem permanecer em segundo plano. Porém, afirma ele, no caso de Homero, tudo se dá no primeiro plano, e suas narrativas são sempre no presente, preenchendo completamente a cena e a consciência do leitor.

Segundo Auerbach (2007), a escolha de uma cicatriz como marca de temporalidade por Homero pode remeter a um efeito estético, mas o primordial deve residir no próprio impulso fundamental de seu estilo: representar os fenômenos de forma acabada, palpáveis e

---

3 Auerbach, Erich. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 2007, p. 2

visíveis em todas as suas partes, claramente definidos em suas relações com o espaço e o tempo.

Tal proposição permite aproximarmo-nos, em um primeiro momento, das relações espaciais e temporais atualizadas pelo fotográfico no espaço filmico. Para isso, faz-se importante **uma pequena abordagem** sobre a autonomia da imagem fotográfica. Seu uso na narrativa filmica, presente no filme *La Jetée*, de Chris Marker, no qual a imagem está ligada à memória, **como uma cicatriz da imagem**, servirá aqui de referência para tecermos, primeiramente, algumas considerações sobre essas relações.

## INTERRUPTOS INSTANTES

A imagem fotográfica é vista de duas maneiras: como um fragmento que a câmera retira do mundo, resultando em um rastro deste, ou como resultado de uma técnica aplicada ao aparato fotográfico de acordo com determinado método, apresentando-se como uma expressão do meio que a produz. O modo singular de Hans Belting (2007) abordar a fotografia evoca que pensemos a imagem em um sentido antropológico, como **imagens de lembrança e de imaginação** com as quais interpretamos o mundo.

Dialogando com Susan Sontag (2008, p. 17), para quem as fotos são uma interpretação do mundo, ele ressalta que o mundo é por nós representado através de nosso imaginário. Ao destacar também as ideias de Flusser – de que as imagens se colocam entre o mundo e o ser humano, apresentando-o de maneira deslocada, e o homem começa a viver em função das imagens criadas por ele mesmo –, Belting nos sugere uma aproximação do espectador, de suas experiências de vida, que adotam a forma de fotografia.

Diferentemente de serem determinadas pelo meio, tais imagens aparecem para ele como simbólicas da imaginação, as quais percorreram um largo trecho antes de incursionar nessa tecnologia. Elas existem como registros de nossa percepção e de nossas lembranças de mundo.

No filme *La Jetée*, de Chris Marker, podemos dizer que o diretor se aproxima das fotografias no que elas traduzem sua potência de imaginação e as dispõe como uma narrativa. “Nada distingue as lembranças de outros momentos. Só mais tarde elas se fazem reconhecer, pelas cicatrizes”. Essa frase segue aquela que apresenta a história que será contada: “Ceci est l’histoire d’un homme marqué par une image d’enfance”, aproximando imagem, marcas e cicatrizes.

O filme é uma ficção científica que narra a aventura de um sobrevivente da Terceira Guerra Mundial. Ele vive como prisioneiro nos subterrâneos de uma Paris destruída pela guerra. Mas as lembranças de sua infância estão presentes em sua memória. Elas aparecem através de fotografias, que nos permitem acompanhar suas viagens no tempo onde presente, passado e futuro se confundem. Com elas, acompanhamos seus passeios com a mulher amada em um mundo “real”, onde há crianças “reais” e pássaros “reais”. *La Jetée* foi o primeiro filme do cineasta e uma de suas principais singularidades reside no fato de ser quase exclusivamente composto por fotografias fixas, acompanhadas por edição sonora e uma narração em voz-off.

Em uma dessas viagens da memória, numa cena no aeroporto de Orly, o protagonista se reconhece criança, em um passeio com os pais, quando assiste à morte de uma pessoa. Ele se dá conta de que é a imagem de sua própria morte.

Os encadeamentos de fotos no filme atualizam diversas temporalidades através de sequências diversas, permitindo que transitemos entre presente, passado e futuro. A memória dos personagens é visualizada através de uma seleção de instantes que aparecem como camadas de tempo dispostas em planos, onde o fotográfico age como tradução de uma visibilidade na superfície, em sua potência de interromper os fatos e criar situações temporais diversas, assim como a cicatriz de Ulisses na *Odisseia*.

Tais questões encontram ecos no conceito “Entre-imagens”, colocado por Raymond Belour (1997), principalmente quando ele enfoca a questão da interrupção da imagem no cinema através do fotográfico.

Tendo como interlocutores Deleuze e Barthes, Bellour (1997, p. 26) verifica alguns pontos comuns em passagens de imagens como pintura, fotografia, cinema e vídeo. O autor coloca em cena discussões diversas sobre a imagem fixa e a **imagem movimento**, considerando pontos constantes sobre o instante em tais passagens, como a ideia de sua pregnância, mais presente na pintura, permitindo a expressão da essência dos acontecimentos. Ou, ainda, um instante qualquer, como na fotografia, que aleatoriamente permite a construção de **outros** através de sua contextualização e, por fim, a **imagem movimento**, que anularia todos os instantes através da projeção.<sup>4</sup>

Em Deleuze, Bellour aponta a distinção de duas “faces” do movimento: aquele que se produz na própria imagem e que reproduz a percepção natural (a imagem-movimento) e aquele em que o cinema inventa seu próprio tempo, mediado pela montagem, pela câmera móvel e pela emancipação da tomada (imagem-tempo).<sup>5</sup>

A partir de pontos em comum e também de diferenças com Deleuze, o autor levanta algumas questões que aqui nos interessam de modo específico, como esta: o que acontece quando o instante, esse “corte imóvel do movimento”, especifica-se por uma interrupção do movimento, tanto do movimento na imagem quanto da própria imagem, já que não pode ser de seu transcorrer, que nunca para?<sup>6</sup>

Diferentemente da dependência de uma montagem interior, onde os instantes estariam presos à duração, ele propõe uma inversão, que se daria no ato de puxar, atrair o filme, o cinema, para o ponto que esses instantes designam.

---

4 Essa questão é problematizada também por Jacques Aumont (1993). A imagem movimento alterou os dados da representação do instante em dois sentidos: por um lado, ela evidencia a representação do tempo de um acontecimento, sem ter de recorrer à tradução deste através de um de seus instantes; e, por outro, multiplica os instantes quaisquer, já que o fotograma fixa um instante que não é determinado por nenhum *a priori* semântico.

5 Tal problema é contextualizado por Bellour principalmente em relação às abordagens filosóficas de Deleuze sobre cinema, tendo como referência os estudos de Bergson em *Matéria e memória*, nos livros *Imagem-movimento e Imagem-tempo*.

6 **Ibidem**, p. 128.

Ao verificar que Deleuze reconhece na fotografia, principalmente a instantânea, uma das condições determinantes para o nascimento do cinema, mas não se detém na possibilidade dessa parar o filme, Bellour propõe verificar no fotográfico uma maneira de perceber o que acontece ao filme quando o instantâneo se torna, ao mesmo tempo, “a pose e a pausa do filme”.

Ele evoca primeiramente o congelamento da imagem e sua utilização por diversos cineastas como um ato estético, como, por exemplo, aquele realizado por François Truffaut no final do filme *Os incompreendidos* (1959), quando o personagem está diante do mar. O autor aponta esse instante como uma possível marca de passagem do cinema clássico (imagem-movimento) para o cinema moderno (imagem-tempo), instaurando um tempo para se pensar diferentemente o cinema.

O tempo então instaurado se tornará para a teoria do cinema, num movimento paralelo, o tempo da análise de filmes e da questão do fotograma (dois modos de congelar o filme). Um tempo que é também de fusão com a fotografia, da qual se pretendeu, ao mesmo tempo, reaproximar o cinema e diferenciá-lo a todo custo (BELLOUR, 1997, p. 132).

As tentativas de aproximação com o cinema realizadas por Roland Barthes também aparecem como referência para esse tipo de questionamento. Ao isolar os fotogramas de filmes de Eisenstein para analisá-los, o semiólogo verifica nesse ato uma tentativa de provocar interrupção na sequência das imagens fílmicas, encontrando o sentido obtuso, o afeto disperso, o irracional em sua análise, como, por exemplo, na cena da chuva de ouro que cai sobre a cabeça de um jovem czar, em *Ivan, o Terrível*. O fotograma permite uma análise semiótica, na qual o autor reconhece um nível comunicacional, o da informação, pelas poses, vestes e maquiagens; um nível simbólico, o do batismo pelo ouro; e aquele que Barthes, ao estranhar o seu significado, não consegue nomear, mas reconhece traços, percebendo acidentes significantes de um signo incompleto, ao que ele propõe a ideia de uma significância que excede a psicologia, a anedota, a função e, para dizer

tudo, o sentido, sem contudo se reduzir à teimosia que todo o corpo humano põe em estar lá.

... é uma certa capacidade da máscara dos cortesãos, ora espessa, marcada, ora lisa, bem delineada; é o nariz “ridículo” de um, é o fino desenho das sobrancelhas de outro, o louro deslavado, a tez branca e murcha, a chateza afetada do penteado que cheira a posição e a harmonia de tudo isto com a base argilosa, com o pó de arroz. Não sei se a leitura deste terceiro sentido tem fundamento – se a podemos generalizar – mas parece-me já que o seu significante (os traços que acabo de tentar dizer, senão descrever) possui uma individualidade teórica; por um lado não a podemos confundir com o simples *estar-lá* da cena, pois excede a cópia de motivo referencial, obriga a uma leitura interrogativa (a interrogação incide precisamente sobre o significante, não sobre o significado, sobre a leitura, não sobre a inteligência, é uma captação “poética”; e por outro lado, já não se confunde com o sentido dramático do episódio: dizer que os traços remetem para um ar significativo dos cortesãos, ora distante, ora interessado, não me satisfaz plenamente: algo, nestes dois rostos, excede a psicologia, a anedota, a função e, para dizer tudo, o sentido, sem contudo se reduzir à teimosia que todo o corpo humano põe em estar lá (BARTHES, 1990, p. 47).

A autonomia da imagem fotográfica aparece para Barthes, principalmente, em seu aspecto poético, oferecendo ao leitor o espaço da imaginação.

Porém, para além dessas possibilidades, Bellour nos propõe pensar na interrupção do movimento que o fotográfico instaura no filme, os tipos de instante a que ele se refere, destacando o uso da presença de fotografias fixas na narrativa fílmica. Segundo ele, refotografar uma foto produz uma parada do movimento no plano. São fotos transformadas em fragmentos de imagens-filmes, que produzem um efeito de vaivém entre a pose e o instantâneo, produzindo instantes pregnantes, no quais tais imagens adquirem sentidos diversos para o espectador.

Por um lado, a foto passa a ter o caráter de uma imagem de imagem, deixada ao critério do espectador. Por outro, ela designa um

espaço que não pode ser isolado: qualquer instante que **reenvia** a outros, sem parar. Tendo como referência essas discussões e seus pressupostos teóricos, examinaremos como elas se apresentam no filme *A Cicatriz*, de Kieslowski.

## A CICATRIZ DA IMAGEM

O filme *A Cicatriz* (*Blizna*), realizado em 1976 pelo polonês Kieslowski coloca em cena um conflito político local passado em 1970. Esse filme foi censurado na Polônia e o **cinesta**, que faleceu em 1996, não pôde vê-lo nos cinemas de seu país. O DVD no Brasil foi lançado em 2008, possibilitando, mais uma vez, um encontro com a linguagem desse grande **cinesta**, que mescla em doses equilibradas estética e política, tornando-se uma referência no cinema contemporâneo.

Nesse filme, percebemos constantes que irão se repetir em suas realizações posteriores e mais famosas, como a trilogia das cores – *A liberdade é azul*, *A igualdade é branca* e *A fraternidade é vermelha* –, na qual a imagem aparece como armadilha em um mundo composto na superfície, evidenciando os indivíduos diante de dilemas, como o “voyeurismo” do juiz em *A fraternidade é vermelha*.

Em *Blizna*, através da construção de um grande complexo petroquímico em uma pequena cidade da Polônia, Olecko, o cineasta aponta questões humanas e éticas que tal realização desperta, no que diz respeito aos conflitos entre progresso e destruição.

Por um lado, os empresários e a promessa de desenvolvimento da cidade; de outro, aqueles que perderão empregos e funções, além da possível descaracterização do lugar para os antigos habitantes. Depois de muitas discussões e negociações, decide-se que o complexo será construído. Para isso, faz-se importante a escolha de um mediador que seja “simpático” aos moradores. O protagonista da história, o engenheiro Josef Berdnaz, é escolhido para acompanhar o processo por ser um antigo morador do local, admirado por todos por sua honestidade. Sua esposa, uma ex-ativista política, se nega a acompanhá-lo devido às tristes memórias que ela retém do lugar, principalmente das derrotas de seus ideais comunistas. Diferente dela, Berdnaz acredita que dentro

da situação atual pode, através de seu trabalho, conduzir as coisas para o bem-estar comum da cidade.

Além dos enquadramentos fixos, que produzem singulares imagens-movimento – como o plano inicial, onde vemos árvores sendo derrubadas por escavadoras, ou na sequência em que Josef passeia pela cidade e a câmera mostra a duração de seu olhar no reconhecimento de habitantes locais e a tradição de seus hábitos cotidianos, que significam “atraso”: um homem que empurra “o burro sem rabo”, uma velha senhora que sobe com dificuldades uma rua, um amolador de facas –, percebemos que, durante todo o tempo, a fotografia fixa atrai o filme para os instantes que elas designam, como no pressuposto apontado por Bellour. Tais imagens, carregadas de poesia, traduzem os velhos costumes da cidade que serão alterados com a ideia de progresso.

Esse dilema também é enfatizado logo no início do filme, em uma cena em que acontece uma reunião na qual se discute a urgência da obra: um empresário investidor apresenta fotos em preto e branco de crianças e adultos em ambientes precários, denotando pobreza e abandono, o que, segundo ele, justificaria a construção, pois traria empregos para a cidade. As imagens se sobrepõem aos planos, atraindo nosso olhar, reafirmando o ponto de vista dos empresários sobre a urgência da realização do complexo. As fotos filmadas – ou refotografadas – adquirem um caráter de “provas inventadas” da realidade.

Mas é principalmente através da própria figura de Berdnaz, que é fotógrafo amador, que tal uso da imagem se destaca. Em vários momentos da narrativa fílmica, acompanhamos seu olhar através do uso da câmera subjetiva. Nesses momentos, há interrupções onde o olhar é revertido, criando brincadeiras com o eixo do filme, produzindo cortes na narrativa, acentuando o lugar do fotográfico que, conforme Philippe Dubois<sup>7</sup>, se caracteriza como um estado de imagem nas variações da imagem-foto e sua potência de transformação, que habitam o imaginário do espaço e do tempo.

---

7 DUBOIS, Philippe. Sobre o “efeito-cinema” nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo. In: *Transcineamas*. Org. Katia Maciel. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009, p. 89.

A presença do fotográfico e seu poder de interrupção se dá muito fortemente em dois momentos. Um deles é a cena em que, ao abrir a porta de casa para contar à sua esposa que foi convidado para o tal trabalho, a tela fica escura por um breve instante, até que Berdnaz acende a luz. Ele deixa a bolsa de trabalho, retira o terno, apanha um ramo de flores e caminha para a frente da câmera. Em seguida, a luz se apaga novamente. Ela se acende como um efeito estético do próprio filme, evidenciando que ele se encontra em um laboratório de fotografia caseiro, improvisado no banheiro. Sua esposa também está presente e os dois iniciam um diálogo sobre a filha. Ele coloca algumas fotos da moça, ainda molhadas, no espelho, presentificando momentos com imagens.

Ele: Por que Eva (a filha) veio? (a foto de uma moça é colocada no espelho).

A esposa: É apenas por alguns dias. Ela precisa descansar.

Ele: É um aborto? ...ah! aquela garota!!! (coloca outra foto).

Eva, a filha dos dois, aparece no filme, primeiramente, em fotografias. De repente, a esposa o indaga onde ele havia ido. A resposta também se dá por meio da foto que ele “cola” no espelho. Ela reconhece o lugar – **Olasko** – e afirma que não quer voltar. Na foto, **uma** moça jovem, junto a outras pessoas. Ele diz que ninguém vai se lembrar. Ela diz que sim, e se nega a acompanhá-lo. Ele responde que vai mesmo assim.

Essa mesma fotografia aparece em outro contexto, protagonizado pela figura de um jornalista que acompanha os acontecimentos da construção. Durante o filme, ele grava depoimentos de trabalhadores insatisfeitos e filma todo o processo para um documentário. Tais filmagens aparecem também interrompendo o fluxo temporal **do filme**, e as imagens adquirem um caráter de “realidade”, seja nas falas – “Você está filmando?”, dita por Berdnaz – ou nas paisagens que nos são apresentadas em caráter realístico.

Seu trabalho é proibido por um dos empresários envolvidos no comando da obra, que não permite as filmagens. Ele vai procurar Berdnaz, que havia consentido na filmagem, em seu escritório. Este se nega a atendê-lo. Mas, ao chegar em casa, ele encontra o rapaz **esperando** e diz que sabia que ele estaria ali, que ele saberia como encontrá-lo, o que configura as “boas intenções” do protagonista.

Ao abrir a porta de casa, a luz mais uma vez é invertida. Ela vem de dentro e se apaga. A sensação é que eles estão em uma caixa preta, onde a “verdade” será revelada.

Ao entrar, o rapaz olha algumas fotos na parede. Aponta para uma em especial, **que é a mesma foto mostrada no banheiro**, e pergunta:

Jornalista: Que foto é essa?

Berdnaz : Eu a tirei. Você gostou?

Jornalista: Sim. Ela era hóspede de meu tio durante a ocupação (apontando para a imagem da jovem, do que apreendemos que é a mulher de Berdnaz). Este deve ser eu (na época, uma criança). Tinha cabelo cacheado.

A câmera se aproxima da foto, oferecendo uma pose ou, como quer Belour, uma pausa do filme. **Realizamos que é a mesma foto mostrada no banheiro** em que se deu o início da narrativa. Esse instante qualquer aparece como o lugar de parada, da marca e da revelação. Sua pregnância no ato de narrar reenvia a outros instantes – aos ideais dos jovens ou à resistência **política** da esposa em acompanhá-lo, ao passado e ao futuro.

A fotografia, como uma cicatriz, interrompe o presente daquele momento, colocando a memória em primeiro plano. Tempo e movimento se encontram nesse espaço através do fotográfico.

Nada mais preciso que a escolha desse título por Kieslowski, no qual a cicatriz da imagem é evidenciada através de **imagens** de lembrança e de imaginação com as quais interpretamos o mundo. Nas fotos presentificam-se as interrupções, responsáveis pelo ato de narrar.

Elas evidenciam instantes viscerais que, ao proliferarem-se, engendram tempos e mundos diversos, inclusive o do cinema.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BELLOUR, R. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. São Paulo: Papirus, 1997.
- BELTING, H. *Antropologia de la Imagem*. Bahia: Katz Editores, 2007.
- BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar*. Argos: UFMG, 2002.
- DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DIDI-HUBERMAN. *Devant L'image*. Paris: Ed. Minuit, 1990.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papirus, 1993.
- MACIEL, K. *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.
- SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia. das letras, 2004.

#### FILMES

- A Cicatriz (Blizna)* de Krzysztof Kieslowski, 1976.
- La Jetée* de Chris Marker, 1962.