

A bela Junie: a questão do duplo vai à tela do cinema

Rodrigo Fontanari*

Doutorando e mestre pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

E-mail: jrpfpub@hotmail.com

Resumo: O presente artigo parte da questão do duplo aplicado a uma leitura da fotografia, mais especificamente do retrato fotográfico. A imagem aprisionada adquire qualidade de projeção, e esta assume para a consciência o papel de uma entidade autônoma que sobrevive ao sujeito no qual fundamentou a sua gênese, partilhando com ele certa identificação. Estamos diante de um paradoxo: a foto como duplo do outro se revela, ao mesmo tempo, como a presença de uma ausência e a ausência de uma presença. Para analisar o papel antropológico da fotografia como duplo, elegemos como corpus o filme *A bela Junie*.

Palavras-chave: duplo, imagem, fotografia, retrato fotográfico, *A bela Junie*.

Abstract: This article is based on the matter of the double applied to reading a photograph, especially a portrait. Such an imprisoned image acquires projection quality and becomes conscious, playing the role of an autonomous entity which survives the subject who grounded its genesis, sharing a certain identification with him. A paradox is before us: the photograph, as a double, reveals itself at the same time as the presence of an absence, and the absence of a presence. We chose the film *La belle personne* in order to analyze the anthropological role of the photograph.

Keywords: double, image, photograph, portrait, *La belle personne*.

Em busca do entendimento da questão do duplo, optaremos por uma pesquisa em dois caminhos metodológicos de explicação: um sociológico, pelas mãos de Edgar Morin, e outro psicológico, dado por Otto Rank. Não obstante, ao que se refere ao campo de reflexão da fotografia, elencamos para o embasamento teórico um diálogo investigativo com Michel Tournier, Roland Barthes, Susan Sontag e Walter Benjamin.

Segundo o entendimento de Morin¹, a questão do duplo emerge a partir da pré-história do *sapiens*, quando este toma consciência da morte. Portanto, a partir do momento que há a irrupção da consciência, ocorrerá uma dissociação incômoda ao ser humano, já que até então o homem não sabia o que era viver em estado de divisão.

Segundo o mesmo autor, por meio da consciência da morte que deu origem a essa dissociação básica e ao surgimento da consciência, emerge a questão do duplo, que nada mais é do que suportes através dos quais se manifesta o

Recebido: 20.04.2009

Aprovado: 19.08.2009

* Endereço para acessar este CV: <<http://lattes.cnpq.br/9284759706362600>>.

1. MORIN, Edgar. *O paradigma perdido*. Portugal: Europa-América, 1988.

imaginário humano. São suportes simbólicos e materiais que se aderem e se contaminam com a ideia da morte e da sua outra face, a sobrevida simbólica. Uma de suas manifestações é a sombra (primeira percepção de si do homem), e essa questão do duplo (sombra) remete também à questão das imagens. “[...] o tema do duplo que já emergiu ao propósito do duplo é atestado pela sombra móvel que acompanha cada um, pelo desdobramento da pessoa no sonho e pelo desdobramento do reflexo na água, quer dizer, a imagem.”²

Independentemente do suporte (reflexo na água, sombra projetada na parede, uma fotografia), as imagens contêm em si a ideia do duplo:

Desde então, a imagem não é só uma imagem, mas contém a presença do duplo do ser representado e permite, por seu intermédio, agir sobre esse ser; é esta ação que é propriamente mágica: rito de evocação pela imagem, rito de inovação à imagem, rito de possessão sobre a imagem (enfeitiçamento) [...] ³.

No ritual mágico, o *Homo sapiens* não recorre simplesmente aos seres que podem fornecer resposta, mas também às imagens e símbolos, pois entende que encontrará aí as respostas requeridas. Inaugura, assim, uma ligação imaginária com o mundo. Considera-se uma segunda existência, visto que o *Homo sapiens* passa a operar por imagens mentais que estão fora da percepção empírica. Esse *homo sapiens* de que fala Morin dialoga e inaugura uma ligação com o mundo por meio da imagem para solucionar sua angústia e ansiedade primeira, que é o medo da morte: a busca pelo eterno, em detrimento da transitoriedade desse indivíduo, fá-lo-á buscar símbolos que perpetuem e garantam a sua existência.

Enfim, o que demonstra Edgar Morin⁴ é que a consciência da morte abriu um mundo mágico em que as coisas, as representações icônicas das coisas reais e mesmo as palavras adquiriram um poder evocativo e invocativo, a ideia do duplo. Essa ruptura, através da qual as coisas adquirem *dupla existência*, Morin a denominou *segunda existência*, em que há existência apenas numa forma mental, fora da percepção empírica, semelhante à imagem que forma a percepção, que não passa de uma imagem lembrada, ou seja, imaginação. A partir daí esse *Homo sapiens* passa a viver num mundo imaginário, por meio do qual busca aplacar o medo da morte, utilizando-se para tanto da magia e do rito como um exercício de superação das suas condições primeiras. Referindo-nos à capacidade invocativa e evocativa do duplo, temos:

Assim, o mundo exterior, os seres e os objetos do ambiente adquirem, com o *Homo sapiens*, uma segunda existência, a existência sob a forma de uma imagem mental, análoga à imagem que forma a percepção, visto que não se trata senão dessa imagem lembrada. [...] todo o significante, incluindo o sinal convencional, transportará potencialmente a presença do significado (imagem mental) e esse último poderá confundir-se com o referente, isto é, com o objeto designado⁵.

Numa perspectiva de leitura mais psicanalítica da questão do duplo, como nos possibilita Otto Rank⁶, essa inquietação está intimamente relacionada às origens mais anciãs da espécie humana: a crença na imortalidade. Nessa

2. Ibid., p. 98.

3. Ibid.

4. Ibid.

5. Ibid., p. 99.

6. Ibid.

perspectiva, a sombra e a imagem são uma representação em que o sujeito (o eu) se torna independente. Por ser inseparável do homem, a sombra tornou-se uma das objeções para alma humana, pois é a partir dela que o indivíduo pode ver seu corpo pela primeira vez.

O *duplo eu* tinha precisamente a função primeira de negar a morte e garantir a imortalidade do ser na medida em que ao menos a sombra (duplo) continuaria a viver após o desaparecimento do corpo (eu corporal). Essa é a crença primitiva da dualidade da alma (corpo e sombra) sobre a qual repousa toda uma problemática a respeito da sombra: ela é um paradoxo porque significa a vida e a morte. As duas partes – corpo e alma, ou corpo e sombra – são ao menos um pouco iguais, pois não é possível dissociar uma da outra. Existe um vínculo umbilical entre elas: o representante (o referente) e a coisa representada (a sombra). No entanto, o que as difere completamente é a sobrevivência simbólica: um desaparece (o corpo) enquanto a outra continua (a alma).

A FOTOGRAFIA, UM REGISTRO MÁGICO?

A obsessão humana de fixar a imagem produzida na parede interna da caixa-preta (câmera obscura) vingou nas mãos de Niepce e Daguerre, que são os inventores da técnica fotográfica do lado francês. Esse tipo de imagem antropologicamente nova – a possibilidade de fixar e apreender *para sempre* a sombra do outro – teve seu nascimento no século XIX, por volta de 1822.

Esse tipo de imagem modifica o conceito de representação artística⁷ – o retrato feito pelas mãos do *próprio artista*, considerado um ser divino, dotado de poder celestial, o único que poderia se atrever a tal façanha. Mas a entrada em cena da produção técnica de imagem (o retrato fotográfico) introduz também uma outra perplexidade, assinalada logo nas primeiras linhas do texto de Benjamin: o que há de mais técnico parece o que há de mais mágico. Benjamin escreve: “A técnica mais exata pode conferir aos seus produtos um valor mágico”⁸.

Havia algo antropologicamente espantoso entre o retrato produzido pelas mãos do artista e a representação técnica feita pelas mãos do fotógrafo: a nitidez dessas fisionomias que dava a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de nos ver. E, à medida que fomos sendo colonizados por esse tipo de imagem, mais ainda essa técnica deu às suas criações um valor mágico que o quadro e o artista não podiam dar. Sobre isso, afirma Benjamin:

[...] o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessas imagens a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, como a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito instinto, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente, porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente⁹.

7. Para maiores esclarecimentos, sugerimos a leitura do capítulo: A arte é (tornou-se) fotografia? In: DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1994.

8. BENJAMIN, Walter. *Textos escolhidos*. São Paulo: Victor Civita, 1983. p. 94.

9. *Ibid.*

Benjamin fala em inconsciente a propósito da fotografia. Como espaço técnico, a fotografia tem seu caráter mágico associado à possibilidade de adentrar por meio da imagem num abissal denominado espaço do inconsciente. Desenvolve-se diante de tal realismo e verdade certa afetividade, por trazer para dentro do quadrante a *alma* do sujeito fotografado. De maneira muito direta, a fotografia é a pura emanção do referente.

DE A BELA JUNIE

O longa-metragem francês *La belle personne* chegou às salas de cinema do Brasil em primeiro de janeiro de 2009, sob o título *A Bela Junie*. É um filme de Christophe Honoré baseado no romance *La Princesse de Clèves*, de Madame Lafayette, escrito no século XVIII. Totalmente rodado na bela Paris, um cenário considerado propício para cenas de amor que ocorrem no 16^o *arrondissement*¹⁰, *La belle personne* traz à tela de cinema um tema corriqueiro dos romances: o amor romântico, arrebatador e impetuoso de uma adolescente de beleza encantadora. Aos dezesseis anos, Junie (Léa Seydoux) muda de escola no meio do ano letivo, por ocasião da morte de sua mãe. Ela passa a frequentar a mesma sala de aula que seu primo Mathias (Esteban Carjaval Alegria). O primo cuida rapidamente de enturmá-la em seu grupo de amigos. A bela Junie é logo cortejada pelos garotos e se torna namorada de Otto (Grégoire Leprince-Ringuet), o menino mais calmo e tímido do grupo.



Divulgação © ARTE France, Scarlett Production

10. Os *arrondissements* (distritos) correspondem a uma divisão administrativa que decompõe a comuna de Paris em 20 *arrondissements* municipais, distribuídos segundo uma espiral que se desenvolve no sentido dos ponteiros do relógio a partir de um ponto central da cidade localizado no Louvre (1^o *arrondissement*). (N.E.)

Otto e Junie: o amor romântico.

Pouco tempo depois, ela se dá conta de que está apaixonada pelo professor de italiano Nemours. A paixão que nasce entre eles está fadada ao fracasso, já que nenhum deles quer ceder àquele sentimento. Junie recusa o amor do professor por achar que se trata de pura ilusão da parte dela. O sentimento amoroso entre Junie e Nemours acontece subitamente durante a aula de italiano, no momento em que ele nota a beleza desarmada e fértil da adolescente.

Divulgação © ARTE France, Scarlett Production



Nemours e Junie: um amor impossível.

POR UMA SEMIÓTICA SENSÍVEL DA FOTOGRAFIA

Interessamo-nos por *A bela Junie* não para fazer a crítica do filme, mas porque ele possibilita desenvolver um olhar mais periférico e aguçado sobre o papel da fotografia no desenrolar da trama cinematográfica. Há diversas cenas no portão de entrada do *lycée* em que um dos adolescentes, fascinado por fotografias, passa a fotografar Junie. Ele lhe entrega uma das fotos em preto e branco, que ela guarda no meio das folhas do seu caderno de notas. Certo dia, durante a aula de italiano, Nemours observa que Junie havia esquecido seu caderno de notas sobre a carteira e passa a folheá-lo. Quando encontra um retrato dela, passa a contemplá-lo apaixonadamente. Poderíamos dizer que o professor de italiano se apaixona duplamente, pela adolescente e pela (sua) imagem fotográfica. A fotografia dava-lhe a sensação de que, pelo menos no plano da imaginação, ele poderia possuí-la amorosamente.

Deixar-se fotografar altera semioticamente o ser: “Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter, transformar as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos”¹¹.

11. SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 25.



Divulgação © ARTE France, Scarlett Production

O encantamento súbito do olhar: o romance.

O ser fotografado constroi-se pelo olhar do outro (o fotógrafo) e o retrato que se produz dele é uma forma de ver o que o próprio olhar do indivíduo não consegue fazer de si mesmo – salvo a imagem no espelho, mas ali tudo é temporário –, transformando em um objeto de culto um verdadeiro duplo (imagem espelhada) de si.

De maneira mais pontual, Roland Barthes apresenta em *A câmara clara* o papel semiótico da fotografia:

[...] é o advento de mim mesmo com outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade [...] não sou nem sujeito nem objeto, mas antes sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte [...] torno-me verdadeiro espectro¹².

Se a fotografia culturalmente assume o papel de objeto de culto (o objeto fotografado transformado em espectro que se eterniza no quadrante fotográfico), podemos tomar a foto de Junie com um disparador do romance: um sonho, uma ficção. Nas palavras de Susan Sontag, “[...] as fotos – sobretudo as de pessoas, de paisagens distantes e de cidades remotas do passado desaparecido – são estímulos para o sonho”¹³.

A narrativa cinematográfica corrobora o pensamento dessa autora: a partir do momento que Neumors tem a foto de Junie, o que ele mais faz é praticar o ato de contemplar a imagem fotográfica, de pousar seu olhar novamente sobre a imagem do ser amado e desejado. Era como tê-la cada vez mais perto e, ao mesmo tempo, não poder tocá-la.

Esse incessante ato de vigília da imagem fotográfica (de vigília amorosa do sujeito) fazia-o adentrar uma *segunda existência*, uma experiência mágica em

12. BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 87.

13. SONTAG, op. cit., p. 26.

que seus sonhos eróticos e amorosos mais profundos poderiam ser realizados. Para Sontag: “Todos esses usos talismânticos das fotos exprimem uma emoção sentimental e um sentimento implicitamente mágico: são tentativas de contatar ou de pleitear outra realidade”¹⁴.

De qualquer maneira, parece que a fotografia, na qualidade de fato de cultura, serve a uma dupla função de arte e magia, como afirma Benjamin, mas também é uma forma de informação. Michel Tournier completa a função cultural da fotografia: para ele, além de ser algo mágico e possibilitar alguém de se informar sobre alguma coisa, é também uma forma de expansão do erotismo. De maneira poética, ele diz:

Entre as vias de expansão do erotismo que conquistam, a fotografia ocupa um lugar privilegiado. Já a imagem pintada, esculpida, seguidamente impressa carregava com ela uma carga erótica intensa, como o vento da primavera das toneladas invisíveis de pólen. Com a fotografia, a distância entre o modelo e o espectador diminui consideravelmente. O valor criador desta imagem diminui igualmente, mas a sua eficácia erótica aumenta. Possuir a fotografia do ser desejado é uma grande satisfação [...] ¹⁵. (Tradução livre.)

Portanto, há na imagem fotográfica algo muito mais mágico (duplo) do que artístico, que suscita o imaginário, o erotismo, quando isso está exposto. Nela está implícita uma capacidade de ter para si aquilo que se deseja, mas que por diferentes razões está ausente. Ainda assim, sente-se por meio de sua imagem a mesma satisfação momentânea que se estivesse presente. A fotografia é puro delírio, é puro sonho, quando lida pelo viés de uma semiótica do sensível que leva em conta uma antropologia da comunicação visual.

Nesse sentido, a importância cultural e social da fotografia no filme não cessa de ser demonstrada. Podemos afirmar que, além de estar claro de que toda foto (imagem) é um paradoxo, ela é também uma ausência de uma presença e, ao mesmo tempo, a presença de uma ausência. Em *La belle personne*, suspeitamos que a imagem fotográfica nos leve a outra figura de palavra: a metonímia. Tudo o que resta a Neumours é a foto da amada (isso é tudo o que ele possui de concreto,), pois, de resto, tudo não passou de um jogo de olhares.

No filme, a foto faz o papel de um meio vinculador, de certo modo até umbilical, com o sujeito fotografado, se aceitarmos que ele é resultado da emanção de luz desse referente. Se perseguirmos essa mesma hipótese fotográfica, diante de uma foto, estaríamos diante do que o semiótico Charles Pierce denominou de índice – signo que mantém certa contiguidade com o referente –, tese amplamente defendida por Philippe Dubois¹⁶. Indo ao encontro do pensamento de Dubois, defrontamo-nos com as hipóteses de Flusser, para o qual a fotografia é o resultado da programação interna do aparelho (caixa-preta): um embuste em relação ao referente. Assim, a imagem fotográfica é como uma *imagem conceitual*: produto de uma ideia que está embutida no programa do aparelho. Resta ao fotógrafo somente jogar com as possibilidades desse programa, entendido como “jogo de combinação com elementos claros e distintos”¹⁷.

14. Ibid., p. 27.

15. TOURNIER, Michel. *Des clefs et des serrures: images et proses (Chaves e fechaduras: imagens e prosas)*. Paris: Chaîne/Hachette, 1979. p. 98.

16. DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1994.

17. FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa-preta: ensaios sobre uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p. 78.

Nesse sentido, ao tomarmos a foto como uma escrita da luz sobre o papel (sais de prata), é bem improvável que a imagem resultante sobre o papel fotográfico não crie um vínculo entre o sujeito fotografado e o observador, principalmente quando esse sujeito fotografado não desapareceu:

[...] a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilha como aquele que foi fotografado¹⁸.

Se naquele momento Neumours não pode ter o seu sujeito amado, resta-lhe ainda, pelo menos, a foto para contemplar e desejar a bela Junie.

O filme é repleto de fotos. No próprio *lycée*, o retrato fotográfico é tomado como memória dos alunos. Portanto, a foto é uma forma de viver e reviver:

[...] ela realiza a confusão inaudita da realidade (“isso foi”) e da verdade (“é isso”), [...] ela leva a efígie a esse ponto louco em que o afeto (o amor, a compaixão, o luto, o ardor, o desejo) é fiador do ser. Ela então se aproxima efetivamente da loucura, reunindo-se à “verdade louca”¹⁹.

Ao final do filme, é quase impossível não imaginar as tardes frias de Paris, quando aquele professor de italiano permanecia olhando para a foto de Junie, o que leva também a pensar na foto como uma excelente forma de anotação e uma máquina de fazer sonhar e de romancear o mundo: é pura nostalgia do *isso existiu* (*Ça a été*). Não lhe resta – nem a nós mesmos, como espectadores do filme – mais nada a fazer senão se deixar levar na contemplação do retrato fotográfico, uma vez que aquela cena ou pessoa não pode mais ser tocada (ela está *morta* e *congelada* pelo menos temporalmente). Para Barthes, aí estava o horror fotográfico:

[...] nada a dizer da morte de quem eu mais amo, nada a dizer de sua foto, que contemplo sem jamais poder aprofundá-lo, transformá-lo. O único “pensamento” que posso ter é que no extremo dessa primeira morte está inscrita minha própria morte, entre as duas, mais nada [...] falar do nada a dizer²⁰.

Portanto, há algo semioticamente sensível que emerge entre a fotografia e a loucura (duplo): o sofrimento de amor, compaixão, luto, ardor, desejo que brota desse tipo de imagem, com qual guardo um duplo vínculo de amor e de luto.

Aí, diante da imagem, a linguagem cessa e o corpo se deixa guiar pelos sentidos em busca do sensível de um tempo perdido, que não é o tempo que se perde, mas aquele que não volta mais. Tudo é dado, sem provocar a vontade ou mesmo a possibilidade de retórica, somente a necessidade súbita de grito histórico: é isso, é ela, a bela Junie!

Estamos diante do sinistro fotográfico; na medida em que aquele retrato fotográfico tinha tal capacidade de realismo (ele *era* real), Neumours podia sentir a presença de Junie novamente. Conscientemente ou não, o professor desejava esquecê-la, pois a angústia da perda era sofrível demais para ele. A cada golpe de olhar que dava sobre a foto, mais evidente e profunda se tornava

18. BARTHES, op. cit., p. 124.

19. Ibid., p. 168.

20. Ibid., p. 138.

a dor da ausência e da perda insuportável, o que por sua vez tornava angustiante o afeto sentido por ela, que não podia mais ser demonstrado e vivido pelas personagens. Restam então o luto e a dor da perda: uma categoria do sinistro freudiano, o retorno do recalçado (o amor pela jovem *lycéeana*). Assim sendo, “se o que era entranhável aparece depois como alheio é porque essa imagem que se vê agora, já foi vista [percebida] antes, sendo desprazerosa vê-la [percebê-la] novamente”²¹.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Textos escolhidos**. São Paulo: Victor Civita, 1983.

CESAROTTO, Oscar. **No olhar do outro**: o homem de areia segundo Hoffmann. São Paulo: Iluminuras, 1996.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo e Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1994.

FLUSSER, Vilém. **O mundo das imagens técnicas**. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **Mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Filosofia da caixa-preta**: ensaios sobre uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

MORIN, Edgar. **O paradigma perdido**. Portugal: Europa-América, 1988.

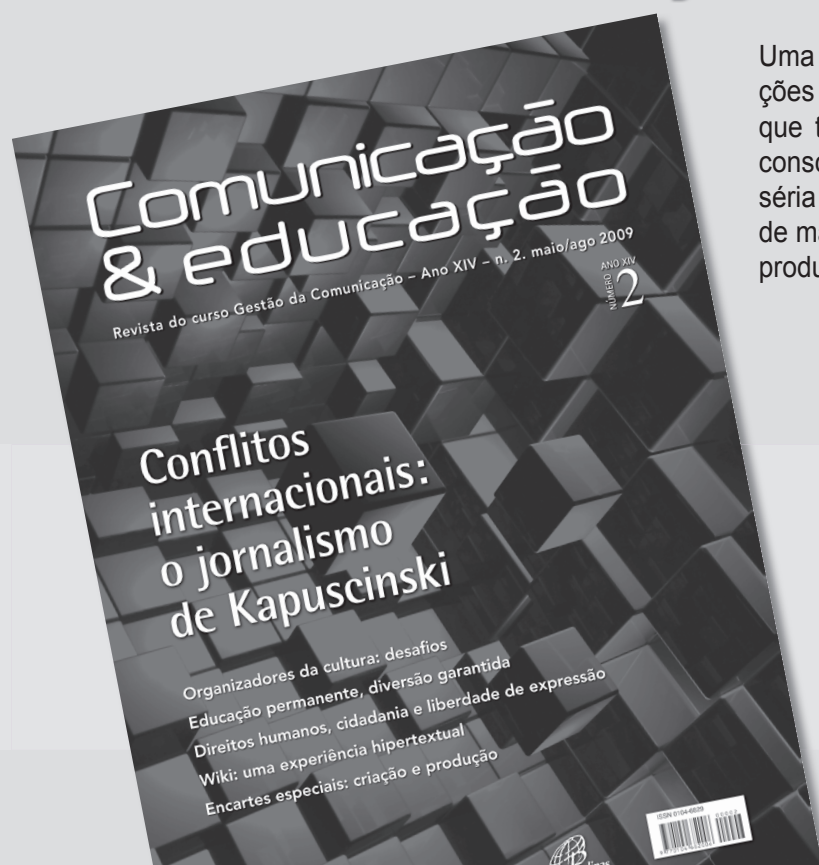
RANK, Otto. **Don Juan et le Double** (Don Juan e o duplo). Paris: Petit Bibliothèque Payot, 1977.

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

TOURNIER, Michel. **Des clefs et des serrures**: images et proses (Chaves e fechaduras: imagens e prosas). Paris: Chaîne/Hachette, 1979.

21. CESAROTTO, Oscar. **No olhar do outro**: o homem de areia segundo Hoffmann. São Paulo: Iluminuras, 1996. p. 134.

Assine a revista Comunicação & Educação

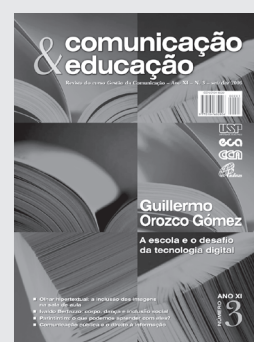
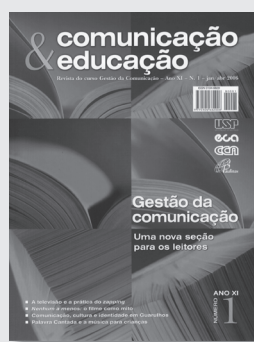
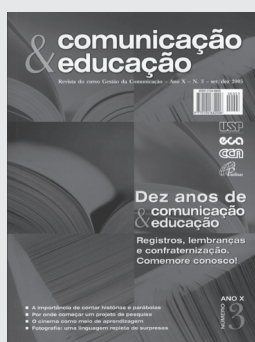


Uma parceria de Paulinas com a Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo (ECA-USP), que tem por objetivo ajudar a formar profissionais mais conscientes, críticos e interativos, por meio da discussão séria a respeito da natureza dos meios de comunicação de massa, dos direitos da audiência e da crítica estética à produção midiática.

Revista Comunicação & Educação
Periodicidade: quadrimestral

Ensaio, entrevistas e debates com os maiores especialistas da área auxiliam educadores a incluir em suas práticas novas linguagens e novos recursos pedagógicos.

ADQUIRA TAMBÉM OS EXEMPLARES AVULSOS!



VOCÊ ESCOLHE COMO QUER PAGAR!

- Cartão de crédito – Visa, Mastercard ou Dinners • Boleto bancário
- Depósito bancário identificado • DOC ou transferência bancária

Ligue **0800-7010081 ramal 9448** ou assine
pela livraria virtual Paulinas, acessando www.paulinas.org.br
Informações: livirtual@paulinas.com.br

