

**ENTRE FOTOGRAFIA E CINEMA:
O PAPEL DA IMAGEM-ARQUIVO FOTOGRÁFICA
NO CINEMA DE NÃO-FICÇÃO**

Joana Sofia Teixeira Olhero Gonçalves Filipe

**Dissertação
de Mestrado em Ciências da Comunicação,
Área de Especialização em Cinema e Televisão**

Maio, 2020

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, Área de Especialização em Cinema e Televisão, realizada sob a orientação científica de Margarida Medeiros e Teresa Mendes Flores.

**ENTRE CINEMA E FOTOGRAFIA:
O PAPEL DA IMAGEM-ARQUIVO FOTOGRÁFICA NO CINEMA DE NÃO-
FICÇÃO**

**BETWEEN CINEMA AND PHOTOGRAPHY:
THE ROLE OF THE PHOTOGRAPHIC ARCHIVAL IMAGE IN NON-
FICTION CINEMA**

JOANA SOFIA TEIXEIRA OLHERO GONÇALVES FILIPE

RESUMO Esta dissertação aborda diferentes estratégias cinematográficas de reutilização de imagens-arquivo fotográficas no cinema de não-ficção, procurando perceber de que forma estas transformam as fotografias pré-existentes e afetam a percepção do seu estatuto documental. O trabalho baseia-se numa revisão da literatura sobre a relação entre fotografia e cinema, e sobre a reutilização de imagens de arquivo no cinema, aqui aplicada ao uso de materiais fotográficos, tendo em vista identificar conceitos teóricos relevantes para a análise de três casos de estudo: *Luz Obscura* de Susana Sousa Dias, *Sob Céus Estranhos*, de Daniel Blaufuks e *Ascent*, de Fiona Tan.

ABSTRACT This dissertation addresses different cinematographic strategies for the reuse of photographic archival images in non-fiction cinema, in order to understand how these transform pre-existing photographs and affect the perception of their documentary status. This work is based on a literary review on the relationship between photography and cinema, and on the reuse of archival images in cinema, applied here to the use of photographic materials, in order to identify relevant theoretical concepts for the analysis of three case studies: *Luz Obscura* by Susana Sousa Dias, *Sob Céus Estranhos* by Daniel Blaufuks and *Ascent* by Fiona Tan.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia, cinema, arquivo, memória, tempo, movimento.

KEYWORDS: photography, cinema, archive, memory, time, movement.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
1. A REUTILIZAÇÃO DE IMAGENS PRÉ-EXISTENTES NO CINEMA E O POTENCIAL DOCUMENTAL DA FOTOGRAFIA.....	7
1.1. Abordagem histórica.....	7
1.2. A origem das imagens.....	17
1.3. Do arquivo enquanto conceito e modo de uso.....	20
1.4. Abordagens artísticas e cinematográficas ao arquivo.....	22
1.5. O excesso da imagem, a questão da indexicalidade e a fotografia como documento.....	25
2. DA IMAGEM AO FILME: O PAPEL DA MONTAGEM E DAS ESTRATÉGIAS ESTÉTICAS E DISCURSIVAS	31
2.1. Entre documento e monumento	32
2.2. Imagens concretas, imagens genéricas	37
2.3. Da materialidade da imagem	39
2.4. Distância temporal e intencional e a possibilidade de uma dialética.....	42
3. A FOTOGRAFIA TRANSFORMADA PELO CINEMA.....	47
3.1. A suspensão do movimento e o “espetador pensativo”	49
3.2. A coexistência de toalhas do passado	55
3.3. O tempo na fotografia	57
3.4. O confronto com o olhar	59
3.5. O movimento sobre a imagem	61
3.6. A associação entre a fotografia e a memória	63
4. O PAPEL DO ESPETADOR.....	66
4.1. Sobre a crença nas imagens	68
4.2. A emancipação do espectador	72
4.3. Um conhecimento incorporado.....	77
5. CASOS DE ESTUDO	78
5.1. <i>Luz Obscura</i> de Susana Sousa Dias	81
5.2. <i>Sob Céus Estranhos</i> de Daniel Blaufuks	92
5.3. <i>Ascent</i> de Fiona Tan.....	102
CONCLUSÃO.....	110
BIBLIOGRAFIA	114
ANEXO 1: LISTA DE FILMES CITADOS	124
ANEXO 2: FICHA TÉCNICA DOS CASOS DE ESTUDO.....	128

INTRODUÇÃO

A relação entre fotografia e cinema remete para uma longa história de influência estética mútua, de exploração de espaços de interseção e de erosão de fronteiras convencionalmente definidas e, por vezes até, ontologicamente presumidas, entre os dois meios. Não obstante esse vasto campo de investigação e experimentação cinematográfica e artística, cingimo-nos, no âmbito deste trabalho, à utilização da fotografia no cinema, e mais especificamente, à forma como a imagem-arquivo fotográfica é transformada pela sua reutilização cinematográfica e ao papel que a fotografia é chamada a desempenhar neste contexto.

Não nos interessa, contudo, fixar distinções ontológicas entre os dois meios, ou determinar a sua especificidade – até porque este seria um esforço inglório e pouco útil dada a vasta e complexa interação entre ambos – mas sim, analisar as escolhas concretas que esta reutilização implica e o seu impacto no estatuto documental que possamos atribuir, enquanto espetadores, a essas imagens.

Como nota David Company, o recurso à fotografia no cinema tende a surgir associado ao seu “estatuto complexo enquanto prova”,¹ quer o objetivo seja desmontar esse pretense gesto documental, quer seja, pelo contrário, ancorar na realidade uma determinada narrativa ou reflexão.

Se escolhermos especificamente o cinema de não-ficção como campo de análise é porque nos parece que a valorização da dimensão documental da fotografia – que pressupõe um ponto frágil e instável “onde a imagem toca no real”²– assume maior relevância nesse domínio, ainda que tendo presente a crescente porosidade e a exploração recorrente de territórios híbridos entre as categorias convencionais de ficção e não-ficção.

Não se trata, portanto, como abordaremos em maior detalhe ao longo deste trabalho, de pressupor uma menor liberdade criativa no cinema de não-ficção, mas apenas de considerar, como diz Plantinga, que o cinema de não-ficção se propõe a fazer uma asserção sobre o mundo, real e partilhado, em que vivemos e que a inserção de um filme

¹ David Company, *Photography and Cinema*. London: Reaktion Books, 2008, 95.

² Georges Didi-Huberman, *Imagens Apesar de Tudo*, trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo (Lisboa: KKYM, 2012), 96.

neste campo vai gerar um posicionamento diferenciado do espectador.³ Ainda assim, concordamos com este autor que a distinção entre cinema de ficção e não-ficção implica sempre uma interação complexa entre o contexto cultural em que este é produzido e visionado – que gera expectativas diferenciadas –, as características do próprio texto fílmico e o agenciamento do espectador na esfera da recepção.⁴

Por outro lado, a utilização da fotografia neste contexto, parece-nos, acarreta uma implicação ética distinta, como nota Sobchack,⁵ porque se refere a pessoas, eventos e locais reais e não apenas imaginários. Claro que o cinema de ficção convencional também se refere, muitas vezes, a pessoas e locais reais, e até utiliza, por vezes, fotografias e outras imagens de arquivo para certificar a sua narrativa, mas, ainda assim, considerou-se que esta questão é mais premente, e frequente, no cinema de não-ficção, o que justifica a preferência por este campo de análise.

O amplo uso instrumental da fotografia, a sua ubiquidade e transversalidade a múltiplas atividades humanas, que não se obliterou com o aparecimento do cinema, do vídeo, ou com a convergência digital de diversos meios, contribui para explicar o nosso interesse particular pela imagem fotográfica.

O cariz fragmentário dos registos, bem como outras características convencionalmente atribuídas à imagem fotográfica – “a sua imobilidade, a sua fixidez temporal, a sua qualidade de objeto, o seu silêncio”⁶ – também colocam desafios específicos quanto à sua reutilização fílmica, que nos interessava analisar.

Para além disso, a fotografia preserva, em alguns casos, os únicos traços visíveis de determinados períodos, pessoas, locais ou acontecimentos, pelo que a sua valorização para o conhecimento do passado e do presente afigura-se-nos ainda extremamente relevante, mesmo que atentos às suas fragilidades representativas.

Mais ainda, quando consideramos como o fim de regimes repressivos facilitou o acesso a arquivos até então inacessíveis, dando visibilidade a discursos de memória

³ Carl Plantinga, “The Limits of Appropriation: Subjectivist Accounts of the Fiction/Nonfiction Film Distinction”, in *The Philosophy of Documentary Film*, ed. David LaRocca (Lanham, London: Lexington Books, 2017), Kindle.

⁴ Plantinga, “The Limits of Appropriation”, Kindle.

⁵ Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2004), 284.

⁶ Company, *Photography and Cinema*, 96.

reprimidos e silenciados,⁷ ou como a reaproximação crítica a materiais pré-existentes tem permitido problematizar o próprio arquivo enquanto espaço de construção de identidade e memória, nomeadamente no âmbito artístico.⁸

Poderíamos também acrescentar aqui a crescente utilização de imagens de origem amadora ou oriundas de álbuns familiares para a constituição desses discursos e a facilidade que a digitalização e a internet vieram trazer para a partilha imediata desses registos e a sua constante reutilização.

Se o vasto espólio de imagens guardados em arquivos oficiais e coleções privadas terá alguma utilidade para uma reflexão sobre o passado, mas também para “imaginar o futuro”, como propõe Huyssen,⁹ importa considerar a forma como estes materiais são abordados e reutilizados. A fotografia surge aqui, assim, com um material de arquivo, entre outros e o cinema como um dos seus espaços de exibição possíveis.

A fotografia continua, de resto, a ser amplamente utilizada em documentários cinematográficos (e televisivos), pelo que o estudo dessas abordagens visa contribuir para a problematização de uma prática corrente, com impacto na forma como a própria fotografia é percebida na sociedade.

Aliás, numa altura em que a imagem (fotográfica e não só) assume uma importância cada vez maior, em quase todos os domínios da vida quotidiana, e também como base de conhecimento, considera-se que este trabalho pode igualmente incidir sobre essa problemática mais ampla, na medida em que estuda como a forma cinematográfica legitima ou questiona o estatuto documental da fotografia.

A reflexão teórica sobre a fotografia ao longo da história tem igualmente problematizado, muito particularmente, o seu estatuto documental, o que também implica necessariamente o cinema dada a sua base fotográfica. Entendemos, no entanto, como Jorge Ribalta, que essa dimensão documental da fotografia mantém a sua relevância ainda

⁷ Okwui Enwezor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (New York: International Center of Photography e Steidl, 2008), 37.

⁸ Ernst Van Alphen, “The Decline of Narrative and the Rise of the Archive”, in *Storytelling and Ethics: Literature, Visual Arts and the Power of Narrative*, ed. Hanna Meretoja and Colin Davis (New York: Routledge, 2017), 68-83.

⁹ Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory* (Stanford: Stanford University Press, 2003), 6.

hoje, não obstante ser necessária a internalização de mecanismos críticos¹⁰ que façam eco dessa reflexão.

Se nos preocupa o estatuto documental da fotografia é também porque nos interessa a possibilidade de um conhecimento a partir da imagem, que não a reduza a uma função meramente ilustrativa ou probatória.

Num texto introdutório sobre o filme *48* (2010), que trabalha um conjunto de retratos judiciários de ex-presos políticos, a realizadora Susana Sousa Dias admite uma intenção: queria que estas imagens fossem “realmente vistas”.¹¹ Este trabalho parte, portanto, da hipótese de que o cinema pode oferecer um espaço para problematizar a fotografia, mas também para que esta possa ser realmente vista. Nesse sentido, procurámos analisar estratégias cinematográficas que potenciem uma abordagem crítica à fotografia, que reconheça a sua dimensão lacunar e construída, mas sem anular o seu estatuto documental ou o seu potencial de conhecimento.

Se falamos de imagem-arquivo fotográfica, é porque lhe pressupomos um contexto primário e, portanto, também uma reutilização – e uma re-mediação - quando esta é transposta para o cinema. Por isso, se colocamos a nossa investigação no âmbito do extenso debate sobre a reutilização de imagens de arquivo, no contexto cinematográfico e artístico, é porque essa reelaboração posterior pressupõe escolhas que convocam esse estatuto documental, mesmo que seja, em última análise, para o questionar e até subverter.

Em termos metodológicos, a nossa abordagem parte assim, numa primeira fase, de uma revisão da literatura que tem abordado a reutilização de imagens de arquivo no cinema de não-ficção, quer de um ponto de vista histórico – do filme de compilação ao filme de *found footage* –, quer teórico, convocando e equacionando ideias e conceitos trabalhados por autores como Jay Leyda, Bill Nichols, Stella Bruzzi, William C. Wees, Nicole Brenez, Christa Blümlinger, Catherine Russell, Thomas Elsaesser, Jaimie Baron, Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman. Se estes autores se debruçam, essencialmente, sobre a reutilização de imagens em movimento, procurámos privilegiar

¹⁰ Jorge Ribalta, *El Espacio Público de la Fotografía: Ensayos y Entrevistas* (Barcelona: Arcàdia, 2018), 64.

¹¹ Susana Sousa Dias, “Notas sobre o 48”. *Documenta – Cadernos de Documentário*, n.º 1 (Junho 2010), 4.

as questões e os conceitos que se afiguram aplicáveis igualmente à fotografia na sua transposição para um contexto fílmico.

Esta reflexão foca, naturalmente, também o próprio conceito de arquivo e a sua relação com a fotografia, pelo que trabalhamos também aqui o pensamento de Michel Foucault, John Tagg e Allan Sekula a este propósito.

Vários dos autores estudados realçam a fecundidade da forma ensaística na aproximação crítica a imagens pré-existentes, e por isso, analisamos igualmente as características do filme-ensaio, a partir da reflexão de autores como Timothy Corrigan, Raymond Bellour ou Laura Rascaroli.

Numa segunda fase, abordamos em particular a literatura relativa à relação entre fotografia e cinema, beneficiando dos estudos realizados sobre este tema por autores como David Company, Garrett Stewart ou Damien Sutton, assim como de reflexões teóricas de Raymond Bellour, Roland Barthes, Susan Sontag, Walter Benjamin, Peter Wollen e Gilles Deleuze.

Dedicamos também um capítulo ao papel do espetador, que decorre da valorização que este assume em formas cinematográficas – como a ensaística – que lhe atribuem uma posição de destaque na criação de sentido a partir das imagens.

Pareceu-nos que do cruzamento destas duas áreas de reflexão teórica – a reutilização de imagens de arquivo e a relação entre cinema e fotografia –, poderiam emergir conceitos e estratégias relevantes para a análise de casos concretos. Assim, é na intersecção destes dois campos teóricos, cujos conceitos foram reequacionados à luz do objeto de estudo específico que aqui nos ocupa, que reside um dos contributos principais deste trabalho.

Além disso, contemplámos neste trabalho a análise de três casos de estudo – *Luz Obscura* (2017), *Sob Céus Estranhos* (2002) e *Ascent* (2016) – um trio de filmes em que a fotografia assume particular importância, em termos temáticos e estruturais. Esta análise permite-nos não só avaliar a pertinência dos conceitos teóricos estudados, mas também refletir sobre os desafios concretos que ressaltam de diferentes materiais de origem e as distintas abordagens ensaiadas pelos realizadores para os trabalhar.

No âmbito deste trabalho, analisamos diversas estratégias discursivas e formais que potenciam, nesta reutilização, a autorreflexividade em relação à imagem-arquivo fotográfica e ao próprio cinema, mas também outras que facilitam a emergência de um

envolvimento subjetivo com as imagens e que apontam para a possibilidade de estas nos revelarem algo sobre a realidade, mesmo que de forma lacunar. Parece-nos que a tensão entre estas duas atitudes – que tanto desarmam, como rearmam o olhar, para usar uma expressão de Didi-Huberman¹² –, no âmbito do mesmo filme, torna possível um visionamento crítico, que reconhece a dimensão construída das imagens e os seus limites representativos, mas que não anula por completo o gesto documental.

Neste domínio, assumem relevância algumas práticas associadas à tradição ensaísta, como a adoção de um ponto de vista subjetivo ou a exploração de tensões entre a imagem e a faixa sonora.¹³ A forma aberta da tradição ensaísta facilita também um papel mais ativo do espetador,¹⁴ o que parece beneficiar a possibilidade de um conhecimento a partir da imagem que extravasa o seu potencial ilustrativo.

Se o cinema é apenas um dos meios possíveis para exhibir a imagem-arquivo fotográfica, parece-nos, contudo, que oferece um espaço privilegiado para a sua abordagem crítica, permitindo também dessa forma pensar o cinema e os seus recursos.

¹² Georges Didi-Huberman, *Remontages du Temps Subi* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2010), 107.

¹³ Timothy Corrigan e Nora M. Alter, ed., *Essays on the Essay Film* (New York: Columbia University Press, 2017).

¹⁴ Laura Rascaroli, “The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments”, in *Essays on the Essay Film*, ed. Timothy Corrigan e Nora M. Alter (New York: Columbia University Press, 2017), 185; Jacques Rancière, *O Espetador Emancipado*, trad. José Miranda Justo (Lisboa: Orfeu Negro, 2010), 18.

1. A REUTILIZAÇÃO DE IMAGENS PRÉ-EXISTENTES NO CINEMA E O POTENCIAL DOCUMENTAL DA FOTOGRAFIA

A ubiquidade da fotografia e a sua utilização em múltiplos contextos, da vida pública e privada, com propósitos instrumentais ou artísticos, fazem com que esta surja também, frequentemente, no âmbito do cinema de não-ficção, como base para refletir sobre o passado e a memória, individual, comunicativa ou cultural,¹⁵ ou como meio para a reflexão sobre um mundo onde a imagem assume um papel cada vez mais relevante, também no plano epistemológico, ao ponto de se falar de uma transição pictórica.¹⁶

Tratando-se de imagens pré-existentes, de origem diversa ou anterior à da produção do próprio filme, podemos considerar esta prática no âmbito mais amplo da reutilização de imagens, fixas ou em movimento, no cinema de não-ficção, tendo em vista compreender a diversidade de recursos que transformam a receção destas imagens ao integrá-las num novo contexto discursivo e identificar os instrumentos teóricos que possam auxiliar a análise de casos concretos.

1.1. Abordagem histórica

O recurso a imagens pré-existentes no cinema remonta às primeiras décadas da sua existência, segundo um primeiro estudo, publicado em 1964 pelo historiador norte-americano Jay Leyda, sobre o filme de compilação.¹⁷ É uma tradição que o autor filia nas práticas de exibição do cinema dos primórdios e na herança direta dos filmes de atualidades (*newsreels*), e que terá como um dos primeiros exemplos documentados o recurso a imagens documentais da atividade de departamentos de bombeiros num filme de ficção: *Life of an American Fireman*, de Edwin S. Porter (1903).¹⁸

O autor identificava, contudo, novas possibilidades artísticas no que designou como filme de compilação a partir do lançamento, em 1927, de *The Fall of the Romanov*

¹⁵ Jan Assmann, “Communicative and cultural memory”, in *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook* (Berlin, New York: De Gruyter, 2008), 109–18.

¹⁶ A expressão “*pictorial turn*”, cunhada por W.J.T. Mitchell, refere-se à influência crescente de meios híbridos (*mixed media*), como a televisão e o cinema, na vida política e social, na reflexão académica e como modo de conhecimento, mas o autor salienta também que a ideia desta transição é uma narrativa recorrente ao longo da história. Cf. W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 11-34; W.J.T. Mitchell, “Showing Seeing: a Critique of Visual Culture”, *Journal of Visual Culture* 1, n.º 2 (2002): 165–81, <https://doi.org/10.1177/147041290200100202>.

¹⁷ Jay Leyda, *Films Beget Films: a Study of the Compilation Film* (New York: Hill and Wang, 1964).

¹⁸ Leyda, *Films Beget Films*, 13-14.

Dynasty/Padenie dinastii Romanovykh, de Esfir Shub. Neste filme, a realizadora de origem soviética, que se terá inspirado nas estratégias de montagem expressiva de Eisenstein, recorreu a imagens de arquivo, incluindo filmes caseiros da família imperial russa – criados num contexto político diferente e tendo em vista uma audiência privada – para desenvolver uma narrativa sobre a revolução comunista no país.¹⁹ “Quaisquer meios através dos quais o espectador é impelido a olhar para planos familiares como se não os tivesse visto antes, ou através dos quais a mente do espectador se torna mais alerta aos significados mais amplos de velhos materiais – este é o objetivo da compilação correta”, escreve Jay Leyda.²⁰

Mas ainda que situe o potencial particular deste “género” na possibilidade de influir uma nova perspetiva em imagens familiares e num visionamento atento do material de origem, destacando o seu “duplo conteúdo”, informativo e formal,²¹ este autor parece valorizar também a invisibilidade do gesto de montagem²² e a capacidade desta – a par da narração – homogeneizar materiais de fontes diversas.

Por outro lado, importa sublinhar a ligação histórica, que o autor estabelece, do filme de compilação ao esforço de propaganda – em particular a partir da II Guerra Mundial²³ –, mas também à emergência de um cinema “de ideias”, destacando-se já algumas referências a obras de Hans Richter,²⁴ Chris Marker²⁵ ou Alain Resnais²⁶. Estas eram, aliás, as duas áreas em que Leyda considerava que o filme de compilação continuaria a exercer maior influência.²⁷

Parece, desde logo, difícil isolar-se um género específico ao invés de salientar uma prática que abrange filmes diversos de não-ficção, e que implica o recurso a estratégias semelhantes de abordagem a materiais de arquivo (incluindo fotografias), mesmo que as obras não se baseiem exclusivamente nesses materiais. Por outro lado, apesar de não

¹⁹ Leyda, *Films Beget Films*, 22-28.

²⁰ Leyda, *Films Beget Films*, 45.

²¹ Leyda, *Films Beget Films*, 22.

²² Veja-se, por exemplo, o que o autor escreve a propósito da montadora Helen Van Dongen: “*Her work can be compared with that of Esther [Esfir] Shub, concealing her editorial intrusion, always keeping your mind on the material on the screen before you, where you watch things as they are (you believe), and not as some other being wants you to see them*”. (Leyda, *Films Beget Films*, 63-64).

²³ O autor dedica um capítulo à reutilização e remontagem de imagens de *newsreels*, feita pelos dois lados em conflito, para servir o esforço de propaganda entre 1939 e 1945. (Leyda, *Films Beget Films*, 49-72).

²⁴ Leyda, *Films Beget Films*, 30-31 e 137.

²⁵ Leyda, *Films Beget Films*, 115 e 143.

²⁶ Leyda, *Films Beget Films*, 90.

²⁷ “*Though I believe propaganda and ideas will continue to be the main material of the compilation film...*” (Leyda, *Films Beget Films*, 135).

privilegiar no seu campo de análise os filmes baseados em compilações de imagens fotográficas, o autor reconhece que estas merecem ser alvo de atenção, por contemplarem preocupações comuns relativas ao uso de documentos históricos.²⁸

Além disso, como sublinha Bill Nichols, numa análise do livro de Jay Leyda, numa boa parte da tradição documental, nomeadamente no meio televisivo, a estratégia seguida no recurso a materiais de arquivo tende a distanciar-se de qualquer intuito de “desfamiliarização” de imagens pré-existentes.²⁹

O longo documentário televisivo em nove episódios *The Civil War* (1990), de Ken Burns, que recorre a inúmeras fotografias de época – e popularizou até um movimento fílmico sobre as imagens que herdou o seu nome – entrosa-se neste modelo convencional. A autoridade epistémica do comentário e o uso ilustrativo do espólio fotográfico obstruem uma deriva interpretativa, características que Bill Nichols já havia, de resto, atribuído, de forma mais genérica, a um “modo expositivo” do documentário.³⁰

O estudo de Jay Leyda refletia já sobre alguns riscos que o autor associava, em particular, à vulgarização do filme de compilação no meio televisivo (mas não só), nomeadamente a redução de um período histórico a imagens estereotipadas,³¹ o abuso do comentário³² ou a subordinação total das imagens a um guião escrito previamente.³³

De facto, a subordinação da imagem à narração verbal, assim como a importância relativa atribuída a diferentes momentos históricos em função da existência ou não de imagens ilustrativas, parece ser uma prática comum em documentários de cariz histórico no meio televisivo.³⁴

Não pretendendo aqui desconsiderar a legitimidade destas abordagens, parece-nos relevante explorar outras que possam conceder ao conhecimento a partir da imagem um papel mais preponderante, que não se esgote numa necessidade ilustrativa e que potencie uma abordagem mais crítica do conteúdo representativo e formal das mesmas.

²⁸ Leyda, *Films Beget Films*, 105.

²⁹ Bill Nichols, *Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary* (Oakland: University of California Press, 2016), 134-135.

³⁰ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, 2^a (Bloomington: Indiana University Press, 2010), 167-168.

³¹ Leyda, *Films Beget Films*, 100-101.

³² Leyda, *Films Beget Films*, 107.

³³ Leyda, *Films Beget Films*, 119.

³⁴ Jerry Kuehl, “History on the Public Screen II”, in *New Challenges for Documentary*, ed. Alan Rosenthal e John Corner (Manchester: Manchester University Press, 2005), 372-81.

Contudo, não podemos tampouco reduzir a reutilização de imagens pré-existentes, na tradição documental, a um modelo expositivo ancorado numa narração didática. Como realça Stella Bruzzi, na sua análise de filmes de compilação como *In the Year of the Pig* (1968) ou *Point of Order* (1964) de Emile de Antonio, a justaposição dialética de imagens e sons provenientes de contextos diversos, por via de uma montagem abertamente crítica, gera também a possibilidade de revisitação de imagens, mais ou menos familiares, a partir de um posicionamento distinto que questiona diretamente, neste caso, a narrativa oficial dos fenómenos que explora.³⁵

Ainda assim, uma breve análise da sequência inicial de *In the Year of the Pig*, que reúne fotografias e fragmentos fílmicos, comprimindo em poucos minutos a estratégia discursiva do autor – e definindo o tom para a leitura posterior do filme – parece evidenciar que, mesmo se a narração externa é preterida, isso não significa necessariamente um uso menos ilustrativo da imagem, ainda que possa implicar uma menor estabilização do seu potencial sentido.

Desde logo, o filme inclui, no seu arranque, a fotografia de um monumento alusivo a um soldado da guerra civil norte-americana de um regimento da Pensilvânia, implicando pessoalmente o realizador³⁶ e justificando a sua defesa da causa vietnamita.³⁷ Esta mesma imagem serve também, quando é mostrada em negativo no final do filme, após uma sequência de imagens de soldados norte-americanos feridos e mortos no campo de batalha, para vincar o distanciamento entre os dois conflitos.³⁸ Uma outra fotografia alusiva à guerra civil norte-americana é mostrada mais à frente, figurando uma tomada

³⁵ Stella Bruzzi, *New Documentary: a Critical Introduction* (London: Routledge, 2000), 21-32.

³⁶ Emile de Antonio foi um soldado de um regimento da Pensilvânia durante a 2ª Guerra Mundial. Cf. Douglas Kellner e Dan Streible, ed., *Emile de Antonio: a Reader* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), 36-37.

³⁷ “*Nobody’s ever asked what that fucking statue’s doing there. The answer is that I was a soldier from Pennsylvania. That guy was the 163rd infantry. That was a just war. He was fighting for the Union army in a just war, and I was fighting in film, a pro-Vietnamese film in my time, and that’s what that soldier meant. I meant it to be hard to get and special, but I had to put it in there.*”, citado em Bruce Jackson, “Conversations with Emile de Antonio”, *Senses of Cinema*, Abril 2004, http://sensesofcinema.com/2004/politics-and-the-documentary/emile_de_antonio/.

³⁸ “*Then I took a shot of a Civil War statue – a young man who died at Gettysburg – and reversed it, put it into negative, to show, in my mind anyway, that our cause in Vietnam was not the one that boy had died for in 1863...*”, citado em Gary Crowdus e Dan Georgakas, “History is the Theme of All My Films: an Interview with Emile de Antonio”, in *New Challenges for Documentary*, ed. Alan Rosenthal e John Corner (Manchester: Manchester University Press, 2005), 97.

de vista frontal do monumento dedicado ao regimento 54, liderado por Robert Gould Shaw,³⁹ o primeiro regimento afro-americano a entrar nesse conflito.⁴⁰

Nesta espécie de pré-gênérico, situado entre duas aparições do título do filme e ancorado por uma composição sonora que mistura ruído de helicópteros, De Antonio mostra-nos ainda a fotografia da inscrição na estátua comemorativa, em Nova Iorque do Marquês de Lafayette, general de origem francesa, que participou na revolução americana: “*When I heard of the revolution, my heart enlisted*”.⁴¹ O realizador vinca também, dessa forma, a associação simbólica da posição dos soldados vietnamitas à luta pela independência dos Estados Unidos, tema que será retomado em diversas entrevistas com especialistas ao longo do filme.

As imagens alternadas que se seguem – com breves interrupções a negro – replicam não só a lógica de contraponto que subjaz à montagem do filme, mas evocam, de forma simbólica, o argumento que o realizador expõe ao longo do mesmo. A seguir à famosa imagem do soldado norte-americano com a expressão “*Make war, not love*” inscrita no capacete⁴² - invertendo assim um célebre *slogan* antiguerra –, vemos um fragmento de filme em que um idoso vietnamita, rodeado de crianças, se curva perante as câmaras para logo se escapar com uma expressão receosa; uma foto de um monumento alusivo à II Guerra Mundial dá lugar às imagens chocantes da autoimolação de um monge budista em 1963⁴³; a um movimento vertical ascendente que percorre a fotografia de um soldado coberto, dos pés à cabeça, por granadas, sucede a fotografia de uma criança vietnamita a fumar. A sequência é concluída por três curtos fragmentos televisivos de alguns dos protagonistas oficiais do conflito, do lado norte-americano: o vice-presidente Hubert Humphrey citando a Bíblia (“Bem-aventurados os pacificadores...); John Foster Dulles a girar um globo terrestre; e o presidente Lyndon B. Johnson a enfatizar o confortável nível de vida dos norte-americanos.

³⁹ A identificação da referência concreta desta e das outras imagens que compõem esta sequência aparece em Randolph Lewis, *Emile de Antonio: Radical Filmmaker in Cold War America* (Madison: University of Wisconsin Press, 2000), 98-99.

⁴⁰ “Robert Gould Shaw and the 54th Regiment”, National Park Service, acedido 31 de Dezembro de 2019, <https://www.nps.gov/boaf/learn/historyculture/shaw.htm>.

⁴¹ “Union Square Park - Marquis de Lafayette”, Official Website of the New York City Department of Parks & Recreation, acedido 31 de Dezembro de 2019, <https://www.nycgovparks.org/parks/union-square-park/monuments/884>.

⁴² Esta fotografia seria usada no cartaz do filme.

⁴³ A autoimolação de *Thich Quang Duc* é relatada e mostrada no filme.

A utilização das imagens fotográficas (e fílmicas), nesta curta sequência – e noutras sequências ao longo do filme –, não deixa necessariamente de ter um valor ilustrativo ou uma menor dependência do discurso oral – ainda que este seja veiculado, no filme, por excertos de discursos e entrevistas, e não por uma narração externa. Isto espelha, aliás, o próprio modo de criação do filme: foi a partir da organização de acontecimentos e conceitos abstratos, por via de texto e palavras, que o realizador partiu à procura de imagens de arquivo que pudessem evocar esses significados pretendidos.⁴⁴

É relevante, contudo, que esta técnica de montagem assente no contraponto e na recontextualização, evidencie a maleabilidade interpretativa a que qualquer documento audiovisual está sujeito, e que a perceção de uma pluralidade de sentidos, ou seja, de que, pelo menos uma parte das imagens terão sido captadas e usadas anteriormente com propósitos distintos – como sugere Bruzzi – contribui para a eficácia crítica do próprio filme e, dessa forma, introduz alguma dimensão autorreflexiva na sua receção.

A reflexão teórica sobre a utilização de *found footage* no cinema reivindica uma genealogia distinta para a reutilização de imagens pré-existentes, associada ao cinema experimental e alicerçada na tradição artística e pictórica modernista da colagem cubista,⁴⁵ mas inspirada também pela fotomontagem dos anos 20 ou a “deslocação simbólica de objetos e processos” de inspiração dadaísta.⁴⁶ Catherine Russell salienta ainda a proximidade desta prática à arte de apropriação, a partir dos anos 80, em particular pela valorização da imagem enquanto imagem e não enquanto documento de base indexical.⁴⁷

Segundo William C. Wees, que publicou uma obra sobre o tema ainda nos anos 90, o que distingue um filme de compilação, que associa ao contexto documental, é justamente o facto de estes, podendo submeter imagens pré-existentes, oriundas de fontes diversas, a novas leituras por via da sua recontextualização, não “desafiarem a natureza representativa das próprias imagens”, pressupondo, pelo contrário, “que existe uma correspondência direta entre as imagens e as suas fontes pró-fílmicas no mundo real”.⁴⁸

⁴⁴ Crowds e Georgakas, “History is the Theme of All My Films”, 95.

⁴⁵ William C. Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films* (New York: Anthology Film Archives, 1993), 46.

⁴⁶ Nicole Brenez, “Montage Intertextuel et Formes Contemporaines du Remploi dans le Cinéma Expérimental”, *Cinémas/Revue d'Études Cinématographiques* 13, n.º 1–2 (2002): 52, <https://doi.org/10.7202/007956ar>.

⁴⁷ Catherine Russell, *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices* (Durham: Duke University Press, 2018), 15.

⁴⁸ Wees, *Recycled Images*, 36.

O que o autor apelida, por sua vez, de filme de colagem, que insere na tradição modernista *avant-garde*, promove, ao invés, o “visionamento crítico e reflexivo”, nomeadamente por via da desconstrução de convenções de representação, num mundo saturado de imagens mediáticas.⁴⁹ Quer os realizadores “preservem as imagens na sua forma original ou as apresentem de maneiras novas e diferentes, convidam-nos a reconhecê-las enquanto *found footage*, como imagens recicladas, e devido a essa autorreferencialidade, encorajam uma leitura mais analítica”, escreve.⁵⁰ Já a apropriação, que o autor associa a um contexto pós-moderno, careceria desta dimensão crítica, tendo no *videoclip* um exemplo paradigmático.⁵¹

Esta distinção tripartida – entre compilação, colagem e apropriação – parece algo problemática, não só porque o próprio autor reconhece que, mesmo em filmes de colagem, o referente histórico de uma imagem “pode continuar a ser importante”, ainda que seja remetido para segundo plano,⁵² mas também porque parece reduzir a tradição documental a um modo realista e mesmo a uma crença na ausência de mediação. Por outro lado, parece igualmente pressupor uma visão acrítica das abordagens de influência pós-moderna, o que não reflete o amplo debate teórico sobre a modernidade/pós-modernidade ou a complexidade de objetivos associada a práticas específicas de videoarte, como nota Blümlinger.⁵³

Por seu lado, Nicole Brenez, que elencou diversas formas de reutilização de *found footage* no cinema e respetivas soluções formais, relega igualmente o uso das imagens no filme de compilação⁵⁴ a uma função ilustrativa, ainda que reconheça a emergência de uma outra tendência, que designa como meta-documentário, baseada na exploração de “pedaços de filmes para rastrear o conjunto de uma história individual, familiar ou coletiva” (na qual enquadra, por exemplo, os filmes de Péter Förgacs), que considera devedora do papel das imagens no mundo contemporâneo e da possibilidade oferecida por um arquivo interminável para uma revisitação permanente do passado.⁵⁵

⁴⁹ Wees, *Recycled Images*, 40.

⁵⁰ Wees, *Recycled Images*, 11.

⁵¹ Wees, *Recycled Images*, 40-45.

⁵² Wees, *Recycled Images*, 47.

⁵³ Christa Blümlinger, *Cinéma de Seconde Main: Esthétique du Remploi dans l'Art du Film et des Nouveaux Médias*, trad. Pierre Rusch e Christophe Jouanlanne (Paris: Klincksieck, 2013), 68-70.

⁵⁴ “*Film de montage*”, em francês.

⁵⁵ Brenez, “Montage Intertextuel”, 51.

Esta tendência verifica-se também, de resto, na reutilização de fotografias no cinema, nomeadamente retiradas de álbuns pessoais ou familiares, que têm servido para a reflexão não só sobre a memória e a constituição da identidade individual⁵⁶ ou familiar,⁵⁷ mas também, por via dessa estratégia, para questionamentos geracionais⁵⁸ ou para a revisitação de períodos traumáticos⁵⁹ da memória coletiva.⁶⁰

Também aqui, a tradição documental surge associada a uma dimensão referencial das imagens, ainda que Brenez introduza uma escala variável entre um uso mais ilustrativo ou autorreflexivo, ou seja, mais ou menos consciente e crítico da não transparência realista das imagens. Ao invés, para esta autora, o cinema de *found footage* partilha outras características diferenciadoras: a autonomização das imagens, a valorização de “novas formas de montagem” e a intervenção material sobre a película.⁶¹

Poderíamos considerar mais próximos desta tradição algumas abordagens mais experimentais à imagem fotográfica que refletem sobre a natureza da própria fotografia, como (*nostalgia*) de Hollis Frampton (1971) ou do cinema, como *One Second in Montreal*, de Michael Snow (1969), relegando para segundo plano a sua dimensão documental, ou mesmo, questionando-a abertamente.

Contudo, outras abordagens, como as Ken Jacobs a fotografias estereoscópicas antigas de trabalho infantil numa fábrica e da escravatura em campos de algodão em *Capitalism: Child Labour* (2006) ou *Capitalism: Slavery* (2006), apesar de contrariarem uma ilusão realista por via de movimentos repetitivos, da interrupção da continuidade da

⁵⁶ Podemos citar, a título de exemplo, o filme que Ingmar Bergman realizou sobre a mãe com base nas fotografias que desta foram captadas ao longo da vida (*Karin's Face/ Karins Ansikte*, 1984); ou a curta-metragem que Robert Cahen desenvolveu a partir de fotografias da filha tiradas desde o seu nascimento até aos seis anos de idade (*Karine*, 1976).

⁵⁷ Realce-se, por exemplo, o trabalho de Philip Hoffman que reutiliza fotografias da sua própria infância (*On the Pound*, 1978); ou as reflexões sobre a parentalidade e as relações familiares que Danny Lyon promove com os seus filhos a partir do álbum fotográfico do pai (*Two Fathers*, 2005) ou Robert Frank a partir das imagens que captou da sua família (*Conversations in Vermont*, 1971).

⁵⁸ Pensamos, por exemplo, no filme de Nan Goldin e Edmund Coulthard a partir da obra de cariz autobiográfico da fotógrafa norte-americana (*I'll Be Your Mirror*, 1996).

⁵⁹ Como acontece nos filmes de Jerzy Ziarnik baseados em álbuns fotográficos da comunidade judaica polaca confiscados no campo de concentração de Auschwitz (*I Am Looking at Your Photograph/ Patrza na Twoja Fotografie*, 1979), assim como de membros do regime nazi (*An Ordinary Day of Schmidt, the Gestapo Man/ Powszedni Dzień Gestapowca Schmidta*, 1964); ou no filme realizado por Agnès Varda a propósito de uma exposição da coleção de Ydessa Hendeles que reúne fotografias que têm em comum a presença de um urso de peluche, mas, em que pelo menos uma parcela destas remete para o período que antecede a 2ª Guerra Mundial (*Ydessa, the Bears and etc. / Ydessa, les Ours, Etc.*, 2004).

⁶⁰ Consideramos neste trabalho o conceito de “memória coletiva”, cunhado por Maurice Halbwachs, enquanto equivalente ao de memória comunicativa, no pensamento de Jan Assmann (Assmann, “Communicative and Cultural Memory”, 110).

⁶¹ Brenez, “Montage Intertextuel”, 52.

imagem por fotogramas a negro, que destabilizam a experiência perceptiva, ou da sobreposição de imagens a escalas diferenciadas, por exemplo, não nos parecem pretender ignorar totalmente a sua natureza referencial. Antes, parecem derivar de um duplo gesto, que tanto envolve a atenção do espectador por via da animação tridimensional das figuras e do isolamento de rostos e detalhes da imagem, como resistem a uma pretensão realista em favor de uma experiência perceptiva complexa e perturbante.

A destabilização da experiência perceptiva parece ser também a estratégia de Carolee Schneemann no filme *Viet Flakes* (1965), em que a autora percorre com uma câmara imagens fotográficas relativas ao conflito do Vietname, retiradas da imprensa, mas mantendo um movimento constante e irregular, uma montagem fragmentária e uma alternância recorrente entre focagem e desfocagem que bloqueiam um envolvimento empático. Ao privilegiar esta experiência fragmentária, a artista norte-americana parece assim procurar aproximar-se do que Bernd Hüppauf considerava ser a própria experiência da realidade da guerra moderna, que requer “modos concetuais de representação em vez da duplicação pictórica da realidade visível”.⁶²

Para Christa Blümlinger, a tentativa de uma diferenciação no plano teórico entre os conceitos genéricos de filme de compilação ou de filme de *found footage* revelam-se, contudo, “insuficientes” quando se pretende estudar a variedade de práticas cinematográficas contemporâneas de abordagem ao arquivo.⁶³ Segundo esta autora, é necessário ter igualmente presente o enquadramento histórico e as referências culturais de diferentes vanguardas, norte-americana e europeia, recuperando uma diferenciação feita por Peter Wollen nos anos 70. Se a primeira se debruça, refere a autora, citando Wollen, sobre o próprio cinema, quer na investigação estética da sua condição material, quer na reflexão semiológica das suas condições de representação (ontologia introvertida), a segunda, inspirada no pensamento de Bazin, coloca a ênfase na relação com o acontecimento pró-fílmico (ontologia extrovertida).⁶⁴ Para Blümlinger, as diferentes abordagens ao arquivo de gerações posteriores podem ser posicionadas em relação a estas duas tradições culturais,⁶⁵ o que lhe permite incluir no seu campo de análise – do que designa como o filme artístico de arquivo – obras de autores

⁶² Bernd Hüppauf, “Modernism and the Photographic Representation of War and Destruction”, in *Fields of Vision*, ed. Leslie Devereaux e Roger Hillman (Berkeley: University of California Press, 1995), 96.

⁶³ Blümlinger, *Cinéma de Seconde Main*, 78.

⁶⁴ Blümlinger, *Cinéma de Seconde Main*, 78-80.

⁶⁵ Blümlinger, *Cinéma de Seconde Main*, 80.

reivindicados pela tradição do filme-ensaio ou do documentário. E, talvez mais importante para a nossa análise, a autora alerta para a necessidade de uma abordagem ao contexto histórico e ao enquadramento cultural específico de cada obra que não se acomoda necessariamente a uma catalogação prévia.

Já Catherine Russell, que concluiu, em 2018, um livro sobre abordagens críticas ao arquivo – que configuram mesmo, na sua perspetiva, uma “linguagem do arquivo audiovisual”⁶⁶ a que chamou “arquiteologia”⁶⁷ – destaca igualmente a proximidade desta prática à tradição ensaística no cinema.⁶⁸

De facto, vários filmes que trabalham imagens fotográficas pré-existentes parecem inserir-se nesta tradição ensaística, privilegiando uma narração em *off* de cariz mais subjetivo e uma abordagem mais reflexiva às imagens, como acontece nas obras de Chris Marker (*If I Had Four Dromedaries/Si J'avais Quatre Dromadaires*, 1966; *Remembrance of Things to Come/ Le Souvenir d'un Avenir*, 2001), de Agnès Varda (*Salut les Cubains*, 1963; *Ulysse*, 1983; *Ydessa, the Bears and Etc./Ydessa, les Ours et Etc.*, 2004) ou de Harun Farocki (*Imagens do Mundo e Epitáfios da Guerra/ Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1989), para citar apenas alguns exemplos.

Esta ampla variedade de modos de reutilização de imagens pré-existentes no cinema parece refletir também a crescente porosidade entre a tradição documental e experimental, como já notara Weinrichter, que prefere, por isso, a “categoria negativa” de cinema de não-ficção para nomear “a extensa zona não cartografada entre o documentário convencional, a ficção e o [cinema] experimental”.⁶⁹ Na opinião deste autor, a reutilização de imagens no cinema tem sido, de resto, um terreno fértil para a erosão destas fronteiras, em particular por via de uma revalorização do papel da montagem, enquanto “procedimento alegórico”.⁷⁰

⁶⁶ Russell, *Archiveology*, 24.

⁶⁷ A autora define o termo desta forma: “*Archiveology is a mode of film practice that draws on archival material to produce knowledge about how history has been represented and how representations are not false images but are actually historical in themselves and have anthropological value*” in Russell, *Archiveology*, 22.

⁶⁸ Russell, *Archiveology*, 22.

⁶⁹ Antonio Weinrichter, *Desvíos de lo Real: el Cine de No Ficción* (Madrid: TB Editores, 2004), Introducción, Kindle.

⁷⁰ Antonio Weinrichter, “Jugando con los Archivos de lo Real. Apropiación y Remontaje en el Cine de No Ficción”, in *Documental y Vanguardia*, ed. Casimiro Torreiro e Josetxo Cerdán (Madrid: Ediciones Cátedra, 2005), 43.

Note-se contudo que a própria designação de não-ficção é, também ela, um terreno fértil de disputas teóricas. Como vimos antes, consideramos, como aponta Plantinga, que a atribuição desta designação pressupõe uma interação complexa entre a convenção cultural, a prática social e as características do próprio texto fílmico, e não apenas o agenciamento do espetador, na esfera da receção,⁷¹ mas a verdade é que, na prática, este campo não tem deixado de ser instabilizado pela emergência de formas híbridas, que desafiam (voluntariamente) qualquer categoria genérica.

Por outro lado, concordamos com Rancière, quando escreve que o real para ser compreendido depende do trabalho artístico da ficção, entendida aqui não como a “a produção imaginária de verossimilhança e de efeitos de real”, mas como “a construção, por meios artísticos, de um ‘sistema’ de ações representadas, de formas agregadas, de signos que respondem uns aos outros”.⁷²

Será, portanto, sem desvalorizar essa dimensão construída que abordamos diferentes obras, reivindicadas pela tradição documental, ensaística ou mesmo experimental, mas pressupondo igualmente, como já referimos, o diferente investimento e implicação ética do espetador, na esfera da receção,⁷³ que suscitam as imagens quando nelas se reconhece, por via de um conhecimento intra ou extra-fílmico, algo que se refere a uma realidade que existe para lá da ficção.

Por outro lado, se não ignoramos a carga genealógica da terminologia usada por diversos autores para distinguir o próprio processo específico de reelaboração de materiais, fílmicos ou fotográficos, pré-existentes – compilação, apropriação, colagem ou reciclagem, para nomear apenas alguns –, parece-nos que o termo escolhido por Blümlinger – reutilização⁷⁴ – se afigura o mais abrangente como ponto de partida, dada a contaminação cruzada de práticas diversas.

1.2. A origem das imagens

Esta instabilidade, teórica e terminológica, estende-se também à própria origem das imagens reutilizadas, como, de resto, apontam vários autores. Se o termo *found footage* remete para o conceito do *object trouvé*, como nota Elsaesser, não parece refletir

⁷¹ Plantinga, “The Limits of Appropriation”, Kindle.

⁷² Jacques Rancière, *A Fábula Cinematográfica*, trad. Luís Lima (Lisboa: Orfeu Negro, 2014), 257.

⁷³ Sobchack, *Carnal Thoughts*, 284.

⁷⁴ “Remploi”, na versão francesa.

a crescente incorporação de materiais de origem amadora em repositórios de organizações televisivas⁷⁵ ou a pesquisa ativa que muitos artistas fazem em arquivos oficiais⁷⁶ para desenvolver novos discursos sobre imagens inicialmente produzidas para outros fins.

Por outro lado, é frequente a utilização, no mesmo filme, de imagens fotográficas de origem diversa: de arquivos oficiais, álbuns privados ou coleções particulares, realizadas com propósitos também eles distintos, desde o registo histórico à propaganda ou à promoção publicitária. Essa indiferenciação da origem das imagens pode até assumir relevo na própria estratégia do filme: em *Ascent* (2016), a artista Fiona Tan aborda os diferentes significados associados ao monte Fuji, na história e cultura japonesas, recorrendo ao espólio fotográfico do Izu Photo Museum, mas também a centenas de imagens captadas por fotógrafos amadores que as enviaram por solicitação da artista.

Aliás, em muitos casos, não é sequer feita uma distinção entre o propósito inicialmente ficcional ou documental que possa ter presidido à criação da imagem, até porque, como nota Russell, as imagens produzidas num contexto de criação ficcional podem ser revisitadas pela sua dimensão documental, assim como as imagens inicialmente captadas para uso em documentários, em atualidades cinematográficas ou em noticiários televisivos, podem ser recuperadas justamente para enfatizar a sua dimensão performativa.⁷⁷

Esta questão aparece-nos ainda mais saliente num ambiente cultural em que as imagens – fixas ou em movimento – migram frequentemente de um contexto para outro, ganhando novos sentidos. “Imagens viajantes” como Hito Steyerl lhes chama no filme *November* (2004), em que a autora relata a história da sua amiga Andrea que morreu assassinada no Curdistão, em 1998, e cujo retrato fotográfico foi inicialmente apropriado como ícone revolucionário, para refletir também sobre a atual invisibilidade que decorre de uma saturação mediática.⁷⁸

O próprio acesso a arquivos oficiais, enquanto repositórios institucionais, está também ele facilitado hoje pela crescente digitalização e possibilidade de acesso remoto, através da internet. Além disso, em alguns casos, são as próprias instituições que têm

⁷⁵ Thomas Elsaesser, “The Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive and Internet”, Comunicação apresentada em Cinema Symposium Doku.Arts, Berlim, 11 Setembro 2014, http://2014.doku-arts.de/content/sidebar_fachtagung/Ethics-of-Appropriation.pdf.

⁷⁶ Russell, *Archiveology*, 18.

⁷⁷ Russell, *Archiveology*, 28.

⁷⁸ Hito Steyerl, “November: A Film Treatment”, *Transit* 1, n.º 1 (2004), <https://escholarship.org/uc/item/8wm4w20x>.

convidado artistas a trabalharem sobre os seus próprios materiais e até a interrogar formas de organização dos mesmos.⁷⁹

Em paralelo, assiste-se a uma acumulação sem precedentes de conteúdos audiovisuais na internet, criados pelos próprios utilizadores, que tornam a possibilidade de revisitação de imagens pré-existentes um exercício constante.

Aliás, praticamente desde a sua invenção, a imagem fotográfica tende a circular por contextos diversos, tomando emprestada a essa instância imediata de receção – o jornal ou revista, a galeria, o anúncio publicitário, entre outros – pelo menos uma parte do seu potencial de significação.⁸⁰

Alguns filmes debruçam-se, justamente, pelo menos em parte, sobre as convenções associadas a esses mesmos contextos, que influenciam o modo como reagimos às imagens. O fotojornalismo, em particular, por surgir associado a pretensões de objetividade, ou, pelo menos, de imparcialidade, tem sido abordado, de forma crítica por vários autores. Pense-se, por exemplo, no ensaio de desconstrução das convenções visuais de uma fotografia de Jane Fonda publicada na revista L'Express em *Letter to Jane: An Investigation About a Still/ Lettre à Jane* (1972), em que Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin chamam à atenção para as implicações políticas de escolhas como o que está em foco e em primeiro plano, ou na discussão entre Vilém Flusser e Harun Farocki sobre a mútua interação entre imagem e linguagem numa primeira página do jornal Bild em *Catch Phrases, Catch Images/ Schlagworte, Schlagbilder. Eine Gespräch mit Vilém Flusser* (1986). Outros autores, como o artista John Baldessari, em *The Meaning of Various News Photos to Ed Henderson* (1973), evidenciam a ambiguidade intrínseca a estas imagens, quando descontextualizadas: as imagens literalmente recortadas da imprensa e afixadas num quadro prestam-se assim a múltiplas interpretações, tão especulativas, quanto falíveis.

Atualmente, as oportunidades reforçadas de circulação da fotografia na sua versão digital tornam esta tendência ainda mais premente. Parece-nos, aliás que, como refere W.J.T. Mitchell, a imagem digital mais do que se diferenciar da analógica por via da perda

⁷⁹ Veja-se, por exemplo: Sian Vaughan, “Bummock for Bummock’s Sake? Investigating the How and Why of Artists’ Research Practices in Archives” e Cecilia Järdeemar, “Les Archives Suédoises – a Collaborative Enquiry into a Hidden Colonial Photographic Archive”, comunicações apresentadas na Conferência Internacional “Memória / Arquivo / Documento – Artes e Arquitectura”, Lisboa, 8-9 Novembro 2018.

⁸⁰ Stephen Bull, *Photography* (New York: Routledge, 2010), 41-46.

de indexicalidade, distingue-se pelo seu potencial de auto-arquivamento automático e de partilha imediata.⁸¹

Assim, não só se afigura fundamental a análise, para cada obra fílmica da origem concreta do material reutilizado, de forma a aferir as transformações discursivas a que este possa ter sido sujeito, como nos parece mais seguro, numa abordagem teórica a formas de reutilização, privilegiar uma designação genérica de imagem-arquivo ou imagem pré-existente, para sublinhar a existência de um contexto primário de captação, sem depreender daqui necessariamente a sua origem num repositório oficial.

1.3. Do arquivo enquanto conceito e modo de uso

O próprio conceito de arquivo não evoca somente uma instituição física – enquanto repositório de documentos considerados relevantes para um fim específico – seja esta de origem pública ou privada, ainda que reconheçamos a enorme relevância que estas possam ter para a construção de uma memória cultural e para a prossecução de fins historiográficos.

No pensamento de Foucault, a noção de arquivo remete, num sentido mais amplo, para as formações discursivas que definem “regularidades”, num dado momento histórico, ao nível de objetos, modalidades de enunciação, conceitos e escolhas temáticas.⁸² O arquivo é assim, para este autor, “de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares”, mas também “o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria”.⁸³ Este constitui, portanto, nas suas palavras, “o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados”,⁸⁴ que se instauram assim “como acontecimentos (tendo suas condições e seu domínio de aparecimento) e coisas (compreendendo sua possibilidade e seu campo de utilização)”.⁸⁵

No campo da fotografia, John Tagg tem investigado justamente a evolução histórica dos “sistemas discursivos” nos quais a imagem fotográfica se integra, na senda

⁸¹ W.J.T. Mitchell, “WJT Mitchell Lecture”, Museum of Contemporary Photography, Chicago, 20 Março 2012, <https://vimeo.com/channels/mocp/47046821>.

⁸² Michel Foucault, *A Arqueologia do Saber*, trad. Luiz Felipe Baeta Neves (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008), 43.

⁸³ Foucault, *A Arqueologia do Saber*, 147.

⁸⁴ Foucault, *A Arqueologia do Saber*, 148.

⁸⁵ Foucault, *A Arqueologia do Saber*, 146.

do trabalho de Foucault sobre a relação entre poder e conhecimento, em particular a sua associação precoce a novas instituições e “práticas de observação e registro”,⁸⁶ no século XIX, que permitiram a esta consolidar o seu estatuto como prova; e ao aparecimento do movimento documental nos anos 30, que elevou a “tecnologia fotográfica a um lugar central e privilegiado no seio da sua retórica de imediatismo e verdade”.⁸⁷ O que este autor procura demonstrar é que a “inscrição de relações de poder na representação”,⁸⁸ nomeadamente através da redução dos sujeitos visados a objetos passivos de um olhar paternalista, não só tende a beneficiar da sua invisibilidade – por via de uma aparente transparência das imagens – como a internalização de limites discursivos se estende a práticas diversas, incluindo a fotografia amadora ou familiar.⁸⁹

De resto, o estudo sociológico do uso mais privado e íntimo da fotografia, em álbuns de família, demonstra também uma regularidade evidente, quer na seleção de motivos, quer até no plano formal,⁹⁰ para além de espelhar, naquilo que mostram ou reprimem as imagens, as tendências políticas da sua época, como tem revelado, por exemplo, a análise de espólios privados do período colonial e pós-colonial de determinados territórios.⁹¹

Já Allan Sekula nota, a partir da sua análise da utilização instrumental da fotografia no século XIX, para fins de regulação social, quer por via da prática honorífica do retrato, quer da repressão da atividade criminosa materializada no retrato judiciário formalizado por Bertillon, a associação da imagem fotográfica a um “arquivo-sombra” “que abrange todo o espaço social” e define a posição relativa dos sujeitos que o compõem.⁹²

Por outro lado, como refere o mesmo autor, a imagem fotográfica resistia, pelo menos em parte, ao modo de utilização arquivista a que veio ser associada. “Esta promessa arquivística era frustrada, contudo, tanto pela contingência desordenada da

⁸⁶ John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (New York: Palgrave Macmillan, 2002), 5.

⁸⁷ Tagg, *The Burden of Representation*, 8.

⁸⁸ Tagg, *The Burden of Representation*, 12.

⁸⁹ Tagg, *The Burden of Representation*, 18.

⁹⁰ Bull, *Photography*, 84-87.

⁹¹ Patricia Holland, ““Sweet it is to Scan...”: Personal Photographs and Popular Photography”, em *Photography: A Critical Introduction*, ed. Liz Wells, 5.^a (Abingdon, New York: Routledge, 2015), 140-143.

⁹² Allan Sekula, “The Body and the Archive”, *October* Vol. 39 (Winter 1986), 10, <https://www.jstor.org/stable/778312>.

fotografia como pela enorme quantidade de imagens”, escreve.⁹³ Assim, o que possibilitou, por exemplo, a Bertillon criar um arquivo consultável foi a utilização de mecanismos estatísticos e de classificação externos às próprias imagens, mesmo tendo já esta sido sujeita a uma codificação muito rígida na sua captação. “O artefacto central [do sistema] não é a câmara, mas o armário de arquivo”, defende Sekula.⁹⁴ Um argumento partilhado por John Tagg que sublinha igualmente o papel crucial dos mecanismos de categorização e arquivamento no “efeito de conhecimento”⁹⁵ potenciado pela fotografia, e apropriado por diversas disciplinas científicas, que se manifesta mesmo na fruição de imagens, na esfera privada, durante este período: “o armário de arquivo, a pasta ou a humilde caixa de sapatos marcou o espaço semântico no qual a singularidade da imagem foi inserida uma representação mais complexa do mundo”.⁹⁶

Por outro lado, a própria inclusão num arquivo fotográfico exerce sobre as imagens uma tensão contraditória, acrescenta Sekula num outro texto, contribuindo, por um lado, para a sua homogeneização, assente num “modelo empirista de verdade”, mas por outro, por via da descontextualização forçada, para a libertação dos seus significados potenciais.⁹⁷ A prática recorrente de recurso a arquivos históricos, no âmbito do documentário convencional, por exemplo, para ilustrar argumentos diversos e, não raras vezes, contraditórios, parece confirmar esta ideia.

Para Sekula, é necessário, portanto, antes de mais, instituir um olhar crítico sobre as imagens – os conteúdos e as formas – confinadas nos mais diversos arquivos, defendendo, por isso, que este deve ser lido “de baixo, a partir de uma posição de solidariedade” com aqueles que o próprio arquivo votou ao esquecimento e ao silêncio.⁹⁸

1.4. Abordagens artísticas e cinematográficas ao arquivo

Esta abordagem à história e ao passado, de inspiração *benjaminiana* – “a contrapelo” das narrativas oficiais⁹⁹ – tem sido privilegiada por vários autores na sua

⁹³ Sekula, “The Body and the Archive”, 17.

⁹⁴ Sekula, “The Body and the Archive”, 16.

⁹⁵ John Tagg, “The Archiving Machine; or, The Camera and the Filing Cabinet”, *Grey Room*, n.º 47 (Spring 2012), 29, <https://www.jstor.org/stable/23258588>.

⁹⁶ Tagg, “The Archiving Machine”, 27.

⁹⁷ Allan Sekula, “Reading an Archive: Photography Between Labour and Capital”, in *The Photography Reader*, ed. Liz Wells (London, New York: Routledge, 2003), 446.

⁹⁸ Sekula, “Reading an Archive”, 451.

⁹⁹ Walter Benjamin, “Teses sobre a Filosofia da História”, in *Walter Benjamin, Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, trad. Manuel Alberto (Lisboa: Relógio d’Água, 1992), 161.

reutilização de materiais provenientes de arquivos institucionais, mas também de âmbito amador ou privado. Segundo Elsaesser, desta forma, àqueles que foram “objetos de um olhar particular é-lhes permitido devolverem o olhar e tornarem-se sujeitos, não objetos” e implicando, também assim, o próprio espetador.¹⁰⁰

Esta possibilidade, aberta também pelo fim de regimes repressivos e pela desagregação de impérios coloniais, potenciou igualmente a recuperação de períodos traumáticos para a memória cultural de diversos países, procurando evitar o esquecimento e a invisibilidade, nomeadamente no âmbito artístico,¹⁰¹ mas também no cinema. Este é, de resto, um dos territórios simultaneamente mais ricos e problemáticos, na nossa perspetiva, das múltiplas abordagens a materiais pré-existentes, oriundos dos mais diversos arquivos, que levantam questões quanto à possibilidade de as imagens nos poderem restituir algum tipo de conhecimento, sem cair no risco de re-vitimizar aqueles que foram visados pelas mesmas, através da reanimação da violência inscrita no ato da sua captação, mesmo quando estas são sujeitas a uma recontextualização que lhes altere o sentido da sua potencial interpretação.

Poderíamos incluir, nesta tentativa, alguns dos filmes supramencionados, em particular o de Jerzy Ziarnik, *An Ordinary Day of Schmidt, the Gestapo Man/ Powszedni Dzień Gestapowca Schmidta* (1964), mas também a obra de Alan Resnais *Noite e Nevoeiro/ Nuit et Brouillard* (1956) sobre a memória dos campos de concentração nazi, o filme de Dariusz Jablonski, *Photographer/ Fotoamator* (1998), que recupera uma coleção particular de fotografias do gueto de Lodz ou o filme *48* (2010) de Susana Sousa Dias que tem como matéria visual de partida um conjunto de retratos judiciais da PIDE - Polícia Internacional e de Defesa do Estado.

Todos estes filmes têm em comum o facto de recuperarem “imagens de perpetradores”, para utilizar a expressão de Marianne Hirsch, citada por Vicente Sánchez-Biosca, na sua análise de dois filmes de Rithy Panh,¹⁰² ou seja, “captadas por alguém que pratica (ou partilha intrinsecamente e demonstra-o com o seu gesto) um exercício de violência sobre as suas vítimas, violência esta em que a produção visual se torna inseparável da física ou psicológica”.¹⁰³ Este facto torna premente a discussão das

¹⁰⁰ Elsaesser, “The Ethics of Appropriation”.

¹⁰¹ Enwezor, *Archive Fever*, 37.

¹⁰² Os dois filmes citados por Sánchez-Biosca são *Bophana: A Cambodian Tragedy* (1996) e *S21: A Máquina de Morte do Khmer Vermelho* (2003), que não foi possível visionar.

¹⁰³ Vicente Sánchez-Biosca, “Qué espera de mí esa foto? La Perpetrator image de Bophana y su

abordagens discursivas dos cineastas – que abordaremos mais à frente – no sentido de reverter o olhar que nelas está necessariamente inscrito e, simultaneamente, de subjetivar os visados nessas imagens, como notava Elsaesser.

Por outro lado, a tendência, assinalada por Ernst Van Alphen, no meio artístico, para a remissão para segundo plano da narrativa e a emergência de uma lógica arquivista nos métodos de construção da identidade e da memória, tem em vista contribuir para a expansão dos limites do arquivo – através de uma nova visibilidade dada ao que deste tradicionalmente ficou excluído –, assim como para a problematização desses limites.¹⁰⁴

Também Hal Foster reconhecia este “impulso arquivista” na arte contemporânea¹⁰⁵ – apesar de identificar antecedentes no período anterior e posterior à 2.ª Guerra Mundial –, assim como uma “lógica quase-arquivista”¹⁰⁶ na organização de materiais diversos, que deslocavam o gesto criativo para a “reelaboração secundária”¹⁰⁷ dos mesmos. Uma forma de trabalho que, entende o autor, coloca desde logo em evidência a natureza paradoxal de todos os materiais de arquivo – “encontrados, mas construídos, factuais mas fictícios, públicos, mas privados” –, possibilitando também um questionamento e até uma “disrupção da ordem simbólica” que subjaz à constituição dos arquivos públicos e da memória cultural.¹⁰⁸

De resto, para Enwezor, é este foco no próprio arquivo que distingue as abordagens artísticas contemporâneas, nas quais identifica a influência do pensamento de Foucault e do seu método arqueológico.¹⁰⁹ Não se trata já só de “gerar novas formas de pensar acontecimentos históricos e de transformar as ideias tradicionais que rodeiam o estatuto do documento fotográfico”, mas sim de questionar o próprio “estatuto do arquivo fotográfico”,¹¹⁰ nomeadamente trabalhando a sua relação com a memória, a informação pública, o trauma, a etnografia, a identidade e o tempo.¹¹¹

Contracampo. Iconografías del Genocidio Camboyano”, *Aniki - Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 2, n.º 2 (2015): 323, <https://doi.org/10.14591/aniki.v2n2.170>.

¹⁰⁴ Ernst Van Alphen, “The Decline of Narrative and the Rise of the Archive”, in *Storytelling and Ethics: Literature, Visual Arts and the Power of Narrative*, ed. Hanna Meretoja e Colin Davis (New York: Routledge, 2017), 68-83.

¹⁰⁵ Hal Foster, “An Archival Impulse”, *October* 110 (Autumn 2004): 3, <http://www.jstor.org/stable/3397555>.

¹⁰⁶ Foster, “An Archival Impulse”, 5.

¹⁰⁷ Hal Foster, “An Archival Impulse”, 4.

¹⁰⁸ Hal Foster, “An Archival Impulse”, 21.

¹⁰⁹ Enwezor, *Archive Fever*, 11-16.

¹¹⁰ Enwezor, *Archive Fever*, 26.

¹¹¹ Enwezor, *Archive Fever*, 22.

Poderíamos ver algo desse gesto na revisitação que Billy Woodberry faz, em *Marseille Après la Guerre* (2015) de um conjunto de fotografias das décadas de 40 e 50, captadas nas docas da cidade francesa, que o autor associa, através de intertítulos, ao período retratado no livro do cineasta senegalês Ousmane Sembène, *Le Docker Noir*, que aborda o preconceito racial sofrido pelos trabalhadores africanos provenientes de ex-colônias francesas.

Também no seu recurso a álbuns pessoais de fotografias para refletir sobre a infância e entrada na puberdade dela e do seu grupo de amigas, a realizadora Melisa Liebenthal (*The Pretty Ones/ Las Lindas*, 2016) torna visível como as regularidades representativas destes arquivos familiares espelham tendências sociais mais amplas, em particular no que respeita ao estatuto das mulheres enquanto objetos de olhar e à internalização numa idade precoce desse horizonte de expectativas.

“O arquivo tornou-se central para a construção política da comunidade e da identidade”, observa John Tagg, recordando, contudo, que este processo não é isento de riscos, na medida em que “convida a persistir no pensamento de que a verdade reside no arquivo – mesmo que sob a forma de uma contraverdade”.¹¹²

Se não se trata, pelo menos para nós, de lançar aqui uma suspeita generalizada sobre o arquivo, nomeadamente na sua materialização institucional, importa realçar a necessidade de uma postura reflexiva permanente sobre o mesmo, justamente pela sua importância na construção da memória cultural.

1.5. O excesso da imagem, a questão da indexicalidade e a fotografia como documento

Sem desvalorizar a relevância da associação, precoce e perene, entre a fotografia e o arquivo enquanto modo de uso, importa também voltar a sublinhar a frustração da promessa arquivística que refere Sekula, e que permite elevar a “contingência desordenada” da fotografia a um espaço de resistência a uma sobredeterminação do arquivo.

É justamente essa capacidade da imagem – neste caso, da imagem em movimento – para resistir ao desejo positivista de ordenação e controlo, mas também de neutralidade objetiva, que é realçada por Paula Amad, na sua investigação sobre o arquivo de imagens

¹¹² Tagg, “The Archiving Machine”, 33.

em movimento criado por Albert Kahn, no início do século XX.¹¹³ No centro do potencial do filme para um “registro contra-arquivista da realidade estava a sua atração pelo fragmento quotidiano enquanto história do presente, em direto contraste com a dedicação do arquivo do século XIX ao documento político enquanto história do passado”.¹¹⁴ Seria então a enorme capacidade de registro do cinema – como antes, da fotografia – e a sua propensão para captar o contingente que tanto projeta essa ilusão arquivista, como impede que ela se torne plenamente possível.

É algo que Amad encontra, desde logo, nas primeiras reflexões escritas sobre o potencial do cinema enquanto modo de arquivo, nomeadamente para fins historiográficos. Assim, a crença ingénua do fotógrafo polaco Boleslas Matuszewski da capacidade do cinema para nos oferecer “uma visão direta do passado”, era já refreada também pelo reconhecimento da tendência deste para registar o anedótico, nomeadamente na impossibilidade de saber de antemão o que pode vir ou não a ganhar uma relevância histórica.¹¹⁵ Tendência esta que, curiosamente, identificava ainda mais na fotografia e que justificava o facto de descartar aquela para propósitos de reflexão histórica futura. Ao contrário do cinema, escrevia, “os documentos fornecidos pela fotografia são apenas raramente de relevante interesse histórico e, acima de tudo, existem demasiados”.¹¹⁶

Para Jaimie Baron, que tem refletido também sobre a reutilização de imagens pré-existentes no cinema, focando em particular o contributo desta prática para a compreensão do passado e da História, este “excesso” do documento audiovisual está intimamente ligado à sua indexicalidade.¹¹⁷

Recorde-se que, segundo a categorização proposta por Charles Peirce, entre signos indexicais, icónicos e simbólicos, a fotografia, por força do seu modo de criação, através da impressão da luz numa superfície sensível, detém uma relação física com o seu objeto.¹¹⁸

¹¹³ Este arquivo inclui fotografias e filmes de não-ficção, captados entre 1908 e 1931, em diferentes locais do mundo e focando aspetos da vida quotidiana.

¹¹⁴ Paula Amad, *Counter-archive: Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète* (New York: Columbia University Press, 2010), 4.

¹¹⁵ Boleslas Matuszewski, “A New Source of History”, trad. Laura U. Marks e Diane Koszarski, *Film History 7*, n.º 3 (Autumn 1995): 322-4, <https://www.jstor.org/stable/3815097>.

¹¹⁶ Matuszewski, “A New Source of History”, 322.

¹¹⁷ Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History* (New York: Routledge, 2013), 3-4.

¹¹⁸ Charles S. Peirce, “Ícone, Índice e Símbolo”, in *Semiótica*, trad. José Teixeira Coelho Neto (São Paulo: Editora Perspectiva, 2000), 63-76.

Para autores como André Bazin, a ontologia da imagem fotográfica surge justamente associada à sua indexicalidade, distinguindo-se assim das artes plásticas pelo facto de partilhar, “em virtude do próprio processo de criação, a existência do modelo do qual é a reprodução”.¹¹⁹ “A foto é literalmente uma emanção do referente”,¹²⁰ escreve também Roland Barthes, na sua reflexão sobre a natureza própria da fotografia, que associa a uma copresença temporal necessária da imagem com a realidade que fixa: “na fotografia nunca posso negar que a coisa esteve lá”.¹²¹

Contudo, alguns autores têm desvalorizado não só esta reivindicação ontológica, como a sua ligação à demanda documental, desmontando as convenções e pretensões de transparência, universalidade e objetividade associados a esta prática,¹²² bem como as relações de poder implícitas no processo de representação,¹²³ que já salientámos.

Além disso, a atribuição de uma especificidade fotográfica a essa relação indexical da fotografia com a própria realidade, resultante do funcionamento do dispositivo fotográfico analógico, ficou aparentemente ainda mais ameaçada com a emergência da tecnologia digital, ao ponto de se falar de uma era pós-fotográfica¹²⁴ que viria pôr em causa o valor probatório desta. Parece-nos, contudo, que esta designação sobrevaloriza o aspeto tecnológico, como aponta Martin Lister,¹²⁵ ao mesmo tempo que esquece o extenso debate teórico em torno da verdade fotográfica e dos limites da representação a que já aludimos.

De resto, a perda de indexicalidade na versão digital da imagem fotográfica tem sido contestada, mesmo por autores que aí não situem a sua especificidade ou, em exclusivo, o potencial valor de verdade que lhe possa ser atribuído. Tom Gunning, por exemplo, realça que, mesmo no plano tecnológico, a mudança no modo de captação e armazenamento de dados da fotografia digital não elimina por completo a sua indexicalidade.¹²⁶

¹¹⁹ André Bazin, “The Ontology of the Photographic Image”, in *Film Theory & Criticism*, ed. Leo Braudy, Marshall Cohen (New York: Oxford University Press, 2016), 129

¹²⁰ Roland Barthes, *A Câmara Clara*, trad. Manuela Torres (Lisboa: Edições 70, 2018), 90.

¹²¹ Barthes, *A Câmara Clara*, 87.

¹²² Martha Rosler, “In, Around, and Afterthoughts: On Documentary Photography”, in *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. ed. Richard Bolton (Cambridge: MIT Press, 1990), 303-342.

¹²³ Tagg, *The Burden of Representation*, 12.

¹²⁴ William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era* (Cambridge: The MIT Press, 1994), 43.

¹²⁵ Martin Lister, “Photography in the Age of Electronic Imaging”, in *Photography: a Critical Introduction*, ed. Liz Wells (London: Routledge, 2000), 303-45.

¹²⁶ Tom Gunning, “What’s the Point of an Index? Or, Faking Photographs”, in *Still Moving: Between*

Por outro lado, alguns autores têm proposto uma revalorização da fotografia enquanto documento mesmo no âmbito artístico, ainda que rejeitando a falácia de um realismo transparente e universalista. Jorge Ribalta, por exemplo, defende um “realismo molecular” da fotografia, “baseado na negociação da relação entre autor e espetador”¹²⁷ – evocando aqui a esfera micropolítica proposta por Deleuze e Guattari, enquanto espaço de desterritorialização e de fuga à sobrecodificação das estruturas molares da sociedade¹²⁸ – que justifica pela sua relevância no plano histórico e político, mesmo que este seja refreado pela internalização de uma consciência crítica dos limites da representação.

Mesmo sem pressupor aqui uma reivindicação ontológica – e concordando com Ribalta na necessidade de manter um ponto de vista crítico quanto aos limites e convenções da representação – parece-nos que a indexicalidade aponta, ainda assim, para a possibilidade de a fotografia poder ser vista como um traço, mesmo que frágil, de um evento pró-fotográfico específico, ou seja, para “o ponto – problemático, claro está – onde a imagem toca no real”.¹²⁹ Subscrevemos, por isso, uma conceção da fotografia, na senda de Didi-Huberman enquanto imagem, entendida aqui no seu valor de uso, necessariamente lacunar: “A imagem é feita de tudo: tem uma natureza de amálgama, de impureza, de coisas visíveis misturadas com coisas confusas, de coisas enganadoras misturadas com coisas reveladoras, de formas visuais, misturadas com pensamento em ato”.¹³⁰ Daqui decorre, também, a possibilidade de a imagem fotográfica servir de meio de aproximação ao conhecimento, não vendo nela uma forma de acesso não mediado ao passado ou à verdade (longe disso), mas tampouco anulando, por completo, a sua capacidade de registo. As imagens, prossegue Didi-Huberman, “não são nem a ilusão pura, nem toda a verdade, mas o batimento dialético que agita em conjunto o véu e o seu dilaceramento”.¹³¹

Não se trata apenas de reconhecer a sua dupla condição de registo e gesto estético, ou seja, enquanto “transcrição de um efetivo momento da realidade e uma interpretação

Cinema and Photography, ed. Karen Beckman e Jean Ma (London, Durham: Duke University Press, 2008), Kindle.

¹²⁷ Jorge Ribalta, *El Espacio Público de la Fotografía: Ensayos y Entrevistas* (Barcelona: Arcàdia, 2018), 64.

¹²⁸ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*, trad. Rafael Godinho (Lisboa: Assírio & Alvim, 2007), 273-282.

¹²⁹ Georges Didi-Huberman, *Imagens Apesar de Tudo*, trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo (Lisboa: KKYM, 2012), 96.

¹³⁰ Didi-Huberman, *Imagens Apesar de Tudo*, 89.

¹³¹ Didi-Huberman, *Imagens Apesar de Tudo*, 107.

dessa realidade”,¹³² como diria Sontag, por via das escolhas formais que resultam da intencionalidade do ato fotográfico, mas igualmente de ter presente os limites afetos a qualquer representação e a influência de convenções dominantes que, consciente ou inconscientemente, como já vimos, contribuem para determinar o que é registável e o modo como este registo é feito. Se, ainda assim, aceitamos como legítima a possibilidade de a fotografia ser encarada na sua condição de traço, de vestígio do real, entendemos também que isto não permite dispensar um olhar crítico.

Para outros estudiosos da reutilização de imagens pré-existentes, como Catherine Russell, não é à realidade, no sentido existencial do termo, que as imagens, em última análise, se referem. Esta autora defende assim que “as imagens são constitutivas da experiência histórica e não uma mera representação desta”.¹³³ E recupera a reflexão historiográfica de Walter Benjamin, nomeadamente no seu livro inacabado “Passagens”, para argumentar que é “precisamente porque as imagens são mediadas (...) [que] oferecem uma visão única do passado”.¹³⁴ “O simulacro não é necessariamente um significante vazio”, escreve, antes “pode ser reconhecido como uma imagem performativa, carregada de potencialidade”.¹³⁵

Desta forma, a autora visa libertar as imagens da crítica pessimista de autores como Baudrillard que observava como o fascínio do cinema consigo próprio e a perda do real como referente – o “puro simulacro” em que as imagens têm apenas como origem e destino, outras imagens¹³⁶ –, haviam relegado a imagem mediática a um lugar de “desaparecimento do sentido e da representação”.¹³⁷ Estamos também longe das críticas de Jameson à “colonização estética” de raiz nostálgica ou à inconsequência do *pastiche*, que reduz o passado a uma “vasta coleção de imagens”.¹³⁸

Seria esta igualmente uma forma possível de contornar a crítica de alguns autores à utilização da fotografia no cinema, nomeadamente como base para a reconstituição ficcional de narrativas históricas, preocupados com o facto de a sobrevalorização da

¹³² Susan Sontag, *Olhando o Sofrimento dos Outros*, trad. José Lima (Lisboa: Quetzal Editores, 2015), 32.

¹³³ Russell, *Archiveology*, 15.

¹³⁴ Russell, *Archiveology*, 16.

¹³⁵ Russell, *Archiveology*, 19-20.

¹³⁶ Jean Baudrillard, “The Evil Demon of Images and the Procession of Simulacra”, in *Postmodernism: a Reader*, ed. Thomas Docherty (London: Harvester Wheatsheaf, 1993), 196.

¹³⁷ Baudrillard, “The Evil Demon of Images”, 194.

¹³⁸ Fredric Jameson, “Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism”, in *Postmodernism: a Reader*, ed. Thomas Docherty (London: Harvester Wheatsheaf, 1993), 74-75.

“autenticidade do detalhe” e da aparência das coisas colocar em segundo plano, as dinâmicas complexas que subjazem a qualquer fenómeno histórico.¹³⁹

Pelo contrário, Catherine Russell parece retirar um valor de conhecimento que decorre, por via de um gesto autorreflexivo e não de uma entrega à ilusão realista, da capacidade da imagem mediada nos restituir aquilo que, em cada época, nela se reflete das convenções culturais vigentes numa dada sociedade.

Mais do que a recusa de situar um referente na realidade, o que nos parece interessante nesta abordagem é a oportunidade que oferece de historicizar as formas de mediação. Tendo presente, também, a interdependência entre forma e conteúdo¹⁴⁰ das imagens em movimento e da fotografia, uma análise das convenções dominantes num dado período, no espaço e no tempo, também nos diz algo sobre o passado.

Mas se esta é uma abordagem pertinente, parece-nos que não esgota as possibilidades de reflexão crítica sobre a fotografia, através de meios fílmicos. Se aceitamos uma condição paradoxal da imagem fotográfica, consideramos, portanto, que, pelo menos em potência, ela nos pode dizer algo sobre o passado, quer enquanto traço de um evento pré-fotográfico, quer enquanto forma de mediação, histórica e socialmente condicionada.

¹³⁹ Anne-Marie Willis, “Photography and film: Figures in/of history”, in *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*, ed. Leslie Devereaux e Roger Hillman (Berkeley: University of California Press, 1995), 77–93.

¹⁴⁰ Jean Mitry, *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, trad. Christopher King (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1997), 336-7.

2. DA IMAGEM AO FILME: O PAPEL DA MONTAGEM E DAS ESTRATÉGIAS ESTÉTICAS E DISCURSIVAS

Reconhecer o potencial documental da imagem fotográfica não significa, contudo, que este possa ser atualizado fora de um contexto discursivo específico. Se podemos dar sentido a uma imagem fotográfica – mesmo, pressupondo nós, essa condição potencial de traço – isso depende, num sentido mais amplo, de um entorno sociocultural, e num âmbito mais estrito, de um contexto discursivo concreto, como notava Sekula.¹⁴¹

De resto, como aponta Mary Ann Doane, o índice, no pensamento de Peirce, serve principalmente como uma “garantia de existência”,¹⁴² e se este pode trazer consigo a promessa de “descontinuidade” (e, portanto, a condição da possibilidade do acaso) que decorre de um presente contingente que não pode ser totalmente controlado por uma ordem social dominante, também implica uma “ameaça de ausência de sentido”.¹⁴³

Para explorar o saber potencial que reside numa imagem do passado, precisaríamos, portanto, de uma “montagem imaginativa”, como propõe Didi-Huberman: ou seja, a legibilidade das imagens “só pode ser construída quando estas estabelecem ressonâncias ou diferenças com outras fontes, imagens ou testemunhos”.¹⁴⁴

Através do cinema, a fotografia, para além de ser sujeita a uma temporalidade de visionamento específica, pode ser associada, por via da montagem, a outras imagens, textos, testemunhos, sons e música. Para além disso, pode ser espacializada através do movimento da câmara ou animada digitalmente, mostrada enquanto objeto material ou como imagem, projetada na sua totalidade ou isolada em pormenores, sobreposta com outras imagens, manipulada, colorizada, ou mesmo destruída.

Se este elenco de operações possíveis não visa esgotar certamente os recursos criativos a que a fotografia pode ser sujeita pelos meios do cinema, salienta, contudo, a

¹⁴¹ Allan Sekula, “On the Invention of Photographic Meaning”, in *Thinking Photography*, ed. Victor Burgin (London: Palgrave Macmillan, 1982), 84-87.

¹⁴² Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive* (Cambridge: Harvard University Press, 2002), 101.

¹⁴³ Doane, *The Emergence of Cinematic Time*, 106-7.

¹⁴⁴ Didi-Huberman, *Imagens Apesar de Tudo*, 154-155.

relevância das estratégias estéticas e discursivas¹⁴⁵ do filme também para a problematização da sua dimensão documental.

2.1. Entre documento e monumento

Na sua reflexão sobre a reutilização no cinema de filmes de origem privada, “que evocam, de uma maneira mais ou menos explícita, contextos históricos”, Christa Blümlinger propõe, desde logo, uma diferenciação entre estratégias discursivas que facilitam uma receção das imagens enquanto “documento” ou “monumento”.¹⁴⁶ Esta distinção assenta numa leitura do pensamento de Foucault sobre o arquivo, remetendo o documento para a abordagem historiográfica tradicional e o acontecimento específico e o monumento para um método arqueológico que visa explorar as formações discursivas, as condições que lhe deram origem.

Para a autora, que compara a utilização de filmes de origem amadora, na obra fílmica de Yervant Gianikian e Angela Ricci-Lucchi e de Péter Förgacs, um dos recursos que facilita uma aproximação às imagens enquanto monumentos, no caso dos primeiros, é o respeito pela condição de origem do material enquanto registo de um presente,¹⁴⁷ não sujeitando a sua lógica fragmentária a uma narrativa posterior e a um discurso linear,¹⁴⁸ como sucede no segundo. Essa recusa de uma reelaboração narrativa secundária, que se imponha às imagens primárias, defende Blümlinger, a par de uma intervenção estética dos realizadores sobre as imagens que realça a sua materialidade e o cariz descontínuo dos registos¹⁴⁹ contribuiriam assim para sublinhar a “dimensão monumental”,¹⁵⁰ mais do que documental, dos materiais de origem.

Ainda assim, é notório que algumas das intervenções destes realizadores sobre material encontrado, mesmo travando o efeito de realidade¹⁵¹ pela desaceleração da imagem, visem, por exemplo, isolar a expressão de alguns rostos numa coluna de

¹⁴⁵ Privilegiamos aqui a expressão usada por Blümlinger em *Cinéma de Seconde Main: Esthétique du Remploi dans l'Art du Film et des Nouveaux Médias* (Paris: Klincksieck, 2013).

¹⁴⁶ Blümlinger, *Cinéma de Seconde Main*, 179-219; Ver também Christa Blümlinger, “Cineastas em Arquivos”, in *Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi*, ed. Nuno Sena (Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2001), 85–102.

¹⁴⁷ Blümlinger, *Cinéma de Seconde Main*, 190.

¹⁴⁸ Blümlinger, *Cinéma de Seconde Main*, 184.

¹⁴⁹ Blümlinger, *Cinéma de Seconde Main*, 193.

¹⁵⁰ Blümlinger, *Cinéma de Seconde Main*, 195.

¹⁵¹ Aplicamos, ao longo deste trabalho, este conceito, de base literária, à imagem: Roland Barthes, “L'effet de reel”, *Communications*, 11 (1968): 84-89, <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158>.

soldados, como refere a investigadora num outro texto,¹⁵² o que nos parece evidenciar o reconhecimento deste estatuto paradoxal do material de origem, entre imagem e vestígio, assim como uma vontade de reverter o ponto de vista original.

Não subscrevendo totalmente a análise que a autora faz da obra de Fórgacs, afigura-se-nos relevante, desde logo, esta atenção a um maior ou menor recurso, na estratégia dos realizadores, à lógica narrativa, para a produção de sentido a partir das imagens pré-existentes e de como isso pode alterar a nossa perceção do seu potencial estatuto documental, mas também circunscreve de forma mais rígida os significados que nelas podemos projetar. Mais ainda, se tivermos em conta, como frisa Ulrich Baer, que a fotografia evoca uma relação experiencial com o tempo mais atomista e fragmentária¹⁵³ do que a imagem em movimento e, portanto, mais resistente à narrativização.

Parece-nos, por isso, redutor o entendimento de Baron¹⁵⁴ que considera, citando Philip Rosen, que a passagem do documento ao documentário implica necessariamente a sua inclusão num processo narrativo sequencial, pelo menos, face à multiplicidade de abordagens no território do cinema de não-ficção.

Já Bill Nichols, por exemplo, prefere falar de uma estrutura argumentativa,¹⁵⁵ procurando diferenciar o modelo de organização temporal da tradição documental de uma narrativa ficcional convencional. Assim, se este autor entende que a autoridade de uma imagem – a sua capacidade para inspirar crença – depende da relação indexical que esta estabelece, para além do filme, com o seu referente na realidade, nota também que o sentido que lhe possamos atribuir – e, com este, a possibilidade de esta ser *prova* de alguma coisa – só é estabelecido por via do enquadramento interpretativo¹⁵⁶ que o realizador constrói posteriormente, como já vimos. Contudo, como Nichols admite, em alguns filmes, esse quadro interpretativo, mais do que descodificado, não obstante o papel do realizador, tem de ser construído também pelo espetador.¹⁵⁷

Claro que, se atendermos ao conceito de “quadro interpretativo”,¹⁵⁸ desenvolvido no âmbito da análise do discurso, como o conjunto de expectativas “que tornam possível

¹⁵² Blümlinger, “Cineastas em Arquivos”, 100-102.

¹⁵³ Ulrich Baer, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma* (Cambridge: The MIT Press, 2002), 1-24.

¹⁵⁴ Baron, *The Archive Effect*, 10.

¹⁵⁵ Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), 111.

¹⁵⁶ Bill Nichols, *Speaking Truths with Film*, 99-100.

¹⁵⁷ Bill Nichols, *Speaking Truths with Film*, 107.

¹⁵⁸ “Frame”, no original.

percecionar e interpretar objetos e acontecimentos no mundo”,¹⁵⁹ tendo por base experiências anteriores,¹⁶⁰ esse papel construtivo do espectador perante um filme é sempre inevitável. No entanto, parece-nos que Nichols aponta para a emergência de estruturas discursivas, no âmbito do cinema de não-ficção, que conferem maior ambiguidade aos seus elementos constituintes e, portanto, que convocam um papel mais ativo do espectador na criação de sentido a partir das imagens.

Na remissão da narrativa (ou de uma estrutura argumentativa linear) para segundo plano, podemos ver uma tendência para privilegiar o cinema como modo de arquivo, exercendo também dessa forma uma crítica e uma reflexão sobre os seus limites – como já notara Van Alphen a propósito de abordagens artísticas recentes.¹⁶¹

De resto, quer a associação de imagens por contiguidade temática, quer a sua organização em sucessão cronológica, correspondem aos dois modos dominantes de ordenação do material fotográfico em arquivos, como forma, justamente, de lhes limitar o sentido, possibilitando a consulta posterior.¹⁶² Assim, se o recurso narrativo parece evocar a lógica cronológica e um modelo historiográfico tradicional, a articulação temática poderia remeter para o trabalho taxonómico.

Contudo, e como sucede nos exemplos da obra de Yervant Gianikian e Angela Ricci-Lucchi, analisados por Christa Bümlinger – como *From the Pole to the Equator/Dal Pollo all’Equatore* (1987) – a articulação de imagens por blocos temáticos, que não se esgotam no seu conteúdo figurativo, também permite libertar novos significados diferentes dos que estariam na origem do seu registo.

Se pensarmos, por exemplo, na revisitação fílmica que Agnès Varda faz da coleção de Ydessa Hendeles, em particular na sequência que nos mostra diversos retratos de crianças, em meados do século XX, a brincar com armas, o significado que delas se desprende vai para além do elo comum de todas envolverem um urso de peluche.

Outros autores optam por introduzir uma atitude autorreflexiva, na abordagem ao material, através da exposição do próprio trabalho de criação da obra fílmica, que lhes permite, desde logo enfatizar essa dimensão construída e vincar os limites de qualquer

¹⁵⁹ Deborah Tannen, “What’s in a Frame? Surface Evidence for Underlying Expectations”, in *Framing in Discourse*, ed. Deborah Tannen (New York, Oxford: Oxford University Press, 1993), 21.

¹⁶⁰ Tannen, “What’s In a Frame?”, 53.

¹⁶¹ Ernst Van Alphen, “The Decline of Narrative and the Rise of the Archive”, 68-83.

¹⁶² Allan Sekula, “Reading an Archive”, 446.

aproximação a imagens pré-existentes. Em muitos casos, essa postura faz com que o filme se transforme também, ou até principalmente, numa reflexão sobre a natureza necessariamente ambígua das imagens e, portanto, dos limites da representação ou do gesto rememorativo. É o que acontece em *Ulysse* (1982), por exemplo, em que Agnès Varda interroga várias pessoas a propósito de uma fotografia que tirou décadas antes.

Aliás, a emergência de um modo autorreflexivo, na tradição documental, segundo Nichols, tem permitido refletir não só sobre as convenções e estratégias de legitimação do próprio “género”, numa perspetiva formal, mas também sobre as convenções que regulam a estrutura social, numa perspetiva política, através da “desfamiliarização” das imagens.¹⁶³

Como vimos antes, vários autores, como Catherine Russell ou Christa Blümlinger, associam também algumas das abordagens mais inovadoras a imagens pré-existentes à tradição do filme-ensaio. Esta tradição, na qual vários autores reconhecem uma herança literária, carece, contudo, de uma definição consensual. Ainda assim, Corrigan e Alter salientam algumas características comuns: “a conjugação de factos e ficção, a mistura de estilos fílmicos artísticos e documentais, o privilegiar de um ponto de vista pessoal ou subjetivo, um foco na vida pública, uma tensão dramática entre discursos sonoros e visuais e um encontro dialógico com audiências e espetadores”.¹⁶⁴

Em determinados casos, esta forma de abordagem está associada a um trabalho de cariz semiautobiográfico, assente, por vezes, na utilização de filmes caseiros ou registos fotográficos, dos próprios autores ou de outros, que exploram a fronteira entre a memória individual e a memória coletiva como já vimos antes.

Contudo, como refere Raymond Bellour, este aspeto autorreferencial não nos deve levar a confundir a dimensão ensaística com o autorretrato.¹⁶⁵ Este autor prefere, aliás, falar do ensaístico e do autorretrato como qualidades que podem estar presentes em filmes diversos em proporções variáveis¹⁶⁶ e não de um género particular, cujas fronteiras são difíceis de traçar. Esta parece-nos, de resto, uma opção mais consistente no plano teórico,

¹⁶³ Note-se que o autor associa esta estratégia de desfamiliarização das imagens ao “efeito de alienação” proposto por Brecht e ao conceito de *ostranenie*, desenvolvido no âmbito do formalismo russo. Cf. Nichols, *Introduction to Documentary*, 194-199.

¹⁶⁴ Timothy Corrigan e Nora M. Alter, ed., *Essays on the Essay Film* (New York: Columbia University Press, 2017), 3.

¹⁶⁵ Raymond Bellour, “The Cinema and the Essay as a Way of Thinking”, in *Essays on the Essay Film*, ed. Timothy Corrigan e Nora M. Alter (New York: Columbia University Press, 2017), 235.

¹⁶⁶ Bellour, “The Cinema and the Essay as a Way of Thinking”, 237.

dado que, como Bellour demonstra, parte dos critérios que outros autores apontam para circunscrever este género são atribuíveis, de forma mais genérica, ao cinema moderno teorizado por Deleuze,¹⁶⁷ para além de partilharem características com alguns dos modos de documentário propostos por Nichols.¹⁶⁸

Por outro lado, Bellour identifica o ensaístico com a proposta definidora de Max Bense, que destaca a essência crítica da forma, bem como a metodologia experimental que lhe subjaz, que passa por “criar condições” para que um dado objeto se torne “visível de forma renovada”.¹⁶⁹ “O ensaísta é um combinador, um criador incansável de configurações à volta de um objeto específico”, escreve.¹⁷⁰

Podemos reconhecer essa dimensão ensaística em vários filmes já citados, alguns dos quais até podem partir de reflexões pessoais, mas que transcendem essa esfera. Nesse sentido, podemos convocar também aqui o conceito de “cinema de poesia”,¹⁷¹ proposto por Pasolini, para caracterizar uma abordagem cinematográfica libertada da função narrativa convencional, e assente na exploração expressiva e estilística da linguagem do cinema e na “pré-gramaticalidade dos objetos como símbolos de linguagem visual”.¹⁷²

Outro exemplo seria o filme *Roads of Kiarostami* (2006) que recupera um conjunto de fotografias captadas pelo realizador Abbas Kiarostami, nas quais este detetou o motivo comum da estrada, fazendo depois ressoar nas imagens o conceito simbólico de caminho explorado na cultura poética iraniana (através de poemas lidos pelo narrador), e que remete, de uma forma mais genérica, para a intervenção humana sobre o território. O filme termina, aliás, com a imagem imobilizada de um cão a mirar a câmara que depois se desfaz lentamente em chamas, sendo sobreposta por breves segundos a um fragmento fílmico de uma explosão atómica.

A preferência por uma voz subjetiva e uma postura reflexiva na tradição ensaística permite, de resto, retirar uma pretensão de objetividade ou de autoridade epistémica ao discurso sobre as imagens que não é apresentado sob a égide de um “argumento fechado”,

¹⁶⁷ Bellour, “The Cinema and the Essay as a Way of Thinking”, 230.

¹⁶⁸ Em particular, com o modo autorreflexivo (como já vimos), mas também com o modo performativo: Nichols, *Introduction to Documentary*, 142-171.

¹⁶⁹ Max Bense, “On The Essay and Its Prose”, in *Essays on the Essay Film*, ed. Timothy Corrigan e Nora M. Alter (New York: Columbia University Press, 2017), 55.

¹⁷⁰ Bense, “On The Essay and Its Prose”, 57.

¹⁷¹ Pier Paolo Pasolini, “O ‘Cinema de Poesia’”, em *Empirismo Hereje*, trad. Miguel Serras Pereira (Lisboa: Assírio & Alvim, 1982), 137-52.

¹⁷² Pasolini, “O ‘Cinema de Poesia’”, 141.

o que convoca também o espectador a exercer um papel mais ativo, como refere Rascaroli.¹⁷³

Por outro lado, é relevante notar o facto de o ensaio fotográfico representar um momento de transição, segundo Corrigan, entre a herança literária desta tradição e a sua encarnação fílmica, nomeadamente por via da interação dialética entre imagens e linguagem verbal, mas também pela exploração do potencial relacional que existe nos interstícios entre imagens,¹⁷⁴ o que também exige do espectador uma maior participação na criação de sentido.

São aspetos que estão, também patentes, por exemplo, numa obra como *If I Had Four Dromedaries/ Si J'avais Quatre Dromadaires* (1966), em que a discussão em *off* sobre várias centenas de fotografias captadas pelo realizador Chris Marker um pouco por todo o mundo não só não esgota o que podemos ver nelas, como projeta várias camadas de sentidos possíveis também por via das relações estabelecidas pela montagem.

2.2. Imagens concretas, imagens genéricas

A ausência de referenciação de dados precisos quanto à origem das imagens, a sua datação e/ou local específicos de captação são igualmente referidos por Christa Blümlinger como indicadores de uma menor predominância da dimensão documental na reutilização de imagens pré-existentes.¹⁷⁵

Esta questão parece-nos relevante, não só num contexto historiográfico, tendo presente a facilidade com que as imagens podem ser recuperadas, no âmbito mediático, sem atenção à sua especificidade, a fazer recordar o arquivo fotográfico como “*clearing house*” de significados, segundo Sekula.¹⁷⁶

Numa reflexão sobre a utilização das imagens existentes nos arquivos para o discurso histórico sobre os campos de concentração nazis, Clément Chéroux realçava justamente a importância de as situar corretamente no espaço e no tempo, de determinar a sua autoria, atendendo não apenas à face visível das imagens, mas também ao verso das

¹⁷³ Laura Rascaroli, “The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments”, in *Essays on the Essay Film*, ed. Timothy Corrigan e Nora M. Alter (New York: Columbia University Press, 2017), 183–96.

¹⁷⁴ Timothy Corrigan, *The Essay Film: from Montaigne, after Marker* (New York: Oxford University Press, 2011), 20-21.

¹⁷⁵ Blümlinger, *Cinéma de Seconde Main*, 191.

¹⁷⁶ Allan Sekula, “Reading an Archive”, 445.

fotografias. Seria essa especificidade referencial que as desprenderia do uso “simbólico” com que caracteriza uma parte relevante do recurso a estas imagens no contexto mediático, para poderem assumir uma verdadeira função documental.¹⁷⁷

No entanto, afigura-se-nos relevante ter em conta outras definições menos restritas do conceito de documento. Thomas Keenan alerta para a etimologia da palavra – do latim, *docere* – para enfatizar uma dimensão instrutiva face a uma intenção probatória deste. O que nos parece relevante nesta abordagem é a imagem servir como ponto de partida para o debate e interpretação do seu sentido, não para o esgotamento do questionamento; e que o seu valor documental, mesmo que derivando de um evento concreto que decorre da sua indexicalidade, assenta mais nesta “lição exemplar”, ou seja, neste entorno discursivo que a rodeia do que na especificidade desse mesmo evento.¹⁷⁸

Por outro lado, se pensarmos, por exemplo, na forma como imagens de filmes de ficção foram recuperadas pelo que possam reter de documental (quer pela sua dimensão indexical, quer performativa) em relação a uma época (*Paris 1900*)¹⁷⁹ ou um espaço urbano (*Los Angeles Plays Itself*),¹⁸⁰ parece redutor considerar que a circunstância específica que elas captam em cada momento esgota esse valor potencial.

Isto significa, também, que para a imagem poder ser documento de qualquer coisa, torna-se necessário saber qual o objeto que o discurso fílmico possa ter como base de reflexão, que, naturalmente, não se restringe a um evento concreto.

Stella Bruzzi recorda, por exemplo, que as imagens pré-existentes podem ser usadas para refletir sobre fenómenos ou conceitos mais abstratos ou, simplesmente, suprir a ausência de imagens concretas.¹⁸¹

As imagens de base fotográfica são sempre concretas – como já notava Pasolini¹⁸² – se atendermos à sua base indexical, mas os discursos que tecemos à volta delas, não necessariamente. Se consideramos fundamental, como referimos antes, ter em conta a

¹⁷⁷ Clément Chéroux, “Du Bon Usage des Images” in *Mémoire des Camps: Photographies des Camps de Concentration et d’Extermination Nazis (1933-1999)*, dir. Clément Chéroux (Paris: Marval, 2001), 15-16.

¹⁷⁸ Thomas Keenan e Hito Steyerl, “What is a Document? An Exchange Between Thomas Keenan and Hito Steyerl”, *Aperture*, n.º 214 (Spring 2014): 60-61, <https://www.jstor.org/stable/24474931>.

¹⁷⁹ Paula Amad, “Film as the ‘Skin of History’: André Bazin and the Specter of the Archive and Death in Nicole Védres’s *Paris 1900* (1947)”, *Representations* 130, n.º 1 (Spring 2015): 98, <https://www.jstor.org/stable/10.1525/rep.2015.130.1.84>.

¹⁸⁰ Este filme é analisado em Catherine Russell, *Archiveology*, 79-80.

¹⁸¹ Stella Bruzzi, *New Documentary*, 32-33.

¹⁸² Pasolini, “O ‘Cinema de Poesia’”, 141.

origem das imagens, parece-nos redutor, contudo, associar a sua potencial dimensão documental apenas à especificidade de um determinado evento.

Por outro lado, quando nos referimos a imagens já muito disseminadas – ainda que nem sempre de forma rigorosa – não podemos excluir o conhecimento extra-fílmico que o espectador possa trazer para o ato de receção. Thomas Elsaesser fala, por exemplo, de uma “epistemologia do esquecimento” para justificar a forma como, em *Respite/Aufschub* (2007), o realizador Harun Farocki recorre a imagens de arquivo amplamente divulgadas dos campos de concentração – e com a sensibilidade particular de terem sido captadas por ordem de um membro do regime nazi – preservando a sua estrutura fragmentária e aportando apenas alguns intertítulos, possibilitando a renovação do olhar sobre imagens familiares, quando desinvestidas das narrativas que convencionalmente lhes estão associadas.¹⁸³

2.3. Da materialidade da imagem

A proeminência dada, por via da montagem, à materialidade da película ou da fotografia contribui igualmente para obstruir o seu efeito de realidade,¹⁸⁴ desviando a atenção do conteúdo figurativo das imagens e sustendo a ilusão referencial.

Para Christa Blümlinger, a passagem para primeiro plano do filme enquanto película face ao filme projetado,¹⁸⁵ é uma das estratégias que facilita uma leitura monumental das imagens trabalhadas pela dupla Yervant Gianikian e Angela Ricci-Lucchi, na medida em que “destrói a possibilidade de uma representação realista” e realça a reelaboração estética que lhe é posterior.¹⁸⁶ Para estes realizadores, o fotograma – mais do que a cena ou a sequência– assume-se como a base unitária de trabalho.¹⁸⁷

Estaríamos aqui nos antípodas do trabalho de Ken Burns sobre as fotografias da guerra civil norte-americana no documentário televisivo *The Civil War* (1990): a câmara que vagueia sobre as imagens parece querer fazer-nos esquecer da sua fixidez ou da sua natureza mediada e, pelo contrário, extrair uma ilusão realista da imagem fixa.

¹⁸³ Thomas Elsaesser, “Returning to the Past its Own Future”, *Research in Film and History*, n.º 1 (Novembro 2018) <https://film-history.org/issues/issue-1-long-path-audio-visual-history-special-issue>.

¹⁸⁴ Barthes, *L’effet de Réel*, 88.

¹⁸⁵ Blümlinger, “Cineastas em Arquivos”, 90.

¹⁸⁶ Blümlinger, “Cineastas em Arquivos”, 91.

¹⁸⁷ Blümlinger, “Cineastas em Arquivos”, 94.

Já a desaceleração ou mesmo a paralisação da imagem em movimento não só evidencia a base fotográfica do cinema, como o aproxima de algumas formas pré-cinematográficas – recordem-se as experiências de Étienne-Jules Marey na decomposição do movimento, através da cronofotografia – que valorizavam as possibilidades analíticas da câmara, ao fixar fenómenos de difícil perceção, mais do que a capacidade desta de reproduzir o movimento aparente das coisas.¹⁸⁸

Mas, na reutilização cinematográfica de imagens pré-existentes, a desconstrução da ilusão realista por via de uma aproximação à condição material da película ou à sua base no fotograma, pode servir vários propósitos, que não se cingem a uma perspetiva analítica e não se centram sequer na relação da imagem como o evento pré-fílmico ou pré-fotográfico que possa ter estado na sua origem.

Na sua cartografia de intervenções sobre *found footage*, no âmbito do cinema experimental, Nicole Brenez distingue usos diversos – elegíaco, crítico, analítico, material, estrutural – e respetivas soluções formais, algumas das quais incidem diretamente sobre a materialidade da imagem. Mas estas podem servir também para refletir sobre o próprio cinema (uso estrutural)¹⁸⁹ ou para uma exploração das propriedades materiais da película, criando novas experiências perceptivas (uso material).¹⁹⁰ Ainda assim, e se aqui acrescentarmos a tipologia de soluções formais de pendor analítico (glosa, montagem cruzada, variação analítica),¹⁹¹ que a autora elenca, muitas das quais recorrem também à revelação, pela desaceleração ou paralisação, da condição do filme como película, torna-se complexo diferenciar, à escala de uma obra concreta, quais os objetivos que predominam. Contudo, em quaisquer destes casos, parece ser evidenciada e questionada a natureza do cinema como meio, também na sua relação com a fotografia, como já mencionámos a propósito dos filmes supracitados de Hollis Frampton e Michael Snow.

Já algumas das soluções formais que Brenez associa ao uso crítico das imagens (anamnese, *détournement*, variação/exaustão)¹⁹² parecem questionar a natureza

¹⁸⁸ Tom Gunning, “In Your Face: Physiognomy, Photography and the Gnostic Mission of Early Film”, *Modernism/modernity*, 4, n.º1 (1997): 17, [doi:10.1353/mod.1997.0003](https://doi.org/10.1353/mod.1997.0003).

¹⁸⁹ Brenez, “Montage Intertextuel”, 58.

¹⁹⁰ Brenez, “Montage Intertextuel”, 59.

¹⁹¹ Brenez, “Montage Intertextuel”, 60-61.

¹⁹² Brenez, “Montage Intertextuel”, 52-57.

representativa do material de origem e explorar as possibilidades que o cinema oferece de lhes fazer variar o sentido, através da associação, pela montagem a outros elementos.

Estaríamos aqui mais próximos da proposta de Wees que descrevia um conjunto de práticas fílmicas sobre *found footage*, desde os anos 60, a que chamou colagem, vincando uma herança modernista, que tinham em vista interromper o fluxo de imagens mediáticas – através de uma montagem descontínua e da dissociação entre imagem e banda sonora – não só para demonstrar a sua maleabilidade semântica, mas também para evidenciar a sua carga ideológica, desconstruindo o efeito de realidade que mascarava uma falsa transparência.¹⁹³

Como vimos antes, Brenez situa completamente fora do seu campo de análise a tradição documental.¹⁹⁴ No entanto, se algumas destas soluções formais – como o *détournement*¹⁹⁵ –, mencionado também por Wees,¹⁹⁶ pressupõem a autonomização das imagens, como refere Brenez, da sua circunstância de captação original, e de um referente na realidade, noutros casos, parece-nos que esta autonomização não será plena.

A autora descreve, por exemplo, o procedimento de variação/exaustão como a introdução de elementos sonoros ou visuais diversos a um mesmo objeto fílmico, tendo em vista “fazer variar ou mesmo esgotar as suas potencialidades”.¹⁹⁷ Contudo, não nos parece que a utilização deste procedimento no filme *Letter from Siberia/Lettre de Sibérie* (1957), de Chris Marker, citado por Brenez, vise anular totalmente a capacidade documental das imagens, mas antes, ao vincar a natureza “polissémica” destas e a falência de um olhar objetivo, interrogar criticamente a complexa relação das imagens com a realidade.

Já o efeito de “anamnese”, segundo Brenez, envolve a compilação de imagens da mesma natureza “não para as fazer significar outra coisa que não o que estas dizem”, mas

¹⁹³ Wees, *Recycled Images*, 47-58.

¹⁹⁴ Brenez, “Montage Intertextuel”, 51.

¹⁹⁵ O *détournement* é descrito por Brenez como a atribuição de um novo sentido às imagens que estas não detinham originalmente, nomeadamente por via da alteração da faixa sonora, quando aplicado ao contexto cinematográfico. (Brenez, “Montage Intertextuel”, 51; Guy Debord e Gil J. Wolman, “Mode d’Emploi du Détournement”, *Inter, Art Actuel*, n.º 117 (2014): 23–26) Trata-se de uma prática teorizada por Guy Debord, que visa a subversão da “autoridade teórica” de um determinado objeto cultural, através da alteração do seu sentido original, com fins de crítica cultural e de desconstrução ideológica. Cf. Guy Debord, *A Sociedade do Espectáculo*, trad. Francisco Alves e Afonso Monteiro (Cascais: Edições Antipáticas, 2005), 144-148.

¹⁹⁶ Wees, *Recycled Images*, 52.

¹⁹⁷ Brenez, “Montage Intertextuel”, 54.

sim para as fazer revelar “exatamente o que mostram, mas que não queremos ver”.¹⁹⁸ Um dos exemplos citados pela autora é o filme *Story of the Unknown Soldier/ Histoire du Soldat Inconnu* (1932), que reúne excertos de atualidades cinematográficas de 1928, ano em que, refere-se no enquadramento inicial do filme, foi assinado o tratado de Briand-Kellog, que visava ilegalizar a guerra. Esta curta-metragem muda contrapõe assim, de forma irônica, imagens de discursos políticos e assinaturas de tratados a outras que exibem paradas e exercícios militares ou atos de destruição. Também aqui, parece-nos que o potencial documental que reside nas imagens, para além da intenção com que foram captadas, não desaparece se tivermos em conta uma definição paradoxal da imagem que propusemos antes e que inclui, também, na senda de Russell, o aspeto performativo. Além disso, parece-nos que é justamente do reconhecimento da dimensão documental das imagens que este filme extrai a sua força ao sujeitá-las a uma nova montagem.

2.4. Distância temporal e intencional e a possibilidade de uma dialética

Para aferir a forma como as imagens pré-existentes se articulam com os restantes elementos que compõem o filme – outras imagens, textos, vozes, música –, Baron propõe falar-se de uma distância, quer temporal¹⁹⁹ quer intencional²⁰⁰ do material de origem face à sua reelaboração posterior. Se esta distância serve, desde logo, para permitir a emergência de um “efeito-arquivo”, que a autora situa sempre na esfera da receção e que consiste no reconhecimento por parte do espectador das imagens enquanto oriundas de um contexto primário anterior,²⁰¹ afigura-se igualmente útil para avaliar a camada discursiva que a reelaboração secundária impõe às imagens, na senda do pensamento de Blümlinger.

Como salienta Baron, os filmes baseados em imagens pré-existentes tendem a convocar “três temporalidades” – a das imagens pré-existentes, a do próprio filme, e a do espectador no ato de receção (esta última, sempre variável).²⁰²

Em muitos casos, é mesmo nesta justaposição de tempos desfasados que reside a estratégia discursiva do filme. Pense-se, por exemplo, numa obra como *Reflexos/ Reflections* (2014), de Sergei Loznitsa²⁰³ que sobrepõe, literalmente, retratos fotográficos

¹⁹⁸ Brenez, “Montage Intertextuel”, 53.

¹⁹⁹ Baron, *The Archive Effect*, 18.

²⁰⁰ Baron, *The Archive Effect*, 26.

²⁰¹ Baron, *The Archive Effect*, 7.

²⁰² Baron, *The Archive Effect*, 22.

²⁰³ Curta-metragem inserida no filme *Pontes de Sarajevo/ Ponts de Sarajevo* (2014), feita por vários realizadores.

de homens armados captados durante o cerco de Sarajevo a imagens em movimento contemporâneas da mesma cidade.

Já no filme *Remembrance of Things to Come/ Le Souvenir d'un Avenir* (2001), Chris Marker e Yannick Bellon exploram no trabalho fotográfico de Denise Bellon, realizado entre as duas grandes guerras, o que nele aponta para o futuro imediato que hoje conhecemos. “As fotografias dela guardam o passado, mas decifram o futuro”, ouve-se na narração, logo no arranque do filme. Recorde-se que, segundo Barthes, a fotografia remete para um “futuro anterior” e essa percepção não só está na origem de um *punctum* especificamente ligado à consciência do tempo, como facilita um olhar renovado sobre aquela, porque imbuído do conhecimento do que veio depois.²⁰⁴

Além disso, de acordo com o método historiográfico proposto por Benjamin, e recuperado por Didi-Huberman, é num momento sempre atualizável no presente que se verifica a possibilidade de conhecimento, de legibilidade, a partir dos vestígios do passado.²⁰⁵ O que também significa que esta legibilidade surge sempre marcada pelo que se afigure relevante do passado para cada momento presente e, conseqüentemente, para o futuro que então se possa desenhar.

Por outro lado, quando se procura evidenciar as formações discursivas, na senda do projeto arqueológico defendido por Foucault, é a distância temporal que o permite fazer “com mais clareza”, na medida em que “não nos é possível descrever nosso próprio arquivo, já que é no interior de suas regras que falamos”.²⁰⁶ Seria, portanto, da percepção dessa distância, que poderíamos aceder a um conhecimento imperfeito dos próprios limites discursivos da contemporaneidade.

O facto de as imagens pré-existentes terem sido criadas, num contexto primário, com propósitos específicos que não serão necessariamente os que justificam a sua revisitação posterior leva também Baron a falar de uma distância intencional.²⁰⁷ A intenção, como a própria autora reconhece, é sempre algo difícil de aferir, e dependerá, pelo menos parcialmente de um conhecimento específico das fontes e das circunstâncias de produção concretas que deram origem a uma dada imagem, quer por parte dos realizadores, quer por parte dos espetadores.

²⁰⁴ Barthes, *A Câmara Clara*, 107.

²⁰⁵ Georges Didi-Huberman, *Remontages du Temps Subi* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2010), 16.

²⁰⁶ Foucault, *A Arqueologia do Saber*, 148.

²⁰⁷ Baron, *The Archive Effect*, 26.

Para qualificar a distância que, através de outros elementos, o filme estabelece em relação a este material pré-existente, Baron recorre ao conceito de ironia e à possibilidade de esta, segundo um estudo de Linda Hutcheon, se desdobrar em dois tipos, antifrásica²⁰⁸ ou inclusiva²⁰⁹: pressupondo ora uma leitura posterior das imagens diametralmente oposta à que norteou a sua criação, ora uma leitura dotada de maior ambiguidade, facilitando uma dispersão polissêmica.²¹⁰ Se esta distinção permite captar a maior ou menor subtileza de algumas abordagens a materiais pré-existentes, parece-nos, contudo, que a circunscrição das estratégias fílmicas que incidem sobre material pré-existente a uma intenção irónica pode ser redutora.

Georges Didi-Huberman propõe antes que determinadas formas de reelaboração secundária permitem manter o “risco dialético” das imagens, por via de um refazer constante de “qualquer unidade provisoriamente formada pela montagem”.²¹¹ Tratar-se-ia, então, de respeitar a “singularidade inerente ao documento”, e, em simultâneo, de explorar “a abertura de possibilidades inerente à montagem”,²¹² não reduzindo esta operação a uma “simples equivalência” ou a uma “simples oposição” entre duas imagens.²¹³ É desta forma que, considera o teórico francês, que se tornaria possível cumprir o objetivo de Benjamin: “descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total”.²¹⁴

Para Didi-Huberman, esta seria uma forma de criar as “imagens dialéticas” propostas por Benjamin, que se abrem a uma constelação de sentidos, num momento sempre atualizável no presente, que não dispensa a própria imaginação do espetador.²¹⁵ A imagem dialética, segundo Benjamin, seria então “aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação”.²¹⁶

Poderíamos ver aqui a forma como a partir do documento singular – que remete, como vimos, para um evento específico e concreto no espaço e no tempo – se torna

²⁰⁸ “*Antiphrasis*”, no original.

²⁰⁹ “*Inclusive irony*”, no original.

²¹⁰ Baron, *The Archive Effect*, 37.

²¹¹ Didi-Huberman, *Remontages du Temps Subi*, 132.

²¹² Didi-Huberman, *Remontages du Temps Subi*, 121.

²¹³ Georges Didi-Huberman, *Remontages du Temps Subi*, 148.

²¹⁴ Walter Benjamin, *Passagens*, trad. Irene Aron e Cleonice Mourão (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009), 503.

²¹⁵ Didi-Huberman, *Remontages du Temps Subi*, 11-17.

²¹⁶ Benjamin, *Passagens*, 504.

possível explorar a complexidade de leituras que sobre este projetamos, sem esvaziar o seu potencial documental.

Na sua análise da obra fílmica de Harun Farocki, Georges Didi-Huberman identifica, para este efeito, uma dupla operação do cineasta alemão: a de “desarmar o olhar” e de “rearmar o olhar” perante as imagens. Se o reconhecimento das fragilidades representativas da imagem e o gesto autorreflexivo do realizador permitem “desarmar o olhar” de ideias pré-concebidas, desfamiliarizar as imagens,²¹⁷ travando a ilusão realista, isto não prefigura, segundo o teórico francês o abandono da validade destas numa aproximação à realidade histórica. Assim, através de uma “remontagem imaginativa”,²¹⁸ que aproxima (sem pressupor daí a sua equivalência) imagens distintas, mas também expõe conflitos entre diversas imagens lacunares e testemunhos parciais, e de uma “tomada de posição”²¹⁹ do autor perante as mesmas, seria possível “rearmar o olhar” e explorar diversos níveis de “legibilidade” – na aceção de Benjamin – de uma dada realidade histórica.

Trata-se, portanto, de uma lógica de montagem que Didi-Huberman, na sua reflexão sobre a obra de Harun Farocki, aproxima também da “forma aberta” e descontínua da tradição ensaística, seguindo o pensamento de Adorno, ou seja, que não visa contar uma história ao espetador ou partilhar um conjunto de conclusões. Ao invés, privilegia-se uma estratégia de montagem que expõe e problematiza os fragmentos que a compõem, resistindo a uma síntese definitiva.²²⁰ Uma estratégia que subentende, portanto, que “uma imagem nunca tem a última palavra”.²²¹

Interessa-nos aqui, portanto, este duplo movimento: não apenas as estratégias discursivas que contribuem para “desarmar o olhar”, desconstruindo o seu efeito de realidade e problematizando o próprio meio, mas também aquelas que contribuem para “rearmar o olhar” que, como fomos vendo, derivam, pelo menos em parte, da tradição ensaística, nomeadamente no que respeita à adoção de um ponto de vista subjetivo (que não necessariamente pessoal), à exploração de tensões entre o plano visual e sonoro – e, em particular, entre imagem e palavra – mas também à valorização do espaço de intervalo

²¹⁷ Didi-Huberman, *Remontages du Temps Subi*, 107.

²¹⁸ Didi-Huberman, *Remontages du Temps Subi*, 110.

²¹⁹ Didi-Huberman, *Remontages du Temps Subi*, 123.

²²⁰ Didi-Huberman, *Remontages du Temps Subi*, 93.

²²¹ Didi-Huberman, *Remontages du Temps Subi*, 93-94.

entre imagens que Corrigan associava já à herança do ensaio fotográfico,²²² como vimos antes.

São estratégias que atribuem, portanto, um papel estruturante ao espectador, questão que desenvolvemos, em maior detalhe, no quarto capítulo.

²²² Timothy Corrigan, *The Essay Film*, 20-21.

3. A FOTOGRAFIA TRANSFORMADA PELO CINEMA

A reutilização de imagens pré-existentes no cinema de não-ficção não se restringe a imagens fotográficas, mas sendo esse o nosso âmbito de análise importa também considerar a reflexão teórica que tem sido realizada sobre a relação entre fotografia e cinema.

Esta reflexão abrange múltiplas vertentes, desde a evolução histórica e tecnológica – tendo presente que o cinema é constituído por imagens fixas projetadas a 24 imagens por segundo e que ambos os meios partilham a mesma base tecnológica –, até à influência estética mútua que ambos registam no seu próprio desenvolvimento, como atestam vários estudos.²²³

Não obstante esta relação complexa e multifacetada, interessa-nos aqui, em particular, a utilização da fotografia no cinema que, segundo David Company, tende a incidir frequentemente sobre o seu “estatuto complexo enquanto prova”,²²⁴ quer no cinema *mainstream*, quer *avant-garde*, mesmo que explorando “alegações concorrentes”²²⁵ que ora vincam a sua proposição realista, ora desconstroem a sua lógica representativa.

Alguns autores analisam esta tendência no cinema narrativo ficcional, refletindo sobre a forma como a fotografia filmada ou o congelamento da imagem (*freeze frame*) apontam para a base fílmica do cinema suspendendo o efeito cinemático e a ilusão realista da imagem projetada²²⁶ ou como a integração da fotografia em universos ficcionais reflete mudanças de uso e convenções sociais sobre o seu estatuto de verdade, nomeadamente em virtude de transições tecnológicas.²²⁷ Parece-nos, contudo, que estas questões assumem também particular relevância no contexto do cinema de não-ficção.

²²³ David Company, *Photography and Cinema* (London: Reaktion Books, 2008); Karen Beckman e Jean Ma, ed., *Still Moving: Between Cinema and Photography* (Durham & London: Duke University Press, 2008); Laurent Guido e Olivier Lugon, ed., *Between Still and Moving Images* (New Barnet: John Libbey Publishing, 2012); Eivind Rossaak, ed., *Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011), Garrett Stewart, *Between Film and Screen: Modernism's Photo Synthesis* (Chicago: University of Chicago Press, 2000).

²²⁴ Company, *Photography and Cinema*, 95.

²²⁵ Company, *Photography and Cinema*, 97-98.

²²⁶ Garrett Stewart, *Between Film and Screen: Modernism's Photo Synthesis* (Chicago: University of Chicago Press, 2000).

²²⁷ Wendy Sterba, *Reel Photos: Balancing Art and Truth in Contemporary Film* (Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2015).

Para David Company, o visionamento da fotografia no cinema tende também a “sobrestimar a sua diferença, ao mesmo tempo que apresenta essa diferença como se fosse a sua essência.” Ou seja, as qualidades que são convencionalmente atribuídas à fotografia como elementos distintivos quando esta é comparada com o cinema – “a sua imobilidade, a fixidez temporal, a sua qualidade de objeto, o seu silêncio e até a identificação com a morte”, como enumera o autor – surgem vincadas por este confronto.²²⁸

Não se trata aqui, portanto, de uma afirmação ontológica ou uma reivindicação da especificidade de cada *medium*, ou seja, de averiguar o que em termos de essência caracteriza o cinema ou a fotografia, mas de analisar como se comporta a fotografia quando visualizada no cinema, pressupondo que as escolhas formais da realização influenciam a sua receção ao nível do espectador.

De resto, a convergência digital da base tecnológica da fotografia e do cinema, e a exploração de espaços de fronteira entre ambos os meios no trabalho cinematográfico e artístico, nomeadamente após o aparecimento do vídeo – o “entre-imagens” teorizado por Raymond Bellour como “espaço de todas essas passagens”²²⁹ – já tornara evidente que destringar entre os dois, no plano ontológico, se afigurava difícil e, quiçá, pouco útil.

Por outro lado, é preciso recordar que, mesmo fora do contexto cinematográfico, as fotografias não surgem isoladas, mas integradas noutras formas discursivas – como o livro, a revista, a exposição, etc. –, a par de outras imagens, textos e até sons que tanto limitam como expandem os seus sentidos potenciais, como vimos antes. Ou seja, as fotografias podem surgir integradas noutras formas de “montagem imaginativa”,²³⁰ para utilizar a expressão de Didi-Huberman, que não se esgotam no cinema.

Aliás, em alguns casos, o filme até prolonga a lógica dessas outras formas discursivas, como acontece na curta-metragem *Skinningrove* (2013), por exemplo, em que o realizador Michael Almereyda filma uma palestra do fotógrafo Christopher Killip, sobrepondo os seus comentários às imagens que este captou naquela aldeia inglesa. O cinema parece assumir-se aqui como mais uma forma alternativa de exposição da fotografia, apenas uma entre múltiplas estratégias de organização das imagens, que têm sido exploradas desde o seu aparecimento e que Company enumera: “o álbum, o arquivo,

²²⁸ Company, *Photography and Cinema*, 96,

²²⁹ Raymond Bellour, *Entre-imagens: Foto, Cinema, Vídeo*, trad. Luciana A. Penna (Campinas: Papirus, 1997), 14.

²³⁰ Didi-Huberman, *Imagens Apesar de Tudo*, 154-155.

o diário, a fotonovela, o ensaio fotográfico, sequências, justaposições, montagens, colagens, o *slideshow* e todos os novos modos proporcionadas pelas tecnologias eletrônicas”.²³¹ Mas se isto evidencia que a fotografia apresenta uma relação complexa com o tempo e o movimento, que precede e extravasa a sua relação com o cinema, o que acontece à fotografia quando a vemos num filme?

3.1. A suspensão do movimento e o “espetador pensativo”

Para Raymond Bellour, o surgimento da fotografia no cinema, que contrasta uma imagem fixa de um tempo diferente com o avanço inexorável da imagem em movimento, gera um espaço reflexivo para o espectador – um “espetador pensativo” –, abstraindo-o do universo narrativo e levando-o a pensar sobre o próprio meio cinematográfico.²³² “Criando uma distância, um outro tempo, a fotografia permite-me refletir sobre o cinema”, escreve.²³³

O autor francês evoca aqui, declaradamente, o pensamento de Barthes, que considerava que o movimento contínuo da imagem cinematográfica representava, desde logo, um entrave ao efeito espectral do referente,²³⁴ mas também à possibilidade de o espectador acrescentar algo à imagem.²³⁵ Era então no fotograma,²³⁶ a imagem fixa arrancada ao movimento incessante das imagens, que Barthes encontrava a possibilidade de emergir um “terceiro sentido”, que transcendia a intenção comunicacional ou simbólica da narrativa fílmica, abrindo “o campo de sentido totalmente”²³⁷ e furtando-se à descrição pela palavra²³⁸ (que teria no *punctum* o seu equivalente fotográfico: “esse acaso que nela me fere”).²³⁹

Essa falta de tempo de “elaboração mental”²⁴⁰ de que fala Barthes, negada pelo avanço constante das imagens, era também referida por Walter Benjamin quando este

²³¹ Company, *Photography and Cinema*, 18.

²³² Raymond Bellour, “The Pensive Spectator”, in *The Cinematic*, ed. David Company (London: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2007), 119–23.

²³³ Bellour, “The Pensive Spectator”, 120.

²³⁴ Barthes, *A Câmara Clara*, 100.

²³⁵ Barthes, *A Câmara Clara*, 65.

²³⁶ Roland Barthes, *O Óbvio e o Obtuso*, trad. Isabel Pascoal (Lisboa: Edições 70, 1984), 57.

²³⁷ Barthes, *O Óbvio e o Obtuso*, 45.

²³⁸ Barthes, *O Óbvio e o Obtuso*, 53.

²³⁹ Barthes, *A Câmara Clara*, 35.

²⁴⁰ Barthes, *A Câmara Clara*, 65.

comparava a experiência do cinema com a contemplação da tela de um quadro: “a sucessão de imagens perturba o processo de associação daquele que observa.”²⁴¹

No entanto, esta distinção na receção das imagens fixas e em movimento parece desvalorizar a exploração da “lentidão” na imagem na arte e no cinema que, como salienta David Company, se tornou cada vez mais frequente após a 2.^a Guerra Mundial, como reação à saturação mediática e à cultura do espetáculo.²⁴²

O prolongamento temporal dos planos, mesmo de imagens em movimento, tem sido, aliás, usado pelos cineastas para evocar outras camadas de sentido potenciais na imagem,²⁴³ fruto do tal processo associativo do espetador, que um visionamento breve não permitiria.

Já Gilles Deleuze encontrava nos planos longos e fixos de naturezas mortas, criados por Yasujiro Ozu, uma “imagem direta do tempo, que dá aquilo que muda a forma imutável em que se produz a mudança”,²⁴⁴ mas era também aqui que considerava que a imagem cinematográfica se diferenciava “radicalmente” da fotografia. “As naturezas mortas de Ozu duram, têm uma duração, os dez segundos do vaso: esta duração do vaso é precisamente a representação do que permanece, através da sucessão de estados cambiantes”, escrevia.²⁴⁵

De resto, o mesmo autor também já distinguira a fotografia da imagem-movimento, considerando aquela como um “corte imóvel” que se opunha ao “corte móvel” do plano cinematográfico, que, valendo-se da definição de Bazin, se moldava “sobre o tempo do objeto”.²⁴⁶ Mas, aqui, estamos a analisar a fotografia, também ela um objeto, quando integrada no fluxo temporal do filme e, portanto sujeita também assim, aos efeitos de um centro percetivo que a transforma.²⁴⁷

Como nota Peter Wollen, o cinema quando integra a fotografia, impõe-lhe uma “duração pré-determinada”,²⁴⁸ ou seja, define o tempo que o espetador demora o olhar

²⁴¹ Walter Benjamin, “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, trad. Maria Luz Moita (Lisboa: Relógio d’Água, 1992), 107.

²⁴² David Company, “Introduction: When to Be Fast? When to Be Slow?” In *The Cinematic*, ed. David Company (London: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2007), 10-11.

²⁴³ Chantal Akerman, “In Her Own Time: Interview with Miriam Rosen”, in *The Cinematic*, ed. David Company (London: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2007), 195-97.

²⁴⁴ Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo*, trad. Rafael Godinho (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006), 31.

²⁴⁵ Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 31.

²⁴⁶ Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento*, trad. Rafael Godinho (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004), 40-41.

²⁴⁷ Deleuze, *A Imagem-Movimento*, 94.

²⁴⁸ Peter Wollen, “Fire and Ice”, in *The Cinematic*, ed. David Company (London: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2007), 108.

sobre uma imagem fixa. Na curta-metragem *One Second in Montreal* (1969), de Michael Snow, constituído apenas por fotografias da cidade canadiana que vão sendo apresentadas com tempos diferentes de exposição, esta questão é levada até às últimas consequências, tornando o espectador progressivamente consciente da duração variável do plano, e dessa forma, dos recursos do cinema.

Mas a fotografia, em qualquer das formas de exposição que referimos antes, está sempre sujeita ao olhar do espectador, que necessariamente se prolonga no tempo. Contudo, quando usada no cinema, ela é antes de mais sujeita ao olhar da câmara e, portanto, constitui-se, desde logo, como parte integrante de uma imagem-movimento que incorpora essa modulação temporal sobre um objeto que é também imagem. Além disso, também fica sujeita às sucessivas transformações que a introdução de um centro perceptivo, de um enquadramento, reclama à variação universal acentrada dos elementos em que a percepção “se confunde com a coisa”.²⁴⁹

Ou seja, parece-nos que a fotografia, quando enquadrada pelo olhar cinematográfico, se pode assumir como imagem-movimento, passível de ser transformada pelas diferentes instâncias de subjetividade que Deleuze enumera, a começar pela “percepção subjetiva unicentrada” que a constituem enquanto imagem-percepção,²⁵⁰ e que segundo este autor, “devém imagem-ação”, como polo inseparável da primeira. Na imagem-ação, esclarece o autor, “a operação considerada já não é a eliminação, a seleção ou o enquadramento, mas a encurvação do universo, donde resulta simultaneamente a ação virtual das coisas sobre nós e a nossa ação possível sobre as coisas.”²⁵¹

A ocupar este intervalo entre imagem-percepção e imagem-ação, que pressupõe sempre um sujeito, estaria a imagem-afeção, que exprime uma qualidade pura, permitindo “uma coincidência do sujeito e do objeto, ou da maneira como o sujeito se percebe a ele próprio”.²⁵² De resto, se muitas vezes a câmara cinematográfica se foca no pormenor de um rosto de uma fotografia, abstraindo-o de coordenadas espaço-temporais, não seria para tentar extrair dela “o afeto puro enquanto exprimido” que Deleuze encontra (ainda que não exclusivamente) no grande plano?²⁵³

²⁴⁹ Deleuze, *A Imagem-Movimento*, 93-94.

²⁵⁰ Deleuze, *A Imagem-Movimento*, 94.

²⁵¹ Deleuze, *A Imagem-Movimento*, 95.

²⁵² Deleuze, *A Imagem-Movimento*, 95.

²⁵³ Deleuze, *A Imagem-Movimento*, 136.

Parece-nos assim que a fotografia pode potencialmente integrar uma imagem sensorial motora, nomeadamente quando encadeada num modelo de narração convencional em que de uma situação inicial determinada se evolui para uma situação transformada, por intermédio da ação.²⁵⁴ Dessa forma, também, a sua presença no filme, enquanto objeto e imagem, pode suscitar reações das personagens e a participação do espectador nessa imagem-ação, por via da identificação com aquelas.²⁵⁵

Importa, contudo, recordar que Deleuze reconhece, noutras abordagens cinematográficas, a emergência de situações puramente óticas e sonoras,²⁵⁶ que decorriam, pelo menos em parte, de um “abrandamento” destes elos sensoriais motores, e da afirmação de um “cinema de vidente”, em que a própria personagem se tornava numa “espécie de espectador”.²⁵⁷ O autor identifica esta crise da imagem-ação com estratégias diversas que incluem a dispersão narrativa, o enfraquecimento dos encadeamentos entre imagens, a adoção de formas que promoviam a deambulação pelo espaço ou a evidenciação de clichés,²⁵⁸ e que contribuíam para separar “a perceção do seu prolongamento motor, a ação, do fio que a unia a uma situação, a afeção, da adesão ou da pertença a personagens”.²⁵⁹ Parece-nos que a fotografia ao ser utilizada no cinema também é necessariamente influenciada por estas estratégias que transformam a imagem cinematográfica de que esta passa a fazer parte.

Assim, mesmo que possamos aceitar, como Bellour, que a “súbita imobilidade”²⁶⁰ da imagem fotográfica pode abrir espaço a um momento reflexivo e mesmo autorreflexivo na experiência cinematográfica, parece-nos que importa ter em conta de que forma essa imagem é usada e quais as estratégias específicas do filme que a sustenta.

Também Garrett Stewart considera que a paralisação da imagem (a fotografia filmada ou o *freeze frame*) contribui para a emergência do fílmico face ao cinemático, ou seja, para um gesto autorreflexivo que remete para a condição do filme enquanto película, e para a sua própria origem na fotografia,²⁶¹ subvertendo o efeito ilusório da narrativa realista. Também por isso, este autor, apesar de considerar as experiências do cinema

²⁵⁴ Deleuze, *A Imagem-Movimento*, 194.

²⁵⁵ Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 13.

²⁵⁶ Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 14.

²⁵⁷ Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 13.

²⁵⁸ Deleuze, *A Imagem-Movimento*, 273-275.

²⁵⁹ Deleuze, *A Imagem-Movimento*, 284.

²⁶⁰ Bellour, “The Pensive Spectator”, 120.

²⁶¹ Garrett Stewart, *Between Film and Screen: Modernism's Photo Synthesis* (Chicago: University of Chicago Press, 2000), 17.

estrutural e vanguardista, privilegia, na sua análise, obras narrativas ficcionais onde esta suspensão, porque antes reprimida pelo efeito realista, é mais evidente.²⁶²

Mas será que podemos falar desse efeito suspensivo quando o filme é composto essencialmente por imagens fotográficas, por exemplo? E não haverá estratégias que não só não contrariam como alimentam o potencial efeito realista da imagem fotográfica?

Pense-se, por exemplo, nas várias sequências de *Salut les Cubains* (1963), em que a montagem de fotografias e a música que as sustenta, criam a ilusão para-cinemática de um movimento contínuo, como se os visados dançassem ao som da banda sonora. Ou no trabalho de Paolo Gioli sobre as imagens da última sessão fotográfica de Marilyn Monroe (*Filmarilyn*, 1992) que parece querer anular a natureza elíptica das fotografias para reanimar o seu modelo e evidenciar a continuidade espaço-temporal da sequência.

Se voltarmos a Deleuze, encontramos, para além das estratégias mencionadas anteriormente, outras formas que os cineastas do pós-guerra exploraram e que, para este autor, possibilitavam uma “imagem-tempo direta”²⁶³ (que se diferenciava da representação indireta do tempo dada pela montagem na articulação de imagens-movimento),²⁶⁴ como a exploração do interstício entre imagens,²⁶⁵ da autonomização do som em relação à imagem²⁶⁶ ou a coexistência de “toalhas do passado”,²⁶⁷ enquanto “alternativas indecidíveis”.²⁶⁸ Seriam estratégias formais, entre outras, de potenciar uma imagem-cristal, em que a imagem atual percecionada coexiste com a sua própria imagem virtual (lembrança pura), formando um circuito constante.²⁶⁹ “O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: visto que o passado não se constitui depois do presente que foi, mas ao mesmo tempo, é necessário que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que difiram um do outro em natureza, ou, o que resulta no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, em que uma se lança para o futuro e o outro cai no passado”.²⁷⁰

Podemos pensar que, pelo menos em potência, a fotografia quando utilizada no cinema se poderia prestar também a uma representação direta do tempo, tendo sempre

²⁶² Stewart, *Between Film and Screen*, 35.

²⁶³ Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 61.

²⁶⁴ Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 53.

²⁶⁵ Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 230-242.

²⁶⁶ Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 310-333.

²⁶⁷ Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 131 (“nappes de passé”, no original).

²⁶⁸ Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 138.

²⁶⁹ Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 109.

²⁷⁰ Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 111.

presente desde logo, como vimos antes, que esta se transforma, nessa circunstância, em imagem cinematográfica e que o olhar da câmara, que aquela passa a incorporar, se molda sobre o tempo.

Poderíamos ainda considerar, por exemplo, que o facto de a fotografia ser muda à partida implica que o som, a música ou a palavra lhe são adicionados posteriormente, tendo, por isso, uma autonomia inevitável. No entanto, como vimos, o gesto da realização procura, por vezes, anular esta distância, criando uma faixa sonora que se apresenta como componente da imagem, como sucede na imagem-ação.²⁷¹ Mesmo que possamos assumir que a fotografia resiste a este ato, não podemos ignorar a potência desse gesto que, uma vez mais, transforma a imagem.

Da mesma forma, as imagens fotográficas, pela sua natureza elíptica, podem resistir quando são sujeitas a uma montagem que projeta a ilusão de uma continuidade espaço-temporal, mas parece-nos relevante considerar se o filme reforça esta ilusão ou, se pelo contrário, explora o intervalo entre imagens, como forma de se aproximar, de fazer emergir uma imagem-cristal.

De resto, é também nos “interstícios entre fotografias, no movimento de uma fotografia para a seguinte” que Blake Stimson encontrava já a “promessa de outra forma de verdade” do ensaio fotográfico.²⁷² O que pode justificar a composição das imagens, para além de uma contiguidade temporal e espacial, pode ser um motivo comum (a mesma família, o mesmo local, a mesma época), uma autoria partilhada, uma continuidade formal ou temática. Em qualquer dos casos, a atenção do espetador é desviada de uma imagem particular para a lógica relacional que leva à associação daquelas imagens. É a série que ganha protagonismo e não a imagem isolada.

Contudo, o cinema impõe às imagens fotográficas uma duração e uma ordem específicas de visionamento²⁷³ – se atendermos apenas às suas estratégias discursivas do filme e não às possibilidades oferecidas pela tecnologia atual – que distingue a sua receção de outras formas discursivas. Num livro ou numa exposição, é possível voltar atrás, alterar a ordem, ler ou não o texto que as acompanha. Para Sontag, esta ordem e

²⁷¹ Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 298.

²⁷² Blake Stimson, “The Pivot of the World: Photography and Its Nation”, in *The Cinematic*, ed. David Company (London: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2007), 96.

²⁷³ Susan Sontag, *Ensaio sobre Fotografia*, trad. José Afonso Furtado (Lisboa: Quetzal Editores, 2012), 13.

tempo exatos contribuem para aumentar a “legibilidade visual e o impacto emocional”²⁷⁴ das imagens, mas parece-nos que também pode ser uma forma de limitar o processo associativo do espectador, se não houver tempo, como diria Barthes, para fechar os olhos.

3.2. A coexistência de toalhas do passado

Na mesma linha, se o “outro tempo” da fotografia, de que fala Bellour, pode facilitar a coexistência de toalhas de passado, parece-nos que daí não decorre necessariamente que estas se afirmem como alternativas indecidíveis. O uso ilustrativo da fotografia, que focámos no primeiro capítulo, parece justamente procurar negar este potencial ao apresentá-la como prova de que isto foi assim, sem abrir espaço a alternativas. Ao invés de nos fazer penetrar, como propunha Deleuze, no passado virtual, que se conserva no Tempo, para procurar a “lembrança pura”,²⁷⁵ atualiza-o imediatamente, esgotando esse potencial cristalino da imagem.

Vários filmes de não-ficção que reutilizam fotografias pré-existentes parecem partir de um fascínio por esse vórtice temporal: o (suposto) passado imobilizado da fotografia, o (suposto) presente do gesto cinematográfico. “Talvez [este filme] seja sobre envelhecer, sobre o passado e o presente”²⁷⁶, especula a dada altura o fotógrafo Robert Frank, no filme *Conversations in Vermont* (1971), em que dialoga com os seus dois filhos a propósito do álbum de fotografias de família e do seu passado comum. Já em *Vestige of Life* (2009), a artista Maki Satake reduz quase o ato cinematográfico a esta sobreposição temporal: o espaço vazio da casa dos avós e a fotografia (ou imagem congelada de vídeo) que regista momentos vividos no mesmo local, noutra tempo, mas no mesmo espaço.

Mas para Deleuze, a imagem cinematográfica não existe necessariamente no presente, desde logo, porque “não há presente que não seja obcecado por um passado e por um futuro”. Assim, defende o autor, “a simples sucessão afeta os presentes que passam, mas cada presente coexiste com um passado e um futuro sem os quais ele próprio não passaria. Pertence ao cinema apreender esse passado e esse futuro que coexistem na imagem presente.”²⁷⁷ A possibilidade de encontrar na imagem fotográfica, transformada pelo cinema, essa densidade, que nos parece possível, depende, portanto, de outras

²⁷⁴ Sontag, *Ensaio sobre Fotografia*, 13.

²⁷⁵ Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 130.

²⁷⁶ No original: “*Maybe it's about growing older, about past and present*”.

²⁷⁷ Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 57.

estratégias que não se limitam a essa suposta sobreposição de dois tempos que pertenceriam, por suposta essência, a cada meio: o passado à fotografia, o presente ao cinema.

Já em *Ulysse* (1982), por exemplo, a realizadora Agnès Varda parte de uma fotografia captada por si 30 anos antes para investigar o que desta resiste (ou não) na memória dos intervenientes, como esta se relaciona com outras imagens do mesmo período e o que nela vislumbram as pessoas que dela ou daquele período não possuem quaisquer memórias pessoais. A coexistência de várias memórias e interpretações divergentes evidenciam a frágil relação da fotografia com a realidade, sem lhe negar, contudo, a possibilidade de um estatuto documental, antes colocando a fotografia no centro de uma troca constante entre “a percepção e a lembrança, o real e o imaginário”, apontando assim, parece-nos, para “um ponto de indiscernibilidade”, para a “coalescência da imagem atual e da imagem virtual”,²⁷⁸ na senda de Deleuze.

Recorde-se também que Deleuze encontra, em algumas abordagens da tradição documental, a possibilidade de extrair uma imagem-tempo, justamente pela assunção do papel do cinema enquanto “produtor de verdade”,²⁷⁹ por oposição à aplicação de um “modelo de verdade pré-estabelecido”.²⁸⁰ O autor associa a expressão deste modelo pré-estabelecido à “adequação do sujeito e do objeto”,²⁸¹ que segundo a convenção cinematográfica implicaria uma distinção entre o que vê a câmara (objetivo) e o que vê a personagem (subjetivo).²⁸² E seria então justamente através da crescente indiferenciação entre estes dois polos convencionados, no “discurso indireto livre” (subjetiva indireta livre, quando aplicado ao cinema) proposto por Pasolini para desenvolver um “cinema de poesia” que, segundo Deleuze, se tornaria possível destronar esse modelo de verdade que “exprime necessariamente as ideias dominantes.”²⁸³

Segundo Pasolini, a subjetiva indireta livre permitiria “libertar as liberdades expressivas sufocadas pela tradicional convenção narrativa”.²⁸⁴ O cinema de poesia pressupõe assim o estilo como “verdadeiro protagonista”,²⁸⁵ dando forma a essa voz

²⁷⁸ Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 96.

²⁷⁹ Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 196.

²⁸⁰ Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 195.

²⁸¹ Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 191.

²⁸² Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 192.

²⁸³ Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 195.

²⁸⁴ Pasolini, “O ‘Cinema de Poesia’”, 146.

²⁸⁵ Pasolini, “O ‘Cinema de Poesia’”, 151.

criativa (o realizador) que fala indiretamente na primeira pessoa, e portanto, facilitando também uma maior consciência do papel interventivo da câmara.

Parece-nos, portanto, que quando a imagem fotográfica é sujeita a uma transformação pelo cinema, importa sempre considerar as estratégias promovidas pela realização que podem condicionar, mas também potenciar a emergência de uma imagem-cristal de que a fotografia passa a constituir parte integrante. E que são essas mesmas estratégias, que ao afirmar ou questionar a distinção convencional entre o subjetivo e o objetivo, entram ou facilitam um entendimento crítico do potencial documental da imagem.

3.3. O tempo na fotografia

Outra questão diferente será saber se a própria fotografia se pode assumir, desde logo, como imagem-cristal, antes de qualquer intervenção cinematográfica. A análise de Damien Sutton do pensamento de Deleuze sugere que o teórico francês atribuía à fotografia apenas a possibilidade de esta dar uma forma (um molde) ao espaço, mas não à mudança, ou seja, ao tempo.²⁸⁶ No entanto, para este autor, o facto de, no plano fixo de uma natureza inanimada (voltamos ao plano de Ozu), o cinema se aproximar da fotografia para dar uma imagem direta do tempo não evidencia a sua radical diferença, mas o que o cinema toma emprestado desta, ou seja, “a capacidade de vislumbrar o desdobramento, as sensações desconfortáveis de transitoriedade que a fotografia consegue atingir”.²⁸⁷ “O que é o tempo mostrado na fotografia?”, pergunta Sutton. “É o traumático tempo não-cronológico, que estilhaça o fluxo temporal de espaço-tempo e projeta ‘a imensidade do passado e do presente’ no momento do olhar, no fora de campo”, escreve.²⁸⁸

Se também nos parece, como a Sutton, que são os contextos discursivos a que a fotografia surge associada que criam *a posteriori* os elos sensoriais motores que “domesticam ou fazem sentido dos paradoxos de tempo e movimento que elas são”,²⁸⁹ consideramos, contudo, que é apenas a sua incorporação num olhar cinematográfico,

²⁸⁶ Damien Sutton, *Photography, Cinema, Memory: the Crystal Image of Time* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009), 51.

²⁸⁷ Sutton, *Photography, Cinema, Memory*, 50.

²⁸⁸ Sutton, *Photography, Cinema, Memory*, 56.

²⁸⁹ Sutton, *Photography, Cinema, Memory*, 55.

como argumentámos antes, que permitirá que esta se afirme, potencialmente e não necessariamente, como imagem-cristal, pelo menos, no sentido que lhe dá Deleuze.

Vários outros autores têm refletido sobre a relação entre a fotografia e o tempo. Para Barthes, a fotografia induz um *punctum* específico, associado à consciência da passagem do tempo e à própria morte, que deriva não apenas desta contração temporal, mas também da sua perturbante imobilidade.²⁹⁰

Já Peter Wollen, por exemplo, aponta para o conteúdo figurativo da própria fotografia que pode evocar de forma mais ou menos direta este paradoxo temporal: a imagem de um evento, de uma ação interrompida, congelada no tempo, por oposição a um estado, uma pose imóvel que se prolonga no tempo.²⁹¹ Thierry de Duve analisa também dois tipos de imagens com estas características, mas considera que o que sobressai deste contraste não é apenas o paradoxo temporal da fotografia, mas a sua dupla condição enquanto imagem-superfície a que adere um referente de um evento.²⁹² Para este autor, estas duas formas de ver “coexistem na nossa perceção de qualquer fotografia”,²⁹³ mas, quando olhamos para uma imagem como um instantâneo de imprensa é a dimensão temporal que sobressai como elemento referencial e não o espaço, ao contrário do que sucede num retrato, por exemplo.²⁹⁴

O que estas diversas reflexões nos parecem evidenciar é que, como recorda David Company, é quase impossível pensar a fotografia (ou o cinema) sem ter presente o assunto que esta enquadra²⁹⁵ e até a sua forma de criação, se tivermos em conta que esta não capta necessariamente um momento único no espaço e no tempo.

Se o *punctum* temporal, de que falava Barthes,²⁹⁶ se torna evidente quando este contempla a fotografia da mãe, por via de um investimento subjetivo na imagem, não podemos assumir que essa “ferida” ocorre em qualquer imagem, ainda que esse potencial possa existir.

Por outro lado, e como temos visto, o discurso que rodeia a fotografia pode alterar a perceção desse paradoxo temporal. Pense-se na fotografia que Roland Barthes comenta

²⁹⁰ Barthes, *A Câmara Clara*, 107.

²⁹¹ Wollen, “Fire and Ice”, 109-110.

²⁹² Thierry De Duve, “Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox”, in *The Cinematic*, ed. David Company (London: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2007), 52.

²⁹³ De Duve, “Time Exposure and Snapshot”, 52.

²⁹⁴ De Duve, “Time Exposure and Snapshot”, 56.

²⁹⁵ Company, *Photography and Cinema*, 11.

²⁹⁶ Barthes, *A Câmara Clara*, 107.

de Lewis Payne, fotografado, na sua cela, por Alexander Gardner, antes de ser morto por enforcamento por ter tentado assassinar um secretário de Estado norte-americano. Como nota o teórico francês, não conseguimos deixar de procurar na imagem qualquer indício do que, sabemos nós, veio depois. “Ele vai morrer. Leio, ao mesmo tempo: isto será e isto foi. Observo, horrorizado, um futuro anterior”, escreve Barthes.²⁹⁷ Mesmo tratando-se de um retrato que poderia evocar uma temporalidade mais vaga, este conhecimento, exterior à fotografia, altera a forma como olhamos para ela.

De resto, esta convocação de um “futuro anterior”, como já vimos antes, é recorrente na reutilização de imagens pré-existentes, mesmo que não se restrinja à fotografia e dependa, geralmente, do enquadramento discursivo que sobre ela se impõe. Claro que poderíamos dizer que qualquer imagem do passado pode ter este efeito sobre um espectador do presente – que necessariamente sabe o que veio depois – mas parece-nos que esta leitura tende a ser mais ou menos sublinhada pelo entorno discursivo, ainda que a possamos admitir como uma característica intrínseca da imagem fotográfica.

Da mesma forma, a intervenção fílmica posterior, ao nível do texto ou do som, por exemplo, pode acentuar, em maior ou menor medida, a percepção da distância temporal das imagens fotográficas: pelo uso de uma narração externa, retrospectiva e expressa num tempo verbal passado,²⁹⁸ ou pelo contrário, por uma descrição que refere situações genéricas e repetíveis, ações quotidianas e não acontecimentos únicos, como sugere Hausken.²⁹⁹

Assim, se o conteúdo figurativo da imagem pode já induzir uma percepção mais ou menos intensa do paradoxo temporal da fotografia, continua a parecer-nos que a intervenção fílmica pode exacerbar esse aspeto ou, pelo contrário, domesticá-lo.

3.4.O confronto com o olhar

Não é apenas a súbita paralisação da imagem que Bellour realça na fotografia, quando usada no cinema, para potenciar uma deriva pensativa e um movimento autorreflexivo no espectador, mas também o facto de os sujeitos das fotografias,

²⁹⁷ Barthes, *A Câmara Clara*, 107.

²⁹⁸ Liv Hausken, “The temporalities of the Narrative Slide Motion Film”, in *Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms*, ed. Eivind Rossaak (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011), 96.

²⁹⁹ Hausken, “The temporalities of the Narrative Slide Motion Film”, 98.

tendencialmente, olharem diretamente a câmara - “estas imagens olham para nós”³⁰⁰ – e de as fotografias serem alvo de um olhar (neste caso, do personagem da narrativa), que replica a posição do espetador cinematográfico.³⁰¹

Será mais frequente na tradição do cinema de não-ficção o olhar direto para a câmara do que na ficção narrativa realista, mas ainda assim, parece-nos relevante ter presente este efeito no espetador, que subitamente se sente olhado, nomeadamente quando as fotografias pré-existentes usadas são retratos que reproduzem esta pose convencional. Por outro lado, o olhar de alguém pousado numa dada fotografia pode reforçar este movimento autorreflexivo, recordando o espetador das condições de existência do próprio cinema e da sua posição na receção destas imagens.

Isto depende também se a fotografia é apresentada no cinema enquanto objeto ou enquanto imagem. O facto de a imagem ser exibida na sua condição material – enquanto pedaço de papel, se considerarmos a sua versão impressa – e de ser alvo de um “olhar persistente” pode contribuir ainda para chamar a atenção para o seu possível uso fetichista que Christian Metz identificara.³⁰² Assim, por exemplo, em *Ydessa, the Bears and Etc./ Ydessa, les Ours et Etc.* (2004), a coleção de fotografias reunida por Ydessa Hendeles é mostrada por Agnès Varda enquanto conjunto de imagens impressas e até no seu espaço exibicional de origem, reforçando a perceção da fotografia enquanto “objeto leve, barato e fácil de transportar, acumular e conservar”,³⁰³ e articulando, também dessa forma, a capacidade de a imagem fotográfica induzir uma posse simbólica do fotografado.³⁰⁴

A utilização da fotografia no cinema enquanto objeto também permite fazer conviver numa mesma imagem duas temporalidades: da captação da fotografia pré-existente e do ato de reutilização da mesma. Quando, por exemplo, em *Imagens do Mundo e Epitáfios da Guerra/ Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1989), a mão de Harun Farocki esconde parte dos retratos fotográficos de mulheres argelinas captadas durante o regime colonial francês, recorda-nos a intervenção do realizador que define o enquadramento e opta pelo que nos dá a ver.³⁰⁵

³⁰⁰ Bellour, “The Pensive Spectator”, 120.

³⁰¹ Bellour, “The Pensive Spectator”, 120.

³⁰² Christian Metz, “Photography and Fetish”, *October* 34 (Autumn 1985), 81, <https://www.jstor.org/stable/778490>.

³⁰³ Sontag, *Ensaio sobre Fotografia*, 11.

³⁰⁴ Sontag, *Ensaio sobre Fotografia*, 23.

³⁰⁵ Este exemplo é citado em Didi-Huberman, *Remontages du Temps Subi*, 140.

Assim, a fotografia, exposta na sua materialidade, tanto pode evidenciar a sua natureza representativa, o seu potencial uso fetichista, como remeter para o próprio gesto cinematográfico. Realizado em 1971, o filme (nostalgia), de Hollis Frampton, mostra-nos uma perspectiva zenital de um conjunto de fotografias, captadas pelo próprio autor ao longo da sua vida pessoal e carreira artística, que vão sendo sucessivamente queimadas num prato de metal, vincando a sua natureza paradoxal enquanto objeto e representação, e desafiando a máxima barthesiana de que, pela aderência do referente, “uma foto é sempre invisível: não é ela que nós vemos”.³⁰⁶ Por outro lado, induz uma postura autorreflexiva sobre o próprio cinema, não só porque este se baseia, em última instância, numa sucessão de fotogramas, cuja fixidez é escondida pela projeção, mas também por via da disjunção temporal que Frampton promove entre cada fotografia e a sua descrição verbal através da narração em *off*. A descrição que ouvimos é sempre da fotografia seguinte à que estamos a ver, o que faz sobrepor a imagem mental que se vai lentamente formando, induzida pela linguagem, à imagem exposta ao olhar, que se vai progressivamente desfazendo em cinzas.

A dissociação entre a imagem fotográfica e sua descrição verbal é também a estratégia usada por Jean Eustache em *Alix's Pictures/ Les Photos d'Alix* (1980), que coloca o filho do realizador a folhear um álbum de fotografias de Alix Cléo Roubaud, enquanto escuta os comentários da autora. Neste caso, contudo, a dissociação dá-se progressivamente e subtilmente, descarnando lentamente o processo da montagem cinematográfica por via da autonomização da faixa sonora.

A fotografia no cinema pode assim servir também para colocar em primeiro plano a natureza representativa da imagem e os próprios recursos do cinema – como a montagem. Se não nos parece que este gesto anule o seu potencial documental, atendendo à questão que nos ocupa neste trabalho, serve, contudo, para problematizar a forma como olhamos para as imagens, ainda que, como fomos vendo, importe considerar como as estratégias cinematográficas reforçam ou contrariam este efeito autorreflexivo.

3.5. O movimento sobre a imagem

Através dos recursos cinematográficos é também possível dar movimento às imagens fixas. Isto é geralmente feito através de um movimento da câmara que percorre

³⁰⁶ Barthes, *A Câmara Clara*, 14.

a superfície da fotografia ou, mais recentemente, através da animação digital de imagens fixas. Interessa-nos, contudo, perceber porque os realizadores optam por este recurso.

Como vimos antes, o movimento da câmara sobre as imagens fotográficas pode contribuir para contrariar a fixidez da fotografia e reforçar o envolvimento realista, como sucede, por exemplo, no documentário televisivo *The Civil War* (1990), realizado por Ken Burns. Claro que este movimento também pode ser usado para destabilizar a imagem fixa – como também já vimos a propósito de *Viet Flakes* (1965), por exemplo – e perturbar ainda mais a experiência perceptiva.

O movimento da câmara sobre as imagens permite também reenquadrar a fotografia e isolar aspetos que possam ser menos visíveis a um primeiro olhar. Desta forma, torna-se possível ainda uma leitura narrativa da imagem única, que fica assim sujeita a uma ordem concreta do que se vê primeiro e do que se vê depois. A mesma imagem pode transformar-se em várias imagens, quando sujeita à planificação da câmara, que reenquadra uns aspetos e amplia outros.

Esta pode ser outra forma de controlar a ambiguidade da imagem fotográfica, mas pode também permitir libertar um “inconsciente ótico” que, segundo Benjamin, facilita o acesso ao que escapa à perceção quotidiana e até à capacidade da visão humana.³⁰⁷ “Em geral, o ato de pegar num isqueiro ou numa colher é-nos familiar, mas mal sabemos o que se passa entre a mão e o metal ao efetuar esses gestos, para não falar de como neles atua a nossa flutuação de humor”, escreve o autor.³⁰⁸ Se podemos ver aqui, como Gunning, uma proximidade entre a arte e a ciência que já sobressaia das experiências de Muybridge,³⁰⁹ também importa recordar que Benjamin via neste potencial da câmara a capacidade de esta aumentar “a compreensão das imposições que regem a nossa existência”.³¹⁰ Num mundo saturado de imagens, o cinema, ao demorar-se numa única fotografia, ao realçar os pormenores que desta podem escapar a um primeiro olhar, pode ajudar-nos a ver outras coisas.

No filme *48* (2010), a realizadora Susana Sousa Dias optou por captar digitalmente os retratos judiciais e imprimir-lhes um movimento muito lento, quase onírico. O objetivo era manter o olhar do espetador envolvido, dado que quando as

³⁰⁷ Benjamin, “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, 105.

³⁰⁸ Benjamin, “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, 104.

³⁰⁹ Tom Gunning, “Never Seen This Picture Before: Muybridge in Multiplicity”, in *The Cinematic*, ed. David Company (London: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2007), 23.

³¹⁰ Benjamin, “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, 104.

fotografias eram filmadas e projetadas à velocidade normal, não era possível manter esse grau de atenção. “Se tivermos uma imagem parada não olhamos para ela. O espectador recebe a informação rapidamente e a imagem desaparece da consciência quase imediatamente. Percebi que precisava de alguma forma de movimento, algo que mantivesse o olho e a mente envolvidos”, afirmou a realizadora em entrevista.³¹¹

Isto dever-se-á, em parte, à dificuldade de sustentar o olhar perante uma fotografia, como nota David Company a partir de uma reflexão de Victor Burgin,³¹² mas ao qual este autor hesita em dar uma resposta final. Dever-se-á isto a “algo intrínseco” à fotografia ou um “hábito cultural” numa sociedade dominada por imagens, questiona-se. Parece-nos que esta última hipótese poderá certamente fornecer parte relevante da resposta. O cinema poderia então funcionar como um espaço em que essa contemplação apressada da imagem fotográfica é contrariada, e em que a possibilidade da imagem nos dizer algo sobre a realidade é tanto problematizada, como valorizada.

3.6. A associação entre a fotografia e a memória

Num outro texto, David Company alerta para a forma como o instantâneo ou a imagem congelada tendem a surgir, na televisão e no cinema, vulgarmente associados à ideia de “história instantânea e de memória, algo que foi cristalizado ao ponto de se ter tornado um *cliché*.”³¹³ Para o autor, esta será mesmo uma das razões principais para a associação frequente entre fotografia e memória.

Claro que, como recorda Damien Sutton, esta associação se deve também a explicações cognitivas sobre o próprio processo de criação de memórias e o nível de detalhe com que nos podemos lembrar de um evento marcante,³¹⁴ ainda que outros estudos tenham apontado igualmente o papel decisivo da mediação “no reforço de memórias particulares”.³¹⁵ Para Susan Sontag, por exemplo, esta associação deriva não só do processo cognitivo da memória humana – “a memória congela as imagens”,

³¹¹ Scott MacDonald, “Susana Sousa Dias” in *Film Quarterly*, Vol. 66, n.º 2 (Winter 2012), 32, <https://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2012.66.2.25>.

³¹² Company, *Photography and Cinema*, 60.

³¹³ David Company, “Safety in Numbness. Some Remarks on Problems of ‘Late Photography’”, in *The Cinematic*, ed. David Company (London: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2007), 186.

³¹⁴ Sutton, *Photography, Cinema, Memory*, 47.

³¹⁵ Sutton, *Photography, Cinema, Memory*, 48.

escreve³¹⁶ –, mas também do facto de as imagens fixas serem “mais facilmente memorizadas” face ao fluxo constante das imagens em movimento.³¹⁷

Ainda que isto possa ser verdade (mesmo que nada nos impeça de congelar a memória fixa de uma imagem em movimento), parecem-nos relevantes as preocupações de Company, ou seja, a necessidade de problematizar esta relação também como um efeito cultural. “A fotografia pode ser um auxiliar da memória”, recorda-nos Company, “mas também se pode tornar um obstáculo que bloqueia o acesso a um entendimento do passado”. Ou seja, “pode paralisar a capacidade pessoal e política de pensar para além da imagem”.³¹⁸

Por outro lado, este efeito cultural, parece-nos, pode limitar também a nossa capacidade de olhar verdadeiramente para as imagens fotográficas, ou seja, para esse rápido descartar da consciência que refere Susana Sousa Dias.

Assim, tendo presente que os discursos de memória nos parecem “essenciais para imaginar o futuro”, como refere Andreas Huyssen e ancorar, temporal e espacialmente, “a vida e a imaginação numa sociedade mediática e de consumo”,³¹⁹ importa que o olhar sobre os registos fotográficos que do passado possam subsistir possam ir além da convenção.

Como é sabido, a possibilidade de “extrair dos clichés³²⁰ uma verdadeira imagem” era a principal preocupação de Deleuze quando teorizou a crise da imagem-ação e a possibilidade de emergência de uma imagem-cristal.³²¹ Segundo Deleuze, “um cliché é uma imagem sensorial motora da coisa”. Prossegue o autor: “Como diz Bergson, nós não apreendemos a coisa ou a imagem inteira, apreendemo-la sempre menos, apreendemos só aquilo que estamos interessados em apreender, ou melhor, o que temos interesse em apreender, em função dos nossos interesses económicos, das nossas crenças ideológicas, das nossas exigências psicológicas. Em geral, só apreendemos clichés.”³²² Parece-nos que as estratégias que descreveu para a emergência de uma imagem-cristal podem contribuir

³¹⁶ Sontag, *Olhando o Sofrimento dos Outros*, 28.

³¹⁷ Sontag, *Ensaio sobre Fotografia*, 26.

³¹⁸ Company, “Safety in Numbness”, 186.

³¹⁹ Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory* (Stanford: Stanford University Press, 2003), 6.

³²⁰ Entendemos aqui que Deleuze utiliza esta palavra no sentido figurado e não no sentido literal da palavra enquanto chapa fotográfica.

³²¹ Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 36.

³²² Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 35.

para abrir esse potencial também na imagem fotográfica, por via da sua transformação pelo cinema, como vimos antes.

No entanto, convém recordar aqui também a advertência de Sutton, de que a generalização de quaisquer práticas artísticas pode redundar em novas convenções. “O que acontece quando a generalidade dos filmes adota os modos de resistência que produzem a rutura necessária para provocar o pensamento?”, questiona.³²³ Se não nos parece que essa seja hoje a tendência hegemônica, importa ter presente que a análise destas estratégias não visa consagrar um modelo de abordagem ou uma forma correta. De resto, o próprio Deleuze não só encontrava inúmeras e constantes “passagens” entre a imagem-movimento e a imagem-tempo como rejeitava que uma fosse “mais bela ou mais profunda” do que a outra.³²⁴

O que nos parece relevante é que, como já tínhamos visto a propósito da proposta de Didi-Huberman de manter o risco dialético das imagens, um maior envolvimento do espectador no preenchimento imaginário dos intervalos entre imagens, entre o que se vê e o que se ouve, ou entre toalhas de passado indecidíveis, contribui tanto para a problematização da imagem fotográfica enquanto registo documental como para a atualização permanente do seu potencial de sentido.

Se, como vimos, a utilização da fotografia no cinema pode, desde logo, potenciar um movimento autorreflexivo – que incide tanto sobre a imagem fotográfica, como sobre o próprio cinema –, o recurso a estratégias cinematográficas que possibilitem a emergência de uma imagem cristal ou a libertação de um inconsciente fotográfico permitem convocar, de forma diferente, o espectador, como diria Barthes, a adicionar algo à imagem, e portanto, a uma atualização permanente, no presente do espectador, do sentido potencial das imagens.

³²³ Sutton, *Photography, Cinema, Memory*, 27.

³²⁴ Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 346.

4. O PAPEL DO ESPETADOR

Se damos relevância às estratégias discursivas acionadas em cada obra fílmica, e à forma como estas podem transformar a receção das imagens fotográficas no cinema, importa também desenvolver de que forma estas promovem a participação do espetador na construção de sentido e na problematização da natureza documental das imagens.

O espetador desempenha, desde logo, um papel crucial, como já vimos, no reconhecimento das imagens enquanto ficcionais ou não-ficcionais. Parece-nos que, como defende Plantinga, este reconhecimento não depende somente da esfera de receção, mas também de convenções socioculturais partilhadas que são ativadas quando sabemos que estamos a visionar um filme de não-ficção e de indicações fornecidas no próprio texto fílmico.³²⁵

Podemos recordar também aqui o conceito de “paratexto”, desenvolvido por Genette, que, no campo literário, chamava a atenção para a influência, na receção de uma determinada obra, dos elementos que a rodeiam, incluindo indicações como o título ou o género. Este autor focava também outros textos externos à obra que circulando no espaço social – como entrevistas do autor – condicionam a forma como esta é apresentada ao público.³²⁶ Se alguns dos elementos estudados por Genette – como o prefácio ou as notas de rodapé – não serão transponíveis para um contexto cinematográfico, a indicação de que se trata de uma obra de ficção ou de não-ficção, apesar de alguns filmes desafiarem estas categorias genéricas, ainda mantém a sua relevância, e refletem, não raras vezes, a forma como os próprios autores pretendem que os seus filmes sejam encarados.

Ainda assim, mesmo a ficção convencional recorre, por vezes, a imagens documentais para reforçar a sua pretensão de verossimilhança,³²⁷ para além do facto de podermos identificar uma dimensão documental em qualquer filme ficcional. A transição de um “modo de consciência” ficcional para um modo documental perante uma imagem concreta, como refere Sobchack, opera-se, portanto, em última análise, necessariamente na esfera da receção e os dois modos de receção podem coexistir no mesmo filme.³²⁸

³²⁵ Plantinga, “The Limits of Appropriation”, 120.

³²⁶ Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, trad. Jane E. Lewin (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 1-15.

³²⁷ Sobchack, *Carnal Thoughts*, 258-259.

³²⁸ Sobchack, *Carnal Thoughts*, 275

E, como também já frisámos, esta alteração do modo de consciência do espetador, quando sabe ou pressupõe que as imagens em causa se referem ao mundo real e histórico e não a um universo saído apenas da imaginação dos criadores, parece-nos relevante porque envolve um nível de implicação distinto do espetador naquilo que vê, convocando “não apenas uma resposta, mas também uma responsabilidade – não apenas uma valoração estética, mas também um julgamento ético”.³²⁹

Por outro lado, e como também já aludimos, no âmbito do cinema de não-ficção, recorre-se igualmente a intervenções criativas afins às do cinema de ficção convencional, como já reconhecia Michael Renov³³⁰ ou do cinema experimental, como apontava Antonio Weinrichter,³³¹ que situam muitos destes filmes longe dos “discursos de sobriedade” a que Bill Nichols associava a tradição documental nos anos 90.³³²

O próprio Nichols reconhece igualmente, na sua cartografia de diversos modos de documentário, a emergência de variadas estratégias de cariz autorreflexivo, no âmbito do cinema de não-ficção que visam desmontar as próprias convenções da tradição documental, convocando, portanto, o espetador a problematizar as próprias imagens que vê e o discurso que as rodeia.³³³

Desta forma, as convenções culturais partilhadas, de que falava Plantinga, tornam-se objeto de uma negociação permanente que, não as obliterando, tornam mais problemática uma diferenciação entre ficção e não-ficção, pelo menos, no plano teórico. E, portanto, a esfera da receção, na interação entre as três dimensões que referia aquele autor para distinguir a ficção da não-ficção, cresce em importância.

Recordemos, por exemplo, uma obra como *Some Photos in the City of Sylvia/ Unas Fotos en la Ciudad de Sylvia* (2007), de José Luis Guerín, em que o autor envolve um conjunto de fotografias captadas em diferentes cidades europeias numa estrutura ficcional: a história de um realizador que procura uma narrativa para o seu filme seguinte. Ainda que as fotos retenham necessariamente uma componente documental – por captarem, por exemplo, imagens de mulheres que passeiam nas suas respetivas cidades – , a estrutura que as envolve catapulta-as para um território ficcional, mesmo que o autor

³²⁹ Sobchack, *Carnal Thoughts*, 284

³³⁰ Michael Renov, “Introduction: The Truth About Non-Fiction”, in *Theorizing Documentary*, ed. Michael Renov (New York: Routledge, 2012), 1–11.

³³¹ Weinrichter, *Desvíos de lo Real*, Kindle.

³³² Nichols, *Representing Reality*, 3-4.

³³³ Nichols, *Introduction to Documentary*, 194-199.

explore voluntariamente essa ambiguidade. O imaginário que sobre estas é projetado pelo entorno discursivo acaba por transcender essa componente documental, ainda que a ambiguidade que prevalece derive justamente da capacidade da fotografia para ancorar a narrativa no mundo real partilhado.

Verifica-se também uma exploração voluntária por diversos cineastas de territórios híbridos, através da indiferenciação entre registos ficcionais e imagens oriundas de arquivos ao nível do próprio texto fílmico.³³⁴ Se esta indiferenciação pode levantar questões éticas relevantes, como nota Baron, em particular quando usada em contexto não ficcional, parece-nos difícil generalizar formas de uso indevido, num plano teórico. Até porque este gesto pode assumir um propósito autorreflexivo, evidenciando, desde logo, a ambiguidade das imagens e a fragilidade da crença do espetador na possibilidade de estas nos restituírem alguma possibilidade de conhecimento sobre a realidade ou o passado histórico.

Por outro lado, e como nota a mesma autora, o reconhecimento ou não das imagens enquanto oriundas de um outro contexto primário – tivesse este um propósito documental ou ficcional – tem sempre de ser situado, em última análise, na esfera da receção: o que esta autora designa como o “efeito-arquivo”.³³⁵ Mas se existe hoje uma maior consciência do espetador da possibilidade de manipulação de qualquer registo – nomeadamente pela facilidade oferecida pela tecnologia digital – isto pode até contribuir, em teoria, para um posicionamento mais crítico na esfera da receção.

Portanto, se as estratégias discursivas, que analisámos antes, influenciam certamente um posicionamento mais ou menos crítico sobre as imagens, é preciso notar também que a possibilidade de nelas vermos um vestígio do real depende da crença que nelas investimos, enquanto espetadores, e, não somente dessas estratégias.

4.1. Sobre a crença nas imagens

Para John Belton, o espetador tem, por defeito, um desejo de acreditar nas imagens cinematográficas (ou fotográficas) e essa crença depende menos da tecnologia em causa – ou da consciência que este possa ter das potencialidades oferecidas por esta – do que de

³³⁴ Baron, *The Archive Effect*, 48-80.

³³⁵ Baron, *The Archive Effect*, 7.

uma “necessidade ideológica”, que descreve como “o desejo de estabelecer uma relação ontológica entre fotografia e referente”.³³⁶

Também nos parece que o investimento que fazemos de crença nas imagens fotográficas, podendo ser menos forte num mundo pós-moderno ou após a transição digital, não desaparecerá totalmente dada a herança histórica da fotografia e as convenções de uso que ainda hoje lhe estão associadas.

Como recorda Rosen, se a transição digital trouxe a possibilidade de uma manipulação quase infinita das imagens fotográficas, este potencial engloba também a capacidade desta tecnologia absorver, por via da pós-produção, as imagens analógicas. Contudo, para este autor, isto demonstra que “o ideal de uma manipulação praticamente infinita exige uma hibridização” entre as expectativas associadas às tecnologias analógica e digital e não uma superação total.³³⁷

Também Tom Gunning nota que muitos dos usos da tecnologia digital sobre imagens fotográficas, para fins satíricos, por exemplo, dependem desta dupla consciência: o reconhecimento pelo espectador de uma relação indexical entre imagem e referente (de uma pessoa ou local que situa na realidade) e de uma camada posterior que lhe é acrescentada pela manipulação digital.³³⁸

Claro que não podemos esquecer que, como recorda Philippe Dubois, a imagem digital pós-fotográfica pode dispensar um referente na realidade – e, assim, a sua condição de traço de algo que existiu deixa, portanto, de ser uma necessidade e apenas uma possibilidade.³³⁹ A imagem pode assim ser criada a partir de outras imagens e esta manipulação é potencialmente indiscernível pelos espectadores,³⁴⁰ o que coloca também questões quanto aos critérios que permitem atribuir um potencial de verdade aos materiais guardados no arquivo fotográfico.³⁴¹

³³⁶ John Belton, “The World in the Palm of Your Hand: Agnes Varda, Trinh T. Minh-ha, and the Digital Documentary”, in *Film Theory & Criticism*, ed. Leo Braudy e Marshall Cohen, 8ª (Oxford, New York: Oxford University Press, 2016), 749.

³³⁷ Philip Rosen, “From Change Mummified”, in *Film Theory & Criticism*, ed. Leo Braudy e Marshall Cohen, 8ª (Oxford, New York: Oxford University Press, 2016), 742.

³³⁸ Gunning, “What’s the Point of an Index?”, Kindle.

³³⁹ Philippe Dubois, “Trace-Image to Fiction-Image: the Unfolding of Theories of Photography from the ’80s to the Present”, *October*, n.º 158 (Fall 2016): 161. https://doi.org/10.1162/OCTO_a_00275.

³⁴⁰ Dubois, “Trace-Image to Fiction-Image”, 165.

³⁴¹ Dubois, “Trace-Image to Fiction-Image”, 164.

Para além disso, e como já vimos antes, a associação histórica entre a fotografia e o arquivo projetou este último como espaço de verdade e naturalizou um conjunto de convenções que obscurecem o carácter mediado das imagens.³⁴²

Parece-nos, no entanto, que de uma maior consciência, até por via da experiência, no plano individual, das possibilidades de manipulação de uma imagem, mesmo que esta tenha uma origem analógica, não terá de decorrer uma suspeita generalizada das imagens. Este contato mais generalizado com as formas de manipulação da imagem na sua versão digital até possibilita, pelo menos em teoria, um posicionamento mais crítico, porque mais consciente, das convenções de representação e dos seus limites.

A crença que investimos nas imagens depende, assim, em parte, do conhecimento que o espetador possa ter das convenções da representação fotográfica ou fílmica e das potencialidades da tecnologia.

Por outro lado, Jorge Ribalta defende que a herança histórica da fotografia na cultura moderna, que associa à “construção de um arquivo universal”³⁴³ não deve ser apagada, da mesma forma que não devem ser esquecidos os debates teóricos que expuseram as convenções realistas e os limites da representação ou os novos desafios que se colocam com a generalização da tecnologia digital. Em alternativa, o autor salienta a necessidade “de inventar métodos novos para uma reconstrução autocrítica do vínculo entre a imagem e a realidade histórica”.³⁴⁴ É relevante que Ribalta considere que estes novos métodos, que propõe designar como realismo molecular, se baseiem na “negociação da relação entre autor e espetador”.³⁴⁵

Esta revalorização do papel do espetador parece-nos crucial, dado que, se partilharmos com este autor a convicção da importância que a fotografia enquanto documento continua a ter no espaço público,³⁴⁶ na medida em que surge historicamente “vinculada a lutas democráticas pelo reconhecimento e a justiça social”,³⁴⁷ também nos parece que o risco de se cair num novo universalismo humanista deve ser precavido. Se temos destacado estratégias que contribuem para um posicionamento crítico do espetador sobre as imagens é por reconhecermos que essa negociação entre autor e espetador deve

³⁴² Tagg, *The Burden of Representation*, 1-33.

³⁴³ Ribalta, *El Espacio Público de la Fotografía*, 61.

³⁴⁴ Ribalta, *El Espacio Público de la Fotografía*, 62.

³⁴⁵ Ribalta, *El Espacio Público de la Fotografía*, 64.

³⁴⁶ Ribalta, *El Espacio Público de la Fotografía*, 111.

³⁴⁷ Ribalta, *El Espacio Público de la Fotografía*, 117.

ser valorizada como alternativa a uma suspeita generalizada sobre as imagens ou a uma crença acrítica na sua capacidade de reprodução da realidade ou de revelação da verdade.

Sem descuidar a relevância destas estratégias de internalização de um gesto crítico sobre as imagens, parece-nos também que “o ato de recontextualização”, que resulta da reutilização de imagens pré-existentes “oferece sempre a possibilidade de crítica e o reconhecimento de que os contextos em que vivemos estão sujeitos a mudança e não são nem universais, nem permanentes”, como sugere Baron.³⁴⁸ A reutilização de imagens pré-existentes pressupõe, no mínimo, dois momentos distintos de receção das imagens – pelo autor do filme e pelo espectador –, contribuindo, dessa forma, para que o espectador tenha consciência dessa dupla mediação, sem gerar necessariamente a possibilidade de a imagem ser um vestígio de algo ou passível de gerar um conhecimento sobre esse acontecimento pró-fílmico ou pró-fotográfico.

Além disso, e como já vimos antes, as estratégias discursivas que evidenciam essa mediação por oposição a uma ilusão realista – como a valorização da dimensão material da imagem ou da condição fragmentária dos registos – reforçam essa consciência no espectador, porque o recordam da natureza necessariamente lacunar das imagens.

As tecnologias digitais também facilitam que, atualmente, na esfera da receção, o espectador tenha hoje um maior controlo sobre o fluxo do filme, como frisa Laura Mulvey: pode imobilizar a imagem e, dessa forma, revelar detalhes até aí invisíveis,³⁴⁹ o que também faz com que a relação indexical da imagem com o evento pró-fílmico passe para o primeiro plano mesmo num filme narrativo convencional.³⁵⁰ Este “espetador possessivo” está assim também menos dependente até da estrutura discursiva proposta pelo próprio filme: “este processo liberta o fragmento fílmico e abre-o a novos tipos de relações e revelações”.³⁵¹ Isto abre também, parece-nos, novas possibilidades de questionamento crítico das imagens e das estratégias discursivas do filme que as reutiliza.

Por outro lado, na receção de um filme, o espectador convoca também sempre outros conhecimentos extra-fílmicos – que não se esgotam no domínio de convenções de representação ou dos seus limites – e que contribuem para este aferir, a cada momento, de que forma as imagens poderão ou não contribuir para o seu conhecimento de uma dada

³⁴⁸ Baron, *The Archive Effect*, 9.

³⁴⁹ Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image* (London: Reaktion Books, 2006), 165.

³⁵⁰ Mulvey, *Death 24x a Second*, 173.

³⁵¹ Mulvey, *Death 24x a Second*, 179.

realidade. Se a convocação, por via da montagem, de outras imagens, textos e testemunhos, permite essa legibilidade, como vimos antes, esta também depende, na esfera da recepção, da própria imaginação do espectador. Como salienta Didi-Huberman, “a imagem de arquivo é apenas um objeto nas minhas mãos, uma tiragem fotográfica indecifrável e insignificante, enquanto eu não estabelecer a relação – imaginativa e especulativa – entre o que vejo aqui e o que sei por outras vias”.³⁵²

Tampouco se trata aqui de verificar apenas se uma imagem tem uma origem não ficcional, mas de avaliar se os discursos que com ela e à volta dela são gerados se coadunam com o entendimento que o espectador possa já ter sobre um determinado tema ou fenómeno.

Além disso, a justaposição de temporalidades distintas³⁵³ que a reutilização de imagens pré-existentes pressupõe contempla também o momento presente do seu visionamento pelo espectador, que, claro está, é atualizado permanentemente. O que significa que o “agora da cognoscibilidade”,³⁵⁴ a que alude Didi-Huberman, na senda de Benjamin, se nutre constantemente do saber que cada espectador transporta para esse visionamento a cada momento.

4.2. A emancipação do espectador

Várias das estratégias que caracterizam a dimensão ensaística no cinema, como vimos, contribuem para esta valorização do papel do espectador.

Se não existe uma tese fechada que o espectador se limita a decodificar como nota Didi-Huberman a propósito dos filmes de Harun Farocki,³⁵⁵ mas uma aproximação a um dado objeto/tema a partir de configurações diversas, segundo o procedimento experimental descrito por Bense,³⁵⁶ isto significa que cabe ao espectador resolver, em cada momento, os sentidos potenciais que se desprendem da tensão dialética que o realizador põe em ação, através da justaposição de imagens ou da interação destas com outros textos, testemunhos, sons e música. Não se trata, portanto, de propor uma síntese definitiva, ou

³⁵² Didi-Huberman, *Imagens Apesar de Tudo*, 146.

³⁵³ Baron, *The Archive Effect*, 22.

³⁵⁴ Didi-Huberman, *Remontages du Temps Subi*, 14-15.

³⁵⁵ Didi-Huberman, *Remontages du Temps Subi*, 93.

³⁵⁶ Bense, “On The Essay and Its Prose”, 57.

mesmo de passar esta operação para a esfera da recepção, mas de envolver o próprio espectador na criação de sentido.

Podemos conceber que isto sucede, em maior ou menor medida, em qualquer processo de interpretação, em particular, se considerarmos formas discursivas a que pode ser atribuída uma intenção estética. Mas, como já notava Umberto Eco, o grau de abertura de uma obra pode existir em diferentes níveis de intensidade. Assim, algumas poéticas da “obra aberta” facilitam, pela sua própria estrutura formal, “uma germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato de percepção da totalidade dos estímulos”, havendo até algumas – que designa como “obras em movimento” – que envolvem diretamente o fruidor na construção da obra. Por outro lado, não obstante as múltiplas leituras que um objeto artístico possa suscitar, salienta este autor, tratando-se de uma obra, isto também implica uma forma enquanto “campo de possibilidades interpretativas”, mesmo que a articulação dos seus elementos possa apontar para uma maior ou menor indeterminação.³⁵⁷

A adoção de um posicionamento subjetivo, nomeadamente por via de uma narração em *off* “pessoal e individual, em vez de social e coletiva (como muitas vezes acontece nos documentários tradicionais)” permite também convocar o próprio espectador a pensar sobre as imagens, como sugere Laura Rascaroli, que vê, de resto, aqui a principal característica da tradição ensaística no cinema.³⁵⁸ “O ‘eu’ do filme-ensaio sempre implica claramente e fortemente um ‘tu’”, escreve a autora e este espectador, assim interpelado diretamente, é um “espetador incorporado”,³⁵⁹ que não se limita a receber um conhecimento, mas que é chamado a projetar sobre as imagens o seu próprio imaginário e experiência. A forma ensaística leva assim o espectador “a relacionar-se individualmente com o filme e a refletir no mesmo tema sobre o qual o autor medita”.³⁶⁰

Assim, a forma aberta da tradição ensaística e a interpelação direta do espectador permitem que o sentido do filme seja construído através deste “diálogo” entre uma voz autoral – que não se limita apenas à narração e pode também ser veiculada pela montagem ou por intertítulos, por exemplo – e o espectador incorporado³⁶¹ proposto por Rascaroli,

³⁵⁷ Umberto Eco, “A Poética da Obra Aberta”, in *Obra Aberta - Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*, trad. Giovanni Cutolo, 10.^a (São Paulo: Perspectiva, 2015), Kindle.

³⁵⁸ Rascaroli, “The Essay Film”, 185.

³⁵⁹ Rascaroli, “The Essay Film”, 185.

³⁶⁰ Rascaroli, “The Essay Film”, 185.

³⁶¹ Rascaroli, “The Essay Film”, 188.

facilitando uma maior internalização crítica da dimensão lacunar das imagens. Parece-nos, aliás, como defende esta autora, que estas características tornam a dimensão ensaística particularmente atrativa numa época em de “declínio das grandes narrativas e da persuasão social dos mitos de objetividade e autoridade”.³⁶²

Ainda assim, é de notar que o recurso a uma narração em *off*, mesmo que seja pessoal e individual, como propõe esta autora, pode apresentar características diferentes. Se pensarmos, por exemplo, nas duas curtas-metragens que Jean-Luc Godard realizou a partir da reflexão sobre fotografias de guerra publicadas na imprensa – *Letter to Jane: An Investigation About a Still/ Lettre a Jane* (1972)³⁶³ e *Je Vous Salue Sarajevo* (1993) –, apesar de ambos os filmes partilharem esse estilo de narração, encaixando assim na tradição ensaística, parece verificar-se uma maior margem interpretativa por parte do espetador no segundo caso. Enquanto no primeiro filme, a narração desconstrói explicitamente as convenções da linguagem visual na fotografia publicada na revista L’Express da visita de Jane Fonda ao Vietname, no segundo caso, o realismo de uma fotografia da Guerra dos Balcãs é questionado, de forma mais indireta, por via da convocação de outros textos e da fragmentação espacial de partes da imagem. Mesmo que em ambos os filmes, o espetador seja convocado individualmente, e que até estejam em causa problemáticas semelhantes relativas à capacidade de representação da imagem fotográfica, parece-nos que o papel do espetador na construção de sentido será mais ativo neste segundo filme, por força da sua estrutura mais fragmentária e menos argumentativa – na senda da poética de obra aberta proposta por Eco – que abre outras possibilidades de interpretação.

Por outro lado, poderíamos dizer que um filme como *Now* (1965), de Santiago Álvarez, interpela diretamente o espetador – na verdade, até o exorta a tomar uma posição –, mas o sentido projetado pela montagem de fotografias de violência policial durante o período do movimento civil norte-americano não deixa espaço para grandes ambiguidades. Regendo-se por uma lógica de montagem assente na oposição entre vítimas e perpetradores – civis negros e polícias brancos –, afigura-se mais como uma peça de propaganda – que se refere a uma audiência coletiva e não a um espetador incorporado – independentemente da justiça das reivindicações que faz.

³⁶² Rascaroli, “The Essay Film”, 190.

³⁶³ Este filme foi realizado com Jean-Pierre Gorin.

Além disso, a narração individual e pessoal que refere Rascaroli pode ser assumida por uma personagem ficcional ou com um estatuto ambíguo. Em *Ascent*, por exemplo, a artista Fiona Tan constrói um “diálogo” ficcional, em voz *off*, entre uma mulher ocidental e um interlocutor japonês sobre o significado cultural do Monte Fuji, enquanto o espectador observa um conjunto de fotografias, profissionais e amadoras, captadas ao longo do tempo deste elemento da paisagem. Aquelas personagens são fruto da imaginação da autora, mas o seu propósito é fornecer uma história que permite a partilha de diferentes reflexões sobre o tema, sem uma lógica didática ou autoritária. Ou seja, esse estilo de narração é utilizado para convocar um espectador incorporado, apesar de não se basear em pessoas reais.

A forma aberta da tradição ensaística não se resume à utilização deste estilo de narração, ainda que Rascaroli lhe atribua particular importância para que o filme seja rececionado enquanto tal. Parece-nos, no entanto, que, vendo o ensaístico como “uma forma de pensar”, como propunha Raymond Bellour, inspirando-se na reflexão de Bense, a interpelação deste espectador incorporado pode ser alcançada de outras formas.

Num filme como *48* (2010), são justapostos retratos judiciais de ex-prisioneiros da PIDE – um registo de imagem muito codificado em que, como vimos antes, a violência da captação da imagem prolonga outras formas de violência – aos testemunhos, pessoais e individuais, dos retratados que recordam esse período das suas vidas. Podemos detetar uma estratégia semelhante em *Fantasia Lusitana* (2010) em que imagens de propaganda do Estado Novo – extraídas de “filmes de atualidades” do período – são confrontados com relatos pessoais de escritores³⁶⁴ que passaram por Lisboa em fuga à 2.ª Guerra Mundial, ainda que neste caso os textos, de cariz autobiográfico, tenham sido redigidos ainda durante os anos 40, sendo, portanto, relativamente contemporâneos das imagens.

Mas em ambos os casos, as imagens oficiais, captadas no âmbito de um regime repressivo, são suplantadas por esta narração pessoal, que permite ver outras coisas nas imagens para além do que estas aparentemente mostram e evocar o que estas velam, interpelando individualmente o espectador sem expor um argumento fechado ou impor uma narrativa externa às fotografias.

³⁶⁴ Alfred Döblin, Erika Mann e Antoine de Saint-Exupéry.

Por outro lado, e como vimos antes, a fotografia quando utilizada no cinema permite convocar um “espetador pensativo”,³⁶⁵ ou seja gerar um movimento autorreflexivo que incide sobre as condições de existência do cinema, mas também da fotografia e que permite ainda ao espectador adicional algo às imagens, na senda do pensamento de Barthes.³⁶⁶ No entanto, as estratégias discursivas do próprio filme podem alimentar em maior ou menor medida, como vimos antes, esse potencial, facilitando, por vezes, a emergência de uma “imagem-cristal”³⁶⁷ ou libertando o “inconsciente ótico”³⁶⁸ das imagens.

São estratégias que, parece-nos, facilitam a “emancipação intelectual” do espectador, pressupondo “a igualdade de inteligências”, para utilizar a expressão de Jacques Rancière.³⁶⁹ Esta emancipação implica desde logo, segundo o teórico francês, que escreve a propósito do teatro moderno, uma dissociação entre causa e efeito “que está no centro da lógica embrutecedora” da transmissão pedagógica de um dado conhecimento.³⁷⁰ Ou seja, não se trata da comunicação direta de um saber específico e idêntico, que passa do realizador para o espectador, mas da aplicação da fórmula do “mestre ignorante”: “o aluno aprende do mestre algo que o próprio mestre não sabe”,³⁷¹ porque o que se ativa é a procura de um saber. O filme transforma-se assim nessa terceira coisa “da qual nenhum deles possui o sentido”.³⁷²

Com isto, não estamos a desconsiderar a relevância das construções sociais, historicamente situadas, que superam esta dimensão individual, ou seja, a existência de uma cultura visual, de “sistemas de códigos que interpõem um véu ideológico entre nós e o mundo real”, como nota Mitchell.³⁷³ As imagens remetem frequentemente para outras imagens, mesmo que aparentemente de forma involuntária, e muitas destas associações iconográficas serão inevitáveis,³⁷⁴ quando consideramos um âmbito cultural específico de receção.

³⁶⁵ Bellour, “The Pensive Spectator”, 119–23.

³⁶⁶ Barthes, *O Óbvio e o Obtuso*, 45.

³⁶⁷ Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 95-129.

³⁶⁸ Benjamin, “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, 105.

³⁶⁹ Jacques Rancière, *O Espectador Emancipado*, trad. José Miranda Justo (Lisboa: Orfeu Negro, 2010), 18.

³⁷⁰ Rancière, *O Espectador Emancipado*, 23.

³⁷¹ Rancière, *O Espectador Emancipado*, 23.

³⁷² Rancière, *O Espectador Emancipado*, 24-25.

³⁷³ Mitchell, *Showing Seeing: a Critique of Visual Culture*, 170-171.

³⁷⁴ W. J. T. Mitchell, *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present* (Chicago: University of Chicago Press, 2011), cap. 7, Kindle.

Também Umberto Eco já tinha notado, considerando o âmbito literário, que, para cada obra, teremos de considerar uma “comunidade de intérpretes”,³⁷⁵ que partilha um conjunto de convenções culturais, uma “língua como património social”³⁷⁶ que não pode ser ignorado numa análise crítica das estratégias textuais de cada obra. Mesmo assumindo que a imagem fotográfica ou cinematográfica não possa ser equiparada a um código linguístico – “não existe um dicionário de imagens”, como notava Pasolini³⁷⁷ – importa sempre ter presente esta dimensão cultural.

4.3. Um conhecimento incorporado

A interpelação de um “espetador incorporado” contribui também, parece-nos, para uma valorização do conhecimento a partir das imagens, e da dimensão sensorial – que não se esgota na visão – envolvida na sua receção.

Como defende Didi-Huberman, é importante não apenas o espetador saber o que vê, mas também de “ver o que sabe para tornar esse conhecimento mais preciso, mais incorporado, mais cortante”.³⁷⁸ Não se contrapõe, portanto, a distância crítica à proximidade do olhar, mas pressupõe-se que o conhecimento resulta destas duas dimensões, que não só não se excluem, como se alimentam mutuamente. “Por um lado, não há reconhecimento ético ou político sem conhecimento, sem intervalo, sem distância”, escreve Didi-Huberman. “Por outro lado, não há tampouco “ciência sem consciência”: não há conhecimento que valha - pelo menos no domínio de nossas ações humanas - sem o contato, a encarnação, a implicação, a proximidade inerente ao olhar de quem quer entender”.³⁷⁹

Assim, a valorização do papel do espetador, potenciada por estratégias discursivas que convocam a sua participação mais ativa na construção do sentido das imagens, possibilita que a fotografia, quando utilizada no cinema, possa gerar um conhecimento em atualização permanente, que não elide, antes valoriza, a sua, sempre problemática, dimensão documental.

³⁷⁵ Umberto Eco, *Os Limites da Interpretação*, trad. Pérola de Carvalho (São Paulo: Perspectiva, 2015), cap. 4, Kindle.

³⁷⁶ Eco, *Os Limites da Interpretação*, cap. 3, Kindle.

³⁷⁷ Pasolini, “O ‘Cinema de Poesia’”, 139.

³⁷⁸ Didi-Huberman, *Remontages du Temps Subi*, 113.

³⁷⁹ Didi-Huberman, *Remontages du Temps Subi*, 180.

5. CASOS DE ESTUDO

A análise aprofundada de um conjunto de casos de estudo permite averiguar a pertinência de conceitos teóricos (como os de arquivo, tensão dialética, o ensaístico, a imagem-cristal, o inconsciente ótico ou o espetador incorporado, entre outros) que foram sendo abordados nos capítulos anteriores – a propósito da relação entre ficção e não-ficção; arquivo, fotografia e memória ou fotografia e cinema – para a questão que escolhemos estudar: a forma como o tratamento fílmico da imagem fotográfica pode transformar a percepção dessas imagens e o maior ou menor estatuto documental que lhes possamos atribuir.

Os três filmes selecionados – *Luz Obscura* (2017), *Sob Céus Estranhos* (2002) e *Ascent* (2016) – são recentes, ainda que possam trabalhar estratégias já ensaiadas por outros autores. Esta preferência por obras contemporâneas justifica-se pela vontade de analisar filmes que reflitam algumas das preocupações e até influências teóricas que ganharam proeminência nas últimas décadas e o amplo trabalho de reflexão sobre materiais de arquivo na esfera do cinema de não-ficção.

De resto, ainda que de formas distintas, e focando temáticas diversas, são filmes que refletem, de forma mais ou menos direta, sobre o passado e o que dele permanece no presente. Parece-nos, por isso, que todos eles exploram o potencial documental que pode residir na fotografia e, portanto também, da possibilidade de conhecimento a partir desta, tendo não apenas o passado como horizonte, mas também a importância dos discursos de memória para “imaginar o futuro”.³⁸⁰

Todos eles abordam questões relevantes e até aspetos traumáticos da memória coletiva – a repressão política durante o Estado Novo em Portugal, a perseguição e exílio da comunidade judaica europeia durante a 2.^a Guerra Mundial, a militarização do Japão e a ocupação norte-americana do pós-guerra – cujas repercussões e alcance transbordam a sua dimensão historicamente situada, permitindo uma reflexão crítica que mantém a sua relevância na atualidade.

Por outro lado, e na medida em que nos parece que estes filmes desenvolvem estratégias cinematográficas que promovem um posicionamento crítico sobre a imagem

³⁸⁰ Huyssen, *Present Pasts*, 6.

fotográfica, desafiam um entendimento da história recente e do passado comum enquanto discursos fixos e estabilizados, nos quais a fotografia desempenharia apenas uma função ilustrativa e verificativa, induzindo a crença nesses mesmos discursos por via da sua indexicalidade. Ou seja, permitem uma reflexão sobre o papel da imagem fotográfica na construção social e identitária, evidenciando e desmontando quer o véu que sobre elas se impõe, nomeadamente por via dos discursos ideológicos e políticos em que surgem imbricadas, quer a possibilidade, mesmo que precária e instável, de nos revelarem algo sobre o passado.³⁸¹

Tratando-se de dois filmes produzidos em Portugal e um na Holanda³⁸², são todos eles de origem europeia – e, portanto, ocidental – ainda que este último tenha por tema um ícone da paisagem japonesa. Esta opção justifica-se pelo acesso facilitado a informação de contexto sobre as circunstâncias de produção e um maior conhecimento prévio da cinematografia europeia e ocidental face à de outras regiões do mundo.

Por outro lado, todos eles partilham características do filme-ensaio – que detalharemos na análise de cada um – e privilegiam, assim, abordagens distantes do documentário convencional.

São igualmente filmes onde o material de arquivo fotográfico assume uma enorme relevância, no plano estrutural e temático, não obstante poder ser complementado por outros elementos visuais e sonoros.

Não obstante estas semelhanças, os filmes escolhidos apresentam diferenças relevantes que importa destacar e que sustentam uma procura de abordagens diversas à fotografia no meio cinematográfico.

É notório, desde logo, que os seus realizadores tenham também percursos profissionais distintos – uma cineasta, um fotógrafo e uma artista visual – o que reflete a mútua influência entre o campo documental e experimental, e entre formas artísticas diversas, que identificámos na análise histórica da utilização de imagens de arquivo no cinema. Não se trata aqui de balizar estes autores pelas suas formações de base, mas, pelo contrário, de detetar preocupações comuns na esfera artística e do documentário, que, como vimos, surgem hoje cada vez menos diferenciadas.

³⁸¹ Recordamos aqui a frase supracitada de Didi-Huberman, de que as imagens “não são nem a ilusão pura, nem toda a verdade, mas o batimento dialético que agita em conjunto o véu e o seu dilaceramento” (Didi-Huberman, *Imagens Apesar de Tudo*, 107).

³⁸² Ainda que em parceria com o Japão.

Por outro lado, cada um deles lida com materiais de arquivo e fotografias de origem diversa, o que coloca desafios distintos quanto à sua reutilização.

Luz Obscura parte de um conjunto de fotografias (retratos judiciais) sujeitas a regras de captação e propósitos específicos, realizadas no âmbito de um regime político repressivo (o Estado Novo) por uma organização policial (PIDE/DGS) associada ao Estado, que integram hoje arquivos oficiais portugueses. Este conjunto de fotografias é complementado por registos fílmicos, feitos pela própria realizadora, durante a fase de produção do filme, nomeadamente de locais evocados pelas memórias pessoais dos entrevistados, membros da rede familiar dos ex-presos políticos visados nos retratos judiciais. Portanto, aqui, os registos fotográficos, guardados num arquivo oficial (que serão também eles trabalhados pela forma cinematográfica) são associados a imagens em movimento, captadas num momento posterior, promovendo um confronto de formas e temporalidades.

Já *Sob Céus Estranhos* baseia-se, ainda que não exclusivamente, no álbum de família dos avós do realizador, refugiados judeus alemães que vieram para Portugal antes da 2.^a Guerra Mundial, ou seja, são fotografias de cariz mais privado e pessoal, não obstante terem relevância para a memória coletiva desse período e para questões – como a política de receção de refugiados – que mantém certamente a sua importância na contemporaneidade. Também aqui, este conjunto de fotografias é associado, na montagem do filme, a outro tipo de imagens, de origem privada (como filmes de família em super 8 ou fotografias das cartas e dos diários do avô do realizador), mas também a registos oriundos de arquivos portugueses e internacionais, incluindo filmagens de época da cidade de Lisboa, atualidades cinematográficas do período, assim como fotografias e documentos oficiais (pedidos de vistos, relatórios, etc.) re-fotografados pelo autor.

Neste caso, verifica-se não só o confronto entre imagens de origem diferenciada (arquivos oficiais e álbuns privados), entre imagens fixas (fotografias e documentos re-fotografados pelo autor) e imagens em movimento (filmes em super 8 e registos de época em película), como a conjugação de materiais de múltiplas temporalidades.

Por seu lado, *Ascent* recorre a um amplo espectro de imagens fotográficas, captadas com propósitos diversos e em épocas distintas, por pessoas e instituições diversas, que partilham, de forma mais ou menos direta, um motivo figurativo: a representação do monte Fuji, uma montanha emblemática do arquipélago japonês. A própria forma como este arquivo de imagens foi constituído, por solicitação direta da

autora através da internet, como veremos mais à frente, impõe um grau elevado de aleatoriedade na recolha e um desconhecimento no seu visionamento da origem concreta e das circunstâncias de produção de cada fotografia.³⁸³ Ao contrário dos filmes anteriores, *Ascent* baseia-se, no plano visual, exclusivamente em materiais fotográficos.

Todos os filmes selecionados incluem, na faixa sonora, uma narração em *off* – ainda que com características diferentes, como veremos na análise de cada caso –, assim como som ambiente, sendo que *Ascent* recorre também a uma composição musical criada especificamente para o filme.

Em qualquer destes filmes, a reutilização de imagens fotográficas altera (em alguns casos, subverte) o propósito original com que foram captadas ou, pelo menos, o que podemos depreender desta intenção face aos dados fornecidos pelas próprias obras. Já os desafios concretos que este conjunto distinto de imagens-arquivo fotográficas colocam e as estratégias cinematográficas que lhes dão resposta serão detalhados na análise que se segue.

5.1. *Luz Obscura* de Susana Sousa Dias

O filme *Luz Obscura* (2017) partiu do interesse da realizadora Susana Sousa Dias (n. 1962) por uma fotografia particular: um retrato judiciário de Albina Fernandes com o filho Rui ao colo, após a sua detenção pela PIDE/DGS,³⁸⁴ durante o regime do Estado Novo.³⁸⁵ Uma parte da razão para a forte impressão que esta imagem lhe causou só se tornaria evidente para a realizadora, anos mais tarde: “Trata-se de uma imagem cujos retratados rompem totalmente com o dispositivo de representação, contrariando o sistema de forças que é a própria fotografia judiciária”, afirmou em entrevista.³⁸⁶

³⁸³ Os autores das fotografias e os arquivos consultados são discriminados na ficha técnica do filme, mas a origem de cada imagem (com a exceção de algumas fotografias de época) não é explicitada ao longo do filme.

³⁸⁴ A Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) foi criada em 1945, sucedendo à Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, criada 12 anos antes, e passando a centralizar “todos os organismos com funções de prevenção e repressão política dos crimes contra a segurança interna e externa do Estado” portugueses. Este organismo iria dar origem à Direção-Geral de Segurança (DGS), em 1969, após Marcelo Caetano ter substituído Salazar na presidência do Conselho de Ministros. (Irene Flunser Pimentel, *A História da PIDE*, 6.^a (Lisboa: Círculo de Leitores e Temas e Debates, 2009, 31-51).

³⁸⁵ O período do Estado Novo, em Portugal, iniciou-se com o golpe militar de 28 de Maio de 1926 e terminou com a revolução de 25 de Abril de 1974, tendo durado assim 48 anos “a mais longa experiência autoritária moderna do Ocidente europeu” (Fernando Rosas, *O Estado Novo (1926-1974)*, vol. 7 in *História de Portugal*, dir. José Mattoso (Lisboa: Editorial Estampa, 1998), 13).

³⁸⁶ Kintop, “Obscure Light Press Kit”, Kintop Films, acedido 15 de Março de 2020, <https://www.kintopfilms.com/luz-obscura>.

Esta fotografia única integra os álbuns da PIDE/DGS guardados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, compostos por centenas de fotografias de cadastro de presos políticos da polícia política portuguesa realizados durante o regime autoritário do Estado Novo que tinham já motivado a realizadora a desenvolver dois filmes anteriores: *Natureza Morta* (2005) e *48* (2010), ainda que este último tenha sido iniciado posteriormente.

Uma única imagem parece evidenciar, assim, a natureza paradoxal desse amplo espólio do regime salazarista. Por um lado, trata-se de um conjunto de fotografias, assentes num modelo de retrato profundamente codificado, com origem no sistema de identificação criminal definido por Alphonse Bertillon, ainda no século XIX,³⁸⁷ que ficou associado, por via da sua institucionalização, a um estatuto de prova e ao exercício do poder, como nota Tagg.³⁸⁸ O retrato judiciário contempla um conjunto de regras específicas para a sua captação – iluminação, distância focal, posicionamento do fotografado (frente e perfil do rosto) – que visam “uma norma de representação esteticamente neutra”, segundo a análise de Allan Sekula do sistema de Bertillon.³⁸⁹

Por outro lado, essa codificação rigorosa parecia insuficiente para conter a realidade complexa diante da câmara e a resistência individual da retratada. Como observa a realizadora na sua nota de intenções,³⁹⁰ Albina Fernandes é fotografada com o filho ao colo, de olhos fechados, com o rosto curvado, sem olhar diretamente a câmara.

Numa mesma imagem, convivem assim os traços de uma formação discursiva – “a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares”³⁹¹ – que fazia equivaler a oposição política a um comportamento criminoso – assim como a “contingência desordenada” a que aludia Sekula³⁹² que sustenta o potencial contra-arquivista da imagem, para usar a expressão de Paula Amad.³⁹³

Interessa-nos, portanto, analisar de que forma a abordagem cinematográfica de Susana Sousa Dias sublinha esta dimensão paradoxal, salientando quer o potencial

³⁸⁷ Este sistema incluía não apenas um retrato fotográfico, mas também uma descrição antropométrica e um conjunto de notas estandardizadas. Cf. Sekula, “The Body and the Archive”, 18.

³⁸⁸ Tagg, *The Burden of Representation*, 5.

³⁸⁹ Sekula, “The Body and the Archive”, 30.

³⁹⁰ Kintop, “Obscure Light Press Kit”.

³⁹¹ Foucault, *A Arqueologia do Saber*, 147.

³⁹² Sekula, “The Body and the Archive”, 17.

³⁹³ Amad, *Counter-archive*, 4.

documental de descrição de uma formação discursiva, quer dos elementos que lhe resistem.

A fotografia de cadastro de Albina Fernandes só é mostrada a meio do filme, ainda que a sua detenção seja evocada logo no primeiro testemunho (“Lembro-me particularmente da noite em que a casa foi assaltada pela PIDE. (...) Foi aí que nós, eu com a Albina e com o Rui, fomos presos”). O filme mostra, contudo, diversos retratos judiciários de membros da rede familiar do ex-presos político Octávio Pato, incluindo o próprio, mas também de Antónia Joaquina Monteiro, Carlos Pato, Abel Pato, Albina Fernandes e Álvaro Pato, assim como fotografias captadas de Albina, com o filho Rui e a enteada Isabel, no pátio da cadeia.

Estes retratos judiciários, por terem sido captados no âmbito de um regime político repressivo e ditatorial, eram igualmente uma das formas de violência que esse mesmo regime exercia sobre os seus opositores – as “imagens de perpetradores” que refere Vicente Sánchez-Biosca, como abordámos anteriormente.³⁹⁴

Isto colocava, naturalmente, questões éticas quanto à forma como estas imagens podiam ser reutilizadas, no contexto de um filme, sem que isto significasse uma reedição dessa mesma violência sobre os visados nas fotografias. Segundo Susana Sousa Dias, o filme demorou, aliás, dez anos a ser concluído, até que a realizadora encontrasse “a melhor forma” para o fazer.³⁹⁵

Ainda que a nossa análise se centre no filme *Luz Obscura*, este pode ser visto como parte integrante de um conjunto de obras, da mesma autora, que se debruçam sobre a mesma matéria visual – os retratos judiciários da PIDE e as imagens de propaganda captadas durante o Estado Novo – e o mesmo tema abrangente: o regime ditatorial do Estado Novo, que pode, aliás, ser também encarado como metonímia de qualquer sistema autoritário lesivo dos direitos, liberdades e garantias dos seus cidadãos. Se encararmos os três filmes em sucessão, verifica-se um enfoque progressivo não só nos retratos judiciários, mas também na experiência pessoal que cada um deles permite evocar. Em *Luz Obscura* aborda-se a experiência de uma única família – de Octávio Pato – mas esta reflete também a escala subterrânea de realidade complexa que se esconde atrás de cada imagem de cada preso político e que poderia, certamente, ser replicada por outros retratos,

³⁹⁴ Vicente Sánchez-Biosca, “Qué Espera de Mí Esa Foto?”, 323.

³⁹⁵ Kintop, “Obscure Light Press Kit”.

mostrados nos filmes anteriores. A exploração da “constelação” de sentidos que se forma a partir de uma única imagem, recordando o pensamento de Benjamin trabalhado por Didi-Huberman,³⁹⁶ parece, de resto, orientar o trabalho cinematográfico deste conjunto de filmes.

Aliás, já nas duas obras cinematográficas acima mencionadas, finalizadas antes de *Luz Obscura*, a realizadora ao trabalhar sobre retratos judiciais do mesmo período, ensaiara diversas estratégias para a devolução do olhar das vítimas, para usar a expressão de Elsaesser,³⁹⁷ ou seja, para permitir a subjetivação dos visados nas imagens, suplantando a condição de objeto a que estes tinham sido sujeitos por um regime repressivo.

Em *Natureza Morta* (2005), as sequências recorrentes de fotografias de presos políticos, ao longo do filme, funcionavam como contraponto às imagens de propaganda, interrompendo sucessivamente, através da imagem fixa e do olhar dos visados em confronto direto com a câmara, o aparente consenso à volta do regime salazarista. Ao convocarem, desta forma, o “espetador pensativo” de que falava Bellour,³⁹⁸ tornavam-no consciente e autorreflexivo sobre o processo fotográfico e fílmico e a natureza construída das imagens.

De resto, as imagens em movimento, nesse mesmo filme, tinham também sido submetidas a um processo de negação da ilusão realista – através da desaceleração ou da paralisação da imagem, por exemplo –, estratégias retomadas em *Luz Obscura*, que foram equiparadas, por alguns autores,³⁹⁹ aos procedimentos de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi sobre materiais de arquivo, baseados na exploração do fotograma como unidade de trabalho e na desconstrução do efeito realista das imagens.⁴⁰⁰

Aliás, como vimos a propósito da reflexão de Christa Blümlinger sobre o trabalho desta dupla de cineastas italianos,⁴⁰¹ também se verifica, em *Natureza Morta* como em *Luz Obscura*, um impulso paralelo, quer de desmontagem do pretense realismo das

³⁹⁶ Didi-Huberman, *Remontages du Temps Subi*, 504.

³⁹⁷ Elsaesser, “The Ethics of Appropriation”.

³⁹⁸ Bellour, “The Pensive Spectator”, 119–23.

³⁹⁹ Iván García Ambrunheiras, “Explorando la Memoria Traumática: Susana Sousa Dias y el Archivo Salazarista”, in *Jugar con la Memoria: el Cine Portugués en el Siglo XXI*, ed. Horacio Muñoz Fernández, Iván Villarrea Álvarez (Santander: Shangrila Textos Aparte, 2014), 171; Scott MacDonald, *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema* (New York: Oxford University Press, 2015), 266.

⁴⁰⁰ Blümlinger, “Cineastas em Arquivos”, 94.

⁴⁰¹ Blümlinger, “Cineastas em Arquivos”, 100-102.

imagens, quer de resgate do que estas imagens possam reter em vestígio da experiência subjetiva dos visados, nomeadamente através de grandes planos dos rostos dos detidos e das crianças.

No caso de *Luz Obscura*, esta preocupação estende-se ainda à valorização da experiência individual de pessoas deixadas à margem do discurso histórico sobre o regime do Estado Novo – num processo de “exumação dos corpos”,⁴⁰² como lhe chamou a autora – e das quais, por vezes, não existe qualquer imagem.

Em termos temáticos, a difícil situação pessoal e familiar dos opositores do regime, forçados a uma vida clandestina, já tinha sido, também, abordada, de forma indireta, nos filmes anteriores. Em *Natureza Morta*, a fotografia de cadastro de Albina Fernandes com o filho Rui surge numa sequência de fotografias de ex-presos políticos de aparência muito jovem; em *48*, alguns dos testemunhos de ex-presos políticos focavam, especificamente, essa situação: veja-se, por exemplo, o testemunho de Adelino Silva, cuja fotografia de cadastro era acompanhada, no filme, por retratos judiciais da mãe, do pai e da esposa.

Em *Luz Obscura*, a tentativa de redenção destas imagens, “a contrapelo das narrativas oficiais”⁴⁰³ de que estas são resultado, como propunha Benjamin, assenta, em grande parte, como já sucedera em *48*, na utilização de testemunhos em *off*. Trata-se, portanto, de dar voz aos que surgem silenciados pelas imagens, firmando uma “posição de solidariedade”⁴⁰⁴ com as vítimas e estabelecendo, dessa forma, uma “distância intencional”⁴⁰⁵ em relação ao propósito repressivo com que as fotografias foram captadas inicialmente.

Se em *48*, eram os próprios visados nos retratos judiciais – os ex-presos políticos – que exerciam, pela palavra, uma ressignificação dessas imagens, sem deixar apagar a violência nelas contida, em *Luz Obscura*, são os três filhos de Octávio Pato – Isabel, Rui e Álvaro – que dão voz aos testemunhos.

O primeiro retrato judicial a surgir no ecrã é, aliás, o de Octávio Pato, e a estrutura do filme, que elude uma cronologia fixa, gera-se à volta da coincidência temática destes três testemunhos à volta de diferentes membros da família: Octávio Pato (pai),

⁴⁰² Kintop, “Obscure Light Press Kit”.

⁴⁰³ Benjamin, “Teses sobre a Filosofia da História”, 161.

⁴⁰⁴ Sekula, “Reading an Archive”, 451.

⁴⁰⁵ Baron, *The Archive Effect*, 26.

Antónia Joaquina Monteiro (mãe de Álvaro e Isabel), Carlos Pato (tio), Abel Pato (tio), Albina Fernandes (mãe de Rui) e os pais de Octávio, avós das três crianças e com quem estas acabariam por crescer, após a detenção dos progenitores. São discursos rememorativos, necessariamente subjetivos e imperfeitos, convocados pela realizadora (“como é que era a minha avó?”, repete Isabel), que avançam e recuam no tempo, que convocam sentidos diversos (“o barulho das chaves” da prisão de Peniche, o cheiro de flores e fruta na casa dos avós), que não se fixam em datas precisas.

Algumas destas memórias não resultam, aliás, de uma experiência direta, como o próprio Álvaro Pato reconhece a propósito da morte, na prisão, de Carlos Pato⁴⁰⁶ no ano em que ele nasceu. “Apesar de a gente não ter vivido os factos, vivemos o que nos contam e também sentimos”, afirma a dada altura. Neste caso, trata-se, portanto, de uma “pós-memória”, para usar a expressão de Marianne Hirsch, que prolonga a dimensão traumática de determinadas experiências para a geração imediatamente posterior, que não as vivenciou, mas a quem estas são “transmitidas de forma tão intensa e afetiva que parecem constituir memórias por direito próprio”.⁴⁰⁷

Como vimos antes, a narração subjetiva, uma característica recorrente na forma ensaística,⁴⁰⁸ facilita também a emergência de um “espetador incorporado”,⁴⁰⁹ convocando assim este a apelar também às suas próprias memórias e reflexões no presente, ao invés de propor uma versão fechada de uma experiência concreta, encerrada num passado distante.

Uma grande parte destes testemunhos evocativos são acompanhados por fotografias captadas pela PIDE/DGS, mas a aparição destas imagens nunca é complementada por informação adicional, nomes ou datas, que lhes confira qualquer autoridade particular ou que façam convergir os discursos da memória com uma narrativa histórica. As pessoas ou o período são sempre evocados através desse filtro subjetivo e em referência à pessoa que usa a palavra (“o meu pai...”; “...quando tinha nove anos...”).

Apenas o texto colocado no início do filme, permite situar o mesmo no período do Estado Novo, estabelecer a polícia política como um dos seus pilares e o partido

⁴⁰⁶ Carlos Pato morreu na cadeia de Caxias em 26 de Junho de 1950. Testemunhos da mãe e de outros expressos políticos revelaram que terá sido torturado pela PIDE, não tendo depois recebido assistência médica em tempo útil. Cf. Pimentel, *A História da PIDE*, 392-393.

⁴⁰⁷ Marianne Hirsch, “The Generation of Postmemory”, *Poetics Today* 29, n.º 1 (Spring 2008), <https://doi.org/DOI.10.1215/03335372-2007-019>, 106-107.

⁴⁰⁸ Rascaroli, “The Essay Film”, 183-96.

⁴⁰⁹ Rascaroli, “The Essay Film”, 185.

comunista como um dos seus principais opositores, assim como identificar as três testemunhas que conduzem o filme.⁴¹⁰

Isto não significa, naturalmente, que os testemunhos remetam somente para uma experiência íntima, de cariz familiar, dado que, como o filme evidencia, essa dimensão privada cruza-se constantemente com a dimensão pública, em particular num regime autoritário que atropela a liberdade individual dos seus cidadãos. “A PIDE sempre fez parte da nossa vida, mesmo quando não estava na nossa casa”, diz Isabel a dada altura. De resto, como Irene Pimentel constatara na sua obra sobre a história da PIDE, as detenções da polícia política tinham também “um caráter dissuasivo, preventivo e de intimidação” que visava toda a população em geral.⁴¹¹

A relação entre os testemunhos em *off* e as fotografias parece aqui funcionar, contudo, de forma algo distinta do que no filme imediatamente anterior. Em *48*, os presos políticos comentam, frequentemente, o que veem nas próprias imagens e o que a partir delas se recordam. Mesmo quando a memória falha – “desta não me lembro” – ou não coincide com a aparência fixada pela fotografia – “a minha mãe não é esta” –, este testemunho nasce de um contato direto com a imagem, do confronto entre a memória vivida e o registo visual.

Já em *Luz Obscura*, o processo rememorativo do testemunho não parece depender da imagem, nem procurar nesta uma confirmação ou um ponto de referência. A fotografia surge então como apenas mais um fragmento, um resquício do passado entre outros, e aos quais poderíamos acrescentar não só os testemunhos, mas também as ruínas da casa dos avós, que também aparecem no filme. “Creio que tinha óculos... se eu te disser que não tenho uma fotografia do meu tio Abel”, recorda Isabel a propósito de Abel Pato, enquanto vemos a fotografia de cadastro de quando este foi detido pela PIDE. Ou seja, a memória corre sem referência direta às imagens, sublinhando quer a falsa transparência destas, quer a necessária imprecisão daquela. Esta dimensão fragmentária, quer das imagens,

⁴¹⁰ O texto inicial: “Durante 48 anos Portugal viveu sob a mais longa ditadura da Europa Ocidental do século XX. António de Oliveira Salazar foi o seu ideólogo e Chefe, “Deus, Pátria e Família” os seus fundamentos, a Igreja, o exército e a polícia política (PIDE/DGS) os seus pilares. O conceito de família sobrepunha-se ao de cidadão na organização da sociedade. Milhares de pessoas foram perseguidas. O comunismo era considerado “a grande heresia”. Octávio Pato, tal como muitos outros militantes do Partido Comunista Português, foi preso e torturado. Viveu 14 anos da sua vida na clandestinidade. Álvaro, Isabel e Rui são os seus filhos nascidos desses tempos. Todos eles foram fotografados enquanto prisioneiros: em típicas fotografias de cadastro ou em fotografias de corpo inteiro, em situação de aparente quotidiano familiar, nos pátios da prisão”.

⁴¹¹ Pimentel, *A História da PIDE*, 534.

quer dos testemunhos, vinca o conhecimento sempre frágil, que podemos ter de um passado que não está fechado.

Na mesma linha, a imagem ampliada do pormenor do rosto de Albina Fernandes, a partir da sua fotografia de cadastro, é acompanhada, na faixa sonora, pelas recordações de Rui, Álvaro e Isabel sobre esse mesmo rosto e que refletem um conhecimento que não se esgota na aparência visual e exterior, mas surge fecundado por outras perceções e memórias (“tinha uns olhos escuros, mas tristes”, nota Álvaro).

Esta confluência de testemunhos evidencia também as próprias limitações da imagem e da fotografia, quando desligadas de uma memória pessoal. Recorde-se aqui a reflexão de David Company a propósito de uma cena do filme de Wim Wenders, *As Asas do Desejo/ Der Himmel über Berlin* (1987), em que um personagem idoso folheia o célebre livro de retratos do fotógrafo August Sander, dos seus conterrâneos alemães: “nesta breve e simples cena, de um homem sopesando as fotografias face à sua memória, permite-se que ressurgja algo da natureza provisional das imagens de Sanders numa deslocação entre presente e passado”.⁴¹² Uma vez mais, também as fotografias em *Luz Obscura* não são tratadas como um registo histórico objetivo e indiscutível, mas como fragmentos frágeis de um conhecimento sempre provisório do passado.

A ênfase do cariz fragmentário da imagem e da memória estende-se também ao tratamento fílmico das fotografias. Os retratos judiciais aparecem e desaparecem, na maioria das vezes, através de *fade-in* e *fade-out* muito lentos, dando tradução visual a esse esforço evocativo. Já as fotografias de corpo inteiro de Albina Fernandes, do filho Rui e da enteada Isabel, no pátio da prisão, mencionadas no texto introdutório, nunca são vistas na sua totalidade. Essa imagem é apenas passível de ser construída mentalmente a partir dos pormenores que a realização vai isolando: os rostos de Rui e Isabel, as mãos de Albina firmemente agarradas às das duas crianças.

Se recordarmos que era no pormenor que fere, que Barthes detetava o *punctum* da fotografia,⁴¹³ é como se a realização levasse o espetador a reparar apenas nesses detalhes, alguns dos quais ganharão novo sentido, quando o silêncio que acompanha o primeiro visionamento destas imagens é sucedido pelo registo impressivo da memória. “A Albina também não dormia”, conta Isabel, “para ela havia uma questão central que era, quando

⁴¹² Company, *Photography and Cinema*, 102.

⁴¹³ Barthes, *A Câmara Clara*, 35.

estava a dormir, não lhe retirassem os filhos”. Se entretanto o ecrã ficou negro, quando ouvimos estas palavras, a imagem imediatamente anterior – onde se vê o pormenor das mãos de Albina a agarrar as mãos das duas crianças – volta a trabalhar dentro de nós, como diria Barthes,⁴¹⁴ mesmo que já longe da vista.

Também já vimos que a câmara isola, frequentemente, os rostos destas pessoas, através de grandes planos dos retratos judiciais e de ampliações das outras escassas fotografias onde as duas crianças são visíveis. Como vimos, parece haver aqui um desejo declarado de retirar estas pessoas do anonimato histórico. Por outro lado, sabemos como o rosto humano motivou uma reflexão centenária, ainda que muitas vezes equívoca, sobre o seu potencial revelador⁴¹⁵ que o aparecimento da fotografia e, depois, do grande plano cinematográfico⁴¹⁶ só veio agudizar. Esta insistência nos rostos parece, portanto, realçar esta dimensão vestigial e a capacidade de a fotografia evocar, ainda que fragilmente e quicá apenas potencialmente, a pessoa retratada, mesmo numa situação coerciva.

Os retratos judiciais revelam, também, os traços da passagem do tempo, que se tornam particularmente visíveis quando são sobrepostas imagens captadas em diferentes momentos, como sucede, por exemplo, com as fotografias de cadastro de Antónia Joaquina Monteiro. Este recurso cinematográfico reforça o *punctum* temporal que Barthes vislumbrava na fotografia,⁴¹⁷ ao desacelerar a transição entre as duas imagens, dando quase visibilidade à elipse temporal entre detenções.

E, assim, se a montagem faz coincidir tematicamente os testemunhos e as imagens, não contribui para o fechamento do que podemos ver nestas fotografias, antes permite abri-las a outras interpretações, mantendo o potencial dialético proposto do Didi-Huberman, a partir do pensamento de Benjamin.⁴¹⁸ Por outro lado, se o tratamento autónomo da imagem e dos testemunhos verbais contribui para essa problematização da fotografia enquanto registo frágil, não oblitera a sua relevância em termos documentais.

De resto, uma das preocupações do filme parece ser não só dar visibilidade a figuras esquecidas pela História, mas também a aspetos do regime, dos quais, embora sendo conhecidos, por terem sido estudados, não existem imagens. Esta questão coloca-

⁴¹⁴ Barthes, *A Câmara Clara*, 61.

⁴¹⁵ Tom Gunning, "In Your Face: Physiognomy, Photography, and the Gnostic Mission of Early Film" in *Modernism/modernity* 4, n.º 1 (1997), doi:10.1353/mod.1997.0003.

⁴¹⁶ Béla Balázs, "The Close-Up", in *Film Theory & Criticism*, ed. Leo Braudy e Marshall Cohen, 8.^a (Oxford, New York: Oxford University Press, 2016), 198–206.

⁴¹⁷ Barthes, *A Câmara Clara*, 107.

⁴¹⁸ Didi-Huberman, *Remontages du Temps Subi*, 93-94.

se em particular, como já sucedera em *48*, no último testemunho de Álvaro Pato em *Luz Obscura*, a propósito da sua própria detenção pela PIDE/DGS. Neste caso, o testemunho centra-se na sua própria experiência pessoal e aborda, em particular, os mecanismos de tortura usados pela polícia política, e do qual não existem imagens nem uma prova documental no arquivo da PIDE/DGS, mesmo que a sua utilização esteja confirmada por outros dados históricos.⁴¹⁹ A narração evidencia aqui não o que é visível a partir do retrato judiciário de Álvaro Pato – ainda que este seja também um resquício dessa experiência –, mas o que a imagem não permite revelar.

A ausência de imagem – o ecrã a negro – é, aliás, um recurso frequente ao longo do filme que, parece-nos, permite não só dar espaço a um trabalho interior do espetador, posterior à exibição das fotografias, como uma base neutra para a imaginação deste a partir dos testemunhos orais, passíveis, também eles, de evocar outras imagens de situações e vivências das quais não existe um indício físico.

O filme faz também um aproveitamento significativo do som ambiente, não apenas das pausas e hesitações dos entrevistados – como, de resto, já sucedia, em *48* – mas também da paisagem sonora dos locais evocados, em particular, da casa dos avós de Rui, Álvaro e Isabel em Vila Franca de Xira. Se na imagem se recorre à fotografia ou a enquadramentos geralmente fixos de imagens em movimento – das ruínas da casa devoluta, por exemplo –, a prevalência desta faixa sonora, que contraria a mudez da imagem fotográfica, contribuem para uma tensão entre os dois registos – o som e a imagem – e um confronto permanente entre passado e presente.

Se uma vez mais se deteta aqui a tensão dialética, teorizada por Didi-Huberman, a partir de Walter Benjamin, potenciada por um confronto entre “o agora e o outrora”,⁴²⁰ poderíamos igualmente recordar como Deleuze identifica na autonomização do som em relação à imagem⁴²¹ uma das formas de fazer emergir uma “imagem-cristal”, que resulta da coalescência entre a imagem atual e a sua imagem virtual.⁴²² De resto, a sobreposição das memórias pessoais dos entrevistados às fotografias da época, filtradas pelo olhar da câmara, e a demorada exposição destas imagens no ecrã parece potenciar esta densidade

⁴¹⁹ Pimentel, *A História da PIDE*, 351.

⁴²⁰ Didi-Huberman, *Remontages du Temps Subi*, 11-17.

⁴²¹ Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 310-333.

⁴²² Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 109.

temporal das imagens, este circuito constante entre uma imagem atual e virtual, que tanto se debruça no passado como se projeta no futuro.⁴²³

Por outro lado, o filme explora um espaço de quase indiferenciação entre a fixidez das fotografias e o movimento dos registos fílmicos contemporâneos, através da utilização de planos fixos de motivos imóveis (a casa em ruínas, os objetos carcomidos pelo tempo, o céu azul), assim como da desaceleração de imagens em movimento (as ondas do mar). Podemos ver aqui, uma vez mais, um gesto autorreflexivo, que remete para a materialidade da imagem cinematográfica, negando a ilusão realista.⁴²⁴ No entanto, não nos parece que esta opção remeta tanto para uma reflexão ontológica sobre a relação entre fotografia e cinema, antes funciona como mais uma forma de evidenciar o processo de construção do próprio filme e a precariedade das imagens.

É de notar, aliás, que as imagens contemporâneas⁴²⁵ de Rui e Isabel Pato, que funcionam como contraponto no presente dos rostos ampliados das mesmas pessoas, ainda crianças, a partir de fotografias captadas na prisão, se aparentam quase a fotografias de tão desacelerada que está a imagem. Essa indiferenciação causa, desde logo, alguma estranheza – como se o espetador não conseguisse decidir imediatamente se se trata de uma imagem fixa ou em movimento – o que também contribuirá para um reforço da atenção. De resto, a utilização de movimentos de câmara fortemente desacelerados sobre as imagens fixas (os retratos judiciais), que já tinha sido ensaiada em *48* e prossegue em *Luz Obscura*, potencia um nível de atenção semelhante, que, como já tínhamos visto, fazia parte da estratégia da realizadora para manter “o olho e a mente envolvidos” nas imagens.⁴²⁶

Estas estratégias permitem assim que este conjunto de fotografias seja alvo de uma investigação atenta, por um lado, subjetivando os retratados e lançando um olhar crítico sobre estas imagens, de modo a permitir que estas possam constituir um traço visível de uma experiência complexa, sem se resumirem à violência inscrita no ato da sua captação. Por outro lado, esta subjetivação também contribui para evidenciar essa mesma violência

⁴²³ Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 111.

⁴²⁴ Stewart, *Between Film and Screen*, 17.

⁴²⁵ Note-se, contudo, que o filme só ficou concluído dez anos após a realização destes registos, pelo que esta contemporaneidade, por oposição ao período captado nas fotografias, se refere à fase de produção e não da montagem final do mesmo.

⁴²⁶ MacDonald, “Susana Sousa Dias”, 32.

repressiva de que participam as imagens, desmascarando a aparente objetividade e pretensa neutralidade dos retratos judiciários.

5.2. *Sob Céus Estranhos* de Daniel Blaufuks

Em *Sob Céus Estranhos* (2002), o fotógrafo Daniel Blaufuks (n. 1963) reflete, a partir de álbuns de fotografias de família e registos familiares em super 8, bem como de múltiplos materiais de arquivos diversos que analisaremos em seguida, sobre a experiência dos seus avós, judeus alemães, que vieram para Portugal, em 1936, após a ascensão do Partido Nazi na Alemanha, e aí decidiram fazer a sua vida.

Apesar da experiência de exílio dos avós servir de âncora ao filme, este projeta-se, contudo, sobre uma realidade mais ampla, como o narrador – a que o próprio autor dá voz – assinala logo no início do filme sob imagens de um filme em formato Super 8, feito pelo seu tio-avô em 1968,⁴²⁷ do cemitério judaico em Lisboa: “Das cinquenta a duzentas mil pessoas que passaram por Lisboa, apenas cinquenta aqui ficaram”. Durante a 2ª Guerra Mundial, Lisboa tornou-se num porto de trânsito para milhares de refugiados que procuravam fugir ao conflito, ainda que a maioria tenha rumado ao continente americano. “Agora temos três campas neste cemitério”, ouve-se, também em *off* em língua alemã o que se presume ser um excerto dos diários do avô. “Como muitas outras pertencem à história desta guerra”.

A articulação entre a dimensão privada e pública da experiência, entre a memória pessoal e coletiva, e dos vestígios que desta sobrevivem, é uma das preocupações do filme e do seu autor,⁴²⁸ que recorre também a um vasto conjunto de fotografias e documentos, guardados em arquivos oficiais e de organizações judaicas, portuguesas⁴²⁹ e norte-americanos,⁴³⁰ para além dos álbuns familiares da mãe do autor e da sua tia-avó, residente no Canadá.

⁴²⁷ Daniel Blaufuks e Rémi Coignet, “Uma Conversa entre Rémi Coignet e Daniel Blaufuks”, in *Toda a Memória do Mundo, Parte Um*, ed. Daniel Blaufuks (Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, 2014), 79.

⁴²⁸ Blaufuks e Coignet, “Uma Conversa entre Rémi Coignet e Daniel Blaufuks”, 71.

⁴²⁹ Arquivo Nacional de Imagens em Movimento – Cinemateca Portuguesa, Centro Português de Fotografia, Comunidade Israelita de Lisboa, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Torre do Tombo.

⁴³⁰ Institute for Jewish Research (Nova Iorque), Jewish Joint Distribution Committee (Nova Iorque), Hebrew Immigration Aid Society (Nova Iorque) e Leo Baeck Institute (Nova Iorque).

Na sua investigação em arquivos institucionais, o autor encontra, aliás, ecos dessa experiência familiar, como quando identifica, num arquivo em Nova Iorque, um álbum das atividades organizadas pelo seu tio-avô para um grupo de refugiados na Ericeira ou uma fotografia deste e da esposa, Ursula, a assistirem à saída do Porto de Lisboa de um navio repleto de refugiados rumo à Palestina.

Como vimos na análise teórica, os álbuns privados e as fotografias amadoras podem reproduzir, através de motivos e escolhas formais recorrentes, os limites discursivos de um dado período,⁴³¹ para além do círculo familiar, assim como guardar os traços de um contexto social e histórico específico.⁴³² Veja-se, por exemplo, como o narrador deteta, a partir de fotografias da época, o comportamento distinto das mulheres refugiadas, sentadas em cafés “que os portugueses não consideravam apropriados para senhoras”, a fumar e a retocar a maquilhagem.

Muitos dos retratos familiares – dos avós com a filha recém-nascida, do casamento dos tios-avós, da avó a trabalhar como *fräulein*, por exemplo – reproduzem uma aparente banalidade familiar, que apenas o conhecimento do contexto social e histórico envolvente, permite extrapolar para outras leituras. Mas, ao contrário do que sucede, por exemplo, no filme *I Am Looking at Your Photograph/Patrze na Twoja Fotografie* (1979),⁴³³ aqui sabemos desde o início que a vinda para Portugal fora uma fuga necessária (“Na Alemanha decidimos emigrar o mais rapidamente possível. As condições pioraram colossalmente, o que passou despercebido no resto da Europa...”, como revelam os diários de viagem do avô) a um regime que perseguia implacavelmente todos os que tivessem uma ascendência judaica.

Daniel Blaufuks oferece continuamente, ao longo do filme, esse contexto mais amplo, através de blocos temáticos que focam questões como o aumento do número de refugiados com o início da 2.^a Guerra Mundial, a política do regime salazarista em relação aos refugiados, a relação entre os portugueses e os refugiados, o apoio das organizações judaicas, a vigilância da PIDE, etc. Mas este contexto não surge desligado de uma narração mais íntima e pessoal, ou num registo distinto, antes parte de um confronto

⁴³¹ Tagg, *The Burden of Representation*, 18; Bull, *Photography*, 84-87.

⁴³² Holland, “Sweet it is to Scan...”, 140-143.

⁴³³ Neste filme, o realizador polaco Jerzy Ziarnik faz uma montagem de motivos recorrentes e vulgares de fotografias de diversos álbuns familiares (casamentos, nascimentos, férias, etc.), revelando no final do filme que estes pertencem a álbuns confiscados à comunidade judaica polaca no campo de concentração de Auschwitz.

constante entre a sua memória dos avós, os vestígios da experiência destes e um conjunto abrangente de outros vestígios – fotografias, documentos, livros – encontrados em arquivos oficiais. Assim, por exemplo, é a partir de uma história que o narrador recorda o avô contar de como os refugiados substituíam a palavra “Portugal” por “Grécia”, nas suas conversas no café Chave d’Ouro, conscientes de poderem estar a ser vigiados pela polícia política, que o autor lança a história do incidente com o jornalista Berthold Jacob, relatado na imprensa inglesa, que terá sido raptado, torturado e morto, com a conivência da polícia política portuguesa. As duas histórias, a privada e a pública, cruzam-se recorrentemente, num vai e vem constante. Numa sequência de fotografias de estrangeiros que permaneceram em Lisboa após o fim da guerra, o autor isola os rostos reconhecíveis dos seus avós. No álbum de fotografias das atividades organizadas para os refugiados pelo comité israelita na Ericeira, encontra a imagem fugidia de uma criança ao longe, que poderá ser a sua mãe.

Para além da narração em *off* do autor/narrador ser quase omnipresente ao longo do filme, este insere também, frequentemente, imagens de bobines de 8mm dele próprio e do irmão a brincar e a andar de baloiço, vincando, também dessa forma, a natureza subjetiva do relato.

Todas as imagens fixas que aparecem no filme – de fotografias, documentos, excertos de cartas e diários, livros e artigos de jornal – foram fotografadas pelo autor antes de serem integradas na montagem do filme. Essa dupla mediação a que são sujeitas contribui para vincar essa apropriação das imagens e realçar o gesto autorreflexivo que estrutura todo o filme em torno dessa investigação do autor a partir dos vestígios guardados em arquivos oficiais e álbuns de família.

De resto, em muitas das imagens, é visível o dedo do autor a segurar a foto, uma lupa a ampliar a imagem, assim como diferentes efeitos de luz e da sombra sobre a fotografia re-fotografada. Noutras imagens, podemos ver o álbum de que fazem parte, o pedido de visto a que estão agrafadas, uma parte da legenda manuscrita que as acompanha ou a gaveta de arquivo de onde foram retiradas.

É também uma forma de evidenciar a sua natureza parcelar, são fragmentos e pormenores de um arquivo mais amplo isolados pelo olhar de um autor. Firma-se, dessa

forma, desde logo, uma distância temporal⁴³⁴ e intencional⁴³⁵ face às imagens pré-existent: são os traços inscritos fotograficamente de uma leitura posterior, feita a partir do presente. Estas imagens pré-existent tinham propósitos (a recordação de entes queridos, a concessão de vistos) e audiências distintas (a família, as autoridades governamentais) e este ato de apropriação fotográfica tanto reforça essa distância, como nos recorda que as mesmas imagens podem servir narrativas diferentes. O fora de campo daquelas imagens deixa de ser a projeção imaginária de um passado aparentemente apreensível pelo efeito de realidade da imagem para ser o do olhar do autor/narrador sobre aquela mesma fotografia.

Podemos ver aqui os traços de uma abordagem pós-moderna à fotografia, em que esta é desprovida de um referente na realidade, passando a constituir “imagens de imagens”.⁴³⁶ Parece-nos, contudo, que este gesto não visa anular por completo a dimensão documental das fotografias, antes estabelecer uma distância crítica, que se prolonga ao espetador, de como o seu potencial sentido depende do investimento subjetivo que nelas colocamos.

O próprio título do filme – *Sob Céus Estranhos* – é, também ele, uma apropriação do título de um livro de Ilse Losa,⁴³⁷ escritora de origem judaica que veio para Portugal em 1934 e se fixou na cidade do Porto, baseado na experiência de exílio da própria autora.⁴³⁸

As fotografias re-fotografadas são também mostradas na sua condição material: imagens impressas dispostas sobre a mão ou em cima de uma mesa, desgastadas pelo tempo, ligeiramente rasgadas, carimbadas, agrafadas, manuscritas nas margens. Estas marcas materiais são, elas próprias, indícios da passagem do tempo e de outros usos e apropriações anteriores, que carregam de maior ambiguidade a aparente transparência da imagem fotográfica, que não remete assim para um único evento pré-fotográfico.

⁴³⁴ Baron, *The Archive Effect*, 18.

⁴³⁵ Baron, *The Archive Effect*, 26.

⁴³⁶ Steve Edwards, “Instantâneos de História: Passagens sobre o Argumento Pós-Moderno”, in *Fotografia na Arte: de Ferramenta a Paradigma*, ed. Ricardo Nicolau (Porto: Público e Fundação Serralves, 2006), 143.

⁴³⁷ Informação inserida na ficha técnica de Daniel Blaufuks, *Sob Céus Estranhos - Uma História de Exílio* (Lisboa: Edições Tinta da China, 2007).

⁴³⁸ Lyslei Nascimento e Saul Kirschbaum, “Sob Céus Estranhos: Ilse Losa e Daniel Blaufuks”, *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG* 13, n.º 24 (Maio 2019), <https://doi.org/10.17851/1982-3053.13.24.89-112>.

Vimos antes como a exposição da materialidade da imagem, vincando a sua natureza representativa e fragmentária para além do seu conteúdo figurativo, pode servir propósitos diversos, desde a investigação das formações discursivas que lhe deram origem⁴³⁹ à crítica dos mecanismos ideológicos por detrás da representação realista.⁴⁴⁰ Parece-nos que aqui, Blaufuks se afasta claramente de um realismo acrítico, mas sem deixar de detetar nas imagens os traços vestigiais de uma experiência concreta, cuja transmissão depende também da sua força referencial, mas cujo sentido é construído posteriormente, a partir de um ponto de vista concreto. A propósito de uma outra obra em que o autor trabalha igualmente sobre imagens pré-existentes,⁴⁴¹ escreve: “Interessa-me lidar com este labirinto de imagens e trabalhar com elas como parte de uma cadeia de transmissão entre gerações, conhecimento que passamos para o futuro”.⁴⁴² Parece-nos que esta preocupação existe já em *Sob Céus Estranhos*, concluído mais de uma década antes.

O fascínio pela fotografia analógica e as marcas visíveis do seu envelhecimento na sua versão impressa decorre também, para Blaufuks, de um questionamento contemporâneo sobre a perda de materialidade da imagem e dos traços dessa passagem do tempo, na transição para a era digital.⁴⁴³ Aqui, as fotografias são expostas nessa materialidade sujeita aos efeitos do tempo, mas simultaneamente, re-fotografadas digitalmente e projetadas virtualmente num ecrã. As duas temporalidades e a sua tradução tecnológica convivem na mesma imagem.

São as próprias fotografias captadas pelo autor e montadas em sequência, que isolam, desde logo, pormenores específicos das imagens e dos documentos primários (o rosto dos tios-avós na multidão no porto de Lisboa, o logotipo da fabriqueta Muna na indumentária de um retrato coletivo, a marca J em documentos oficiais). Em alguns casos, é como se o que víssemos fosse a fotografia do detalhe que feriu o autor⁴⁴⁴ de uma outra imagem mais ampla que apenas podemos imaginar.

⁴³⁹ Blümlinger, *Cinéma de Seconde Main*, 195.

⁴⁴⁰ Wees, *Recycled Images*, 47-58.

⁴⁴¹ A exposição “Toda a Memória do Mundo, Parte 1” realizada no Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado em Lisboa, em Dezembro de 2014.

⁴⁴² Daniel Blaufuks, “A Memória de uma Fotografia”, in *Toda a Memória do Mundo, Parte Um*, ed. Daniel Blaufuks (Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, 2014), 92.

⁴⁴³ Blaufuks, “A Memória de uma Fotografia”, 89; Blaufuks e Coignet, “Uma Conversa entre Rémi Coignet e Daniel Blaufuks”, 79.

⁴⁴⁴ Barthes, *A Câmara Clara*, 35.

Apenas por uma vez, é o movimento cinematográfico que assume esta função, ao entrar para dentro da imagem para revelar numa vista geral de Magdeburgo antes da guerra (a cidade alemã de onde os avós eram originários), o pormenor de uma bandeira nazi hasteada numa janela. Uma vez mais, este gesto demarca o espaço de uma investigação posterior, que procura nas imagens, nos vestígios, possíveis sentidos, como a explicação para a decisão dos avós de emigrarem ainda antes da Guerra e, posteriormente, de fixarem residência em Portugal. É como se o autor pretendesse libertar o inconsciente ótico destas imagens,⁴⁴⁵ tudo aquilo que, podendo escapar à perceção quotidiana e à intenção de quem a captou, reside em vestígio na fotografia.

A narração do autor no filme é intercalada por nove excertos de textos de escritores que passaram por Lisboa, durante a 2ª Guerra Mundial, quando esta funcionava como “uma sala de espera incómoda”⁴⁴⁶ para a viagem transatlântica para o continente americano. Todos eles evocam impressões dessa passagem pela cidade nesse período crítico – ainda que, por vezes, em contexto ficcional, como sucede com a Neutralia descrita por Arthur Koestler em *Arrival and Departure* – e a leitura em *off*, feita pelo ator Bruno Ganz,⁴⁴⁷ é acompanhada por registos fílmicos de época da cidade de Lisboa. Estas imagens em movimento são, também elas, trabalhadas por Blaufuks que, na sua reutilização, as desacelera, convocando um olhar analítico no espetador, mas criando também uma atmosfera onírica que faz conviver as imagens do relato, projetadas apenas pela imaginação, com os registos do arquivo.

Todos estes textos – à semelhança de algumas cartas e excertos de diários do avô de Blaufuks – são lidos em alemão,⁴⁴⁸ transportando também para o filme algo da experiência identitária cindida dos exilados bilíngues. (“E esta creio ser a doença do exílio, a sensação de se estar sempre distante de casa, longe da língua materna, dos livros e da comida da nossa infância, da cultura dos nossos pais”, como diz o narrador perto do final do filme).

⁴⁴⁵ Benjamin, “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, 105.

⁴⁴⁶ Como o próprio Daniel Blaufuks a designa na narração do filme.

⁴⁴⁷ Note-se que este mesmo ator representa o papel de Daniel, um dos anjos do célebre filme de Wim Wenders, (*As Asas do Desejo/ Der Himmel über Berlin*, 1987), em que também recita em voz *off* (e de forma indelével) textos de Peter Handke, como o poema dedicado à infância: “Lied Vom Kindsein”: “Als das Kind Kind War...”.

⁴⁴⁸ Ainda que, por exemplo, *Arrival and Departure* tenha sido escrito originalmente em língua inglesa.

Se, como fomos vendo, as próprias fotografias captadas pelo autor – que também foram publicadas em formato livro⁴⁴⁹ – exibem as marcas de uma demanda subjetiva, a sua exibição em filme impõe-lhes uma duração específica e uma montagem sequencial, como já notava Sontag.⁴⁵⁰ Para Blaufuks, o “fator tempo” dado pelo cinema e pelo vídeo⁴⁵¹ contribuem para o seu interesse por estas tecnologias, e no caso concreto deste filme, a “legibilidade” das imagens e a sua carga emocional são fortemente marcadas pelos recursos do cinema, como sugeria Sontag,⁴⁵² ainda que mais pela estruturação subjetiva da narração que organiza o olhar sobre as imagens.

As fotografias não se demoraram muito tempo no ecrã, seguindo de perto a narração subjetiva que as evoca. Esta exposição relativamente breve serve, por vezes, um efeito retórico, como quando o narrador elenca, em sucessão rápida, os numerosos vistos exigidos aos refugiados para entrarem em Portugal.

Por outro lado, as fotografias, pela sua natureza elíptica, assim como pela aparente banalidade de uma imagem do quotidiano ou de um retrato convencional num documento burocrático, levam o espetador a preencher, pela imaginação, esses interstícios, ora com as hipóteses de leitura avançadas pelo narrador e os escritores citados, ora com as ressonâncias daquilo que sabe por outras vias.⁴⁵³ De resto, e como vimos antes, a interação entre a palavra e a imagem e a exploração do espaço de intervalo entre as imagens era já uma característica dos ensaios fotográficos.⁴⁵⁴ Na sua versão fílmica, contudo, a narração do autor que escutamos em coincidência com as imagens tanto exacerbam a natureza fragmentária das fotografias, como a leitura subjetiva que o narrador exerce sobre estas.

Na sequência em que o narrador atenta nos retratos inclusos em pedidos de visto recusados, este apresenta-nos uma sucessão de rostos de que não se conhece o destino e questiona-se: “pergunto-me o que terá acontecido a estas irmãs, a este professor, a esta mulher e a este casal, cujas fotografias ainda aqui se encontram, tantos anos depois, guardadas num país em que não foram autorizados a entrar”. A câmara demora-se mais tempo no último rosto de uma mulher que fixa diretamente a câmara (e, logo, o

⁴⁴⁹ Daniel Blaufuks, *Sob Céus Estranhos - Uma História de Exílio* (Lisboa: Edições Tinta da China, 2007).

⁴⁵⁰ Sontag, *Ensaio sobre Fotografia*, 13.

⁴⁵¹ Daniel Blaufuks e Sérgio Mah, “Uma Conversa com Sérgio Mah”, 2006, acessado em 15 de Março de 2020, <https://www.danielblaufuks.com/webmac/text.html>.

⁴⁵² Sontag, *Ensaio sobre Fotografia*, 13.

⁴⁵³ Didi-Huberman, *Imagens Apesar de Tudo*, 146.

⁴⁵⁴ Corrigan, *The Essay Film*, 20-21.

espetador), com um olhar intenso. Mais do que uma suspensão autorreflexiva, num filme onde a imagem (fixa ou em movimento) nunca replica um fluxo realista, esta distensão temporal parece convocar o “futuro anterior”, de que falava Barthes.⁴⁵⁵ Sabemos hoje mais do que as pessoas visadas nestes retratos sabiam e se, num dado momento do filme, o próprio narrador menciona diretamente a realidade dos campos de concentração nazis – alertando para o conhecimento que Salazar teria desta situação ainda antes do fim da guerra –, este trauma coletivo perpassa, como uma presença fantasmática, por todo o filme.⁴⁵⁶

Como vimos, as sequências de imagens são organizadas em torno de uma narração e, portanto, da relação constante entre texto e imagem. Trata-se, contudo, de uma voz subjetiva e pessoal, que contrasta no tom com o registo autoritário e paternalista da narração dos dois filmes da SPAC – Sociedade Portuguesa de Atualidades Cinematográficas colocados no arranque do filme sobre a visita a Lisboa do navio “Deutschland” e da “Home Fleet” britânica. Longe da “voz de Deus” daquela tradição noticiosa, o “eu” do narrador convoca “um espectador incorporado”,⁴⁵⁷ como fomos vendo, também ele chamado a projetar nas imagens a sua própria experiência, conhecimento e imaginação especulativa.

O narrador, que se confunde com o próprio autor do filme pelo cariz autobiográfico deste, fala na primeira pessoa e insere-se na sua própria narrativa (“Cresci em Lisboa, num quinto andar do mesmo prédio onde os meus avós habitavam dois pisos abaixo...”) e muitos dos traços que procura nas fotografias partem dessa memória pessoal (“Lembro-me de que existia lá em casa um último boneco de pano, um porquinho, sobrevivente da fabriqueta de brinquedos Muna...”) que dialoga diretamente com as imagens.

Alguns trabalhos associam este filme aos discursos de pós-memória,⁴⁵⁸ e ainda que o conceito de Marianne Hirsch se refira, em primeira instância, à segunda geração, de filhos de sobreviventes do Holocausto,⁴⁵⁹ é a própria autora que o considera extensível

⁴⁵⁵ Barthes, *A Câmara Clara*, 107.

⁴⁵⁶ Daniel Blaufuks tem, de resto, trabalhado direta e indiretamente o tema do Holocausto, nomeadamente no filme *Theresienstadt* (2007) e na exposição “Toda a Memória do Mundo, Parte 1” realizada no Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado em Lisboa, em Dezembro de 2014.

⁴⁵⁷ Rascaroli, “The Essay Film”, 185.

⁴⁵⁸ Orlando Grosseguesse, “Uma Estética da Pós-Memória. Sob Céus Estranhos, uma História de Exílio de Daniel Blaufuks”, in *Europa im Spiegel von Migration und Exil/ Europa no Contexto de Migração e Exílio*, ed. Lydia Schmuck, Marina Corrêa (Berlin: Frank & Timme, 2015), 37–59.

⁴⁵⁹ Hirsch, “The Generation of Postmemory”, 106

a outras experiências traumáticas cujas réplicas se sentem ainda no presente.⁴⁶⁰ Além disso, segundo Hirsch, a fotografia é um dos meios fundamentais para a partilha desse passado traumático no núcleo familiar, até porque a natureza fragmentária destes registos se presta, desde logo, à elaboração narrativa.⁴⁶¹ Esse investimento afetivo nas imagens suplantara, assim, a atribuição de uma verdade assente apenas na indexicalidade das imagens.⁴⁶²

Também Daniel Blaufuks justifica o seu interesse na problemática da memória com a sua própria experiência pessoal, enquanto neto de exilados, o que fazia com que o seu passado familiar não tivesse substância tangível⁴⁶³ e pudesse ser apenas recriado, virtualmente, a partir de histórias e fotografias. Esse exercício é visível quando o narrador partilha, a dada altura, uma história da avó do tempo da guerra, que lhe fora contada pela sua mãe – “uma memória de uma memória de uma memória” – enquanto articula fotografias dispersas para dar substância a uma projeção imaginária.

Esta é também uma voz que especula e cria hipóteses sobre aquilo que as imagens, não obstante a sua natureza indexical, não revelam (“Será que alguma vez se arrependeu desta resolução?”), questiona a propósito da decisão do avô permanecer em Portugal) ou que a memória individual não permite complementar (“Nunca soube exatamente como ou quando o meu avô terá conhecido a minha avó. Talvez através de amigos, em algum círculo de juventude judaica, num café ou no cinema).

Esta postura especulativa, em permanente questionamento, estrutura a relação entre texto e imagem, expondo, por um lado, a natureza precária e provisional das imagens, à espera de uma narrativa que as organize, mas evidenciando também o gesto subjetivo desse processo. Quando o narrador se interroga, por exemplo, sobre as razões que terão levado o seu avô a decidir ficar em Portugal, o autor faz preceder a narração de uma sequência de fotografias dos avós com a filha pequena, num (aparente?) idílio familiar, que contrasta com o sombrio relato, imediatamente anterior, de Hertha Pauli sobre o suicídio de um amigo refugiado “num ataque de mania da perseguição”. As

⁴⁶⁰ Hirsch, “The Generation of Postmemory”, 108

⁴⁶¹ Hirsch, “The Generation of Postmemory”, 115-117

⁴⁶² Hirsch, “The Generation of Postmemory”, 124

⁴⁶³ “Em Portugal, as outras crianças tinham pais, avós, muitos primos e, sobretudo, tinham aldeias para onde partiam no Natal ou nas férias grandes. A sua memória pessoal misturava-se com a história da família. (...) Eu não era propriamente um estrangeiro, mas não partilhava esta história. A minha história era aquela das cinco pessoas que constituíam a minha família. De certa forma, o passado não era tangível, mas sim virtual. Não havia nenhuma aldeia para onde ir.” Cf. Blaufuks e Coignet, “Uma Conversa entre Rémi Coignet e Daniel Blaufuks”, 72.

hipóteses que avança: a “habitual teimosia” do avô, o abandono das conquistas dos últimos anos, o novo recomeço num outro país, são acompanhados por um retrato confiante do avô e dos vários brinquedos produzidos na fabriqueta Muna, mas são, uma vez mais, apenas formas de investir essas imagens de um sentido que elas não têm à partida.

A articulação entre som e imagem contribui também para desconstruir a aparente transparência de algumas imagens de arquivos oficiais, como quando o relato de Karl O. Paetel, que compara as ruas escondidas e casas miseráveis da Lisboa dos anos 40 aos *slums* de Nova Iorque, se ouve na banda sonora enquanto vemos um travelling desacelerado de floristas e despreocupados transeuntes no centro da cidade. Ou quando o texto de Balder Olden se refere ao “ditador que é tão bondoso (...) que toda a gente o louva” – já depois de ter sido mostrado o relatório detalhado dos campos de concentração nazis que Salazar terá recebido antes do fim da guerra – enquanto observamos retratos pitorescos de um grupo de peixeiras, que ensaiam poses em frente à câmara.

Assim, se por um lado, o autor se parece servir da capacidade de crença que gera a fotografia para certificar a sua própria narrativa, ao colocar em primeiro plano o seu próprio processo investigativo e ao criar sucessivas hipóteses explicativas para as montagens que vai fazendo das imagens, torna também visível a natureza provisória desse sentido que lhes é dado apenas posteriormente, pelo olhar que as re-fotografa e a palavra que as contextualiza.

Recorde-se, por exemplo, que, num outro trabalho – *Álbum* (2008) – o mesmo autor fotografa um conjunto de objetos efémeros do quotidiano sem fornecer uma narrativa que as estructure,⁴⁶⁴ transportando assim qualquer hipótese de sentido para o olhar do espetador.

Em *Sob Céus Estranhos*, pelo contrário, parece existir uma tensão constante entre o material de arquivo e a narrativa que o organiza, que não se esgota apenas numa demanda pessoal, mas se projeta sobre a realidade mais ampla da experiência dos exilados e dos seus descendentes, em qualquer época da história.

⁴⁶⁴ Mark Durden, “Memória, Arquivos e o Quotidiano: a Afirmação na Arte de Daniel Blaufuks”, in *Toda a Memória do Mundo, Parte Um*, ed. Daniel Blaufuks (Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, 2014), 40-42.

A infusão de um sentido subjetivo nas imagens é particularmente evidente nessa sequência que se repete várias vezes ao longo do filme de imagens quase abstratas de copas de árvores fotografadas contra o sol, sob um ruído de passos na banda sonora. Só no final do filme, quando o narrador confessa o seu próprio sentimento de exílio, podemos associar estas imagens às árvores da casa de Verão dos avós, em Birre: “Onde fica a minha casa? Não tenho bem a certeza. Possivelmente debaixo daquelas árvores de que o meu avô tanto gostava”. Mas esta operação de ressignificação *a posteriori* não esgota o sentido potencial daquelas imagens. Ao partilhar o seu próprio imaginário, as suas dúvidas e interrogações, mas também as suas crenças a partir das imagens (“Acredito firmemente que pela primeira vez nesses anos todos, nesse dia, os meus avós se sentiram em casa”, diz a dada altura a propósito da inauguração da casa em Birre), o autor/narrador dá espaço a que o espetador projete também as suas próprias leituras, num vai e vem constante entre a crença subjetiva e a desconfiança na transparência das imagens.

5.3. *Ascent* de Fiona Tan

Para a realização de *Ascent* (2016),⁴⁶⁵ a artista Fiona Tan (n. 1966) criou um *website* convidando a todas as pessoas interessadas a enviar fotografias do monte Fuji, no Japão. Este conjunto diversificado de cerca de 4000 imagens⁴⁶⁶ de origem amadora, foi associado às fotografias guardadas no Izu Photo Museum, a instituição, localizada no sopé do monte Fuji, que convidara inicialmente a artista a basear-se na sua coleção para desenvolver uma exposição.⁴⁶⁷

A longa-metragem, composta unicamente por fotografias, que cobrem um período de cerca de 150 anos, nasce assim não só de um convite feito diretamente por uma instituição arquivista a uma artista, como, ao basear-se, em grande parte, numa recolha de imagens aleatórias, numa espécie de arquivo coletivo criado para o efeito, erode as fronteiras entre registos profissionais e amadores, públicos e privados. Também por isso, o filme, que aborda múltiplos aspetos da história e da cultura desenvolvidos em torno

⁴⁶⁵ O projeto envolveu também a organização de uma exposição/ instalação, para além do lançamento do filme na versão cinema.

⁴⁶⁶ Geoffrey Macnab, “Fiona Tan on *Ascent*: ‘A Mountain Will Always Escape a Photograph’”, *Sight & Sound*, 24 de Janeiro de 2017, <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/fiona-tan-ascent-mount-fuji-photograph>.

⁴⁶⁷ Olivia Sand, “Fiona Tan”, *The Asian Art Newspaper*, Abril de 2017, 2, <https://fionatan.nl/project/ascent/>.

desta montanha icónica da paisagem japonesa, torna-se uma reflexão sobre a própria fotografia e a sua relação com o cinema e a realidade.

A ampla diversidade de imagens contidas no filme evidencia desde logo o vasto uso instrumental da fotografia – desde o instantâneo turístico à fotografia de paisagem, ao retrato ou à fotografia de cena, entre outros –, que a tecnologia só veio facilitar. Se o contexto de produção e receção, como vimos antes, podem conferir uma parcela do sentido potencial que atribuímos às imagens fotográficas,⁴⁶⁸ este pode ser aqui meramente inferido.

Derrida já notara que “a estrutura técnica da prática arquivista também determina a estrutura do conteúdo arquivável”,⁴⁶⁹ e numa época que a imagem digital e a internet facilitam o auto-arquivamento automático⁴⁷⁰ das imagens, torna-se cada vez mais difícil traçar o exterior do arquivo.⁴⁷¹ A própria artista ficou surpreendida com algumas das imagens que recebeu, algumas das quais eram instantâneos tirados à pressa, de baixa resolução e pouca qualidade, em que o próprio monte quase não se via.⁴⁷²

A estratégia que usou para abordar este amplo e eclético *corpus* de imagens foi organizá-las e catalogá-las⁴⁷³ e o filme reflete esta lógica arquivista na sua própria construção. As imagens surgem agrupadas por similaridades temáticas, figurativas, estilísticas: enquadramentos semelhantes, períodos do dia, motivos figurativos (as flores no sopé da montanha, os caminhantes), paletas cromáticas, traços formais, efeitos de luz. Se a repetição de um mesmo motivo ou das mesmas convenções de representação saltam à vista do espectador, também tornam mais nítidas as diferenças entre registos: de qualidade técnica, de época, de tecnologia. Esta profusão de estilos e de épocas parece invalidar, desde logo, uma arqueologia, na senda de Foucault,⁴⁷⁴ porque as regularidades visíveis transcendem fronteiras claras de contexto cultural ou período histórico.

Por outro lado, se esta forma de organização das imagens parece refletir a lógica da base de dados enquanto forma cultural e simbólica proposta por Lev Manovich⁴⁷⁵ ou

⁴⁶⁸ Bull, *Photography*, 41-46.

⁴⁶⁹ Jacques Derrida, *Archive Fever, a Freudian Impression*, trad. Eric Prenowitz (Chicago, London: University of Chicago Press, 1996).

⁴⁷⁰ Mitchell, “WJT Mitchell Lecture”, 17.

⁴⁷¹ Derrida, *Archive Fever*, 11.

⁴⁷² Macnab, “Fiona Tan on Ascent”.

⁴⁷³ Sand, “Fiona Tan”, 4.

⁴⁷⁴ Foucault, *A Arqueologia do Saber*, 148.

⁴⁷⁵ Lev Manovich, “Database as a Symbolic Form”, *Convergence: the International Journal of Research into New Media Technologies* 5, n.º 2 (1999): 80-99, <https://doi.org/10.1177/135485659900500206>.

a preferência por um método arquivista na construção de discursos da identidade e da memória, na senda de Van Alphen,⁴⁷⁶ não se pode dizer que a narrativa seja aqui relegada para segundo plano.

De facto, *Ascent* é estruturado à volta de uma narração subjetiva, na tradição do filme-ensaio,⁴⁷⁷ com a particularidade de que esta é assumidamente ficcional: uma mulher ocidental recebe uma encomenda do seu amante japonês, já falecido, que contém fotografias e um diário de viagem de uma subida ao monte Fuji. Este ténue enredo permite que o filme se desenvolva à volta de dois monólogos em *off*: os diários de viagem do amante, lidos em japonês por Hiroki Hasegawa e as meditações da mulher, cuja voz é dada pela própria artista.

Este recurso ficcional, que retira inspiração do trabalho de Chris Marker como a própria autora reconhece,⁴⁷⁸ facilita que a narração abranja registos diversos, incluindo desde informações turísticas sobre a caminhada ao topo da montanha, contos populares, dados históricos sobre a militarização do Japão e a ocupação norte-americana do país após a 2.ª Guerra Mundial, comentários de filmes (de *Holy Mountain*⁴⁷⁹ a *King Kong versus Godzilla*⁴⁸⁰ e *Evereste*⁴⁸¹), bem como reflexões teóricas sobre a história da fotografia e a relação entre fotografia e cinema.

O cariz intimista e meditativo desta voz subjetiva, que não se arroga autoridade epistémica e descreve uma lógica associativa que replica o processo rememorativo permite, ainda assim, convocar um “espetador incorporado”,⁴⁸² mesmo sabendo que estas duas personagens não existem na realidade. Dessa forma, facilita a inclusão de múltiplas informações documentais em diálogo permanente com as imagens, ao mesmo tempo que evita, como pretendia a autora, uma postura excessivamente didática.⁴⁸³

Esta narração a duas vozes, entre uma mulher ocidental e um homem japonês, potencia uma reflexão encadeada sempre em torno de dualidades: documentário e ficção, Ocidente e Oriente, palavra e imagem, proximidade e distância, transitoriedade e permanência, interior e exterior, tempo e espaço, natural e humano, vida e morte, que,

⁴⁷⁶ Van Alphen, “The Decline of Narrative and the Rise of the Archive”, 68-83.

⁴⁷⁷ Corrigan e Alter, ed., *Essays on the Essay Film*, 3.

⁴⁷⁸ Macnab, “Fiona Tan on Ascent”.

⁴⁷⁹ Arnold Fanck, *A Montanha Sagrada / Der Heilige Berg*, 1926.

⁴⁸⁰ Ishirô Honda, *King Kong versus Godzilla / Kingu Kongu tai Gojira*, 1962.

⁴⁸¹ Baltasar Kormákur, *Evereste / Everest*, 2015.

⁴⁸² Rascaroli, “The Essay Film”, 185.

⁴⁸³ Macnab, “Fiona Tan on Ascent”.

mesmo centrando-se nas construções culturais à volta do monte Fuji, refletem, de forma indireta, sobre a natureza da fotografia, a sua relação com o cinema e com a realidade.

Assim, uma meditação sobre a famosa obra de Hokusai, *The Great Wave*, tanto alude (implicitamente) à perda de aura na era da reprodução mecânica⁴⁸⁴ como à influência da gravura japonesa, e das suas convenções de representação visual, sobre a arte ocidental, através de Van Gogh. Da mesma forma, as reflexões sobre a proximidade⁴⁸⁵ e a distância⁴⁸⁶, a aparência exterior⁴⁸⁷ e o interior⁴⁸⁸ suscitam outras ideias sobre a nossa relação com as imagens, no sentido lato⁴⁸⁹ e a própria natureza da visão,⁴⁹⁰ mas também especificamente sobre a fotografia.

Esta meta-reflexão sobre a fotografia incorpora também a sua recorrente associação com a morte⁴⁹¹ e a memória,⁴⁹² que analisámos antes, a que não é alheio o facto de o próprio enredo incluir um monólogo ficcional *post mortem*.

A própria escolha dos dois narradores evoca, desde logo, o filme de Alain Resnais, *Hiroshima Meu Amor/ Hiroshima Mon Amour* (1959), no qual também se reflete sobre a relação entre a memória e a insuficiência da imagem de arquivo, na sequência da catástrofe de Hiroshima e Nagasaki que pôs fim à 2.^a Guerra Mundial. A faixa sonora da famosa sequência inicial deste filme é, aliás, usada no próprio filme – “*You saw nothing in Hiroshima. Nothing*” – sob imagens a preto e branco do monte Fuji, cuja progressiva proximidade as vai tornando cada vez mais abstratas.

A história da fotografia no Japão é também abordada diretamente. Vemos, por exemplo, uma sequência de fotografias do século XIX de homens ocidentais sentados em riquexós, puxados por japoneses, em retratos de estúdio com o monte Fuji pintado em pano de fundo e um conjunto de postais pintados à mão de figuras japonesas em trajes e poses estereotipadas (o guerreiro, o camponês, etc.). Esta “imagem fantasiada do Japão”

⁴⁸⁴ Benjamin, “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, 75–110.

⁴⁸⁵ “*Seen from up close, Mount Fuji is nothing more than one huge heap of volcanic ash and solidified lava*”.

⁴⁸⁶ “*I keep my distance. (...) I can only climb with thousands of miles in between*”.

⁴⁸⁷ “*Don’t let the volcano’s calm exterior misleads you. Looks deceive*”.

⁴⁸⁸ “*I remember when you told about the true nature of this mountain*”.

⁴⁸⁹ Veja-se, por exemplo, a ampla definição de imagem em W. J. T. Mitchell, “What is an Image?”, *New Literary History* 15, n.º 3 (Spring 1984): 503–37, <https://www.jstor.org/stable/468718>.

⁴⁹⁰ Recorde-se, por exemplo, o que escreveu Sontag: “Têm-se acusado as imagens de serem uma maneira de ver o sofrimento à distância, como se houvesse outra maneira de ver. Mas ver de perto – sem a mediação de uma imagem – é ainda e apenas ver” (Sontag, *Olhando o Sofrimento dos Outros*, 114.)

⁴⁹¹ Barthes, *A Câmara Clara*, 107.

⁴⁹² Campamy, “Safety in Numbness”, 186; Sutton, *Photography, Cinema, Memory*, 48.

mostra, também, como a fotografia foi frequentemente usada para a construção de um Outro, exótico e submisso, cujas imagens satisfaziam a percepção dos europeus da sua própria superioridade.⁴⁹³ Por outro lado, revelam igualmente como a fotografia popular tendia a “exagerar o exótico e o estranho”, bem como a privilegiar “o antiquado e o tradicional”, oferecendo aos viajantes uma visão nostálgica de um “passado em desaparecimento”, tendência que se prolongaria depois no turismo cultural massificado.⁴⁹⁴

De resto, esta associação entre a fotografia e o turismo é evocada, logo no arranque do filme, quando a enumeração de itens a levar numa viagem é acompanhada por uma montagem sincopada de múltiplas fotografias captadas a partir de um comboio. A sequência, recorrente ao longo do filme, do diário de viagem de Hiroshi até ao topo da montanha evidencia esta longa tradição, através de imagens de épocas diversas de caminhantes a percorrer o mesmo trilho.

Esta viagem de Hiroshi serve também para vincar a dimensão simbólica da subida ao ponto mais alto da montanha como uma conquista sobre a natureza. Uma vez mais, também aqui a reflexão pode ser extrapolada para o campo da fotografia, não só pela sua aparente vitória simbólica sobre a transitoriedade da vida, mas também porque a imagem do próprio monte Fuji foi apropriada por narrativas de poder e conquista, como revela o trecho dedicado à 2.^a Guerra Mundial e, mais tarde, usado como palco privilegiado para um duelo ficcional entre potências, no filme *King Kong versus Godzilla* (1962).

Se a reprodução sucessiva de fotografias parece demonstrar a vacuidade deste gesto – “a prova, talvez de uma falsa verdade: eu vi isto, eu estive aqui”⁴⁹⁵ –, a narração recorda-nos também o poder real – ainda que simbolicamente atribuído, claro está – que estas podem exercer no mundo, como revela a proibição da utilização da imagem do monte Fuji no cinema japonês, durante a ocupação norte-americana do pós-guerra.

A relação entre fotografia e cinema é também abordada indiretamente – em sucessivas meditações sobre a permanência e a mudança – e diretamente, por via das considerações da narradora à volta das ideias avançadas no ensaio de Peter Wollen: “*film is like fire, photography is like ice*”, que parece sugerir a incompatibilidade entre os dois

⁴⁹³ Anandi Ramamurthy, “Spectacles and Illusions: Photography and Commodity Culture”, in *Photography: a Critical Introduction*, ed. Liz Wells (New York: Routledge, 2015), 272.

⁴⁹⁴ Holland, “Sweet It Is to Scan...”, 145.

⁴⁹⁵ “Evidence perhaps of a false truth: I saw this, I was here”.

meios, por via da anulação recíproca dos seus efeitos próprios.⁴⁹⁶ De resto, para este autor, mesmo a imagem estática de um motivo imóvel, quando usada num filme (ainda que não sendo uma fotografia), “parece paradoxal”,⁴⁹⁷ como se contrariasse a própria natureza do meio. No entanto, como vimos antes, pode permitir também dar-nos uma “imagem direta do tempo”,⁴⁹⁸ como foi explorado em algumas obras do cinema do pós-guerra.

A narração alude assim, constantemente, à sua própria matéria visual (a imagem, a fotografia, o cinema) e às condições de existência do próprio filme, que na intenção da autora, se destinava a contrariar uma suposta incompatibilidade entre os dois meios.⁴⁹⁹ O próprio subtítulo do filme – “a photo-film by Fiona Tan – remete para esta convivência de (aparentes) opostos.

Mas se a narração em *off* projeta constantemente uma postura autorreflexiva no espetador, o tratamento fílmico das fotografias e a banda sonora tomam, frequentemente, a direção contrária.

O som ambiente reforça o efeito de realidade das imagens: ouvimos o ruído do vento, o canto dos pássaros, o barulho da água, as vozes e os passos dos caminhantes que almejam chegar ao topo da montanha. E a música, composta para o filme por Leo Anemaet, sublinha o alcance emocional das imagens, seguindo de perto o tom da narração. Como se a reutilização cinematográfica destas imagens servisse não para exacerbar os atributos convencionais da imagem fotográfica – como o seu silêncio e imobilidade⁵⁰⁰ – mas para os contrariar.

A própria montagem serve-se, por vezes, da associação de diferentes escalas de plano para criar uma ilusão de continuidade espaço-temporal, como na sequência recorrente da viagem do amante japonês até ao topo do monte Fuji ou na breve animação de fotografias de exercícios militares, colmatada por efeitos sonoros de explosões e rajadas de metralhadora.

Claro que a articulação de fotografias de épocas distintas resiste a este efeito de montagem – a ilusão nunca é completa –, mas torna evidente a enorme capacidade de manipulação do cinema e a maleabilidade das imagens, algo que Wees já detetara em

⁴⁹⁶ Wollen, “Fire and Ice”, 108–13.

⁴⁹⁷ Wollen, “Fire and Ice”, 110.

⁴⁹⁸ Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 31.

⁴⁹⁹ Sand, “Fiona Tan”, 6.

⁵⁰⁰ Company, *Photography and Cinema*, 96.

trabalhos de *found footage* que visavam a desconstrução ideológica do fluxo mediático de imagens em movimento.⁵⁰¹ É notório, contudo, que se podemos ver algo desta intenção nessa animação simulada de uma cena bélica a partir de fotografias de exercícios militares no sopé do monte Fuji, logo a seguir, a artista nos mostre uma sequência de retratos de grupos militares, enquanto diz: “*Your father, your grandfather, your brother. Pain transgresses more than one generation*”. Como se à evidência desse potencial de manipulação das imagens, tivesse de acrescentar a constatação da sua natureza indexical, recordando-nos que estas captam pessoas reais, cuja existência terá ainda, possivelmente, impacto no momento presente.

Se as fotografias revelam alguns traços da sua materialidade – o grão das imagens, os carimbos nas margens – a sua reutilização fílmica sublinha frequentemente a sua apropriação digital e a maleabilidade que esta facilita. O filme inicia-se com uma sequência de fotografias que vão aumentando de tamanho até ocuparem progressivamente o espaço total do ecrã e a realizadora recorre, frequentemente, a sobreposições e fundidos para transformar um vale vazio numa cidade compacta ou aproximar a vista de um céu estrelado de uma luminosa paisagem urbana noturna. Os travellings verticais sobre imagens da montanha replicam um olhar ascendente sobre a paisagem estática e a articulação de fotografias de diferentes períodos do dia criam o efeito ilusório de um nascer do sol ou do cair da noite.

No entanto, a própria montagem também expõe, como vimos antes, através da sua lógica arquivista um gesto autorreflexivo, como quando a autora associa fotografias diversas de objetos e outras construções que replicam a forma icónica do monte Fuji ou quando faz suceder a uma sequência de fotografias da montanha espelhada num rio um outro grupo de imagens que mostram diversas pessoas a fotografar a montanha, aludindo assim à natureza icónica e mimética da imagem fotográfica. É notório, contudo, que esta última sequência termine com imagens de solitárias câmaras digitais a enquadrar o monte, sem que o elemento humano esteja já presente.

“O nosso mundo está repleto de imagens e parece, às vezes, que todas estas imagens se colocam entre nós e o mundo”,⁵⁰² comenta a narradora a dada altura. A profusão de fotografias do mesmo monte, exibidas ao longo de quase hora e meia, parece

⁵⁰¹ Wees, *Recycled Images*, 40.

⁵⁰² “*Our world is filled with images. And it feels at times like all those images insert themselves between us and the world*”.

denunciar um pesadelo pós-moderno, em que por detrás de cada imagem só existem outras imagens.⁵⁰³ No entanto, parece-nos que a problematização constante, ao longo do filme, das convenções associadas a diversos usos da imagem fotográfica, e as digressões verbais sobre a natureza da fotografia e da imagem, bem como sobre o seu poder simbólico, suscitam uma reflexão mais complexa. Se o monte Fuji enquanto elemento da paisagem “não fala em linguagem humana”,⁵⁰⁴ também as imagens que deste se possam fazer refletir, necessariamente, o entorno cultural, social, histórico e simbólico de quem as cria e de quem as vê. No topo da montanha, nota o caminhante japonês, não existe nada. Mas como recorda a narradora no início do filme, o vazio não tem uma conotação negativa na língua japonesa. “Um vazio tem o potencial de ser preenchido”.⁵⁰⁵

Assim, mais do que alertar para a impossibilidade ou vacuidade do registo documental, o filme recorda-nos, constantemente, como a nossa visão do mundo está impregnada de cultura. E que qualquer abordagem à fotografia pressupõe esta consciência crítica.

⁵⁰³ Baudrillard, “The Evil Demon of Images”, 196.

⁵⁰⁴ “*But the mountain itself is only an ever mountain. It never speaks in human language*”.

⁵⁰⁵ “*Emptiness or void you explained patiently never has negative connotations in the Japanese language. Just like the shining bamboo. A void has the potential to be filled.*”

CONCLUSÃO

A revisão de literatura e a análise de casos de estudo, a que nos dedicámos nos capítulos anteriores, permitem-nos ensaiar algumas conclusões sobre as estratégias de reutilização de imagens-arquivo fotográficas no cinema de não-ficção e as implicações destas para a (re)avaliação do seu estatuto documental.

Desde logo, a própria utilização da fotografia no cinema pode, pelo menos, em potência, gerar formas de autorreflexividade, que incidem sobre a imagem fotográfica, mas também sobre o próprio gesto cinematográfico. Ou seja, o cinema assume-se assim como um palco privilegiado para pensar a fotografia, mas também o próprio cinema, tendo presente a base fotográfica deste, que avança a 24 imagens por segundo, mas também a natureza fragmentária do registo fotográfico que resiste a esta incorporação plena, evidenciando a sua dimensão lacunar e ambígua. Desta forma, pode contribuir para uma consciencialização crítica sobre a imagem fotográfica e os seus limites representativos, mas também sobre as estratégias cinematográficas de legitimação e criação de sentido, facilitando a emergência do “espetador pensativo” a que aludia Raymond Bellour.⁵⁰⁶

Contudo, mesmo reconhecendo este potencial à partida, parece-nos fundamental ter em consideração as estratégias cinematográficas específicas de reutilização destas imagens – as formas de montagem, o estilo de narração, o som ambiente, o tratamento fílmico das imagens – que tanto podem reforçar como contrariar esse mecanismo suspensivo da ilusão referencial. Os esforços para contrariar esta autorreflexividade nunca serão plenos, na medida em que a fotografia resiste, pela sua natureza elíptica e fragmentária, a uma montagem de vocação realista, à supressão da sua mudez pelo som ambiente ou a formas de movimento que visam minimizar a sua fixidez. No entanto, a preferência por estas estratégias tende a chamar a atenção para o evento pré-fotográfico a que a imagem se refere, deslocando para segundo plano as fragilidades representativas da fotografia.

Por outro lado, quando o próprio ato de reutilização destas imagens pré-existent contribui para uma desconstrução do seu efeito de realidade, através de uma montagem que valoriza os interstícios entre fotografias (e, portanto, a sua dimensão lacunar, mas

⁵⁰⁶ Bellour, “The Pensive Spectator”, 119–23.

também o mecanismo relacional que as aproxima⁵⁰⁷), fragmenta espacialmente as imagens, ou liberta a faixa sonora de uma tentativa de emprestar realismo à imagem muda, torna duplamente evidente, por via desta re-mediação cinematográfica, quer os recursos do cinema, quer a capacidade precária da fotografia para nos devolver algo desse mesmo evento pré-fotográfico.

Como vimos, estas estratégias não se anulam liminarmente e, muitas vezes, convivem mutuamente no mesmo filme, tanto salientando o que nas imagens pode resistir em vestígio da realidade, como recortando uma distância crítica e autorreflexiva, através do gesto cinematográfico que as reutiliza e problematiza.

Podemos ver aqui a dupla intervenção proposta por Didi-Huberman, de “desarmar o olhar” e de “rearmar o olhar”,⁵⁰⁸ ou seja, de travar a ilusão realista das fotografias, reconhecendo a sua dimensão precária e lacunar, mas simultaneamente, de agenciar uma “re-montagem imaginativa”⁵⁰⁹ que permite valorizar o potencial documental das imagens, fazendo-as estabelecer ressonâncias com outras fontes.

Parece-nos assim que é da tensão produtiva entre estratégias cinematográficas que fomentam a autorreflexividade e outras que valorizam a condição vestigial das imagens que se torna possível uma aproximação crítica à fotografia no cinema, que não anula por completo a sua dimensão documental, facilitando um conhecimento a partir da imagem, mas que tampouco ignora a sua fragilidade representativa e a sua dimensão construída.

Na articulação dessa distância crítica na reutilização da imagem-arquivo fotográfica no cinema de não-ficção, parecem assumir particular relevância algumas estratégias associadas à tradição ensaísta, como a adoção de um ponto de vista subjetivo ou a exploração de tensões entre a faixa sonora e a imagem.⁵¹⁰

A preferência por formas de narração e testemunhos que vincam um posicionamento subjetivo em relação às imagens, ou seja, que não assumem uma autoridade epistémica sobre o que estas pretendem transmitir ou mostrar, valoriza esse ato provisional de fixação de sentido *a posteriori*, convocando também, como vimos, um

⁵⁰⁷ Stimson, “The Pivot of the World: Photography and Its Nation”, 96.

⁵⁰⁸ Didi-Huberman, *Remontages du Temps Subi*, 107.

⁵⁰⁹ Didi-Huberman, *Remontages du Temps Subi*, 110.

⁵¹⁰ Corrigan e Alter, ed., *Essays on the Essay Film*, 3.

“espetador incorporado”,⁵¹¹ chamado, também ele, a preencher esse espaço intersticial entre vestígios fragmentários, com a sua própria imaginação e hipóteses de interpretação.

Esta dimensão aberta da forma ensaísta facilita assim a emancipação intelectual do espectador,⁵¹² chamado não a decodificar uma mensagem pré-concebida, de que as imagens servem apenas como veículo ilustrativo, mas a contribuir produtivamente para o conhecimento a partir destas.

De resto, podemos também ver nestas estratégias ecos da transição para o cinema moderno, teorizada por Deleuze,⁵¹³ que não anulam, parece-nos, a dimensão documental da fotografia, mas sujeitam-na a uma dinâmica reflexiva que tanto aponta para a necessidade de desconfiar das imagens, como de procurar nelas algo que nos ajude a fazer sentido do passado e a re-imaginar o futuro.

A revisão da literatura e a análise de casos evidencia também que, para cada obra, importa ter em consideração os desafios específicos que cada conjunto de fotografias pré-existentes coloca e que convoca necessariamente outras áreas de estudo, que aqui podemos apenas aflorar. Assim, se focamos as estratégias de reutilização da fotografia no cinema, é preciso ter presente que estas procuram dar resposta a problemas específicos: de articulação entre a memória individual e coletiva ou de re-subjetivação dos retratados perante imagens captadas no âmbito de sistemas repressivos, como vimos antes.

Isto significa que as estratégias de reutilização, mesmo que as possamos isolar teoricamente, têm necessariamente de ser vistas em diálogo com essas questões, que, como fomos vendo, remetem para um vasto campo de estudo, que incluirá desde a relação entre a fotografia e os discursos de memória, aos estudos pós-coloniais ou feministas, ou a debates sobre a capacidade de representação de experiências traumáticas. Um conjunto mais amplo de casos obrigaria certamente a uma maior interseção com esses campos de estudo e uma análise mais detalhada das suas implicações.

Por outro lado, e na medida em que consideramos que a utilização da fotografia no cinema abre um espaço privilegiado para a reflexão sobre o próprio cinema, certamente que um estudo mais alargado deste tema beneficiaria de uma revisão mais

⁵¹¹ Rascaroli, “The Essay Film”, 185.

⁵¹² Rancière, *O Espetador Emancipado*, 18.

⁵¹³ Deleuze, *A Imagem-Tempo*.

aprofundada da literatura sobre recursos como a montagem, a articulação entre palavra e imagem ou da utilização do som e da música em contexto cinematográfico.

Além disso, as aproximações do cinema ao gesto fotográfico – através da paralisação da imagem, por exemplo – e que aqui explorámos apenas na medida em que se cruzava com o nosso objeto de estudo – ou a comparação entre formas de ensaio fotográfico e cinematográfico, por exemplo, também nos parece oferecer outros campos de análise, uma vez mais, não no sentido de fixar fronteiras ontológicas, mas de iluminar convenções e de problematizar a relação entre a imagem fixa e em movimento, num contexto mais amplo.

Se não deixámos de valorizar, neste trabalho, o potencial documental da fotografia, mesmo sem ignorar o debate pós-moderno sobre esta matéria ou os desafios da convergência digital, parece-nos também que essa discussão poderia ser complementada por uma análise das estratégias usadas noutros contextos discursivos, com objetivos distintos (o jornalismo, a ciência, etc.), para melhor iluminar, sem aderir a um determinismo tecnológico, as implicações da transição digital e as formas de legitimação e problematização da dimensão documental da imagem fotográfica.

Assim, mais do que visar traçar fronteiras rígidas, parece-nos que este trabalho evidencia os benefícios da problematização deste encontro entre dois meios – o cinema e a fotografia – como forma de encontrar nesse espaço relacional novas formas de pensar a imagem fotográfica e cinematográfica.

BIBLIOGRAFIA

- Akerman, Chantal. "In Her Own Time: Interview with Miriam Rosen". In *The Cinematic*, ed. David Company, 195–97. London: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2007.
- Amad, Paula. *Counter-archive: Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète*. New York: Columbia University Press, 2010.
- . "Film as the 'Skin of History': André Bazin and the Specter of the Archive and Death in Nicole Védres's Paris 1900 (1947)". *Representations* 130, n.º 1 (Spring 2015): 84–118, <https://www.jstor.org/stable/10.1525/rep.2015.130.1.84>.
- Ambroñeiras, Iván García. "Explorando la Memoria Traumática: Susana Sousa Dias y el Archivo Salazarista". In *Jugar con la Memoria: el Cine Portugués en el Siglo XXI*, ed. Horacio Muñoz Fernández, Iván Villarrea Álvarez, 162–83. Santander: Shangrila Textos Aparte, 2014.
- Assmann, Jan. "Communicative and Cultural Memory". In *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll, Ansgar Nünning. Berlin, New York: De Gruyter, 2008.
- Baer, Ulrich. *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*. Cambridge: The MIT Press, 2002.
- Balázs, Béla. "The Close-Up". In *Film Theory & Criticism*, ed. Leo Braudy, Marshall Cohen, 198–206. New York: Oxford University Press, 2016.
- Baron, Jaimie. *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. New York: Routledge, 2013.
- Barthes, Roland. *A Câmara Clara*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2018.
- . "L'effet de reel". *Communications*, 11 (1968): 84-89, <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158>.
- . *O Óbvio e o Obtuso*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1984.
- Baudrillard, Jean. "The Evil Demon of Images and the Procession of Simulacra". In *Postmodernism: a Reader*, ed. Thomas Docherty, 194–99. London: Harvester Wheatsheaf, 1993.
- Bazin, André. "The Ontology of the Photographic Image". In *Film Theory & Criticism*, ed. Leo Braudy, Marshall Cohen. New York: Oxford University Press, 2016.
- Beckman, Karen e Jean Ma ed. *Still Moving: Between Cinema and Photography*. Durham, London: Duke University Press, 2008. Kindle.
- Bellour, Raymond. *Entre-imagens: Foto, Cinema, Vídeo*. Trad. Luciana A. Penna.

- Campinas: Papirus, 1997.
- . “The Cinema and the Essay as a Way of Thinking”. In *Essays on the Essay Film*, ed. Timothy Corrigan, Nora M. Alter, 227–39. New York: Columbia University Press, 2017.
- . “The Pensive Spectator”. In *The Cinematic*, ed. David Company, 119–23. London: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2007.
- Belton, John. “The World in the Palm of Your Hand: Agnès Varda, Trinh T. Minh-ha, and the Digital Documentary”. In *Film Theory & Criticism*, ed. Leo Braudy, Marshall Cohen, 744–56. New York: Oxford University Press, 2016.
- Benjamin, Walter. “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”. In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, trad. Maria Luz Moita, 75–110. Lisboa: Relógio d’Água, 1992.
- . *Passagens*. Trad. Irene Aron, Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- . “Teses sobre a Filosofia da História”. In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, trad. Manuel Alberto. Lisboa: Relógio d’Água, 1992.
- Bense, Max. “On The Essay and Its Prose”. In *Essays on the Essay Film*, ed. Timothy Corrigan, Nora M. Alter, 49–59. New York: Columbia University Press, 2017.
- Blaufuks, Daniel. “A Memória de uma Fotografia”. In *Toda a Memória do Mundo, Parte Um*, ed. Daniel Blaufuks, 89–95. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, 2014.
- . *Sob Céus Estranhos - Uma História de Exílio*. Lisboa: Edições Tinta da China, 2007.
- Blaufuks, Daniel, e Rémi Coignet. “Uma Conversa entre Rémi Coignet e Daniel Blaufuks”. In *Toda a Memória do Mundo, Parte Um*, ed. Daniel Blaufuks, 71–88. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, 2014.
- Blaufuks, Daniel, e Sérgio Mah. “Uma Conversa com Sérgio Mah”. 2006. Acedido em 15 Março 2020. <https://www.danielblaufuks.com/webmac/text.html>.
- Blümlinger, Christa. “Cineastas em Arquivos”. In *Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi*, ed. Nuno Sena, 85–102. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2001.
- . *Cinéma de Seconde Main: Esthétique du Remploi dans l’Art du Film et des Nouveaux Médias*. Trad. Pierre Rusch, Christophe Jouanlanne. Paris: Klincksieck, 2013.
- Brenez, Nicole. “Montage Intertextuel et Formes Contemporaines du Remploi dans le

Cinéma Expérimental”. *Cinémas - Revue d’Études Cinématographiques* 13, n.º 1–2 (2002): 49–67, <https://doi.org/10.7202/007956ar>.

Bruzzi, Stella. *New Documentary: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2000.

Bull, Stephen. *Photography*. New York: Routledge, 2010.

Campany, David. *Photography and Cinema*. London: Reaktion Books, 2008.

———. “Safety in Numbness. Some Remarks on Problems of ‘Late Photography’”. In *The Cinematic*, ed. David Campany, 185–93. London: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2007.

———. “Introduction: When to Be Fast? When to Be Slow?”. In *The Cinematic*, ed. David Campany, 10–17. London: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2007.

Chéroux, Clément. “Du Bon Usage des Images”. In *Mémoire des Camps: Photographies des Camps de Concentration et d’Extermination Nazis (1933–1999)*, dir. Clément Chéroux, 11–22. Paris: Marval, 2001.

Jackson, Bruce. “Conversations with Emile de Antonio”. *Senses of Cinema*, n.º 31 (April 2004). http://sensesofcinema.com/2004/politics-and-the-documentary/emile_de_antonio.

Corrigan, Timothy. *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. New York: Oxford University Press, 2011.

Corrigan, Timothy, e Nora M. Alter, ed. *Essays on the Essay Film*. New York: Columbia University Press, 2017.

Crowdus, Gary, e Dan Georgakas. “History is the Theme of All My Films: an Interview with Emile de Antonio”. In *New Challenges for Documentary*, ed. Alan Rosenthal, John Corner, 94–109. Manchester: Manchester University Press, 2005.

De Duve, Thierry. “Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox”. In *The Cinematic*, ed. David Campany, 52–61. London: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2007.

Debord, Guy. *A Sociedade do Espectáculo*. Trad. Francisco Alves e Afonso Monteiro. Cascais: Edições Antipáticas, 2005.

Debord, Guy, e Gil J. Wolman. “Mode d’Emploi du Détournement”. *Inter, Art Actuel*, n.º 117 (2014): 23–26, <https://id.erudit.org/iderudit/72291ac>.

Deleuze, Gilles. *A Imagem-Movimento*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

———. *A Imagem-Tempo*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- Derrida, Jacques. *Archive Fever, a Freudian Impression*. Trad. Eric Prenowitz. Chicago, London: University of Chicago Press, 1996.
- Didi-Huberman, Georges. *Imagens Apesar de Tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.
- . *Remontages du Temps Subi*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.
- Doane, Mary Ann. *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- Dubois, Philippe. “Trace-Image to Fiction-Image: the Unfolding of Theories of Photography from the ’80s to the Present”. *October*, n.º 158 (Fall 2016): 155–66, https://doi.org/10.1162/OCTO_a_00275.
- Durden, Mark. “Memória, Arquivos e o Quotidiano: a Afirmação na Arte de Daniel Blaufuks”. In *Toda a Memória do Mundo, Parte Um*, ed. Daniel Blaufuks, 39–53. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, 2014.
- Eco, Umberto. “A Poética da Obra Aberta”. In *Obra Aberta - Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*, trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2015. Kindle.
- . *Os Limites da Interpretação*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015. Kindle.
- Edwards, Steve. “Instantâneos de História: Passagens sobre o Argumento Pós-Moderno”. In *Fotografia na Arte: de Ferramenta a Paradigma*, ed. Ricardo Nicolau, 142–51. Porto: Público e Fundação Serralves, 2006.
- Elsaesser, Thomas. “Returning to the Past its Own Future”. *Research in Film and History*, n.º 1 (Novembro 2018). <https://film-history.org/issues/issue-1-long-path-audio-visual-history-special-issue>.
- Elsaesser, Thomas. “The Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive and Internet”, Comunicação apresentada em Cinema Symposium Doku.Arts, Berlim, 11 Setembro 2014. http://2014.doku-arts.de/content/sidebar_fachtagung/Ethics-of-Appropriation.pdf.
- Enwezor, Okwui. *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. New York: International Center of Photography, 2008.
- Foster, Hal. “An Archival Impulse”. *October* 110 (Autumn 2004): 3–22, <http://www.jstor.org/stable/3397555>.
- Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

- Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Trad. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Grosseguesse, Orlando. “Uma Estética da Pós-Memória. Sob Céus Estranhos, uma História de Exílio de Daniel Blaufuks”. In *Europa im Spiegel von Migration und Exil/ Europa no Contexto de Migração e Exílio*, ed. Lydia Schmuck, Marina Corrêa, 37–59. Berlin: Frank & Timme, 2015. shorturl.at/xCOPV
- Guido, Laurent, e Olivier Lugon, ed. *Between Still and Moving Images*. New Barnet: John Libbey Publishing, 2012.
- Gunning, Tom. “In Your Face: Physiognomy, Photography and the Gnostic Mission of Early Film”. *Modernism/modernity*, 4, n.º 1 (1997): 1–29. [doi:10.1353/mod.1997.0003](https://doi.org/10.1353/mod.1997.0003).
- . “Never Seen This Picture Before: Muybridge in Multiplicity”. In *The Cinematic*, ed. David Company, 20–24. London: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2007.
- . “What’s the Point of an Index? Or, Faking Photographs”. In *Still Moving: Between Cinema and Photography*, ed. Karen Beckman, Jean Ma. London, Durham: Duke University Press, 2008. Kindle.
- Hausken, Liv. “The Temporalities of the Narrative Slide Motion Film”. In *Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms*, ed. Eivind Rossaak, 85–105. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.
- Hirsch, Marianne. “The Generation of Postmemory”. *Poetics Today* 29, n.º 1 (Spring 2008): 103–28. [https://doi.org/DOI 10.1215/03335372-2007-019](https://doi.org/DOI%2010.1215/03335372-2007-019).
- Holland, Patricia. “‘Sweet it is to Scan...’: Personal Photographs and Popular Photography”. In *Photography: a Critical Introduction*, ed. Liz Wells, 133–88. Abingdon, New York: Routledge, 2015.
- Hüppauf, Bernd. “Modernism and the Photographic Representation of War and Destruction”. In *Fields of Vision*, ed. Leslie Devereaux, Roger Hillman, 94–126. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- Jameson, Fredric. “Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism”. In *Postmodernism: a Reader*, ed. Thomas Docherty, 62–92. London: Harvester Wheatsheaf, 1993.
- Järdeemar, Cecilia. “Les Archives Suédoises – a Collaborative Enquiry into a Hidden Colonial Photographic Archive”. Comunicação apresentada em Conferência Internacional Memória / Arquivo / Documento – Artes e Arquitectura, Lisboa, 8-9 novembro, 2018.

- Keenan, Thomas, e Hito Steyerl. "What is a Document? An Exchange Between Thomas Keenan and Hito Steyerl". *Aperture*, n.º 214 (Spring 2014): 58–64.
<https://www.jstor.org/stable/24474931>.
- Kellner, Douglas, e Dan Streible, ed. *Emile de Antonio: a Reader*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Kuehl, Jerry. "History on the Public Screen II". In *New Challenges for Documentary*, ed. Alan Rosenthal, John Corner, 372–81. Manchester: Manchester University Press, 2005.
- Lewis, Randolph. *Emile de Antonio: Radical Filmmaker in Cold War America*. Madison: University of Wisconsin Press, 2000.
- Leyda, Jay. *Films Beget Films: a Study of the Compilation Film*. New York: Hill and Wang, 1964.
- Lister, Martin. "Photography in the Age of Electronic Imaging". In *Photography: a Critical Introduction*, ed. Liz Wells, 303–45. London, New York: Routledge, 2000.
- MacDonald, Scott. *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema*. New York: Oxford University Press, 2015.
- . "Susana Sousa Dias". *Film Quarterly* 66, n.º 2 (Winter 2012): 25–34.
<https://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2012.66.2.25>.
- Macnab, Geoffrey. "Fiona Tan on Ascent: 'A Mountain Will Always Escape a Photograph'". *Sight & Sound*, 24 Janeiro 2017. <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/fiona-tan-ascent-mount-fuji-photograph>.
- Manovich, Lev. "Database as a Symbolic Form". *Convergence: the International Journal of Research into New Media Technologies* 5, n. 2 (1999): 80–99.
<https://doi.org/10.1177/135485659900500206>.
- Matuszewski, Boleslas. "A New Source of History". Trad. Laura U. Marks e Diane Koszarski. *Film History* 7, n.º 3 (Autumn 1995): 322–24.
<https://www.jstor.org/stable/3815097>.
- Metz, Christian. "Photography and Fetish". *October* 34 (Autumn 1985): 81–90.
<https://www.jstor.org/stable/778490>.
- Mitchell, W. J. T. *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present*. Chicago: University of Chicago Press, 2011. Kindle.
- . *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

- . “Showing Seeing: a Critique of Visual Culture”. *Journal of Visual Culture* 1, n.º 2 (2002): 165–81. <https://doi.org/10.1177/147041290200100202>.
- . “What Is an Image?” *New Literary History* 15, n.º 3 (Spring 1984): 503–37. <https://www.jstor.org/stable/468718>.
- . “WJT Mitchell Lecture”. Comunicação apresentada no Museum of Contemporary Photography, Chicago, 20 Março 2012. <https://vimeo.com/channels/mocp/47046821>.
- Mitchell, William J. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge: The MIT Press, 1994.
- Mulvey, Laura. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books, 2006.
- Nascimento, Lyslei, e Saul Kirschbaum. “Sob Céus Estranhos: Ilse Losa e Daniel Blaufuks”. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG* 13, n.º 24 (Maio 2019). <https://doi.org/10.17851/1982-3053.13.24.89-112>.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. 2ª. ed. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- . *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- . *Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. Oakland: University of California Press, 2016.
- Pasolini, Pier Paolo. “O ‘Cinema de Poesia’”. In *Empirismo Hereje*, trad. Miguel Serras Pereira, 137–52. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.
- Peirce, Charles S. “Ícone, Índice e Símbolo”. In *Semiótica*, trad. José Teixeira Coelho Neto, 63–76. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- Pimentel, Irene Flunser. *A História da PIDE*. 6.ª ed. Lisboa: Círculo de Leitores, Temas e Debates, 2009.
- Plantinga, Carl. “The Limits of Appropriation: Subjectivist Accounts of the Fiction/Nonfiction Film Distinction”. In *The Philosophy of Documentary Film*, ed. David LaRocca. Lanham: Lexington Books, 2017. Kindle.
- Ramamurthy, Anandi. “Spectacles and Illusions: Photography and Commodity Culture”. In *Photography: a Critical Introduction*, ed. Liz Wells, 231–88. New York: Routledge, 2015.
- Rancière, Jacques. *A Fábula Cinematográfica*. Trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2014.

- . *O Espetador Emancipado*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- Rascaroli, Laura. “The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments”. In *Essays on the Essay Film*, ed. Timothy Corrigan, Nora M. Alter, 183–96. New York: Columbia University Press, 2017.
- Renov, Michael. “Introduction: The Truth About Non-Fiction”. In *Theorizing Documentary*, ed. Michael Renov, 1–11. New York: Routledge, 2012.
- Ribalta, Jorge. *El Espacio Público de la Fotografía: Ensayos y Entrevistas*. Barcelona: Arcàdia, 2018.
- Rosas, Fernando. *O Estado Novo (1926-1974)*. Vol. 7 in *História de Portugal*, dir. José Mattoso. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- Rosen, Philip. “From Change Mummified”. In *Film Theory & Criticism*, ed. Leo Braudy, Marshall Cohen, 8.^a, 734–43. Oxford, New York: Oxford University Press, 2016.
- Rosler, Martha. “In, Around, and Afterthoughts: On Documentary Photography”. In *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, ed. Richard Bolton. Cambridge: MIT Press, 1990.
- Rossaak, Eivind, ed. *Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.
- Russell, Catherine. *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham: Duke University Press, 2018.
- Sánchez-Biosca, Vicente. “Qué Espera de Mí Esa Foto? La Perpretator Image de Bophana y su Contracampo. Iconografías del Genocidio Camboyano”. *Aniki - Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 2, n.º 2 (2015): 322–48. <https://doi.org/10.14591/aniki.v2n2.170>.
- Sand, Olivia. “Fiona Tan”. *The Asian Art Newspaper*, Abril 2017. Disponível em <https://fionatan.nl/project/ascent/>.
- Sekula, Allan. “On the Invention of Photographic Meaning”. In *Thinking Photography*, ed. Victor Burgin, 84–109. London: Palgrave Macmillan, 1982.
- . “Reading an Archive: Photography Between Labour and Capital”. In *The Photography Reader*, ed. Liz Wells, 443–52. London, New York: Routledge, 2003.
- . “The Body and the Archive”. *October* 39 (Winter 1986): 3–64. <https://www.jstor.org/stable/778312>.
- Sobchack, Vivian. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2004.

- Sontag, Susan. *Ensaio sobre Fotografia*. Trad. José Afonso Furtado. Lisboa: Quetzal Editores, 2012.
- . *Olhando o Sofrimento dos Outros*. Trad. Lisboa: Quetzal Editores, 2015.
- Sousa Dias, Susana. “Notas sobre o 48”. *Documenta – Cadernos de Documentário*, n.º 1 (Junho 2010), 4.
- Stewart, Garrett. *Between Film and Screen: Modernism’s Photo Synthesis*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- Steyerl, Hito. “November: A Film Treatment”. *Transit* 1, n.º 1 (2004): 1–15. <https://escholarship.org/uc/item/8wm4w20x>.
- Stimson, Blake. “The Pivot of the World: Photography and Its Nation”. In *The Cinematic*, ed. David Company, 91–101. London: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2007.
- Sutton, Damien. *Photography, Cinema, Memory: the Crystal Image of Time*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- Tagg, John. “The Archiving Machine; or, The Camera and the Filing Cabinet”. *Grey Room*, n.º 47 (Spring 2012): 24–37. <https://www.jstor.org/stable/23258588>.
- . *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.
- Tannen, Deborah. “What’s in a Frame? Surface Evidence for Underlying Expectations”. In *Framing in Discourse*, ed. Deborah Tannen, 14–56. New York, Oxford: Oxford University Press, 1993.
- Van Alphen, Ernst. “The Decline of Narrative and the Rise of the Archive”. In *Storytelling and Ethics: Literature, Visual Arts and the Power of Narrative*, ed. Hanna Meretoja and Colin Davis, 68–83. New York, London: Routledge, 2017.
- Vaughan, Sian. “Bummock for Bummock’s Sake? Investigating the How and Why of Artists’ Research Practices in Archives”. Comunicação apresentada em Conferência Internacional Memória / Arquivo / Documento – Artes e Arquitectura, Lisboa, 8-9 novembro, 2018.
- Wees, William C. *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives, 1993.
- Weinrichter, Antonio. *Desvíos de lo Real: el Cine de No Ficción*. Madrid: TB Editores, 2004. Kindle.
- . “Jugando con los Archivos de lo Real. Apropiación y Remontaje en el Cine de No Ficción”. In *Documental y Vanguardia*, ed. Casimiro Torreiro, Josetxo Cerdán, 43–64. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005.

Willis, Anne-Marie. "Photography and Film: Figures in/of History". In *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*, ed. Leslie Devereaux, Roger Hillman, 77–93. Berkeley: University of California Press, 1995.

Wollen, Peter. "Fire and Ice". In *The Cinematic*, ed. David Company, 108–13. London: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2007.

ANEXO 1: Lista de filmes citados

(Ordenada por ordem alfabética a partir do título em português, quando disponível, ou inglês)

48 (48, real. Susana Sousa Dias, Portugal, 2010, 92 minutos).

A Generation (Une Génération, real. Philippe Grandrieux, França, 1982, 10 minutos).

Alix's Pictures (Les Photos d'Alix, real. Jean Eustache, França, 1980, 15 minutos).

A Montanha Sagrada (Der Heilige Berg, real. Arnold Fanck, Alemanha, 1926, 106 minutos).

An Ordinary Day of Schmidt the Gestapo Man (Powszedni Dzień Gestapowca Schmidta, real. Jerzy Ziarnik, Polónia, 1964, 10 minutos).

As Asas do Desejo (Der Himmel über Berlin, real. Wim Wenders, Alemanha e França, 1987, 128 minutos).

Ascent (Ascent, real. Fiona Tan, Países Baixos e Japão, 2016, 80 minutos).

Bophana: A Cambodian Tragedy (Bophana, une Tragédie Cambodgienne, real. Rithy Panh, 1996, 60 minutos).

Capitalism: Child Labor (Capitalism: Child Labor, real. Ken Jacobs, Estados Unidos, 2008, 3 minutos).

Capitalism: Slavery (Capitalism: Slavery, real. Ken Jacobs, Estados Unidos, 2006, 14 minutos).

Catch Phrases, Catch Images (Schlagworte, Schlagbilder. Eine Gespräch mit Vilém Flusser, real. Harun Farocki, Alemanha, 1986, 13 minutos).

Conversations in Vermont (Conversations in Vermont, real. Robert Frank, Estados Unidos, 1971, 26 minutos).

Evereste (Everest, real. Baltasar Kormákur, Estados Unidos, Reino Unido e Islândia, 2015, 121 minutos).

Fantasia Lusitana (Fantasia Lusitana, real. João Canijo, Portugal, 2010, 66 minutos).

Filmarilyn (Filmarilyn, real. Polo Gioli, Itália, 1992, 9 minutos).

From the Pole to the Equator (Dal Polo all'Equatore, real. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, Itália e Alemanha, 1987, 96 minutos).

Hiroshima, Meu Amor (Hiroshima Mon Amour, real. Alain Resnais, França e Japão, 1959, 90 minutos).

I Am Looking at Your Photograph (Patrze na Twoja Fotografie, real. Jerzy Ziarnik, Polónia, 1979, 9 minutos).

I'll Be Your Mirror (I'll Be Your Mirror, real. Edmund Coulthard e Nan Goldin, Estados Unidos, 1996, 50 minutos).

If I Had Four Dromedaries (Si J'Avais Quatre Dromadaires, real. Chris Marker, França, Alemanha, 1966, 49 minutos).

Imagens do Mundo e Epitáfios da Guerra (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, real. Harun Farocki, Alemanha, 1989, 75 minutos).

In The Year of the Pig (In The Year of the Pig, real. Emile De Antonio, Estados Unidos, 1968, 103 minutos).

Je Vous Salue Sarajevo (Je Vous Salue Sarajevo, real. Jean-Luc Godard, França, 1993, 2 minutos).

Karin's Face (Karins Ansikte, real. Ingmar Bergman, Suécia, 1984, 14 minutos).

Karine (Karine, real. Robert Cahen, França, 1976, 9 minutos).

King Kong versus Godzilla (Kingu Kongu tai Gojira, real. Ishirô Honda, Japão e Estados Unidos, 1962, 97 minutos).

Letter from Siberia (Lettre de Sibérie, real. Chris Marker, França, 1958, 62 minutos).

Letter to Jane: An Investigation About a Still (Lettre à Jane, real. Jean-Luc Godard e Jean Pierre Gorin - Grupo Dziga Vertov, França, 1972, 52 minutos).

Life of an American Fireman. (Life of an American Fireman, real. Edwin S. Porter, Estados Unidos, 1903, 6 minutos).

Los Angeles Plays Itself (Los Angeles Plays Itself, real. Thom Andersen, Estados Unidos, 2003, 169 minutos).

Luz Obscura (Luz Obscura, real. Susana Sousa Dias, Portugal, 2017, 76 minutos).

Marseille Après la Guerre (real. Billy Woodberry, Portugal e França, 2015, 11 minutos).

Natureza Morta (*Natureza Morta*, real. Susana Sousa Dias, Portugal, 2005, 72 minutos).

Noite e Nevoeiro (*Nuit et Brouillard*, real. Alain Resnais, França, 1956, 32 minutos).

Nostalgia (*nostalgia*), real. Hollis Frampton, Estados Unidos, 1971, 37 minutos).

November (*November*, real. Hito Steyerl, 2004, 25 minutos).

Now (*Now*, real. Santiago Álvarez, Cuba, 1965, 5 minutos).

On the Pond (*On the Pond*, real. Phillip Hoffman, Canadá, 1978, 9 minutos).

One Second In Montreal (*One Second In Montreal*, real. Michael Snow, Canadá, 1969, 25 minutos).

Paris 1900 (real. Nicole Védère, França, 1947, 82 minutos).

Photographer (*Fotoamator*, real. Dariusz Jablonski, Polónia, França, Alemanha, 1998, 52 minutos).

Pontes de Sarajevo: Reflexos (*Ponts de Sarajevo: Réflexions*, real. Sergei Loznitsa, França, Bosnia Herzegovina, Suíça, Itália, Portugal, Bulgária, Alemanha, 2014, 17 minutos).

Remembrance of Things to Come (*Le Souvenir d'un Avenir*, real. Chris Marker e Yannick Bellon, França, 2001, 42 minutos).

Respite (*Aufschub*, real. Harun Farocki, Alemanha, 2007, 40 minutos).

Roads of Kiarostami (*Jadeha-ye Kiarostami*, real. Abbas Kiarostami, Irão, 2006, 32 minutos).

S21: The Khmer Rouge Killing Machine (*S21: La Machine de Mort Khmère Rouge*, real. Rithy Panh, Camboja e França, 2003, 101 minutos).

Salut les Cubains (*Salut les Cubains*, real. Agnès Varda, França e Cuba, 1963, 30 minutos).

Skinningrove (*Skinningrove*, real. Michael Almereyda, Estados Unidos, 2013, 15 minutos).

Sob Céus Estranhos. (*Sob Céus Estranhos*, real. Daniel Blaufuks, Portugal, 2002, 57 minutos).

Some Photos in the City of Sylvia (*Unas Fotos en la Ciudad de Sylvia*, real. José Luis Guerín, Espanha, 2007, 67 minutos).

Story of the Unknown Soldier (Histoire du Soldat Inconnu, real. Henri Storck, Bélgica, 1932, 11 minutos).

The Civil War (The Civil War, real. Ken Burns, Estados Unidos, 1990, 680 minutos).

The Fall of the Romanov Dynasty (Padenie dinastii Romanovykh, real. Esfir Shub, União Soviética, 1927, 90 minutos).

The Meaning of Various News Photos to Ed Henderson (The Meaning of Various News Photos to Ed Henderson, real. John Baldessari, Estados Unidos, 1973, 15 minutos).

The Pretty Ones (Las Lindas, real. Melisa Liebenthal, Argentina, 2016).

Two Fathers (Two Fathers, real. Danny Lyon, Estados Unidos, 2005, 30 minutos).

Ulysse (Ulysse, real. Agnès Varda, França, 1983, 22 minutos).

Vestige of Life (Vestige of Life, real. Maki Satake, Japão, 2008, 12 minutos).

Viet Flakes (Viet Flakes, real. Carolee Schneemann, Estados Unidos, 1965, 8 minutos).

Ydessa, the Bears and Etc. (Ydessa, les Ours et Etc., real. Agnès Varda, França, 2004, 44 minutos).

ANEXO 2: Ficha técnica dos casos de estudo

LUZ OBSCURA

Portugal, 2017, 76 minutos

Realização e montagem: Susana de Sousa Dias

Imagem: João Ribeiro

Som: Armanda Carvalho

Imagem e Som Adicionais: Ansgar Schäfer, Susana de Sousa Dias

Assistência de montagem: Rui Ribeiro, Helena Alves

Mistura de Som: João Ganho / O Ganho do Som

Pós-produção de Imagem: Irma Lucia Efeitos Especiais

Supervisão de Pós-produção Audio: António de Sousa Dias

Produção Executiva: Elsa Sertório

Produção: Ansgar Schäfer / Kintop

Arquivos: Arquivo Nacional Torre do Tombo, RTP – Rádio Televisão Portuguesa, CAVE – Centro de Audiovisuais do Exército.

SOB CÉUS ESTRANHOS

Portugal, 2002, 57 minutos

Realização: Daniel Blaufuks

Montagem: Pedro Duarte e Daniel Blaufuks com Catarina Mourão e Jody Shapiro

Pós-produção Audio: Nuno Gelpi e Paulo Curado

Texto e Pesquisa: Daniel Blaufuks

Consultadoria Literária: Christina Heine Teixeira

Chefe de Produção: Gabriela Lobo

Diretora de Produção: Paula Oliveira

Produtor: Luís Correia / LX Filmes

Voz: Daniel Blaufuks

Excertos lidos por: Bruno Ganz e traduzidos por João Barrento

Cartas de Herbert August lidas por Christoph Eichhorn

Materiais: Fotografias e filmes de família de Herbert August e Hans Leinung; fotografia de Daniel Blaufuks; filmes de arquivo de Eugen Schuftan com Luís Nunes; Jornal Português n.º 1 (1938); Filme da Exposição do Mundo Português de F. Carneiro Mendes (1940).

Arquivos: Biblioteca Nacional, Lisboa; Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa; Centro Português de Fotografia, Lisboa; Comunidade Israelita de Lisboa; Ministério dos Negócios Estrangeiros, Lisboa; Torre do Tombo, Lisboa; Institute for Jewish Research, New York; Jewish Joint Distribution Committee, New York; Hebrew Immigrant Aid Society, New York; Leo Baeck Institute, New York; Manuela August, Lisboa; Ursula Leinung, Toronto.

ASCENT

Países Baixos e Japão, 2016, 80 minutos

Conceito, Guião e Realização: Fiona Tan

Voz: Fiona Tan e Hiroki Hasegawa

Montagem: Nathalie Alonso Casale

Desenho de Som: Hugo Dijkstal

Compositor: Leo Anemaet

Chefe de Produção: Marty de Jong, Olivia Sophie Van Leeuwen

Tradução: Naofumi Osaka

Assistente de investigação: Chikako Watanabe

Correção de cor: Xandra Ter Horst

Produtor: Antithesis Films, Fiona Tan

Fotografias: Izu Photo Museum; Shizuoka Prefectural Tourism Association; Yamanashi Prefecture; Yamanashi Tourism Organization; Mishima City; Numazu City; Fuji City; e contribuidores individuais.