

A DIALÉTICA DO ‘NEGATIVO 25’: ALGUMAS NOTAS E ANALOGIAS DA MATERIALIDADE EM NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS

Resumo: Pretendemos com esse ensaio apresentar e debater algumas questões tendo como argumento panorâmico a ideia de narrativas visuais e fotografia. Metodologicamente fazemos uso de uma narrativa cinematográfica que se origina de um conto publicado em meados do século XX. Nossa abordagem pretende entender, em primeiro lugar, como o personagem da narrativa (tanto fílmica, como literária) passa de uma realidade fantasiosa e “quase medíocre” para um protagonismo “quase heroico”. Uma segunda questão, que o filme aponta e nos instiga à discussão, é a passagem do analógico para o digital, suas distintas ‘materialidades’ da nossa relação (ética e estética) com o mundo e a história. Teoricamente, nos inscrevemos em um interesse contemporâneo pela assim chamada “materialidade” da informação, mas, com algum espírito interdisciplinar, nos referimos a um quadro variado de autores das ciências humanas e sociais. Afirmamos que no filme, esse processo de transição não somente corresponde a uma mudança de técnicas e formatos de obtenção e visualização de imagens, mas está associado, também, a uma mudança mais geral nas relações de trabalho.

Palavras-chave: Narrativas visuais. Fotografia. Materialidade. Relações de trabalho.

THE DIALECTICS OF ‘NEGATIVE 25’: SOME REMARKS AND ANALOGIES ON MATERIALITY IN PHOTOGRAPHIC NARRATIVES

Abstract: This essay aims to discuss some questions which present themselves against the background of the idea of visual and photographic narratives. The text centers around a cinematographic narrative which stems from a short story published in the mid-20th century. Our approach consists, firstly, to understand how the narrative character (both filmic and literary) goes through a fanciful and ‘almost mediocre’ reality to an ‘almost heroic’ protagonism. A second question that is addressed, suggested by the film and that instigates discussion, is the shift from the analogue to the digital era, the (in)distinctive materialities of our relation with the world and history. Our conceptual framework is intentionally a loose one, drawing insights and concepts from the humanities and the social sciences. We state that in the film this transition process does not only correspond to a change from the format of printing to lcd-screen visualization of images, but it is also associated to a more general change in work relations.

Keywords: Visual narratives. Photography. Materiality. Work relations.

Amir Geiger

Graduado em Ciências Sociais pela UFF e mestre e doutor em Antropologia pela UFRJ. Professor Adjunto do Departamento de Ciências Sociais da UNIRIO, e colaborador do PPGMS.

Leila Beatriz Ribeiro

Ggraduada em História pela UFRJ e mestra e doutora em Ciência da Informação pela UFRJ/IBICT. Professora Associada do Departamento de Processos Técnico-Documentais da UNIRIO, e professora/pesquisadora do PPGMS.

leilabrito@unirio.br

INTRODUÇÃO

Trabalhar por meio da análise fílmica traduz tanto a nossa prática de pesquisa e reflexão quanto um projeto de problematizar diversas narrativas que nos orientam a elaborar determinadas perguntas. Para o artigo aqui apresentado, experimentamos a ideia de narrativas visuais (BURKE, 2004), acreditando que ela tanto pode ser aplicada ao próprio filme como ao papel da fotografia em determinados contextos, ora funcionando como testemunho de ausências e presenças, ora evocando lembranças, representação, prova, criação, informação, ‘pistas’ a serem seguidas, etc. Mas, como síntese de uma ideia ou fato, sua inscrição ainda garante um diálogo com a imaginação e por vezes com a memória (SILVA, 2016). No filme de ficção que abordaremos, as fotografias – presentes e ausentes – permeiam a narrativa assim como pontuam as vivências, e o desenvolvimento tanto da trama como dos personagens e de nossos reconhecimentos diante deles. O que está tematizado é uma modificação da percepção da realidade socialmente construída por meio da difusão de imagens definidas ou categorizadas como ‘informativas da realidade’¹. No caso específico evocado pelo filme que abordaremos, os elementos da narrativa nos direcionam para um contexto histórico mais específico, no qual as imagens pertencem à categoria do fotojornalismo². E isso, por sua vez, tendo como pano de fundo uma tendência (talvez mesmo uma necessidade que vem se impondo) que contemporaneamente traduz uma realidade vivenciada em diversas instituições ligadas à informação ou comunicação social: a passagem dos meios analógicos para o digital.³

¹ A esse respeito ver a interessante discussão que Sontag (2004, p.172-173) apresenta sobre algumas formas de “aquisição” e “consumo” das fotografias. As imagens fotográficas, ao serem duplicadas, disseminadas, arquivadas, podem tornar-se parte de um “sistema de informação”. Da mesma forma, continua a autora, prestam-se às classificações e lógicas de armazenamento variadas que podem ir de álbuns de família até as imagens utilizadas na ciência, nas artes, nas práticas militares, etc.

² Jorge Pedro Sousa ressalta que a tarefa primeira do fotojornalismo “é informar” (SOUSA, 2002, p.8). Isso não exclui, no entanto, discussões e denominações de algumas práticas e imagens nos campos da fotografia documental; da sociologia visual; da fotografia de autor, etc. (Cf. Sousa, 2016 e Becker, 2009).

³ Ao abordar o que designa como “a ‘terceira’ revolução do fotojornalismo”, Sousa (2002) esclarece que a partir dos anos 1990 diversas modificações ocorreram na área, como a disseminação e intensificação do uso de computadores, e a venda de algumas agências fotográficas para grandes empresas e para particulares, tornando alguns arquivos fotográficos a ter um valor (de mercado) equivalente ou maior do que fotografias tiradas no cotidiano. Por outro lado, a proliferação e miniaturização (seria o caso de dizer: celularização) de câmeras e telas, para muito além do jornalismo estrito senso, transformou a relação entre a produção de imagens e a narração da vida – ainda que sem ruptura de certas tendências seculares, como as que Ben Singer apontou, por exemplo, na ‘sensacionalização’ da vida urbana (SINGER, 2001).

Por outro lado, é preciso também lembrar que, de modo geral, a ‘universalização’ dos artefatos eletrônicos e as redes digitais impulsionaram fortemente – ainda que não exclusivamente – uma migração-expansão de iniciativas empresariais de variadíssimos tipos, que se deu em consonância (ruidosa, quando não ruínosa) com reconfigurações das dinâmicas socioeconômicas e geopolíticas da chamada globalização⁴ – o que também está tenuamente lembrado por alguns elementos secundários da narrativa do filme.

O fotojornalismo é uma prática que se confunde com a própria história da imprensa ilustrada e, também, das agências de fotografia. Tendo como função informar e por vezes reforçar determinadas narrativas textuais (JUHEL, 2011), essa prática inclui ainda, segundo Sousa (2002), tanto a observação como a análise e a emissão de opiniões sobre a vida humana. E mais adiante, ao deter-se sobre a função textual do fotojornalismo, o mesmo autor ressalta, como pontos importantes: que essa mensagem narrativa é imprescindível (do ponto de vista desse modo de comunicação), pois a fotografia tem de se ancorar textualmente para ser reforçada imgeticamente (por vezes até de forma redundante); que a narrativa textual pode funcionar como uma informação complementar (ajudando inclusive o leitor na ‘compreensão’ de ideias mais abstratas que a imagem pode conter); e que o texto narrativo pode direcionar/orientar o olhar do leitor para um determinado aspecto como também dar condições para que ele perceba uma miríade de significados que a imagem pode conter⁵.

Substituindo ilustrações, gravuras artesanais – inicialmente utilizadas na imprensa como um meio de “informação visual” –, as fotografias, os diversos avanços técnicos tanto dos meios de comunicação como dos aparatos fotográficos impulsionam também o aparecimento e o fortalecimento de revistas, agências e da profissão do fotojornalista. (SOUSA, 2016). Howard Becker (2009, p.187) argumenta que o esperado do fotojornalismo é que ele seja: “Não tendencioso. Factual. Completo. Capaz de atrair a atenção, revelador, corajoso”, mas não deixa de desmistificar um pouco a imagem do fotojornalista, considerando que o estereótipo do profissional heroico e desbravador de lugares e de temáticas enfrentou diversos problemas – ao longo das décadas do século XX e início do século XXI – tanto em

⁴ Globalização que, culturalmente, como “perspectiva [e mito] e horizonte” (VELHO, 2001), é inextricável de tendências fortíssimas de aceleração/ reconfiguração de processos sociais econômicos e político-jurídicos diagnosticados das formas mais diversas, desde as usuais recauchutadas utopias tecnolátricas (como a de Ray Kurzweil – cf. “Transcendent Man”; cf. também Queiroz, 2007, capítulos 1 e 2), ao que M.Hardt e A.Negri denominam “império” e autores como, por exemplo, David Harvey veem como “destruição criativa da terra” (HARVEY, 2011, especialmente capítulos 6 e 7).

⁵ Ver especialmente o capítulo 4 intitulado: “Para gerar sentido: a linguagem fotojornalística”. (2002, entre as páginas 75-77).

relação à pressão das agências, quanto ao desaparecimento das grandes revistas ilustradas e jornais por conta da concorrência do rádio, da televisão e mais presentemente da internet.

Propomos algumas breves anotações a respeito da fábula, ou ‘estória com uma moral’, produzida na transposição de um breve conto de James Thurber⁶, escrito na época do (foto)jornalismo analógico, para o cinema em sua ‘era da reprodutibilidade digital’. Trata-se do filme “A vida secreta de Walter Mitty” (*The secret life of Walter Mitty*, 2013, dirigido por Ben Stiller).

Diferentemente do conto de Thurber, que tem certa brevidade e parcimônia dramática de crônica urbana (embora conste que o autor tenha escrito numerosas versões antes de submetê-lo a publicação), o argumento e o roteiro de Steve Conrad ambientam a história em Nova York e, além de desenvolverem o personagem e criarem um enredo, dão um contexto de ‘atualidade’ ao romance. Se o Walter Mitty do conto é casado, frustrado e preso às rotinas de que só pode escapar com fantasias espúrias, o personagem do filme, de início muito semelhante ao seu epônimo, é um solteiro enamorado que se verá transformado pela sucessão de eventos em que se envolve. O vínculo do autor James Thurber com o jornalismo (e a combinação de informação realista - ficção – entretenimento) está aqui transposta para o trabalho do personagem Walter Mitty, que é o responsável pelas imagens de uma importante revista do fotojornalismo; e a psicologia fantasista — que no conto recorre a elementos realistas compatíveis com as narrativas jornalísticas — está transposta para o domínio dos efeitos digitais. A articulação dos elementos desencadeadores potencializa a pertinência dessa narrativa em torno de fotografias e da representação da realidade: em pleno processo de migração para o formato digital e de reestruturação administrativa da revista em que Walter Mitty trabalha, a imagem para a capa da última edição impressa, sob sua responsabilidade, será objeto de uma espécie de jogo / charada / presente, preparado por um prestigiadíssimo fotógrafo ‘das antigas’, que não usa celular nem câmera digital, e afirma ter obtido e enviado

⁶ Thurber, 1996. James Thurber, literato e humorista estadunidense (1894-1961), atuou como repórter e jornalista e publicou vasta obra de contos, ensaios, cartuns, textos para o palco, biografias etc. Fixou-se profissionalmente em Nova York, e frequentou e retratou círculos intelectualizados das classes altas da costa leste norte-americana. Foi colaborador e também editor da revista *New Yorker*, onde o conto ‘The secret life of Walter Mitty’ foi originalmente publicado, em 1939. (Republicado em 1942 numa coletânea do autor, e em 1943 na revista *Reader’s Digest*, de ampla circulação.) O personagem adquiriu certa fama e tornou-se um tipo representativo de certo perfil social e de gênero. Um filme homônimo, baseado no conto, foi produzido em 1947 (dir. Norman Z. McLeod). (Cf.: ‘Chronology’. In: THURBER, 1996, *in fine*; cf. também fontes disponíveis na web, como wikipedia.org, academia.edu etc.).

para publicação a imagem-síntese da revista. Imagem (em negativo), registrada em filme analógico.⁷

Consideramos que o filme em questão é um exemplo ou ilustração – entre tantos outros, numerosíssimos, da indústria cinematográfica – do processo da sociedade do espetáculo: em cada aspecto, fase e detalhe da produção fílmica (alguns, inclusive, enfatizados também nos bônus/extras do DVD comercializado) é possível perceber a aplicação e combinação de profissionalismo, pesquisa e sensibilidade, ideias e soluções criativas da “cultura objetiva”⁸ postos a serviço de um produto comercial, ao qual não faltam elementos de reflexividade. Mas ele não ultrapassa, inclusive narrativamente, no enredo e na encenação, um moralismo usual. (Não dizemos isso como crítica, pois não é nesse plano, ou dessa perspectiva, que o filme pode valer como matéria que suscite considerações sobre a relação imagem-informação-memória, embora não falem todos os temas pertinentes.) Assim, em vez de acompanhar a história (substituída pelo ‘ciclo de vida’ do negativo, i.e., do suporte material em que a imagem está registrada), buscaremos indicações da teoria implícita da qual o filme pode ser considerado uma ilustração expressiva. Trata-se da passagem do analógico para o digital – na prática mesma da fotografia como técnica (conforme o fotógrafo que ainda insiste em usar equipamentos analógicos) e no meio material em que as imagens circulam, isto é, o das mídias digitais (conforme a migração da revista impressa para o site).

Embora seja uma obra ficcional, o filme, de forma intencionalmente anacrônica, absorveu e baseou-se em alguns elementos característicos de outras décadas – especialmente os anos 1950 e 1960, em que a revista teve mais destaque (inclusive com elementos

⁷ Na câmera fotográfica analógica, os raios luminosos projectam a imagem sobre um filme. Os materiais que estão à superfície do filme são sensíveis à luz e alteram-se em função da luz a que são expostos. Forma-se, assim, uma *imagem latente* normalmente em *negativo*, *análoga* àquela que lhe deu origem (por isso se fala de fotografia analógica). O negativo, depois de revelado e fixado, pode ser reproduzido em *positivo* quantas vezes se desejar." (SOUSA, 2002, p.38)

⁸ Cf. Simmel (1971). A noção de *cultura objetiva* está relacionada a séries de aprimoramentos ou aperfeiçoamentos criativos (não isentos de investimentos subjetivos dos indivíduos) que assumem dinâmicas próprias, exigidas pelos “interesses específicos relativos aos aspectos objetivos, especializados”, da vida humana (p.231) – dinâmicas que não necessariamente são proporcionais a um desenvolvimento dos “valores culturais” entendidos como potencialidades e orientações da “existência total” humana (ibid). As artes, as técnicas, as sociabilidades podem assim conhecer sofisticações extremas, acúmulos de inovações, sem com isso trazer transformações correspondentes da experiência de autocultivo subjetivo. Essa perspectiva não é de todo estranha à da reprodutibilidade técnica da/na arte (inclusive na visão benjaminiana): produtos comerciais-industriais (como filmes de entretenimento) podem estar impregnados de arte sem trazerem uma transformação correspondente na relação da cultura com a história.

cenográficos e de figurino baseados em pesquisas de imagens dos escritórios da revista) –, junto com outras, bem mais atuais (especialmente aquelas ligadas à tecnologia da comunicação e informação: a internet, com *sites* de relacionamento e de busca, telefones celulares, etc.).⁹

Cria-se, a nosso ver, na narrativa fílmica, um ‘efeito de realismo’ por contraste com ‘superefetos superfaturados’ (marcadamente farsescos) que caracterizam a imaginação do protagonista no início do drama/trama, fazendo do filme uma espécie de ‘meta-efeito especial’ de aventuras que o público *não* vivenciará, ao mesmo tempo que traz uma ‘mensagem’ ou exortação (porém compensatória) a sim “ir vivê-las”.¹⁰

I Transposições

Tentaremos, neste breve ensaio, entender o *paralelismo entre duas transposições*: (1) a do personagem Walter Mitty, que passa, da tinta sobre papel e da mediocridade fantasista compensatória, para pontos de luz numa tela e um protagonismo quase-heroico de mãos dadas com a realidade; (2) a passagem do analógico para o digital como (in)distintas ‘materialidades’ da nossa relação (ética e estética) com o mundo e a história. Acreditamos que no filme, o processo de transição do analógico para o meio digital não somente corresponde a uma mudança de formato de impressão (e visualização) da revista, mas está associado, também, a uma mudança mais geral nas relações de trabalho.

Embora a intenção aqui não seja elaborar uma crítica, nem mesmo uma análise detida do filme, é conveniente que deixemos marcado aquele que é, a nosso ver, o seu aspecto conservador como produto comercial. Aspecto que pode ser resumido – aludindo a uma sugestão já antiga, de outro Walter (Benjamin), contemporâneo e ‘antípoda cultural’ do personagem do conto de James Thurber – como uma *versão decaída* (porque de intenções edificantes) do *efeito Mickey Mouse*: o apaziguamento, por ‘manipulação mágica da máquina’ e por superestímulo, do empobrecimento da relação vida-trabalho configurada segundo o

⁹ Cf. Bônus “A aparência da Life”, 2013, contido no DVD comercializado.

¹⁰ Ben Stiller comenta, a esse respeito, que a ideia foi realizar um filme com uma primeira parte com formato mais “gráfico e linear” (quando a sensaborice do personagem se refugia em feitos épicos-kitsch), sendo que na segunda parte, quando o protagonista sai e vivencia ‘de verdade’ diversas aventuras nas suas viagens, a câmera já funciona de forma mais solta. Cf. Bônus: “A aparência da Life”, 2013. Cf. também, por exemplo, a “*tagline*” [divisa, lema, slogan – usualmente retirada do próprio filme em questão] relativa ao filme, no *site* imdb.com: “Stop dreaming. Start living”. [Pare de sonhar. Comece a viver]. (disponível em www.imdb.com/title/tt0359950/?ref=fn_tt_tt_1 Acesso em: 10 nov. 2016).

ritmo do capital¹¹. O Walter Mitty do conto de Thurber faz uso de um estoque disponível de narrativas literárias e jornalísticas (e algumas onomatopeias à guisa de efeitos especiais) para figurar-se em performances de astro de filme enquanto percorre distraído, inepto e submisso um cotidiano anódino. O Mitty representado por Ben Stiller, assim como – fora da tela – o diretor e sua equipe têm, analogamente, uma pleora de efeitos digitais e um acúmulo de imagens para com elas fabricarem estórias paralelas. Mas o personagem literário (que aparece ilustrado pelo próprio Thurber, ao fim do conto, em traços caricaturais derrisórios) fica preso a essa duplicidade de mundos; ao passo que o personagem em tela efetivamente *vem de um mundo fake para outro* – o ‘nosso’, o que encontramos fora do cinema ou da projeção. A fábula, assim, propicia aos espectadores a possibilidade de viver vicariamente o romance da passagem do romance à realidade: Mitty-Stiller se faz figura (fílmica) de carne-e-osso: se no início o vemos falhando em sequer paquerar inseguramente uma colega de trabalho com uma piscadela codificada em um *site* de relacionamentos, ao final, vindo de aventuras reais, ele não precisa pedir permissão ou sequer olhar nos olhos para tomar em sua mão a mão da mulher (aquela mesma colega) por quem está enamorado. Há portanto uma espécie de ‘crítica e superação’ da imaginação compensatória, e nesse sentido pode-se falar, sem intenção pejorativa, de uma ‘retórica Notting Hill’: é preciso ‘denunciar’ o que há de *fake* nas narrativas hollywoodianas para dar plausibilidade a novas narrativas hollywoodianas, deslocadas¹².

¹¹ “Ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, realizando a existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças. A existência do camundongo Mickey é um desses sonhos do homem contemporâneo.” Um sonho ... diante d’“os olhos das pessoas, fatigadas com as complicações infinitas da vida diária e que vêem o objetivo da vida apenas como o mais remoto ponto de fuga...” (BENJAMIN, 1994a, p.118-119). Dissemos que o efeito é *decaído* por alusão irônica de que Benjamin vê em Mickey um sintoma da “nova barbárie” (agente potencial da revolução), enquanto Mitty mostra ao público um nicho supostamente autêntico na civilização tecnológica – ou a sublimação da condição do “bárbaro tecnizado” (termo proposto pelo conde von Keyserling para designar as massas urbanas modernas e apropriado por Oswald de Andrade no Manifesto Antropófago). Neste espaço, só cabe ainda indicar que os efeitos especiais digitais, com seu realismo hiperbólico, tematizam, na distância em relação aos *desenhos animados* (que, para Benjamin, *zombam* dos “milagres técnicos”), aquela mesma transposição paralela (analógico-digital // fake-autêntico) que ‘desmaterializa’ a vida, pois negam o cinema mesmo na sua qualidade de experiência perceptual coletiva *com* a máquina e o mecanismo.

¹² Notting Hill (1999, dir. Roger Michell, roteiro de Richard Curtis; lançado no Brasil como ‘Um lugar chamado Notting Hill’). Referimo-nos à transposição de uma comédia romântica do gênero típico hollywoodiano para ambientação londrina, com outros sotaques e atitudes, e em que a não-autenticidade do ‘*star system*’ é explicitada pela personagem da atriz famosa (interpretada por uma atriz hollywoodiana famosa), dando assim por contraste um ‘*plus*’ de atrativo a um ordinário

O que torna o filme interessante, do ponto de vista de quem, como nós, lida cotidianamente com palavras (e questões) como (as relações entre) ‘imagem’, ‘memória’, ‘narrativa’ e ‘informação’, está justamente, a nosso ver – conforme anunciado no início desta seção –, na possibilidade de articular a ambiguidade da transposição do conto para a tela com a ambiguidade da passagem do analógico ao digital, tematizada com bastante vigor, e mesmo certo rigor, no roteiro e na realização. (Voltaremos a isso.) E, ainda mais agudamente: essa passagem técnica relativa ao suporte (i)material das narrativas, imagens e imaginações é, ela mesma, a circunstância daquela transformação do personagem. Por mais compensatória e conservadora que seja, ‘ideologicamente’, a eficácia da narrativa – que sintomaticamente provocou, nas resenhas de espectadores e críticos, publicadas na Internet, toda a gama de qualificações, de *uplifting* (‘edificante’, ‘enlevante’) a *Hollywood bullshit* (traduzível aqui como ‘baboseira hollywoodiana’) –, é relevante que a transformação do personagem, a conexão que ele estabelece e percorre entre o heroísmo *fake* dos efeitos digitais e a aventura vocacional (profissional) filmada em 35mm¹³, se dê como inversão daquilo que Richard Sennett reportou como “corrosão do caráter” (SENNETT, 1999).

Elaboraremos um pouco mais esse ponto. Um dos lances originais da cinematografia dessa transposição e modificação do conto é, por assim dizer, a ‘licença histórica’ de enquadramento do romance-aventura contra o fundo (que se faz também figura) da extinção da versão impressa de um dos ‘ícones’ do fotojornalismo, a revista *Life*¹⁴.

(narrativamente falando) romance extraordinário da estrela charmosa atraída pela simplicidade discreta, *low profile*, do protagonista masculino (ou da canastrice simpática de um ator inglês).

¹³ Conforme as especificações técnicas fornecidas pelo site imdb.com (2016). Cf. também Baldwin, 2014. Nessa resenha crítica que não poupa o filme de qualificativos que remetem a impostura, *merchandising* e dramatização de “frases surradas”, o autor comenta que o diretor de fotografia (Stuart Dryburgh) “teve o bom senso de não tentar registrar digitalmente um filme que envolve um protagonista que revela filmes e que está para ser demitido”.

¹⁴ A revista *Life* surgiu em 23 de novembro de 1936 – numa década de “difusão massiva de revistas fotojornalísticas nos Estados Unidos” (SOUSA, 2004, p.106) –, pelas mãos do co-fundador da *Time*, Henry Luce e ficou bastante conhecida, segundo Sousa (2016), pelos seguintes aspectos, entre diversos outros: a) ter empregado fotojornalistas fugitivos do nazismo e que levaram para os Estados Unidos técnicas expressivas da área; b) ter tido uma tiragem elevada e, c) ter tido uma considerável longevidade, apesar de ter sofrido interrupções. Inicialmente de periodicidade semanal (posteriormente, mensal – sendo que também trabalhou com serviço de assinaturas), foi lançada com uma tiragem de 466 mil exemplares e em 1972 ultrapassou a casa dos oito milhões de exemplares. “Depois de Berlim e de Paris, é Nova Iorque que se torna a Meca do fotojornalismo.” (SOUSA, 2004, p.106). Esses dados, embora não sejam diretamente importantes para a análise e interpretação do filme (já que não é a revista histórica que é aí retratada), ajudam a dar uma ideia do regime de circulação de imagens da época em que J.Thurber e Walter Benjamin produziram.

Haveria muito a dizer quanto a isso, seja do ponto de vista da produção e concepção (direção de arte, fotografia, etc.), seja do ponto de vista do roteiro (as cenas, dramaticidades, significações). Por enquanto, esquematicamente, basta mencionar que, ao fazer do personagem central o ‘cuidador-arquivista’ dos negativos da revista – ou seja, o mantenedor da sala do ‘tesouro fotográfico’ de uma revista cujo lema é o da fotografia como aproximação ou mesmo amostra da vida¹⁵ –, a versão de 2013 estabelece uma correlação entre a ‘ruína’ (miríades de imagens em negativos, em suporte celuloide, à beira da virtualização; e um trabalho-saber à beira do desemprego) e a ‘autenticidade’ (o vínculo com a vida)¹⁶. Pois é numa espécie de caça ao tesouro ou decifração de pistas¹⁷ e de busca da ‘carta roubada’¹⁸ – no caso, um negativo extraviado – que o personagem walter mýttico (seja-nos permitido esse trocadilho expressivo) embarca numa série de viagens que, a seu modo, reencenam a duplicidade constitutiva da narrativa tradicional na leitura benjaminiana: entre o sedentarismo de quem lavra a terra em trilhas (no caso, fileiras de fotografias ordenadas) e a marinharia aventureira atrás de notícias de um mundo que desafia a imaginação caseira.¹⁹ E assim, quando retorna ao desemprego quase ao mesmo tempo em que completa a sua tarefa – encaminhar a imagem para a última capa impressa da revista-vida em papel – Walter Mitty é mais possuidor de si do que pudera ou sonhara desde o fim da adolescência.

Parece-nos que a contextualização ‘realista’ que é trazida pela ‘licença temporal’ e pelas referências ao mundo do trabalho contemporâneo *reforça* o aspecto de parábola, de transformação por deslocamento e aprendizagem. Pois entre a saída do funcionário obscuro, retraído/distraído e desastrado, obrigado a abandonar a toca (que é cofre e é arquivo), e o regresso e reposseção do valor pessoal para si e para outras pessoas (a família, as amigas), há um ponto de inflexão que é clímax: o encontro com o fotógrafo, ‘autor’ do negativo que

¹⁵ Ver, adiante, a seção II – Lema/ dilema.

¹⁶ Cabe destacar que Ben Stiller, nos extras do filme (em DVD), comenta que o personagem Mitty retratado no filme passou “muito tempo desejando viver aquela vida retratada nas imagens...”.

¹⁷ Mitty é ajudado e incentivado por Cheryl (a colega de trabalho por quem se enamora) a investigar – *in loco* e em sites de buscas – as diversas pistas, tanto materiais (fotos do mesmo rolo enviadas pelo fotógrafo, por exemplo, e que também levarão a outras, como papel de embrulho, pedaço de bolo, etc.) como imateriais: nomes de lugares, práticas xamânicas, etc.

¹⁸ Cf. o conto de Edgar Allan Poe – considerado o criador do gênero moderno de narrativa policial –, ‘A carta furtada’ (POE, 1965), mais geralmente conhecido como ‘A carta roubada’. No conto, o documento cuja posse permite àquele que o roubou exercer chantagem fica exposto de modo tão trivial que escapa à vasculhação policial mais sistemática e minuciosa de todos os aposentos da residência do ladrão.

¹⁹ As figuras do camponês e do marinheiro como os dois ‘eixos’ da narrativa tradicional aparecem no ensaio benjaminiano sobre “O narrador” (BENJAMIN, 1994d).

traz a imagem a figurar na capa da última edição impressa e anunciada como a “quinta-essência” da revista. É em torno desse encontro nuclear que se (des)organizam nossos apontamentos. Antes de vir a ele, fechamos a seção deixando enunciada a intuição que nos guiou.

Diz respeito à memória social (ao menos tal como a entendemos, isto é, como narrativização não-historicista da vida), a articulação, que o filme encena (no caso do filme-produto em questão: com moralização edificante e tinturas de crítica social apaziguada), entre as tecnologias da comunicação e a experiência. Mais especificamente, e conjugando elementos que, separados, recaem na crônica ou fantasia de entretenimento, aparece aqui um laço – que é nó e não adorno –, entre a digitalização da informação e a nova configuração das relações do trabalho com a subjetividade e com a ‘agência objetiva historicamente acumulada’ (em uma palavra: o capital).

II Lema / dilema

Ver a vida; ver o mundo; ser testemunha visual dos grandes acontecimentos; observar os rostos dos pobres e os gestos dos poderosos; ver o que é estranho – máquinas, exércitos, multidões, sombras na floresta e sombras na Lua. Ver o trabalho do homem – as suas pinturas, as suas torres e as suas descobertas; ver coisas a milhares de quilômetros; coisas escondidas por atrás das paredes e nos quartos, coisas perigosas que aparecem; ver e ter prazer em ver; ver e ficar estupefato; ver e aprender. (Henry Luce, criador e patrono da Life. Cf. JUHEL, 2011, p.177).

Transcrevemos acima o ‘lema’ documentado da revista *Life* que circulou impressa. No filme, o lema da publicação – e que reaparece em várias passagens e de vários modos (seja no fundo, seja em primeiro plano) – é mais enxuto do que o apresentando acima, deixando mais direto e explícito o jogo de palavras *life* = ‘vida’ e como que sintetizando também o percurso do personagem e sua adesão à vocação, ou mesmo uma espécie ou variedade de ética – por certo, idealizada –, do fotojornalismo: “Ver o mundo, coisas perigosas à aproximação; ver por detrás dos muros, chegar mais perto, encontrar-se com outros, e sentir. Esse é o propósito da Vida [/Life]” (tradução nossa)²⁰.

²⁰ "To see the world, things dangerous to come to, to see behind walls, to draw closer, to find each other and to feel. That is the purpose of Life."

Para os propósitos do enredo do filme, o lema funciona como uma ‘teleologia’, indica aquilo que o arquivista, alienado (pois fechado numa espécie de porão)²¹, ainda terá de descobrir, como que realizando por conta própria aquilo que o trabalho numa empresa lhe nega. (A esse respeito, já cabe deixar reforçado que é o encontro a céu aberto com o fotógrafo-ícone, o ‘artista-aventureiro do fotojornalismo’, que dará a Walter Mitty – e aos espectadores – a dimensão vívida dessa realização, do cumprimento dessas frases).

Para nossos propósitos, o que importa ressaltar é, mais uma vez, a ambiguidade – que, num jogo de palavras ‘frankfurtiano’, poderíamos designar como, literalmente, *falsidade ideológica* – que consiste em enaltecer uma proximidade com o mundo e a vida, e que no entanto é oferecida como *bens e serviços* que a revista vende a seus leitores. Em outras palavras, trata-se de uma vitalidade *mediada*, no sentido preciso em que se fala de *meios* de comunicação. O lema faz pensar numa identificação dos leitores – por definição *afastados* da ‘realidade vital’ decantada (em duplo sentido) pelas frases altissonantes, presos na teia de suas vidas de regularidade e realismo especialista – com a ‘ponta de lá’ do processo industrial de produção da revista: a aventura, vivida pelo fotojornalista. Enquanto Walter Mitty está na ‘ponta de cá’ do processo: obscuro, laboratorial, arquivista.

Dessa perspectiva, a aventura de Walter Mitty à procura do negativo com a imagem de capa / quintessência da revista, é ao mesmo tempo: um percurso que dá a medida do ‘ciclo de vida do negativo’, considerando-se este como *coisa material* que tem “vida social” (KOPITOFF, 2008); um ‘curto circuito’ de ruptura do grande ciclo produtivo do fotojornalismo empresarial, pois leva à junção das duas pontas *funcionais*²² do processo de comunicação, na ocasião do encontro com o fotojornalista; e, finalmente, uma espécie de desencadeador de uma descoberta e transformação de si, *representada simbolicamente* pela imagem mesma do negativo (que Mitty só verá (assim como os espectadores) *a posteriori*, como confirmação do que já havia apreendido experiencialmente).

²¹ No Bônus do filme somos informados de que a ideia era exatamente deixar o espaço de trabalho de Walter Mitty como um lugar sombrio, com poucas luzes, cheio de caixas box e muitas prateleiras.

²² Esclarecendo: o filme não acompanha as várias ‘linhas de produção’ desde a obtenção ou chegada da imagem (ou do texto) até a circulação e o manuseio da revista. Por isso o *funcional* é representativo, e não referencial: em outras palavras, estamos – seguindo indicações esparsas da narrativa fílmica – considerando Walter Mitty como ‘lugar geométrico’ de uma série de ‘receptividades técnicas’, relativamente artesanais, à ‘matéria-prima autoral’, dentro do esquema industrial da produção da revista. Ele (con)figura o fim do ciclo da imagem no sentido de que é em torno dele que ela se sedimenta socialmente: fim do ciclo laboratorial, fixação-arquivamento.

A esse respeito, nos permitiremos uma pequena digressão. Parodiando S. Zizek (1992), seria o caso de renomear, no filme, essa pequena amostra de ‘mitologia’ barthesiana (BARTHES, 2012) como “tudo que você jamais quis saber sobre Pierre Nora e esqueceu de perguntar a Lacan”: o negativo da imagem fotojornalística é sempre um lugar de memória – material, funcional, simbólico – que implica uma espécie de ‘estádio do espelho’ com polaridades ou fluxos invertidos de objetivação e subjetivação, já que é a imagem do mundo que empresta ou desencadeia um corpo próprio ao trabalhador alienado. (O corpo só é próprio na medida em que partilhado com a classe inteira dos artesãos da imagem: dos mais domesticados e sedentários (como Walter Mitty) aos mais selvagens e ariscos, como Sean O’Connell, o fotógrafo. Quanto a isso, não é à toa que este, ao *não* disparar o obturador no momento crucial do encontro com WM, faz da câmera um artefato xamânico, capaz de transformar o burocrata das imagens em felino caçador.)²³

Esta pequena digressão lúdica-lacânica poderia ir mais longe: pois se o negativo que ‘estava ali o tempo inteiro’, ‘escondido na sua evidência’, ou confundido com seu invólucro, tem alguma coisa do *significante* no famoso “seminário sobre carta roubada” (LACAN, 1998a), o significado daquilo que ali está estampado se dá numa espécie de ‘temporalidade própria’ roubada ao tempo do capital, e que depende logicamente também do gesto de outrem: no caso, o fotógrafo, mas apenas como desencadeador, a *posteriori*, de uma certeza anterior (considerando-se a pressa em fechar a edição da revista, a ameaça confirmada da condenação-desemprego, como um análogo da anedota dos prisioneiros apressados e pressionados a encontrar a resposta do enigma, a partir da qual Lacan (1998b) elabora a noção de “tempo lógico”).

Não se poderia esperar (ou ao menos não parece metodologicamente apropriado ressaltar), em um produto estadunidense ou hollywoodiano, uma visão aguda das questões de classe envolvidas na mediação comunicativa. Mas o filme traz – domesticadamente, compensatoriamente – uma vaga memória ou marcação desse aspecto, que é preciso abordar antes de examinarmos um pouco mais detidamente a ‘materialidade funcional e simbólica’ do negativo, e sua dinâmica. Pois quando Walter Mitty regressa, transformado (e demitido), e recupera o negativo²⁴ (que jamais se havia perdido), o momento expressivo-catártico

²³ Quanto a isso, cabe lembrar da sugestão de Sergio L. P. Silva, de que fotografias funcionam por vezes como “artefatos de reconhecimento” de um passado próximo ou remoto (SILVA, 2016, p.310-311).

²⁴ O que só se dá graças à mãe – o que aliás acrescenta ainda mais apaziguamento à trama (mas podemos aqui poupar leitores e leitoras da óbvia super- ou sub- interpretação psicanalítica genérica).

(repetindo: enfraquecido e apaziguador) se dá – negativo do Walter Mitty do conto de James Thurber – diante do administrador do desmonte, do novo encarregado da eficiência empresarial, absolutamente ignorante das especificidades técnicas e materiais do processo da revista em geral e das fotografias em particular.²⁵ É em defrontamento e quase-confrontamento com essa figura da ignorância-arrogância que Walter Mitty aciona um gesto-fala em defesa – ou melhor, em memória – da associação caráter-trabalho.²⁶

*

Se é possível falar em *narrativa fotográfica*, o sentido disso inclui necessariamente, a nosso ver, a *artesanaria da imagem*. E para trazer a ideia de que isso de algum modo envolve a *materialidade da comunicação* implicada no ciclo do “negativo 25”, basta aqui – ao menos provisoriamente – evocar a celeberrima imagem walterbenjaminiana (uma “imagem do pensamento”) do narrador tradicional como um oleiro cujas mãos se confundem com a massa de argila a que dão forma (BENJAMIN, 1994d, seção 9, p.205). Pensamos aqui nessa imagem como nos levando, ou ao menos orientando, para fora daquilo que Hans Ulrich Gumbrecht chamou de “campo hermenêutico” (GUMBRECHT, 1998, especialmente p.139).²⁷ O que está

Mais interessante, do nosso ponto de vista, é que a dimensão da casa materna completa o sentido da relação do fotógrafo aventureiro com seu alter-ego laboratorial-arquivístico, mostrando que a aventura não exclui o método e a investigação, e que, portanto, simetricamente, Walter Mitty também é, constitutivamente, um espírito livre dedicado ao lado artesão da aventura fotográfica. (Sobre esse artesanato, ver a sequência do texto.) Vale, suplementarmente, notar que no conto de Thurber o casamento faz parte do cotidiano espúrio de Walter Mitty, ao passo que é como enamoramento e romance que o protagonista da versão cinematográfica vive a relação-aproximação com a colega de trabalho.

²⁵ No filme o personagem arrogante e ignorante das práticas elementares da empresa é intitulado de “gerente de transição” e confunde o lema da revista *Life* com o de uma empresa de *fast-food*. Como piada de roteiro, ela é quase irrelevante, mas aponta para um dos aspectos que gostaríamos de ressaltar na questão da materialidade: no ‘ciclo-silício’ da economia, hamburgers e fotografias não apenas são mutuamente convertíveis como valor de troca, mas indistintamente administrados. Ver também a nota 26.

²⁶ O discurso xaroposo que se inicia em 1:36’40” (e duplamente edulcorado por efeito do fundo musical), e que não reproduziremos aqui, pode ser ‘*contralido*’ não com referência à “corrosão do caráter”, como já indicamos, mas também na direção do trabalho do artífice (SENNETT, 2009). Resumidamente: a virtualização-digitalização faz o aparato industrial da revista impressa aparecer retrospectivamente como um ‘estágio manufatura’, uma linha de montagem composta por artífices e corporalidades à beira da obsolescência.

²⁷ Cf. especialmente: “[...] ao dizer ‘campo hermenêutico’ [...] sublinho que desde a institucionalização da imprensa no século XV até aproximadamente duas ou três décadas atrás, a compreensão do que constituía a comunicação, no interior da cultura ocidental, baseava-se em determinados pressupostos, não tematizados. [...] As premissas do campo hermenêutico são muito simples; posso sintetizá-las em quatro principais. Primeira premissa: o que denominamos ‘sentido’ tem sua origem no sujeito e não numa qualidade inerente aos objetos. [...] Segunda premissa: a possibilidade de distinção radical entre o corpo e o espírito. [...] A terceira premissa é óbvia: o espírito conduz o sentido. Quarta premissa:

implicado nela não é a imposição, pelo espírito, de uma forma à matéria, e sim um momento de indistinção potencialmente simétrico: quando a mão-sujeito se separar da argila, o vaso terá criado o artesão não menos do que este àquele. A materialidade implica um corpo que não é apenas instrumento, mas *meio comunicacional*,²⁸ meio de receptividade à agência das ‘coisas’ e dos ‘seres’ e do “ambiente”.²⁹

Quando Walter Mitty finalmente encontra Sean O’Connell, no Himalaia afegão, para fazer pessoalmente a simples pergunta (onde está o negativo 25?, qual é a quintessência do fotojornalismo da *Life*?), ele (Walter Mitty) é *um fantasma que se materializa* – literal e metaforicamente. E é a câmera fotográfica que, ao *não* ser acionada, conecta ou funde os dois sentidos num só corpo imagético: Walter Mitty, lontra fugidia (mergulhada em profundezas obscuras de imagens em arquivo), tem então seu momento tigre.³⁰

Nada disso, obviamente, tem cabimento numa análise do filme enquanto tal. O que intentamos sugerir é que o defrontamento do arquivista e do fotógrafo, sob o duplo testemunho de um tigre alheio e de um negativo não exposto (não inscrito), é também um encontro da narratividade fotográfica com a cinematográfica. Ou melhor, é nessa chave que desejamos pensar o momento fugidio em que o analógico se despede de um mundo à beira de se tornar virtual-digital.

Entre a ‘natureza’ (o leopardo das montanhas³¹) e a ‘tecnologia’ (a câmera foto-/cinemato- gráfica), dois fantasmas humanos, duas pontas do circuito informação-mercadoria

nesse contexto, o corpo serve apenas de instrumento que articula ou oculta o sentido.” (GUMBRECHT, 1998, p. 139). A referência a esse autor entre outros que tematizam a materialidade da comunicação deve ser entendida como “oportunista” no sentido que Paul Feyerabend (1977) deu a essa palavra: não implica uma consistência de método mas uso *ad hoc*. Ainda assim, porém, implica (acreditamos) afinidades epistêmicas, o que *não* é o caso em relação à outra perspectiva, bem distinta e, a nosso ver, conservadora, proposta por R.K. Logan (2012).

²⁸ Quanto a isso, vale lembrar a indicação seminal – e atual, conquanto clássica na antropologia – de que o corpo não é apenas ferramenta social, ou “objeto técnico”, mas “*meio técnico*” (MAUSS, 2003 [1935], especialmente p.407).

²⁹ O capítulo 2 do livro de Logan (2012) traz indicações interessantes sobre materialidade da informação em sistemas bióticos – que poderiam ser incorporadas em uma chave ecológica para os propósitos deste ensaio –, mas o autor prossegue estabelecendo uma separação entre o biológico e o cultural (e o político, o tecnológico e o econômico), que em grande parte atualiza paradigmas positivistas e evolucionistas eurocêntricos, na medida em que não considera a materialidade das relações sociais, as cadeias de ‘agências’ e de transformações ‘corporeamentais’ que elas envolvem, nos vários planos – inclusive históricos –, da biosfera.

³⁰ Para a ‘dialética’ da temporalidade da fotografia, do fluido-fugidio que irrompe (a lontra) e do imóvel-tensionado que salta (o tigre) no instante narrativo/histórico do *clique*-duração fotográfico, ver Lisovsky, 1995 e 1998.

³¹ “Leopardo das neves” que, com alguma licença zoológica, consideramos equivalente à figura do tigre como felino caçador (ou, numa tropicalização também possível, à onça jaguaretê).

se encontram... para ir jogar futebol. O encontro tem uma *duração lúdica*, não é portanto contível, apreensível, senão como distração, como trecho ou intervalo aberto. (Com outras palavras, Sean O’Connell diz explicitamente que nem sempre o instante vivido cabe num clique.³²)

Nesse ‘ar rarefeito da interpretação’, o sentido de insistir com a materialidade da fotografia está em apreender a riqueza do *analógico* e pensar – como já de saída anunciáramos – sobre a passagem ao digital. Lembrando que o fotógrafo já fora caracterizado pelo roteiro como um profissional ‘das antigas’ e ‘fiel’ ao filme-película, a materialidade específica do analógico (tematizada pela busca do negativo como objeto a ser recuperado) implica, então, um saber, uma prática, um *ethos*: uma sobre(ex)posição da competência técnica com algum ‘apego amador’. Walter Mitty se diz “admirador” do trabalho do fotógrafo, e o encontro entre eles, portanto, não só junta as duas pontas da produção da fotografia (isto é, do tipo de imagem-objeto que a revista até então divulgara em papel)³³, mas também identifica Walter Mitty com o público, na qualidade de ‘primeiro a visualizar as imagens’ – simetricamente, assim, à admiração do fotógrafo pelo trabalho cuidadoso de Mitty como responsável pelos negativos enviados para a revista (o cuidado profissional-amoroso com a (preservação da) arte e a captura do momento seriam, afinal, a quintessência da ‘vida fotojornalística’). E essa ‘riqueza’ da complementaridade-com-simetria na relação autoria-produção-‘fruição’ claramente se distingue da indiferença (indiferença ao que é próprio e único, vivido e singular em cada trabalho) da nova administração da revista em sua transição digital.

O argumento, então, se aproxima de outra sugestão benjaminiana (BENJAMIN, 1994b): de que o trabalho intelectual, como o artístico – ou da elaboração da informação que circula no grupo social – é *material* na medida em que não pode ser isolado das relações de trabalho, das condições da vida, que não são jamais apenas técnicas.

A ‘tecnologia fotográfica’ analógica implica uma imediatividade física com o mundo, como lembra Miriam Bratu Hansen, em sua apresentação de *Theory of film*, de Siegfried Kracauer – livro originalmente publicado em 1960, antes do advento das técnicas digitais. Ao falar da “estética material” que esse autor propugnava, ela traz a afirmação dele, de que os

³² Cf. o trecho de 1: 28’05” a 1: 28’55””: Walter pergunta para Sean quando ele vai tirar a foto. O fotógrafo responde: “- Às vezes eu não tiro. Se eu gosto do momento, quer dizer, eu mesmo, de um modo pessoal, não gosto de dar atenção à câmera. Então eu apenas me deixo ficar, estar no momento. Bem ali.... Bem *aqui*.” (tradução nossa).

³³ Ver a nota 22.

filmes (cinematográficos) “são uma extensão da fotografia” (1997, p. vii). “No processo fotoquímico, dados visuais (*visual data*) são inscritos numa fita de celulóide em determinado momento temporal, o instante da exposição.” Ela recorre à semiótica (notando que esta não faz parte do horizonte teórico de Kracauer) para caracterizar a “‘natureza fotográfica’ [a expressão é de Kracauer] do filme”: há na fotografia, e portanto no filme que é série de fotogramas, uma “dimensão *indicial (indexical)*”, pois a imagem é “o traço [ou vestígio] de um vínculo material com o mundo representado”, na medida em que “a câmera esteve naquele lugar, em determinado ponto no tempo, os raios de luz conectaram o objeto com a emulsão fotoquímica por frações de segundo”.³⁴ E essa ligação “é a chave para – mas também qualifica e circunscreve – a dimensão *icônica* do filme, sua capacidade de representar algo por uma relação de semelhança ou analogia” (HANSEN, 1997, p.viii).

Obviamente, Hansen não deixa de observar que desenvolvimentos técnicos posteriores, e especialmente as tecnologias digitais, modificaram as “condições materiais” da filmagem, relativas à câmera, ao filme, à encenação etc., o que diminuiu drasticamente a “contingencialidade fotográfica, indicial” do produto final, e que a estética formulada por Kracauer faz parte das “ruínas filosóficas” de certo realismo histórico das gerações intelectuais europeias entre a Primeira Guerra e a Guerra Fria (1997, p.ix e passim.). Por isso, não estamos aqui defendendo a teoria de Kracauer, nem sua aplicabilidade ao filme em questão, e sim sua ilustratividade, sua pertinência para entender o ‘drama fotográfico’ ali apresentado (pelo roteiro), e digitalmente representado (por uma cinematografia que valoriza o analógico *sem abrir mão do digital*).

Já havíamos salientado que as aventuras de Walter Mitty começam como escapismo fantasista de simulação, todo de efeitos especiais digitais (e, a propósito, nos créditos de abertura do filme o espaço urbano novaiorquino aparece maquiado/renderizado com letreiros), passando para uma vivência corporal, em locações, filmada em película (e, a propósito, os créditos finais vêm associados a imagens numeradas, como a dos filmes fotográficos). Mas a materialidade da fotografia ‘*tradicional*’, tal como aparece no parágrafo anterior, dá mais força (mais sentido?...) à opção analógica, ou indicial-icônica, do fotojornalista: ela é como

³⁴ E seria possível acrescentar que o instante fugidio de cada captura de luz é também ‘bergsonianamente’ preenchido por uma duração maior: seja na fotografia ‘*in natura*’ seja no estúdio cinematográfico, ele implicou igualmente um tempo feito de preparações, esperas, escolhas; de gestos maiores do que o disparar do obturador da câmera. E, na fotografia analógica, há o tempo da revelação, da interrupção e da fixação. (Extensivamente, a produção da imagem para publicação ou visualização, projeção etc. também demandará processos complementares de acabamento, edição, etc.).

que o esteio de autenticidade que pode haver no lema publicitário que anuncia a ficção de ‘imediatez mediada’ da informação-mercadoria servida como dose de realidade vital no cotidiano enquadrado das rotinas urbanas. Luz (que, como cheiros e sons, se desloca num *meio* que é o ar), superfícies e substâncias³⁵ que vão se compondo e recombinao numa série de imagens que são como estágios de um ‘contínuo estriado’ desde a ‘aparicoão do evento’ – seja erupção vulcânica, seja um gesto ínfimo do trabalho humano – até o papel na mão de quem folheia uma revista. E é nessa série – análoga por sua vez às séries que constituíram ‘objetos culturais’ que vão dos monumentos-documentos históricos às cartas íntimas de amor – que o negativo tem também sua dimensão simbólica, isto é, *representativa* dos vínculos ou relações que se articulam através de sua materialidade. Nessa versão, é por meio da dupla profissional (fotógrafo + Walter Mitty) que a autenticidade se dá, não como fidelidade identitária, e sim numa relação anti-solipsista: o elo de valor para o qual o lema da revista é só um invólucro, como um envelope o é para uma carta ou como uma carteira o é para notas de dinheiro. Na ‘dialética do negativo’, é das mãos do *outro*, do parceiro-testemunha, que emerge – negativo positivado – a poética (e a política?) da “*prova de contato*”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: Um/Un happy ending

Releia-se o lema original da revista Life. Sua expressividade ressoa na ‘organicidade’ do projeto mesmo da revista, no contexto da bissecular *aceleração motorizada* do fluxo das imagens/mensagens pela sociedade, de modo inteiramente compatível, dessa perspectiva, com a noção do *cinédramático* que Paul Virilio (1993, especialmente o capítulo 2, sugestivamente intitulado ‘O golpe de estado informacional’) emprestou de Karl Kraus: “ritmar a perpétua mutação das aparências” (p.39), e aumentando ininterruptamente “a potência de liberação das mídias” de modo a “aproximar desmesuradamente aquilo que se mantinha oculto pela distância ou o segredo, longínquo e naturalmente estranho a cada um de nós” (p.42).

No encontro da narratividade fotográfica e da narratividade fílmica, a técnica da imagem e a qualidade do vínculo desta com a realidade não se afiguram diante de nós como elementos isolados, mas compõem a materialidade ampliada das relações sociais e ambientais. O analógico não é, por si só, esteio garantido de autenticidade, apenas figuração de uma

³⁵ Meio, substâncias e superfícies são “os três componentes do ambiente habitado” que Tim Ingold (2015) recicla a partir do “trabalho pioneiro” (p.53) de James Gibson sobre *a abordagem ecológica da percepção visual*.

corporalidade que a informatização talvez não apague, mas torna deletável, delével. A analogia é contato e imediaticidade 'animistas', rastros-memória indiciais-icônicos que a mediação não cessa de substituir pela referencialidade indexável, domesticatória.

REFERÊNCIAS

BALDWIN, Danny. "Review: 'The Secret Life of Walter Mitty'" (Posted by Danny Baldwin on January 1, 2014 in Now in Theaters, Wide Releases). Disponível em: <<http://www.criticspeak.com/review-secret-life-walter-mitty>>. Acesso em: 02 nov. 2016.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 6ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.

BECKER, Howard S. Sociologia visual, fotografia documental e fotojornalismo. In: _____. **Falando da sociedade**: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. p. 185-200.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a. (Obras Escolhidas, Volume 1).p.114-119.

_____. O autor como produtor. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b. (Obras Escolhidas, Volume 1). p.120-136.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994c. (Obras Escolhidas, Volume 1). p.165-196.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994d. (Obras Escolhidas, Volume 1). p.197-221.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

FEYERABEND, Paul K. 2ª ed. **Contra o método**: esboço de uma teoria anarquista do conhecimento. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. "O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação". In : _____. **Corpo e forma**. (org : J.C.Castro Rocha). Rio de Janeiro: Eduerj, 1998. p.137-151.

HANSEN, Miriam Bratu. "Introduction". In: Siegfried Kracauer, **Theory of film**: the redemption of physical reality. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1997. p.vii-xlv.

HARVEY, Jonathan. **O enigma do capital** e as crises do capitalismo. São Paulo : Boitempo Editorial, 2011.

IMDB.com. Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0359950/technical?ref=tt_dt_spec>. Acesso em: 04 nov. 2016.

INGOLD, Tim. Materiais contra materialidade. In: _____. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p.49-69.

JUHEL, Françoise (Coord.). **Dicionário de imagem**. Lisboa: Edições 70, 2011.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun. (Org.). **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: EDUFF, 2008. p. 89-121.

LACAN, Jacques. O seminário sobre ‘A Carta Roubada’. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998a, p.13-66.

_____. O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998b, p.197-213.

LISSOVSKY, Mauricio. **A fotografia e a pequena história de Walter Benjamin**. Dissertação de Mestrado em Comunicação. UFRJ. 1995. Disponível em: <http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2012/02/A-fotografia-e-a-pequena-hist%C3%B3ria-de-Walter-Benjamin.pdf>>. Acesso em: 04 nov. 2016.

_____. “Signo: tigre, ascendente: lontra. História, fotografia e adivinhação em Walter Benjamin”. **O Percevejo**. Rio de Janeiro: Uni-Rio, 1998.

LOGAN, Robert K. **O que é informação?**: a propagação da organização na biosfera, na simbiosfera, na tecnosfera e na econosfera. Rio de Janeiro: Contraponto /PUC-Rio, 2012.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: _____. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.399-422.

POE, Edgar Allan. A carta furtada. In: _____. **Ficção completa, poesia & ensaios**. (Org: Oscar Mendes.) Rio de Janeiro: Aguilar, 1965 [1845]. p.171-186.

QUEIROZ, Francisco Assis de. **A revolução microeletrônica**: pioneirismos brasileiros e utopias tecnocrônicas. São Paulo: AnnaBlume /Fapesp.

SENNETT, Richard. **A corrosão do caráter**: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SILVA, Sergio Luiz Pereira da. Desafios metodológicos em memória e fotografia. In: DODEBEI, Vera; FARIAS, Francisco R. de; GONDAR, Jô (Orgs.). Por que memória social?

Revista Morpheus: estudos interdisciplinares em memória social. UNIRIO/PPGMS. Edição Especial. V.9, n.15, 2016; p.309-322.

SIMMEL, Georg. “Subjective culture”. In: _____. **On individuality and social forms – selected writings.** (Ed.: Donald N. Levine.) London/ Chicago: The University of Chicago Press, 1971. p.227-234.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, R. (Orgs). **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo: Cosac Naify, 2001. p.115-148.

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

SOUSA, Jorge Pedro. Fotorjornalismo no século XX. In: _____. **Uma história breve do jornalismo no Ocidente.** Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-uma-historia-breve-do-jornalismo-no-ocidente.pdf>>. Acesso em: 29 ago. 2016.

_____. **Fotorjornalismo: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa.** Porto: 2002. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pdf>>. Acesso em: 20 out. 2016.

_____. **Uma história crítica do fotorjornalismo ocidental.** Chapecó: Argos;Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

THURBER, James. The secret life of Walter Mitty. In: _____. **Writings and drawings.** New York: Literary Classics of the United States, 1996.

TRANSCENDENT Man. Direção de Robert Barry Ptolemy, EUA: Ptolemaic Productions, Therapy Content, 2009, sonoro, colorido, documentário. 83min.

VELHO, Otávio. “Globalização: Objeto, Perspectiva, Horizonte”. In: Cândido Mendes (Coord.); SOARES, Luiz Eduardo (Ed.). **Pluralismo Cultural, Identidade e Globalização.** Rio de Janeiro: UNESCO/ISSC/EDUCAM, 2001. p. 103-111.

A VIDA secreta de Walter Mitty (*The secret life of Walter Mitty*). Direção de Ben Stiller, EUA: Samuel Goldwyn Films; Red Hour Films; New Line Cinema, 2013, sonoro, colorido, ficção. 114min. 1 DVD (Contém Extras).

VIRILIO, Paul. **L’art du moteur.** Paris: Ed.Galilée, 1993. [Edição brasileira: A arte do motor. (Tradução: Paulo Roberto Pires). São Paulo: Estação Liberdade, 1996.]

ZIZEK, Slavoj. **Everything you always wanted to know about Lacan** (but were afraid to ask Hitchcock). London/ New York: Verso, 1992.