

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**O MOVIMENTO VIRTUAL DA IMOBILIDADE:
As Fotografias Tridimensionais
no Contexto Cinematográfico**

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJETO CINEMATográfico
ESPECIALIZAÇÃO EM DRAMATURGIA E REALIZAÇÃO

João Pedro Garcia Neto

Lisboa, 10/2023

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

O MOVIMENTO VIRTUAL DA IMOBILIDADE: As Fotografias Tridimensionais no Contexto Cinematográfico

João Pedro Garcia Neto

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico - especialização em Dramaturgia e Realização, realizada sob a orientação científica de Graça Castanheira.

Lisboa, 10/2023

Notas prévias:

1. O presente relatório encontra-se ao abrigo do Novo Acordo Ortográfico, exceto no caso de citações que utilizem o Antigo Acordo Ortográfico.
2. O corpo de texto foi escrito em língua portuguesa. Posto isto, as citações em línguas estrangeiras foram sujeitas, sempre que necessário, a uma tradução livre por parte do autor para uma leitura mais fluída.
3. As imagens foram tratadas e redimensionadas sempre que tal se justificou.

Para a minha avó Carolina.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e irmão, por me encorajarem a embarcar em cada viagem e me receberem de braços abertos a cada regresso.

Aos amigos que me fazem sentir em casa, mesmo estando em viagem: Laua, Alice, Silvestre, Carol, Isabel, Pablo, Ricardos, Teresa, Mariana, Olena, Yve, Ache, Leonor, Bia, Chico, Henrique, João, Fathi.

À Cláudia Stattmiller, por me ensinar a dançar com os pés no palco e a cabeça nos filmes.

À Francisca, por dançar comigo.

À minha orientadora Graça Castanheira, pela motivação e encaminhamento.

Ao Luís Mendonça, pelas partilhas fundamentais, dentro e fora de aula.

E ainda aos professores: Raquel Schefer, Jonathan Uliel Saldanha, Izabella Gustowska, Karolina Kubik, Janusz Bałdyga, Mateusz Sadowski, Marta Bosowska, Joaquim Sapinho, Fátima Chinita, Marta Mendes, Fátima Ribeiro, André Valentim Almeida, Margarida Leitão e Catarina Mourão.

À Sofia Saldanha, com quem aprendi a ver os sons e a ouvir as imagens.

À Mafalda Albuquerque por me ajudar a voar pelo virtual.

Aos participantes do Programa Órbita #4, com quem voei realmente: Joana Couto, Beatriz Sarmiento, Ana Carolina Fonseca, Filipa Alfama, Joana Cunha Pinto, Marco Olival, Margarida Bezerra Bastos, Ricardo Ferreira e Sofia Moço Novo.

RESUMO

O presente trabalho teórico-prático acompanha o processo de investigação e desenvolvimento do ensaio fotofílmico de formato curto *A Chegada de Um Comboio*, desde o seu momento embrionário até à criação de uma das suas cenas. A cena realizada consiste na encenação de uma memória pessoal, através da exploração cinematográfica virtual de uma imagem fotográfica tridimensional, produzida com um *scanner* LiDAR, da casa dos meus avós maternos, que se estende até ao comboio regional que passa nas traseiras da moradia. É nesse cenário que narro o nascimento de uma inquietação pessoal — a necessidade de conciliar a viagem (o comboio) com a casa — que, por sua vez, serve de pretexto para uma exploração artística e filosófica sobre a conciliação entre movimento e imobilidade, no contexto da criação fotofílmica. Deste modo, a componente prática alimenta simbioticamente a investigação teórica, que tem por objetivo central pensar criticamente a criação cinematográfica feita com fotografias e a forma como os fotofilmes permitem elucidar, dentro do cinema, os conceitos de tempo, espaço, movimento e memória. Ao questionamento sobre a relação entre fotografia e cinema, soma-se uma reflexão sobre a aproximação do cinema ao virtual, ambos ligados pela teoria dos *media* e o conceito de intermedialidade.

PALAVRAS-CHAVE

Fotofilme; Filme-ensaio; Cinema; Fotografia; Intermedialidade; Virtual; Memória.

ABSTRACT

The present mixed project, containing both theoretical and practical components, follows the research and development process of the short photofilmic essay *The Arrival of a Train*, from its embryonic stage to the creation of one of its scenes. Through the virtual cinematic exploration of a three-dimensional photographic image of my grandparents' house, extending to the regional train passing behind it, produced with a LiDAR scanner, the scene directed is an enactment of a personal memory. It's in this setting that I recount the inception of a personal concern — the need to reconcile the journey (the train) with the home. This, in turn, serves as a pretext for an artistic and philosophical exploration of the reconciliation between movement and immobility in the context of photofilmic creation. Thus, the practical component symbiotically nourishes the theoretical research whose central aim is to think critically upon cinematic creation. By resorting to photographs, photofilms help to clarify, within cinema, the concepts of time, space, movement, and memory. Together with an inquiry into the relationship between photography and cinema, there's a reflection about the convergence of cinema and virtual technologies, interconnected by media theory and the concept of intermediality.

KEYWORDS

Photofilm; Essay-film; Cinema; Photography; Intermediality; Virtual; Memory.

ÍNDICE

1. O LUGAR DESTA INVESTIGAÇÃO É NO MEIO	1
1.1. Ténis — sobre a natureza teórico-prática	1
1.1.1. A condição crítica — caminho para a transmissão	2
1.1.2. O ensaio — transmissão (da) crítica	7
1.2. Passeur — localização geográfica do projeto	9
1.2.1. Ocupação fronteiriça — paixão fotofílmica	10
1.2.2. Fluidez — reclamar a subjetividade	11
1.3. Retrovisor — sobre as motivações pessoais	14
1.3.1. A memória — o argumento do projeto prático	18
1.3.2. Para lá da memória — outros caminhos para o fotofílmico	21
1.3.3. Não-retrato virtual — sobre a questão biográfica	24
1.4. Último aviso à navegação — resumo dos capítulos	33
2. DO MEDIA AO INTERMEDIA	35
2.1. O Caos nunca morreu — embrião para a condição crítica	35
2.1.1. O luto da tradução — causa da insaciabilidade do desejo	38
2.1.2. Artista-nómada — arte-crítica	39
2.2. O meio é a mensagem — considerações gerais sobre media	42
2.3. Intermedialidade — fórmula para uma criação crítica	47
2.4. Neovanguarda — sobre a importância do vazio	50
2.4.1. Filmes Fluxus — um novo cinema de atracões	57
3. DENTRO DO ECRÃ	61
3.1. A imagem na organização do caos — invisibilidade essencial	61
3.2. O fotográfico faz fazer — a questão do realismo	66
3.3. Cinema fotográfico — a imobilidade no cinema	75
3.3.1. Encarnar o ecrã — imagem em pausa	78
3.4. A questão estruturalista — expurgar o olhar	82
3.4.1. Revolução warholiana — movimento virtual	83
3.4.2. Pós-estruturalismo — orquestrar a duração	88
3.4.3. Wavelength — pós-estruturalismo à vista	89
3.5. Filme ensaio — um sonho lúcido	95
3.5.1. Fotofilme — ensaio sobre a memória	97
3.6. Memória e Fragmento — o paradoxo dos fungos	99
3.6.1. Sentido obtuso — os instantes que nos olham de volta	101
3.6.2. La Jeteé — duplo acordar	104
3.6.3. A Straight Story — o comboio que é dolly	108
3.6.4. Imagens sonoras — a combustão da imagem pelo texto	114
3.6.5. Fotofilmes em Órbita — residência artística	116

3.7. Memória e Espaço — cavar um labirinto no ecrã	118
3.7.1. Hámos e Pratschke — montagem panorâmica	120
3.7.2. Entrar no ecrã — caminhar pela fotografia digital	123
4. A CHEGADA DE UM COMBOIO	127
4.1. O movimento virtual da imobilidade — casa-memória	127
4.1.1. LiDAR — pós-fotogrametria	128
4.1.2. Blender — composição digital	133
4.2. A Partida de Um Comboio — notas finais	138
BIBLIOGRAFIA	144
FONTES MULTIMÉDIA	152
FILMOGRAFIA	153
ANEXO I — Lista de Fotofilmes no Letterboxd	155
ANEXO II — Exercício UC de Montagem	156
ANEXO III — Pós-fotografias criadas no Dall·e 2	157
ANEXO IV — A Straight Story (2021)	160
3.1. Acesso online	160
3.2. Arquivo fotográfico	160
3.3. Transcrição da narração	161
3.4. Festivais e premiações	169
ANEXO V — Fotofilmes do Programa Órbita	170
5.1. Instruções da prática fotofilmica	170
5.2. Acesso online	171
ANEXO VI — Scans do exercício prático	172
ANEXO VII — Exercício Prático	DVD

**Assegura-te de ter esgotado tudo
o que se comunica pela imobilidade e o silêncio.**

Robert Bresson, Notas Sobre o Cinematógrafo

**A travessia exigia perdas,
mas as perdas forçavam-me a inventar a liberdade.**

Paul B. Preciado, Apartamento em Urano

CAPÍTULO I

O LUGAR DESTA INVESTIGAÇÃO É NO MEIO

A criação artística permite, para além da chegada à materialização do objeto, um caminho pelo entendimento de nós próprios e da realidade que nos rodeia. Por vezes, o contacto com determinadas linguagens e/ou obras marca um interesse imediato no nosso âmago, quase como uma espécie de revelação, ainda que, numa primeira instância, possamos não compreender exatamente o porquê dessa afinidade. Este trabalho teórico-prático enquadra-se neste pressuposto, pois serve, antes de mais, para desocultar — e, assim, alimentar — a minha afinidade com o cinema, que tem sido, ao longo dos anos, o *meio* mais profícuo para chegar a algum entendimento de mim mesmo e do mundo.

1.1. **Ténis** — sobre a natureza teórico-prática

Hesito perante o objeto fílmico realizado e as páginas do presente relatório. Parece-me certo escrever sobre o caminho que me levou ao objeto, mas não se trata de um percurso linear, com um ponto de partida e chegada. Na verdade, vou saltando entre a realização do objeto e a escrita do relatório — tanto, que me parecem ter igual importância (já lá iremos). Certamente, ambos se alimentam em simbiose e acontecem numa constante deambulação entre o pessoal e o universal, o sensível e o racional, a experiência e a significação.¹

¹ Da componente prática do projeto, para além do exercício realizado *A Chegada de Um Comboio* [Anexo VII no DVD] — que é o seu objeto “central” —, também fazem parte as pós-fotografias criadas com inteligência artificial [Anexo III] e os fotofilmes desenvolvidos pelos participantes da prática que orientei em contexto de

A propósito dessa deambulação, penso no quão feliz é que, no contexto de um projeto de mestrado teórico-prático, o texto se chame *relatório*. Digo-o por acreditar que, como um trabalhador numa base espacial que relata os sinais que recebe do Espaço, o artista — como, aliás, o filósofo, o crítico, ou o ensaísta — tem por função relatar as paixões, sensíveis e intelectuais, com que se cruza no *espaço* da sua subjetividade. Falo das paixões verdadeiras, aquelas que ocupam tanto do nosso espaço interior que transbordam para o domínio da comunicação. Faz-me sentido, por isso, o entendimento deste trabalho como um relatório, incluindo a sua componente prática. O que, por sua vez, me faz avançar por toda esta investigação, acompanhado de duas grandes preocupações.

A primeira tem que ver com a verdade do ímpeto do que quero relatar, que se traduz na partilha das referidas paixões.² A segunda, com a inteligibilidade dessa transmissão, ou a generosidade com que somos capazes de traduzir uma experiência subjetiva ao outro. No objeto artístico essa generosidade tem que ver essencialmente com a capacidade de manter a intensidade da experiência, não deixando que a sua energia se dissipe na transmissão. Por isso, não associo (diretamente) ao objeto realizado uma intenção pedagógica — mais facilmente enquadrável no relatório escrito e na sua circunscrição académica. De qualquer forma, parece-me importante sublinhar, desde já, que a criação artística, partindo do tal ímpeto interior, deve distanciar-se da ideia de serviço — que é evidente no caso do design e da arquitetura —, mas não em absoluto. Ou não fosse a arte uma forma de comunicação, inseparável de uma ideia de alteridade.

1.1.1. **A condição crítica** — caminho para a transmissão

É na teoria em torno da crítica que encontro as ideias mais acertadas para articular a relação entre estas duas preocupações, já que, como teorizou o crítico e cineasta Jean Douchet (2013), «[a] crítica é a arte de amar. Ela é o fruto de uma paixão que não se deixa devorar por si mesma, mas aspira ao controle de uma vigilante lucidez. Ela consiste em uma

residência artística no Programa Órbita [Anexo V]. Claro, também estas “extensões” práticas do trabalho alimentaram simbioticamente a investigação teórica. A seu tempo, falaremos de todos estes objetos.

² Questão que desenvolvo no ponto 1.3. [Retrovisor — sobre as motivações pessoais].

pesquisa incansável da harmonia no interior da dupla paixão-lucidez. Um dos dois termos sendo mais forte que o outro, a crítica perde uma grande parte de seu valor. É necessário que ela possua esses dois motores».

Ora, se me proponho a desocultar a minha afinidade com o cinema — ou digamos, a minha cinefilia —, faço-o através de uma investigação que espero ser, precisamente, tão lúcida quanto apaixonada. Tratar-se-á de uma tendência natural em querer entender o que se ama — o conhecimento como forma de aproximação. Encontramos uma premissa idêntica na *Nuvem do Não-Saber*, um profundo tratado místico de autor desconhecido do séc. XIV:

Senão, repara bem: toda a criatura racional, angélica ou humana, contém em si duas faculdades activas principais: uma que se chama a faculdade de conhecer e outra que se denomina a faculdade de amar. (A Nuvem, 2021: 22)

Enfim, de facto, a relação que tenho com a sétima arte extrapolou os limites da fruição, ao ponto de não existir sem uma postura crítica e, portanto, ativa. Dir-se-ia mesmo política, já que «a crítica — como atitude perante o mundo — não é para os consumidores, mas para os cidadãos» (Inácio Araújo citado em Mendonça, 2015: 49). Falo, a propósito do cinema, do que Roland Barthes (2007: 74) resumiu para a literatura, no desfecho de *Crítica e Verdade*: «Passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é deixar de desejar a obra para desejar a própria linguagem». E nesse desejo reside algo de profundamente essencial, pois, como enunciou Maria Filomena Molder (2016), «[...] na linguagem está em causa a essência da vida humana, que tem que ver com comunidade, com transmissão, com uma espécie de sonho humano de adaptar de modo cada vez mais justo as palavras que se dizem àquilo que está a ser dito por elas».

No cinema, essa condição crítica é também um percurso para a emancipação do espectador. Como uma criança cuja inocência entra em crise³ e que, por isso, decide desmontar os seus brinquedos, para entender como funcionam por dentro; munindo-se, assim, do conhecimento dos seus mecanismos internos, podendo ela mesma contribuir para a fabricação do jogo. Traduzindo: como um espectador cuja passividade entra em crise e que, por isso, decide desmontar os filmes para entender como funcionam por dentro;

³ Etimologicamente, crise e crítica possuem o mesmo radical no grego: o verbo *krinô*, cujo significado mais amplo é decidir, mental ou judicialmente.

munindo-se, assim, do conhecimento das suas propriedades intrínsecas, podendo ele mesmo contribuir para a fabricação do cinema. Ou seja, podendo ele mesmo comunicar-se através da linguagem cinematográfica, numa busca pelo «sonho humano» de que falava Maria Filomena Molder.

Falando de crítica e cinema, surgem-me imediatamente os nomes de François Truffaut e Jean-Luc Godard, que, a partir da sua postura crítica de espectadores, se emanciparam primeiro como críticos dos *Cahiers du Cinéma*, e, então, realizadores da *Nouvelle Vague*. Eis Godard (citado em Sterritt, 1998: 48), sobre o referido processo de emancipação, numa entrevista a Gene Youngblood, em 1968:

Primeiro, sentia-o; era algo profundamente inconsciente. Agora quero tornar-me consciente. Quero saber de que é feita esta paixão.⁴

Esclareçamos, contudo, que essa postura crítica do espectador, para que se transforme numa atividade, não tem por único destino a realização. Pois a crítica escrita, ou oral, é em si um gesto cinematográfico criador. Como escreveu Douchet (2013), «[a] verdadeira crítica “inventa” uma obra, como se faria com um tesouro: ela capta, mantém e prolonga a sua vitalidade [...]».

Este esclarecimento é pertinente para chegar a outro grande espectador emancipado: o crítico Serge Daney, que também começou a sua carreira nos *Cahiers* e é conhecido como o grande herdeiro do pensamento baziniano⁵. Daney, em conformidade com a frase citada acima do seu amigo Douchet, acreditava que a crítica não se deveria resumir a uma análise técnica dos filmes, mas também comportar uma forma de explorar e expandir o significado e o impacto cultural das obras cinematográficas.

Nutro uma empatia maior por Serge Daney, tanto pela sua escrita e oratória, como pela forma como o cinema se entrelaça com a sua biografia. Não poderia deixar de o invocar

⁴ Traduzido do original em língua inglesa: «Before I was feeling it; it was very unconscious. Now I want to be aware of it. I want to know what this passion is made of» (Godard citado em Sterritt, 1998: 48).

⁵ André Bazin — cofundador dos *Cahiers du Cinéma* — foi um crítico de cinema e teórico francês de grande influência, amplamente reconhecido pelo seu contributo para a teoria cinematográfica. A sua abordagem crítica e teórica enfatizou a importância do realismo no cinema.

(qual invocação às musas), porque, apesar de, ao contrário dele, a minha prática se estender também à realização⁶, acredito que Daney personifica em grande medida a natureza crítica do presente projeto. Assim sendo, vou começar por servir-me de três metáforas que Daney concebeu a propósito da sua relação apaixonada com o cinema, para conduzir este primeiro capítulo do relatório que contextualiza o projeto. A primeira — do ténis — surge já de seguida, as outras duas — do *passeur* e do retrovisor — servem de entrada aos textos subsequentes — 1.2. e 1.3.



Figura 1. Serge Daney⁷

⁶ Lembro-me, a propósito de realização, de uma frase proferida na intervenção de Serge Abramovici (Saguenail), um dos participantes do debate sobre crítica moderado por José Bértolo, na edição de 2023 dos *Novos Encontros do Cinema Português*, que decorreu no Cinema Batalha (Porto): «A crítica [de cinema] no absoluto [...] devia, talvez, ser feita só de forma filmica» (Abramovici, 2023). O que interessa aqui, claro, não é uma hierarquização entre manifestações críticas cinematográficas, mas o entendimento da realização *também* como manifestação crítica.

⁷ Fonte:
https://www.clarin.com/revista-enie/escenarios/perseverancia-espectador-irrepetible_0_B1oc959Nf.html
(consultado a 18/10/2023).

Sem mais demoras, invoco, então, a metáfora tenística de Daney (2022: 70):

O cinema não é uma técnica de exposição das imagens, é uma arte de mostrar. E mostrar é um gesto, um gesto que obriga a ver, a olhar. Sem este gesto, só há imagética. Mas se algo foi mostrado, é preciso que alguém acuse a sua recepção. [...] É muito tenística esta ideia de que seria escandaloso que ao serviço não sucedesse já a resposta ao serviço.

Esta conceção tenística remete-nos de novo para o entendimento do cinema como meio de comunicação. Nesse “jogo da comunicação”, é o realizador que faz o serviço e o espectador (crítico) que responde. Há outras conjugações de jogo possíveis, claro. Por exemplo, podemos ver este jogo a acontecer entre o próprio crítico (que prolonga o primeiro serviço, ou na sua direção original — em empatia com o realizador —, ou num gesto mais desviante) e o espectador.

Não obstante, no presente projeto, interessa-me fazer uso desta metáfora para dizer que os meus esforços estão concentrados em “manter a bola no ar”, já que, aqui, a manifestação da minha posição crítica perante o cinema, resulta num jogo de ténis (solitário) entre o campo da escrita e o da realização. É que no tempo do depois da criação das imagens surge o impulso para a escrita. E a escrita, que parece produzir uma nova revelação das imagens, remete-me de volta a elas. Em analogia, e voltando a fazer uso da teoria da crítica literária de Barthes (2007: 13), trata-se de «[f]azer uma segunda escrita com a primeira escrita da obra [...]», abrindo «[...] o caminho das renovações imprevisíveis, o jogo infinito dos espelhos [...]». Ora, é claro, por isso mesmo, que não espero nenhum remate definitivo, ou *smash*, para não sair do léxico do ténis. Quando o jogo chegar ao fim, é simplesmente porque o tempo desta investigação acabou. E o fim é isso mesmo — fim, que não é o mesmo que finalidade.⁸

⁸ A propósito de fim e finalidade, lembro-me de um excerto presente em as todas folhas de sala das quatro conferências de Maria Filomena Molder, realizadas em fevereiro de 2016 na Culturgest (Lisboa), com o título *Não te esqueças de viver!*: «No seu ensaio *Da Fisionomia*, Montaigne comenta a frase de Cícero: a vida inteira dos filósofos é um estudo da morte, nestes termos: «Mas sou da opinião de que [a morte] é o fim, mas não a finalidade da vida; é o seu fim, a sua extremidade, não porém o seu objecto. A vida deve ser para si mesma o seu objectivo, o seu desígnio [...]» (Molder, 2016).

1.1.2. **O ensaio** — transmissão (da) crítica

Esse desejo (utópico) pela continuidade infinita do jogo, conduz-me à condição assumidamente mediadora e não absoluta, tanto da dimensão prática do trabalho, como do presente texto. É por causa dessa condição que ambos se aproximam d'*O Ensaio como Forma*⁹, já que o ensaio «[...] é primeiro uma medição ou juízo, não tanto um teste de si mesmo [...]» (Dillon, 2020a: 17), onde «[o] ensaísta abandona as suas próprias e orgulhosas esperanças, que tantas vezes o fizeram crer estar próximo de algo definitivo [...]» (Adorno, 1958: 25).

Há o interesse claro de vir a realizar, depois do mestrado, o fotofilme ensaísta de formato curto *A Chegada de Um Comboio* que aqui se inicia, como um objeto dramático expandido para lá da narrativa desenvolvida. Para já, a cena realizada na componente prática do projeto é uma primeira aproximação à tecnologia e aos dispositivos em estudo; uma experiência estética que, para além de servir de prova para o futuro filme, define e agrega o espaço da presente investigação teórica. É como se a cena realizada equivalesse à construção de um poliedro. No relatório, segundo a análise de cada uma das suas faces, encontro um pretexto para escrever ensaísticamente:

Escreve ensaísticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto; quem o questiona e o apalpa; quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê [...]. (Max Bense *citado em* Adorno, 1958: 35)

Por conta dessas voltas e reviravoltas, o relatório possui uma forma um tanto descontínua. A sua profundidade resulta de uma escavação espiral em torno do objeto fílmico criado, mais do que da prova independente e abstrata de cada texto, ou ideia. Daí que, como numa manta de retalhos, a essência do presente relatório se encontre nas suas «fraturas», como diria Adorno (1958: 35). Não existe, pois, a pretensão de chegar a uma

⁹ Título do texto de 1958 do filósofo alemão Theodor W. Adorno.

conclusão produtiva porque definitiva e precisa, mas sim relatar, através de uma escrita fragmentada e especulativa, as ideias e as perguntas que a realização da componente prática suscitou. Como uma aranha na labuta efémera da construção da sua teia. Eis Brian Dillon (2020a: 75) no seu *Ensaísmo*, a respeito de textos e de teias:

[...] segundo a etimologia, *texto* (como textura e têxtil) deriva do latim *textum*: teia. Isso quer dizer, nas palavras de Adorno, que o texto tem um poder de atração que agarra tudo o que apanha numa tensão delicada e assassina. [...] A teia é meio, processo, instrumento, não obra acabada. Uma armadilha é, pela sua natureza, temporária; pouco importa se é eficaz, o tempo esgota-se e teremos de armar outras, mais longe.

A propósito da cena realizada, podíamos já estender-nos para o entendimento do ensaio como forma no contexto cinematográfico, mas ainda é (muito) cedo. Começemos por abrir caminho em direção ao conteúdo do projeto, falando da sua localização fronteiriça.

1.2. **Passeur** — localização geográfica do projeto

Como “passador”, fiquei no arrasto de um riacho, à espera que alguém me chamasse de uma das margens, ou me estendesse a mão, e como isso nunca aconteceu, comecei a enviar pequenas mensagens, escritas e por voz, para dar notícias de uma à outra margem sem que eu próprio pertencesse a nenhuma. (Daney, 2022: 58)

Passeur é um termo que Daney usou para definir o seu papel de crítico, e este tornou-se intimamente associado a ele. Difícil de traduzir, *paqueur* pode referir-se a um contrabandista, um barqueiro, real ou mitológico, ou simplesmente a alguém que passa algo a outro. Nas palavras de Daney (2004), «[o]s *paqueurs* são estranhos: precisam de fronteiras, somente para as desafiar». ¹⁰

Esta metáfora permite-nos, antes de mais, voltar à ideia do crítico como mediador, entre a obra e o espectador — não digo entre o realizador e o espectador, porque, como vimos, o compromisso da transmissão crítica deve vir das paixões do próprio crítico, não de um acordo *a priori* com as intenções originais de um autor. No fundo, o crítico, como um *paqueur*, produz um eco da obra, ou melhor, um eco das paixões que a obra lhe desencadeou.

Não obstante, podemos entender esta metáfora sem que as obras (os filmes) constem diretamente na equação, mas o cinema no seu todo. Entendamos, pois, o *paqueur* como alguém que também pode personificar um “nómada do cinema”: ora saindo dele, como um emigrante, ora entrando nele, como um estrangeiro. O próprio Daney trespassou os limites do cinema, colocando-o em diálogo com outras artes e *media*, como a televisão e a publicidade, e mesmo áreas do conhecimento, como a literatura, a filosofia, a História e a sociologia.

Também esta sua postura intermediária de contrabandista é fundamental para o entendimento desta investigação cujo lugar é no *meio*, não só pela apropriação da metáfora tenística já executada — entre a escrita e a realização, e pela natureza ensaística da componente prática, entre a ficção e o documentário (lá chegaremos) — como pela sua localização fronteiriça entre o meio fotográfico e o cinematográfico, e entre o real e o virtual.

¹⁰ Traduzido do original em língua inglesa: «The *paqueurs* are strange: they need borders but only to challenge them» (Daney, 2004).

1.2.1. **Ocupação fronteiriça** — paixão fotofílmica

O mapa é uma questão de *performance* [...].

(Deleuze, Guatarri, 2020: 31)

Sem a pretensão de elaborar sobre a minha afinidade com o cinema como um todo — o que não seria nem produtivo, nem verdadeiro —, dedico-me neste projeto à paixão particular (especial) pelo fotofílmico. Por conseguinte, a presente investigação é um exercício de errância, uma tentativa de pensar o cinema fora do cinema, ou melhor, num intervalo, num lugar intermédio, fronteiriço. Do outro lado da fronteira, a fotografia. Entenda-se que esta fronteira não é uma simples linha abstrata de tão minúscula, mas um lugar habitável que aqui se procura expandir perpendicularmente. «É que o meio é tudo menos uma média, é pelo contrário o lugar onde as coisas ganham velocidade. Entre as coisas não designa uma relação localizável que vai de uma a outra e reciprocamente, mas uma direcção perpendicular, um movimento transversal que arrasta uma e outra, regato sem princípio nem fim que corrói as duas margens e ganha velocidade no meio» (Deleuze, Guatarri, 2020: 63).

Interessa tocar em cada uma das margens, pensando no que poderá ser essencial a cada um destes *media*, mas, sobretudo, decalcar esse espaço-entre a fotografia e o cinema, com ênfase na criação cinematográfica feita com fotografias. Os filmes que se servem desta opção formal chamam-se fotofilmes, já que resultam da sobreposição dos dois *media*, ou seja, do compartilhamento de aspetos da linguagem fotográfica e da cinematográfica.

Ainda dentro do imaginário geográfico já traçado, acrescentar que à fronteira habitável entre a fotografia e o cinema sobrepõe-se uma outra: entre o real e o virtual. É que o projeto cinematográfico de formato curto em desenvolvimento — *A Chegada de Um Comboio* — resulta da criação fotofílmica com recurso a fotografias tridimensionais, produzidas com um scanner LiDAR (*Light Detection and Ranging*). Nesse âmbito, a cena realizada consiste na encenação de uma memória de infância, através da exploração cinematográfica de uma grande fotografia tridimensional. O espaço retratado é a casa dos meus avós maternos, Carolina e Francisco, com quem vivi até aos seis anos, que se estende até à linha do comboio regional que passa nas traseiras da moradia.



Figura 2. Captura de ecrã do projeto *A Chegada de Um Comboio* (*Blender 3D*)

Ora, se o processo de captação das imagens implicou o gesto fotográfico e de scaneamento volumétrico, logo, a existência de um espaço real, este foi depois convertido numa maquete virtual. Foi dentro dessa maquete, no software *Blender 3D*, que a rodamagem aconteceu, com recurso a uma câmara e *staging* virtuais.¹¹

1.2.2. **Fluidez** — reclamar a subjetividade

Esta ocupação fronteiriça e, portanto, fluida, só é possível de conceber se pensarmos para além de um sistema binário. Parece-me que é essa a revolução de pensamento — herdeira da recusa do dualismo cartesiano — em curso nas últimas décadas.

¹¹ Mais sobre o processo de realização do objeto prático no Capítulo IV [*A Chegada de Um Comboio*].

A revolução que apela a uma reflexão, não só contrabandística, como rizomática¹², que não é compatível com a linearidade opressiva das retóricas binárias normativas que dividem o universo inteiro em duas partes, e apenas duas partes, que opõem mente e corpo, masculino e feminino, natureza e tecnologia, urbano e selvagem, vigília e sonho, ficção e documentário, fotografia e cinema, real e virtual. Eis as palavras do filósofo *queer* Paul B. Preciado (2020: 24):

A norma dividiu-nos. Cortou-nos em duas partes. E forçou-nos depois a escolher uma das partes. Aquilo a que chamamos subjectividade não é mais do que a cicatriz deixada pelo corte na multiplicidade do que podíamos ter sido.¹³

A vontade de reclamar essa subjetividade, habitando o meio, é, por isso, um pretexto para pensar e experimentar o cinema com liberdade, numa procura por novos territórios, novas formas poéticas e sensoriais de transmissão cinematográfica, fora de lógicas de produção industriais já estabelecidas. Lembro-me, a pretexto, das palavras do filósofo Slavoj Žižek (citado em Fisher, 2022: 48), que cito em remate:

Ser inteligente significa ser-se dinâmico e nómada, e contra a burocracia centralizada; acreditar no diálogo e na cooperação por oposição à autoridade central; na flexibilidade por oposição à rotina; na cultura e no conhecimento por oposição à produção industrial; na interação espontânea e na *autopoiesis* por oposição à hierarquia fixa.

¹² A conceção rizomática de Deleuze e Guattari, no supracitado *Rizoma* (1980), tem pontos de contacto com a teoria de Adorno sobre *O Ensaio como Forma* (1958). Ambos são uma espécie de manifesto pelo fragmento e pela não-linearidade. «É talvez uma das mais importantes características do rizoma, ter sempre múltiplas entradas [...]» (Deleuze, Guattari, 2020: 31).

¹³ Podemos “responder” a Preciado com as palavras do escritor Stig Dagerman (2018: 19): «A vida não é um problema que possa resolver-se dividindo a luz pela escuridão ou os dias pelas noites, mas sim uma viagem imprevisível entre lugares que não existem».

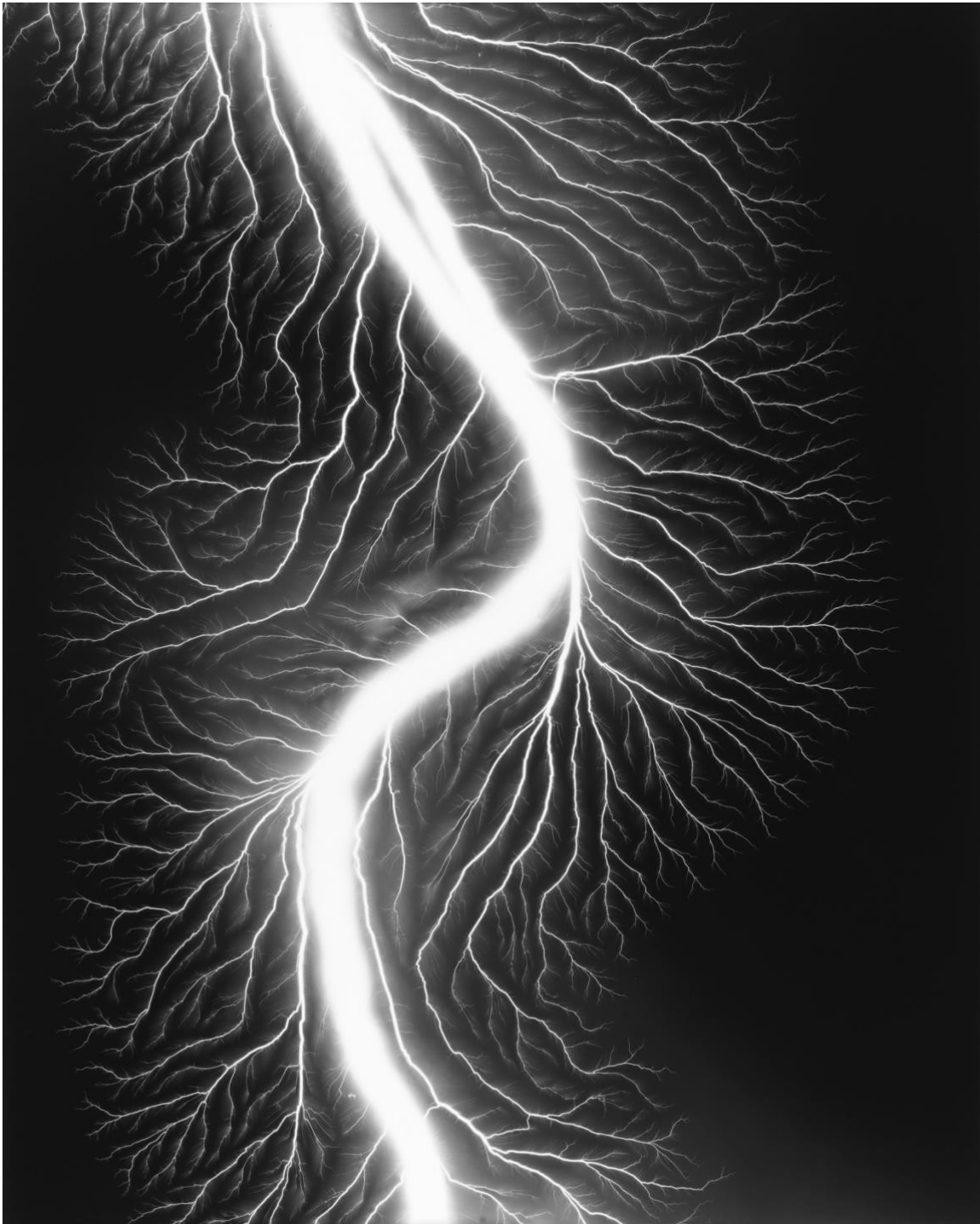


Figura 3. *Lightning Fields 225* de Hiroshi Sugimoto (2009).¹⁴

¹⁴ Fonte:

https://www.1854.photography/2023/10/hiroshi-sugimoto-hayward-london-preview-tokyo/?utm_source=facebook_organic&utm_medium=content_promo&utm_campaign=ijm872~facebook_organic~content_promo~9_oct_2023~bjp_online_editorial~ijm872&fbclid=IwAR1AE8II8SlcKOTVYi3pmCu9hVKz-mqNU19mw-ih1N2ePGxzEJqpkIx46YI (consultado a 18/10/2023).

1.3. **Retrovisor** — sobre as motivações pessoais

Tendo falado sobre a natureza (teórico-prática) do projeto e introduzido a sua localização fronteiriça, resta finalmente debruçar-me sobre as motivações pessoais que me trouxeram até aqui, a tal «verdade do ímpeto do que quero transmitir». E, assim, concluir este primeiro capítulo introdutório.

[...] se não houver uma ligação orgânica entre as impressões subjetivas do autor e a sua representação objetiva da realidade, ele nem sequer alcançará uma credibilidade superficial, quanto mais autenticidade e verdade interior. (Tarkovsky, 1986: 21)¹⁵

Embora o método científico seja o dogma em contexto académico, acredito — em conformidade com a frase citada de Tarkovsky — que na prática artística o particular excede o universal.¹⁶ Por outras palavras, que a comunicação — condição necessária ao objeto artístico — chega mais longe, se vier de um lugar próximo ao artista. Como no movimento de uma fisga: quanto mais se aproxima o elástico do peito, mais distância a pedra alcança. Ou seja, quanto mais particular for o meu discurso, mais facilmente o outro se encontrará nele. O objetivo deste trabalho — e de toda a criação artística — é esse encontro, que é *per se* garantia para a permanente constituição e interlocução do “eu” no mundo. Mais uma vez, Daney (2022: 37):

Quanto ao cinema, vejo bem por que motivo o adoptei: para que em troca me adoptasse. Para que me ensinasse a tocar incansavelmente com o olhar a que distância de mim começa o outro.

¹⁵ Traduzido do original em língua inglesa: «[...] unless there is an organic link between the subjective impressions of the author and his objective representation of reality, he will not achieve even superficial credibility, let alone authenticity and inner truth» (Tarkovsky, 1986: 21).

¹⁶ Retomando Adorno (1958: 22): «[...] se a arte pretende tornar-se imediatamente ciência, adequando-se aos parâmetros científicos, então ela sanciona a manipulação pré-artística da matéria [...]».

Seguir por essas ideias — do outro e de interlocução — remeter-nos-ia à já elaborada ideia de transmissão, nos pontos anteriores. Avancemos, pois, pela metáfora de Daney em falta.

Tenho vindo a citar a longa entrevista que Daney concedeu a Serge Toubiana¹⁷, em fevereiro de 1992. Daney morreria em junho do mesmo ano com a epidemia do VIH. Publicada em França dois anos após a sua morte, a entrevista constitui uma parte essencial do livro *Perseverança* (1994), de que também faz parte um dos seus textos mais conhecidos — *O travelling de Kapò* (1992). É emocionante o tom íntimo e lúcido de Daney, assim como a alegria do seu pensar, ao longo de toda a entrevista, mesmo estando já ele bastante doente. Como nos conta Toubiana no prefácio do livro, «[c]om serenidade, Serge [Daney] estava a organizar as últimas peças de um puzzle, o da sua vida. Não são confissões, nem nada que resulte do que banalmente se poderia chamar auto-análise; são antes parte de um enredo pessoal, controlado e lógico [...]», «[...] sem uma única palavra que mostrasse o mais ínfimo sentimento de queixa ou de injustiça» (Daney, 41: 2022).

Ora, o que me interessa destacar da entrevista é, antes de mais, a ideia da inscrição biográfica como catalisador do discurso (e da criação) crítico(a). Toubiana resume isso mesmo na primeira pergunta que coloca a Daney (41: 2022) — que me parece ser, ao mesmo tempo, uma bonita declaração:

[...] o que me impressiona em ti [Daney], ouvindo-te e lendo-te, é a lucidez da tua experiência com o cinema, reunida hoje num ponto tão concentrado que é capaz de criar uma síntese exacta, a partir da biografia e das experiências teóricas, críticas e jornalísticas. Há como que um concentrado de história [...] que torna visível o percurso do cinema e da cinefilia desde a tua infância».

¹⁷ Também ele crítico dos *Cahiers du Cinéma*, com quem Daney partilhou a direção da revista, a partir do final de 1973.

Daney (2022: 41) responde com a anunciada metáfora do retrovisor:

Há uma imagem que me agrada muito, que é a do espelho *retrovisor*. Há um momento — chamemos-lhe envelhecer, morrer — em que é melhor olhar para o retrovisor. Porque, em suma, podemos ver nele tanto a imagem do nosso passado quanto a forma como essa imagem é modificada por todos os presentes, que já nem sequer espreitamos, e que nos caem dos olhos como um palimpsesto efêmero, “dromoscópico”. Contentamo-nos em olhar para trás, para as sobras no retrovisor, para aquilo com o que esse presente se parecia. [...] Em vez de descobrirmos diante de nós a paisagem que nos espera, temos a sensação de percorrer uma espiral perfeita, demasiado perfeita. Como uma via rápida de acesso à autoestrada que temos ser na realidade um círculo e não uma espiral, que nos traga de volta ao nosso ponto de partida.

Sabendo que o seu fim não tardaria, Daney deixa claro que a sua tendência para olhar para a imagem do retrovisor se figura como um gesto pragmaticamente necessário. Não o entendamos como uma desistência (!), mas, claro, uma forma de *Perseverança*. Uma forma de, até ao fim, não desperdiçar tempo. Ocorrem-me, a propósito, as palavras de Séneca (2022: 21) no seu clássico *Sobre a brevidade da vida*:

Acredita quando te digo que um grande homem, alguém que está acima do erro humano, não deixa desperdiçar o tempo: vive a mais longa vida possível simplesmente porque dedica a si mesmo todo o tempo que tem à disposição. Nenhum momento é deixado por cultivar ou negligenciado [...].

Parece-me feliz que Daney se tenha, então, ocupado da conceção da sua vida como um círculo perfeito, em que o fim corresponde a um retorno ao ponto de partida. Conceção que, aliás, só poderia ter cultivado aí, no fim, já que — voltando a Séneca (2022: 21) — se «leva uma vida inteira para que aprendamos a morrer».¹⁸

¹⁸ Interessa esclarecer que o projeto original para o livro *Perseverança* (1994), seria um texto escrito por Daney. Um livro «“verdadeiro” — já que os que publicara até então eram sumulas de artigos», onde Daney «queria abraçar o material da sua vida de cinéfilo [...]» (Daney, 2022: 9). A entrevista surge de uma ideia de

Não obstante, não podemos — como Daney não o faz — associar a utilidade do retrovisor *somente* ao fim da vida. É certo que, no fim da viagem, a imagem do retrovisor parece ganhar outra dimensão, chegando a sobrepor-se à imagem da paisagem que surge adiante, até se fundir com ela. Mas e antes? Quando ainda não nos contentamos em olhar somente para trás, «para as sobras no retrovisor, para aquilo com o que esse presente se parecia» (Daney, 41: 2022)?

Antes, o “olhar retrovisor”, em direção à origem — da história que cada um constrói de si, da história do cinema, enfim, da História — pode ser um gesto produtivo, porque nele reside a possibilidade de avançar pela paisagem com *lucidez*. Trata-se de uma espécie de paradoxo: recuar para avançar. Penso: revolucionário não é aquele que simplesmente avança, mas o que se atreve a voltar sempre ao início. Entendam-se essas regressões não como incursões nostálgicas passivas, mas, como esclarece Daney (43: 2022), algo «que nos faz adaptar o que ainda ontem pensávamos do passado a um elemento novo e imprevisto que nos obriga a reinterpretar tudo».¹⁹ Eis as palavras de Michel Onfray (2019: 95) na sua *Teoria da Viagem*:

Com o passado prepara-se o futuro, e deste modo o presente torna-se mais denso, mais sólido, mais coerente, mais consistente. Ordenar os vestígios desentorpece e agiliza a alma.

No fundo, a metáfora do retrovisor mais não é que uma imagem da memória, que nos remete tanto para a sua importância, como para a sua natureza viva, porque instável. Daí que a relação entre a imagem do retrovisor e a imagem da paisagem adiante seja uma

Serge Toubiana, que percebendo a fragilidade do amigo — que, para além de doente, já se encontrava bastante ocupado com o lançamento da revista *Trafic* —, lhe propôs que fizessem uma cine-biografia a dois.

De notar, também, que a revista *Trafic* é um exemplo claro de que Daney cultivou militantemente a sua cinéfilia até ao fim. Até o seu “último suspiro” foi profundamente fecundo, já que a revista *Trafic* publicou, durante trinta anos, cento e vinte números.

¹⁹ A propósito destas regressões, lembro-me que no método socrático de questionamento filosófico, quando surgem contradições ou impasses na argumentação, Sócrates adota a prática de guiar o diálogo de volta ao ponto de partida, aumentando, assim, a possibilidade de revisão de concepções erróneas, na tentativa de uma compreensão mais profunda dos assuntos. Esta técnica que estimula o pensamento crítico, teve um impacto significativo, influenciando não apenas os seus contemporâneos, mas também gerações subsequentes de filósofos, incluindo o seu famoso discípulo Platão, que incorporou o método socrático nos seus próprios diálogos.

relação incestuosa. A memória — impossível de dissociar da imaginação²⁰ — dialoga com a temporalidade e transcende o agora. Ou não vivêssemos — como esclareceu Santo Agostinho (2018: 441-450) — num triplo presente, onde passado, presente e futuro coexistem e são imensuráveis.²¹ Sem memória, viveríamos num *eterno* presente, um presente absoluto onde não existiria nem conhecimento, nem linguagem, nem transmissão. O que nos conduziria, claro, ao desaparecimento da identidade de cada um, assim como ao desaparecimento da cultura — a identidade que partilhamos enquanto sociedade.

Para concluir este ponto, casemos as palavras de Walter Benjamin, no seu texto *Escavar e Recordar* (1932), com o convite à escavação de Robert Bresson, numas das suas incisivas *Notas sobre o Cinematógrafo* (1975):

Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria (*Sachverhall*) — espalhá-la, tal como se espalha terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo.

(Benjamin, 2018: 219)

Escava nesse lugar. Não deslizes para outro sítio. Duplo, triplo fundo das coisas. (Bresson, 2000: 29)

1.3.1. A memória — o argumento do projeto prático

Fazendo a ponte com a componente prática, interessa, antes de quaisquer outras (auto)efabulações, esclarecer que o argumento da cena realizada é em si uma escavação à

²⁰ Voltemos às palavras de *A Nuvem do Não-Saber*: «A imaginação é a faculdade que nos torna capazes de produzir imagens das realidades presentes ou ausentes. Tanto a imaginação como as realidades sobre as quais ela opera estão contidas na memória» (A Nuvem, 2021: 157).

²¹ Na conhecida dialética do triplo presente de Santo Agostinho (2018: 441-450), em *Confissões* (397 - 398 d.C.), predomina a perplexidade criada pelo paradoxo do tempo. Na fórmula agostiniana há um «presente do presente», relativo à percepção direta, um «presente do passado», relativo à memória, e um «presente do futuro», relativo à expectativa.

origem da minha afinidade particular com o fotofilme.²² Assim é, pois, o exercício realizado encena um regresso ao instante na minha infância que terá originado uma inquietação pessoal — a necessidade de conciliar a viagem (o comboio) com a casa —, que, por sua vez, terá servido de embrião à afinidade artística e filosófica para a conciliação entre movimento e imobilidade, no contexto da criação fotofílmica. Esse é o epicentro deste trabalho.

Eis o texto (a memória) narrado(a) no exercício realizado:

Sempre entendi a casa dos meus avós maternos como uma espécie de estação. Ouvir-se-ia: “Atenção à passagem de um comboio sem paragem”, já que o comboio, de facto, não para ali. Mas nós ficávamos parados no jardim das traseiras, acenando à sua passagem. A linha férrea, situada a quarenta metros da casa, faz parte da linha do Vouga e Ramal de Aveiro. O comboio, popularmente conhecido por Vouguinha, desloca-se a uma velocidade amigável, o que permite que a ilusão da casa-estação dure uns longos quatro, ou cinco segundos. Lembro-me que quase sempre as pessoas nos acenavam de volta nas carruagens, até nos perderem de vista. Adorava este ritual. Muitas vezes, mal ouvia o som do comboio — mesmo estando longe — corria sozinho para o jardim.

Imagino-me, ali, criança, a acenar ao comboio como quem se quer amigar da passagem do tempo. Imagino-me, na mesma medida, a alimentar, a cada aceno, a vontade de estar do outro lado — o lado do movimento, da viagem.

No mesmo ano em que deixei de viver com os meus avós, entrei para a escola. No 2º ou no 3º ano fizemos uma viagem de estudo no Vouguinha. No regresso fiquei de ligar aos meus avós, para que se posicionassem no jardim das traseiras. Finalmente, eu ia estar do outro lado, dentro do comboio. E eles iam dizer-me adeus. Lembro-me da excitação que senti ao começar a ouvir o som do comboio dentro da chamada com a minha avó. Estava a aproximar-me. O som do comboio cada vez mais alto. Até que desapareceu. A viagem acabou e não os encontrei. Fiquei desolado, parecia que a casa tinha evaporado, que tinha

²² Daí que o título do projeto prático — *A Chegada de Um Comboio* — seja uma referência ao filme homónimo dos irmãos Lumière — *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1886) —, que foi um dos primeiros filmes a serem apresentados publicamente, estando associado, portanto, à origem do cinema. Para além, claro, de outra relação evidente: em ambos se destaca a presença do comboio.

side sugada por uma nave espacial.²³ Mas aconteceu simplesmente que fiquei do lado errado da carruagem.

Ao longo dos anos, fui nutrindo uma afeição por este instante falhado, uma espécie de obsessão pela imagem que perdi. Era importante ter visto os meus avós e a casa no interior da janela do comboio. Seria um gesto apaziguador — conciliar a viagem e a casa.

A verdade que esta memória guarda não se dissipou com o tempo, já que, cada vez mais, sinto que a minha felicidade tem que ver com o movimento das aves migratórias: há o impulso natural para a viagem, a compulsão da partida, e, depois, o instinto de retorno a casa. A questão está no desejo de existir no paradoxo que seria a versão feliz da minha memória — não a questão de alternar a viagem com o regresso a casa, mas o querer estar em viagem e em casa simultaneamente. A necessidade de me afastar e continuar por perto, ao mesmo tempo. Talvez um desejo de ubiquidade. Talvez o desejo de fazer do paradoxo casa.

A propósito do desejo paradoxal de querer estar em casa e em viagem, volto ao livro *Ensaísmo* — ao momento em que Brian Dillon (2020a: 128) cita as palavras do poeta John Donne, num sermão chamado *Deaths Duell* de 1631:

Temos uma mortalha no ventre da nossa mãe que desde a nossa concepção cresce connosco, e vimos a este mundo nessa mortalha porque vimos à procura de cova. Como os cativos desobrigados podem dizer mentiras por dinheiro, assim o ventre nos desobriga, mas a ele nos prendem cordões carnis tais que não podemos ir em frente, nem nele ficar.

Dillon (2020a: 128) afirma ter voltado vezes sem conta a este sermão, a esta «coisa estranha», como lhe chama, que sempre lhe serviu de «contraponto» da «ânsia». Não podia compreendê-lo melhor, já que a vontade de conciliar a casa com a viagem ressoa profundamente ali, naquele *não poder ir, nem ficar*. E por entender que o que há a fazer perante esse paradoxo é — como diz Dillon (2020a: 128) — «aprender a vida em

²³ Esta efabulação parece-me bastante plausível, já que a cassete VHS mais vista lá em casa era o *E.T. O Extraterrestre* (1982) de Spielberg, que também era um favorito da minha avó Carolina.

fragmentos, em ruínas, com o movimento agregado de poeira e partículas entre passado e futuro». É com esses fragmentos que edifico o presente projeto.

Enfim, regressaremos à memória do comboio. Agora, importa falar sobre outros caminhos que me trouxeram até ao interesse pelo fotofílmico, posteriores a este momento embrionário.

1.3.2. **Para lá da memória** — outros caminhos para o fotofílmico

Desde criança, percebi que queria estar ativamente envolvido com o teatro. Cresci com a forte influência da minha avó Carolina, que integrou um grupo de teatro itinerante na sua juventude e fez da minha infância um maravilhoso jogo de “faz de conta”, costurando-me figurinos para os mais maravilhosos personagens, que o meu avô Francisco — hábil carpinteiro — compunha com adereços em madeira. Na adolescência somei ao gosto pelo teatro, o interesse pelo cinema e a fotografia. A determinada altura, estas artes começaram a girar em torno umas das outras, como numa centrifugação, até que se fundiram.²⁴ Atualmente, são raras as vezes em que me dedico à sua prática individual.

Da soma do teatro ao cinema, surge uma espécie de “cinema performativo”, ligado a um desejo brechtiano pela encenação do ato cinematográfico em si — o cinema enquanto gesto, acontecimento. Tenho vindo a desenvolver, a título de exemplo, projetos de cinema ao vivo, em que os atores se filmam e as imagens são projetadas (em *streaming*) num ecrã que faz parte do espaço cénico [Figura 4]; ou concebendo instalações onde os objetos fílmicos/fotográficos, para além de só existirem em relação (espacial) uns com os outros, e/ou com um determinado ambiente físico (*art in situ*), necessitam da intervenção direta dos espectadores, para que as imagens se revelem e animem [Figura 5].

²⁴ Um momento de extrema importância para o sucesso dessa centrifugação foi a minha passagem, no último ano de licenciatura, pela Universidade de Belas Artes de Poznań (Polónia), enquanto bolseiro do programa ERASMUS+. Frequentei sobretudo os estúdios do Departamento de *Intermedia* e, através do contacto com artistas como Izabella Gustowska e Janusz Bałdyga descobri que o lugar *entre* linguagens artísticas existia.



Figura 4.

Francisca Cardoso Lima e João Garcia Neto em *Amantes*,
encenação de Cláudia Stattmiller, Start-Teatro (Teatro Aveiresense, 2019)

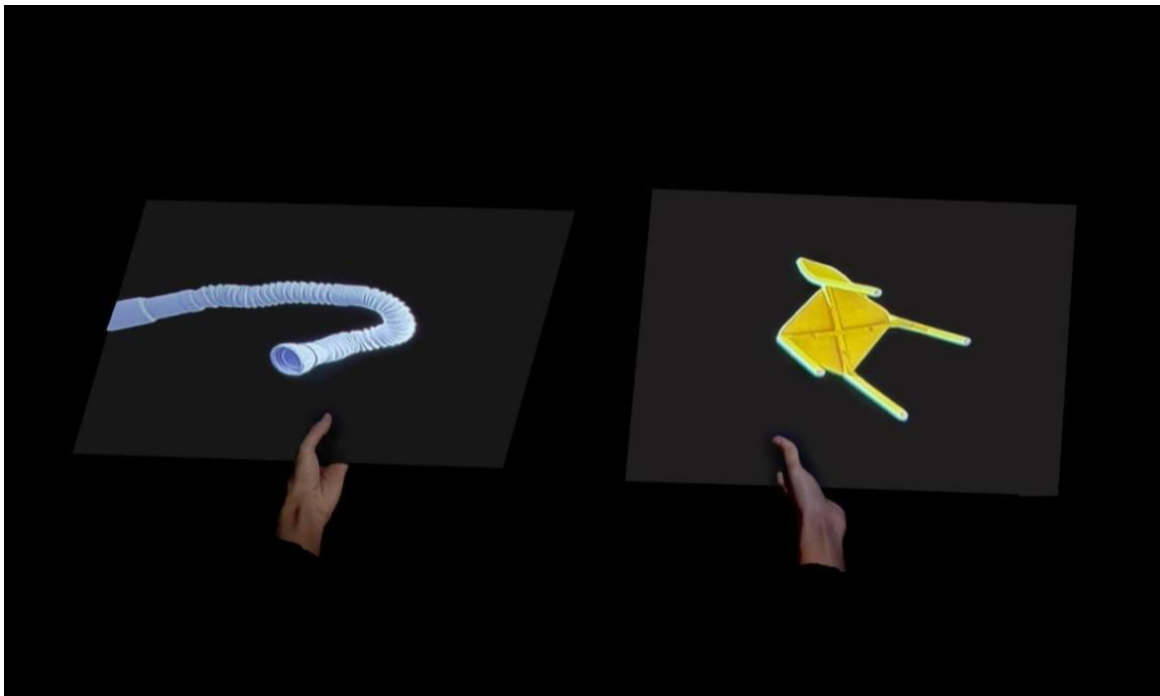


Figura 5.

(des)construção (re)construção de Isabel Medeiros, João Garcia Neto e Miguel Gaspar,
Carpintarias de São Lázaro (2023)

Ora, o interesse pelo fotofílmico surge um pouco mais tarde, ainda que perfeitamente alinhado com o hibridismo dos trabalhos anteriores. Os fotofilmes não são somente a materialização do cruzamento do meu interesse pela prática fotográfica e cinematográfica, pois a questão performativa também está implicada aqui. Sendo que, ao contrário dos outros exemplos, que precisam da relação do(s) ecrã(s) com o espaço envolvente, numa dimensão cénica, ou instalativa, o fotofilme é performativo dentro do próprio ecrã.

O que é comum a todas estas práticas é o destaque é que dado no seu discurso à própria enunciação fílmica. O discurso destes objetos artísticos passa sempre — ainda que não exclusivamente — por uma metadiscursividade, ou seja, por um discurso sobre o próprio (médium) cinema. Esta tendência metadiscursiva pode ler-se como um eco da referida paixão crítica pela «própria linguagem» (Barthes, 2007: 74). Não se trata de “desmontar” o cinema somente para chegar ao seu entendimento como linguagem e, conseqüentemente, usá-lo como veículo para uma comunicação “qualquer”. Essa desmontagem passa também pelo desejo de ocupar parte do conteúdo dessa comunicação com uma reflexão sobre o *próprio* cinema. Daí que, aquele que se dedica a essa desmontagem, é o que, «por amor ao cinema, se dispõe a vencer o obstáculo da linguagem para tornar comum a sua paixão», tal como esclarece Luís Mendonça (2015: 49).²⁵

Se a minha relação com o teatro pode ser outra via para entender a origem da minha apetência para a criação fotofílmica, estou certo de que a minha relação (direta) com os fotofilmes se inaugurou oficialmente com o visionamento, na minha adolescência, do *La Jetée* (1962) de Chris Marker — que, curiosamente ou não (lá chegaremos), também conta a história de um homem que procura uma imagem da sua infância. Lembro-me do espanto que senti ao ver este clássico francês. Algo claramente anterior a qualquer afinidade teórica em torno da questão fotofílmica. Simplesmente, uma estranheza fascinante. Daí em diante, iniciei uma busca por outros fotofilmes, que continuo a reunir numa lista da plataforma *Letterboxd*, que já tem mais de cento e trinta entradas [Anexo 1]. «Os cinéfilos têm todos este vício, que se lhes entranha: as listas», disse Daney (2022: 64).

²⁵ Aprofundaremos a questão da performatividade e da metadiscursividade, a partir do ponto 2.3. [Intermedialidade — fórmula para uma criação crítica].

De igual modo, o encantamento por esta estética particular fez-me orientar os meus estudos²⁶ e a minha prática para esse lugar (performativo) entre a fotografia e o cinema. É no seguimento deste percurso que a presente investigação se insere.

1.3.3. Não-retrato virtual — sobre a questão biográfica

Já o meu interesse pela criação cinematográfica no virtual não têm um passado assim tão significativo que possa narrar. Acontece que a marca *Apple* passou, desde 2020, a incorporar nas câmaras dos modelos *Pro* dos seus dispositivos móveis o sensor LiDAR que permite criar as tais fotografias tridimensionais. Quando tomei conhecimento da tecnologia, a primeira coisa em que pensei foi na possibilidade de “guardar” a casa dos meus avós maternos numa grande fotografia virtual. A ideia nostálgica de fixar o lugar da minha infância — um lugar a que poderei deixar de ter acesso num futuro mais ou menos próximo — da forma mais realista possível (estática, mas imersiva), é o impulso que está na origem do projeto em desenvolvimento. E, sob este ponto de vista, há sim um passado a narrar, já que, desde que deixei de morar com os meus avós, continuei sistematicamente a fotografá-los e filmá-los, assim como à casa. Aliás, as minhas primeiras fotografias e vídeos são registos dos meus regressos, nas férias de Verão, à casa dos meus avós.

A origem do ímpeto para guardar aquilo que é importante, numa tentativa de fintar o tempo — com a máquina fotográfica, ou de filmar — remete-nos para a invenção da própria fotografia e, em verdade, para a História de toda a representação visual na sua relação fantasmagórica com o realismo. Como elaborou o crítico André Bazin (2013: 261), trata-se de fixar a aparência da realidade na imagem e, assim, satisfazer — através de um “embalsamento visual” — uma «necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo».

²⁶ Conclui em 2021 a *Pós-Graduação em Estudos Visuais: Fotografia e Pós-Cinema* na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa.

Durante muitos anos senti-me frustrado por não conseguir utilizar os registos feitos em casa dos meus avós como matéria para um filme. Para além de querer guardar o universo da minha infância, ou o que vai restando dele, houve sempre a vontade de tornar públicas essas imagens íntimas, num gesto de homenagem aos meus avós — mostrar os seus retratos, contar as suas histórias. E, ao mesmo tempo, uma incapacidade de o concretizar pelo cinema.

Com este projeto, transponho, pela primeira vez, sem desvios ficcionais absolutos, visuais ou narrativos, o pessoal para o artístico. Contudo, se o faço, não é para cumprir a tal homenagem, ou não dessa forma. Não retrato os meus avós “diretamente”. Trata-se de um objeto fílmico sem biografias, nem rostos — as suas figuras “estão lá”, mas surgem de costas para a câmara.²⁷ Ainda que esteja ciente, claro, que a figuração da casa onde viveram durante décadas seja um retrato íntimo seu, no sentido em que aquilo que somos se projeta para o lugar em que vivemos.

A propósito da dificuldade de “partilhar” a família, lembro-me da fotografia da mãe de Roland Barthes — a *Fotografia do Jardim de Inverno*, que em *Câmara Clara* (1980) é a única fotografia que não aparece junto do seu respetivo texto. Pensava que se tratava apenas de um jogo de linguagem, em que, por não se apresentar a fotografia — pela sua ausência — se produz uma imagem ainda mais presente. Um jogo quase irónico com a ontologia da própria fotografia, que é sempre a presentificação de algo ausente. A evocação apenas textual e não literal desta imagem, permite que cada leitor projete no livro a sua própria fotografia, da sua própria figura maternal.²⁸

Não alheio a esse incrível gesto retórico, recentemente, ao rever o texto, apercebi-me também da ideia de que Barthes não poderia conceber a possibilidade de algum leitor não amar tanto a sua mãe como ele, ao ver a fotografia. Ou — sendo menos romântico —

²⁷ Sendo que a figura do meu avô materno — já falecido à data da realização do projeto — foi criada a partir de uma fotografia tridimensional do meu avô paterno, Jorge.

²⁸ Esta é uma das imagens mais famosas da História da fotografia, apesar de — ou sobretudo por — nunca ter sido vista. Interessante que a aura que cresceu no seu entorno levou à publicação de um livro comemorativo dos quarenta anos de *Câmara Clara*, que reúne repostas fotográficas e textuais de mais de duzentos artistas ligados à fotografia, que tiveram como premissa preencher o vazio da *Fotografia do Jardim de Inverno*. O livro — *Keeper of the Hearth: Picturing Roland Barthes' Unseen Photograph* — é um projeto da fotógrafa australiana-britânica Odette England, publicado em 2020.

que Barthes não podia conceber que essa imagem — para ele a mais importante de todas — pudesse assumir uma dimensão banal aos olhos de um leitor:

Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela só existe para mim. Para vós, não seria mais do que uma foto indiferente, uma das mil manifestações do «qualquer». Ela não pode constituir em nada o objecto visível de uma ciência; não pode criar uma objectividade, no sentido positivo do termo. Quando muito, interessaria ao vosso *studium*: época, vestuário, fotogenia; mas nela não há para vós qualquer ferida. (Barthes, 2018: 84)²⁹

Por isso, guardou a fotografia da mãe. Sinto empatia por esse gesto protetor. Ele tranquiliza-me perante o meu embaraço em partilhar *visivelmente* aquilo que me é profundamente íntimo.

Não posso deixar de mencionar, também, o escritor francês Hervé Guibert, que repetiu militantemente esse gesto de Barthes em *A Imagem Fantasma* (1981). No livro — «uma tentativa de biografia através da fotografia» — constam um conjunto de textos que falam «apenas de imagens fantasma, de imagens que não apareceram, ou então de imagens latentes, imagens íntimas ao ponto de serem invisíveis» (Guibert, 2023: 144). Ao longo de sessenta e quatro ensaios curtos, “assistimos à revelação” de uma série de fotografias que o autor só registou com o sensor da memória, porque alguma circunstância no processo fotográfico (literal) falhou, ou porque o gesto fotográfico não passou de uma expectativa. A (re)criação visível de cada imagem perdida seria um trabalho em vão, pois, como afirma Guibert (2023: 33):

²⁹ Em *A Câmara Clara*, Roland Barthes (2018: 34-39) introduz os conceitos de *studium* e *punctum* como duas vias para analisar a fotografia na sua relação com o observador. O *studium* corresponde à parte da imagem a que se pode aceder intelectualmente, através da sua interpretação dentro de um contexto cultural. Já o *punctum* corresponde a um plano profundamente pessoal e subjetivo. É algo que atinge o espectador de forma íntima e oblíqua. Daí que, o *studium* possa ser facilmente comunicado e compartilhado entre diferentes observadores, e o *punctum* seja altamente subjetivo e particular a cada pessoa.

[...] posso imaginar que essa visão recomposta já não me deliciará da mesma forma, nem com a mesma força, porque terá tido tempo de entrar na minha cabeça e de lá cristalizar numa imagem perfeita, a abstração fotográfica terá tido lugar por si mesma, na placa sensível da memória, depois processada e revelada pela escrita, que pus em marcha inicialmente só para me livrar do meu arrependimento fotográfico. Parece-me agora que este trabalho de escrita ultrapassou e enriqueceu a transcrição fotográfica imediata, e que, se amanhã tentasse encontrar a visão real para a fotografar, ela me pareceria pobre.

A escrita pessoal e ensaística de Guibert é uma inspiração fundamental para o trabalho prático. Já que, como fiquei do lado errado do comboio e a imagem dos meus avós nas traseiras da casa não chegou a preencher os limites da minha janela, a cena que realizei também é um exercício de revelação de uma fotografia falhada — ou, digamos, de um instante fotográfico perdido.³⁰ Nesse sentido, a fotografia tridimensional que é a base do trabalho prático resulta de uma espécie de gesto reparador, em que materializo não a imagem perdida em si, mas o instante do “não-disparo”. O que vemos na cena realizada é um travelling (virtual) que parte da fachada da casa, passa pela representação dos meus avós (de costas) no jardim e atravessa o comboio. A câmara penetra esta encenação fotográfica, orientada sempre no mesmo sentido e, no fim, mergulha no vazio. Ou seja, mantenho a orientação do meu posicionamento original no lado errado do comboio. Por isso, apesar de, neste meu gesto, o texto se sobrepor a uma imagem visível, esta é assumidamente fantasmagórica. Como em *A Imagem Fantasma*, é o texto — aqui, narrado em *off* — que, em grande parte, serve de motor à imaginação do espectador, convidando-o a preencher, ou revelar, a essência invisível da imagem.

Em eco com a *Fotografia do Jardim de Inverno* de Barthes e do apaixonante livro de Guibert, a cena realizada responde afirmativamente à pergunta: «Pode uma ausência ser mais presente do que uma presença?» (Blaufuks, 2019). São estas as palavras finais de

³⁰ De notar que *A Imagem Fantasma* também parte da dificuldade de figurar a família. No segundo texto — que dá título ao livro — Guibert (2023: 19-27) conta-nos o episódio em que fotografou a sua mãe, depois de a ter embelezado, tentando libertá-la da opressão do pai, que não autorizava que se maquilhasse, mas também da opressão do próprio tempo, aproximando-a da mãe da sua infância. Depois de entendermos a carga simbólica deste momento, engolimos a seco ao saber que, porque o rolo na câmara ficou mal colocado, a imagem ficou queimada, branca. A premissa do livro parte daqui: esse branco representa a ausência ou a presença total de informação na imagem?

Daniel Blaufuks³¹ no final do seu foto-livro *Não Pai* (2019) — também este um objeto de referência, já que se trata de uma materialização (textual e visual) da ausência-presente do pai do autor.³²



Figura 6. *Still* da cena realizada.

³¹ Fotógrafo, cineasta e artista plástico, Daniel Blaufuks explora a relação entre o público e o privado, a memória individual e a memória coletiva, através da orquestração entre texto e imagens, em foto-livros, instalações fotográficas e filmes.

³² No decorrer do segundo semestre do primeiro ano do Mestrado, para a unidade curricular de Seminário Aplicado de Narrativas e de Tecnologias de Pós-produção, desenvolvi um exercício de montagem intitulado *L'Arrivée d'un train* [Anexo I], onde quis responder com um “sim” à pergunta citada de Blaufuks no final de *Não Pai*.

Propus-me a trabalhar dois “blocos de matéria audiovisual” que pertencem ao meu arquivo pessoal: as videocassetes gravadas pelo meu pai, que incluem registos dos meus primeiros anos de vida, e as primeiras filmagens que eu próprio gravei, entre os 12 e os 15 anos. Todo o exercício foi concebido em torno da ausência da minha avó materna que, tendo sido — e continua a ser — muito presente na minha vida, tem aparições muito escassas e fugidias nos ditos arquivos.

Este exercício foi fundamental para descobrir parte da narrativa do projeto prático da presente investigação, já que nele consta uma primeira escrita da memória da imagem perdida dos meus avós no comboio.

Ora, de facto, não enceno um retrato dos meus avós, nem mesmo um autorretrato como uma imagem de «aparência sensível», mas talvez um «não-retrato» feito de «dilemas internos», como teoriza Margarida Medeiros (2023: 164), a propósito de uma tendência recente no retrato, no contexto da fotografia e do cinema:

[...] o retrato hoje centra-se também muito menos na representação do outro ou de si do que na convocação de fragmentos de uma história pessoal (de si ou do outro), a partir dos quais se pode pensar uma identidade como algo não-estável, uma realidade fragmentada, uma espécie de mosaico produto de uma situação histórica (familiar, cultural, individual). O retrato de si e do outro é hoje, na fotografia como no cinema pós-digitais, o espaço para uma assembleia de fantasmas, [...]. Isto significa não que o retrato deixou de ter importância como gênero representativo, mas a sua configuração deixou de estar centrada na fixidez ou encenação da expressão para ir ao encontro de uma consciência do Eu (e do Outro) como palimpsesto mutável, como o resultado de «camadas» em movimento — relembrando o mito de Balzac sobre a constituição do ser humano por camadas de espectros. (Medeiros, 2023: 160)³³

Ocorre-me, a pretexto do «não-retrato» de Medeiros, a curta-metragem fotofílmica *Os Mortos* (2018) de Gonçalo Robalo. No filme, o realizador evoca, precisamente, uma «assembleia de fantasmas», ao narrar várias histórias sobre mortes próximas a si, perante uma sucessão de fotografias que apresentam os defuntos — sobretudo familiares seus. O somatório dos fragmentos de histórias mórbidas vividas pelo narrador, servem para formar o seu próprio «não-retrato». Sendo que, neste caso, o filme culmina *mesmo* no retrato do

³³ Podemos sustentar o entendimento do “eu” como algo fragmentado na teoria d’*O estádio do espelho* de Lacan. O psicanalista francês argumenta que o nosso ego começa por se formar quando nos vemos ao espelho, criando uma imagem antecipatória de um corpo unificado que ainda não possuímos na infância, o que nos leva a identificar-nos com essa imagem, mas também a sentirmo-nos alienados. Ao vermos o nosso reflexo no espelho, percebemos o nosso “eu” como uma imagem separada — o que é geralmente confirmado pela presença de um “outro”, adulto. Além disso, Lacan sugere que essa unidade imaginária cria uma fantasia retroativa de um corpo caótico e fragmentado, que nos assombra ao longo da vida. Para nos protegermos desse caos, o ego torna-se uma armadura contra o mundo caótico, tanto interior como exterior. (Foster, 2021: 192). No ponto 2.1. [O caos nunca morreu], entenderemos o caos como condição permanente do eu e do mundo, e a sua negação total como um perigo totalitarista.

próprio. É ele que vemos na última fotografia, acompanhada pela história da sua quase-morte.

O que se transmite no filme é, de facto, o embate do narrador-realizador com a mortalidade dos que estão à sua volta, com a fragilidade da vida e, diria, com a importância da *perseverança* (Daney!). Mas também — e sobretudo — um confronto com a *sua* própria mortalidade e existência, que aqui se encena num conjunto de espetros fotográficos, que se acumulam na montagem, até ao retrato direto do autor. Trata-se de um exemplo nítido de encenação de um “eu” «não-estável», pela colagem (montagem) cinematográfica de unidades fragmentadas, visuais e narrativas. Nesse sentido, Gonçalo Robalo é um autor que, paradoxalmente, se constrói desconstruindo-se — ou fragmentando-se.³⁴

Ainda dentro da questão do retrato, encontramos em *Self-portraits* de Raymond Bellour³⁵ (2012: 318-393), uma reflexão sobre a tendência para a exploração do (tema) “eu” no seio do vídeo e da videoarte, posteriormente integrada também no contexto cinematográfico. Nos autorretratos fílmicos, predomina um descompromisso com a verdade, a linearidade e a contextualização temporal, que fazem do autorretrato, por isso mesmo, um género distinto da autobiografia. Enquanto nas autobiografias, a questão em causa é “O que fiz eu?”, a que se deve corresponder com uma série de acontecimentos factuais e causais, nos autorretratos, os realizadores constroem uma resposta oblíqua à pergunta filosófica “Quem sou eu?”. Daí que, Bellour entenda que o autorretrato tende para uma lógica fragmentária, metafórica, poética e descontínua, constituída a partir de um sistema especulativo de memórias, desejos e a correspondências entre ambos. No

³⁴ Outro exemplo claro de “sedimentação” do “eu” (autoral) através de fragmentos (visuais e narrativos) — com que o filme de Gonçalo Robalo ecoa — é (*nostalgia*) (1971) de Hollis Frampton. Neste filme também assistimos à sequenciação de uma série de fotografias — a maioria tiradas pelo próprio realizador — que ardem lentamente, uma de cada vez, numa placa metálica. Simultaneamente, ouvimos os comentários e as memórias de Frampton — na voz de Michael Snow — acerca das imagens, que muitas vezes refletem sobre a relação do autor com a própria linguagem fotográfica. É profundamente simbólico que, no fim de cada plano, a matéria fotográfica se reduza a cinzas. Trata-se de uma forma de evidenciar a essência invisível da fotografia. Por isso, muitas vezes, a narração continua para lá das chamas e do desaparecimento físico da imagem. É que a palavra tem que ver com o conteúdo invisível da imagem, como veremos, a partir da teorização de Marie-José Mondzain, no Capítulo III [Dentro do ecrã].

³⁵ Bellour é um dos mais conhecidos críticos e teóricos da sua geração. Destaco a sua afinidade com Serge Daney, com quem fundou a revista de crítica de cinema *Trafic*, em 1991.

autorretrato, por oposição à autobiografia, os factos e a verosimilhança são substituídos pela dúvida e a liberdade criativa. Entenda-se mesmo a liberdade para a criação do “eu” representado. Bellour deixa-o claro, logo na abertura do texto, onde estabelece uma analogia com a “autobiografia” inacabada de Stendhal — *Vie de Henri Brulard* (1835-1836) — um objeto literário e gráfico (com desenhos e diagramas), que é na verdade um autorretrato:

A narrativa que Stendhal tenta escrever é menos uma narrativa da sua vida do que a sua procura por uma verdade ou, mais precisamente, pela autenticidade da sua vida, dividida entre as imagens do passado em que se apoia e o momento da escrita em que tenta (re)incorporá-las. [...] Se ele não narra realmente a sua vida, mas tenta, pelo contrário, encontrá-la, é porque gostaria de se alcançar a si próprio no momento em que escreve, assaltado por imagens, como num sonho. (Bellour, 2012: 327)³⁶

Voltando à componente prática do projeto, certamente, não quis recriar uma memória somente como um gesto autobiográfico partilhado com o espectador. Se um ímpeto nostálgico foi fundamental para o surgimento do projeto, ele consuma-se depois. Uso o universo da minha infância como matéria fragmentada para a construção de um objeto fílmico especulativo e poético; como uma cesta³⁷ onde posso colocar os dilemas e as ideias que quero trabalhar e transmitir. Nessa “cesta”, elaboro a tal questão de Bellour: “Quem sou eu?”, mas também: “Quem é o cinema?”.

É certo que procuro alcançar-*me* no momento da criação, mas sirvo-me da encenação de mim mesmo para embarcar numa reflexão sobre o mundo que me rodeia. Neste caso, refletindo sobre o real pela “perspetiva” do cinema. Daí que possamos resumir as duas questões numa só: “Onde me encontro *no* cinema?”.

³⁶ Traduzido do original em língua inglesa: «The narrative Stendhal is attempting to write is less a narrative of his life than of his quest for a truth or, more precisely, for the authenticity of his life, split between the images of the past on which it is based and the time of writing in which he attempts to (re)incorporate them. [...] If he is not really narrating his life but is, rather, trying to catch up with it, it is because he would like to catch up with himself at the very moment in which he is writing, assailed by images, as if in a dream» (Bellour, 2012: 327).

³⁷ A este respeito, ver o ensaio *A Ficção Como Cesta: uma teoria* (1986) de Ursula K. Le Guin.

A par do presente relatório, o objeto realizado é uma resposta a esta pergunta, já que em ambos me dedico — como enunciei — à desocultação (e sustentação) da origem da minha paixão particular pelo fotofílmico. Por sua vez, a reflexão sobre o fotofílmico, servirá de pretexto para repensar, dentro do cinema, os conceitos de tempo, espaço, movimento e memória.

1.4. **Último aviso à navegação** — resumo dos capítulos

Com o objetivo de clarificar e delimitar o território em que se desenvolve este trabalho teórico-prático, circunscrevendo-o às minhas paixões, o presente capítulo organizou-se de forma mais explicativa do que problematizante.

No segundo capítulo, aciono um movimento regressivo substancial, já que parto de uma efabulação cosmogónica. A partir daí, num novo movimento em espiral em torno do objeto prático, voltarei a tocar nas ideias introduzidas, desta feita, com mais profundidade. Porque se trata de um movimento em espiral, começaremos (aparentemente) mais longe do objeto prático, mas a reflexão vai-se afunilando, até voltarmos a ele. Se pelo caminho insistir em novos recuos, é porque procuro avançar com lucidez ao longo da investigação teórica que se segue (*retrovisor!*), para que a cada recomeço estejamos mais perto d'*A Chegada de um Comboio* — título do projeto prático e do último capítulo do relatório.

É um efeito curioso do ensaio enquanto teste à atenção: afasta-se sistematicamente dos objectos em foco para entrar no domínio da especulação e até da fantasia, por ser essa a liberdade que a atenção dá. (Dillon, 2020a: 120)

Antes de (re)começar, um breve “itinerário”.

No segundo capítulo, com o intuito de desenhar um embrião para a condição crítica, pensamos a forma como a linguagem e a arte se relacionam com o real. Seguimos pela teoria dos *media*, levantando questões sobre a aproximação da criação artística à reflexão sobre o médium. Em paralelo, traça-se um caminho incontornável até ao conceito de intermedialidade, já que — como vimos — *o lugar desta investigação é no meio*. Ainda no segundo capítulo, a partir de uma reflexão sobre movimentos artísticos da neovanguarda — como o Fluxus e o minimalismo —, associamos a questão da crítica à metadiscursividade e à performatividade.

No terceiro capítulo, transpomos estas reflexões para dentro do ecrã, a partir de considerações gerais sobre a imagem, que se afunilam na teoria da fotografia, chegando, finalmente, ao contexto cinematográfico. Focamo-nos, então, no entendimento da interpenetração do médium cinematográfico pelo médium fotográfico como uma forma de

transmissão crítica. É nos filmes estruturais de Andy Warhol que encontramos uma manifestação *absoluta* dessa crítica no cinema, mas também uma concepção primordial de *movimento da imobilidade*. Já em *Wavelength* (1967) de Michael Snow, avistamos a promessa do pós-estruturalismo. Por sua vez, é dentro do filme ensaio que encontramos a manifestação no cinema de uma distância crítica *certa*. Focamo-nos, então, no fotofílmico e na sua afinidade ensaística com a representação da memória, quer pela sua dimensão fragmentária, como pela sua apetência para a representação expandida do espaço. É analisando a tentativa de vários fotofilmes em criar espaço (virtual) dentro do ecrã, que voltaremos ao objeto prático realizado.

No quarto e último capítulo, alcançamos finalmente o entendimento da cena realizada como um ensaio fotofílmico. Através de uma reflexão sobre o processo da sua construção, retroalimentamos as ideias elaboradas nos capítulos anteriores.

CAPÍTULO II

DO MEDIA AO INTERMEDIA

2.1. O Caos nunca morreu — embrião para a condição crítica

Hesíodo foi um poeta grego que viveu no século 8 a.C., cuja obra mais conhecida é *Teogonia*. Este poema mitológico descreve a origem do mundo, a partir da criação sucessiva dos deuses, estendendo-se até ao envolvimento divino com os homens e, assim, à criação dos heróis. Como descreve Maria Helena da Rocha Pereira (2014: 13), «[...] Teogonia [...] abre com o Hino às Musas (v. 1-115), que cantam e dançam em volta da fonte e do altar de Zeus Crónida, no alto do Monte Hélicon. É só depois de terminada essa cena inesquecível, que envolve a investidura poética, que se estabelece a genealogia dos deuses (cuja origem já estava preludiada a partir do v. 106), mas que só agora vai articular-se cronologicamente, a partir de um elemento primordial que tem sido objeto de muita discussão, Caos [...]».

É no primeiro verso d’*Os Deuses primordiais* que nos é apresentado este elemento tão importante em *Teogonia*: «Sim bem primeiro nasceu Caos» (v. 116). E, aí, se anuncia o fim do vazio, pois do caos nascem os deuses. Ora, a definição de caos (do latim *chaos*) é precisamente: «confusão dos elementos antes da criação do universo», ou simplesmente «desordem».³⁸ Aponto, então, para a ideia — que é clara em *Teogonia* — de que o caos é responsável pela formação de organismos hierarquizados e hierarquizantes. Simplificando: desordem cria organização.

Há, claro, a visão de que a mitologia grega foi criada, não apenas para explicar a origem do mundo, das coisas e dos humanos, mas também como um instrumento ideológico

³⁸ «caos», in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/caos> (consultado a 18/10/2023).

para a manutenção do poder da classe aristocrática na Grécia pré-democracia. Toda a sua narrativa pretendia demonstrar a degeneração humana, de uma linhagem superior para uma inferior, favorecendo, assim, a par de uma hierarquia entre os deuses, a hierarquização entre os seres humanos, que deveriam resignar-se às suas respetivas condições, sociais e existenciais, por estas serem regidas por causalidades cósmicas e, portanto, inevitáveis. Interessa-me, contudo (e sobretudo!), chegar a outra inevitabilidade: *o caos nunca morreu*.

O mundo que resultou do caos é também caos, na medida em que é alvo de organizações sucessivas. Essa constante reorganização do mundo é, sim, inevitável, pois todos os seres humanos, pela sua existência percetiva e consciente, são “deuses não-primordiais” que dão continuidade ao princípio da criação do mundo num indeterminável jogo de ordem e desordem. Embora, neste caso, em oposição ao que acontece n’*Os Deuses primordiais*, o gesto criador humano não surja do vazio. Ele é voluntário e determinante, no sentido em que acontece sempre num determinado contexto espaço-temporal (cultural). Esse jogo é o jogo da linguagem, com que fragmentamos, emendamos e reordenamos a realidade em imagens, palavras, e todos os artefactos com que significamos o mundo, narrativizando-o e, portanto, constituindo-o enquanto palco para a comunicação.

Ora, não nascemos a ter de inventar de raiz um sistema estruturado de comunicação, nem a linguagem verbal (língua) — a nossa tecnologia mais fundamental³⁹ —, nem todas as linguagens não verbais (nomeadamente as visuais) que já conhecemos. A linguagem — no seu todo — já existe, mas não a herdamos como um objeto morto. Recebemo-la, em qualquer altura que se nasça, em processo de expansão. Esse processo (caótico) é constante, ou não estivesse o mundo em permanente construção e não fossemos nós o único ser que reflete sobre a sua condição, dentro da sua própria existência — sobre si mesmo, as coisas ao seu redor, os outros e a sua relação com tudo isto. Inclusive sobre a relação com a linguagem, com que criamos representações do mundo, e a relação entre linguagem, representação e realidade. Eis o filósofo alemão Arthur Schopenhauer (2021: 11), na abertura de *O Mundo como Vontade e Representação* de 1818:

³⁹ Um filósofo que pensou profundamente a questão da língua foi Ludwig Wittgenstein (1999: 26), que formulou a propósito: «The limits of my language mean the limits of my world».

«O mundo é minha representação.» Esta proposição é uma verdade para todo o ser vivo e pensante, embora só no ser humano chegue a transformar-se em conhecimento abstrato e refletido. A partir do momento em que é capaz de a levar a este estado, pode dizer-se que nasceu nele o espírito filosófico.

Sabemos que não existimos numa fusão absoluta com o real, filtramo-lo através do nosso corpo e constituímos a realidade através da nossa consciência. Como enunciado na teoria kantiana, na base dessa constituição está a nossa sensibilidade e razão. A realidade em si não é acessível ao sujeito e a sua constituição é resultado de uma exigência de natureza crítica. Como Kant (1985: 25) elabora no prefácio à segunda edição do clássico a *Crítica da Razão Pura* de 1781, essa natureza é incompatível com o pressuposto de que os fenómenos apareceriam do vazio, sem que nada os tivesse feito aparecer. Ou seja, resultando o conhecimento da relação entre o sujeito e as suas representações, toda a realidade que possa existir para além das representações, parece existir fora do alcance do sujeito. As fronteiras da subjetividade são, assim, consideradas os limites da objetivação da realidade. Podemos, por isso, entender a realidade (subjetiva) como *efeito* da representação.

Daí que a relação entre linguagem e realidade seja uma espécie de paradoxo tão extraordinário. Sabemos que acedemos ao real (também)⁴⁰ através da linguagem, mas que esta se resume a um conjunto de convenções e tecnologias criadas no seio da nossa subjetividade, da nossa perceção e dos nossos desejos.⁴¹ Penso: a linguagem é simultaneamente um muro e uma ponte que nos separa e nos liga ao real. O desejo constante de analisar e expandir a linguagem, a tecnologia e os *media*, tem de ver, neste sentido, com a vontade de querer expandir os limites da própria perceção, do entendimento do mundo, numa procura constante pela verdade.

⁴⁰ Claro, além da linguagem, os sentidos desempenham um papel crucial na nossa perceção da realidade. As perceções sensoriais fornecem-nos uma experiência direta e imediata da realidade, que podemos considerar anterior e, portanto, independente da linguagem. O objetivo de muitas práticas meditativas e psicadélicas, por exemplo, é, precisamente, o isolamento da experiência direta (sensível) da linguagem. O indivíduo entra num estado dissociativo em que se desconecta da sua consciência e habita um “presente absoluto”.

⁴¹ Voltando a Schopenhauer (2021): a abolição da vontade (ou desejo), que é «esforço constante, sem objetivo e sem descanso», corresponde à abolição do próprio mundo. «Sem vontade não há representação nem mundo».

2.1.1. **O luto da tradução** — causa da insaciabilidade do desejo

Importa ainda, a propósito do caos permanente entre desejo e linguagem, mencionar a teoria do hermeneuta Paul Ricoeur em torno da tradução. Não que nos interesse mergulhar nas questões da linguística, mas para que possamos entender melhor esta reflexão no contexto da comunicação.

Antes de mais, esclarecer que Ricoeur, no seu texto *Sobre a Tradução*, enquadra a tradução, exatamente, no domínio do *desejo* — que ecoa com a *vontade* de Schopenhauer. Ricoeur (2006) argumenta que a tradução não é apenas uma questão acessória à linguagem, mas está intrinsecamente ligada ao desejo humano de ser entendido e de entender o mundo, ou seja, o desejo de comunicação. Daí que, a questão da alteridade esteja sempre presente. Traduzir, que é também comunicar, é sempre o exercício de mediar a relação entre o nativo e o estrangeiro, ou mesmo entre dois nativos — já que a questão da tradução é também intralinguística. No fundo, entre o eu e o outro, entre uma subjetividade e outra.

Para além disso, Ricoeur entende a tradução, simultaneamente, como uma promessa de salvação e um processo de luto (Ricour 2006: 3).⁴² No fundo, o filósofo argumenta que existem sempre perdas inerentes ao processo de tradução, que nunca se pode cumprir em absoluto. Por outras palavras, não podendo habitar verdadeiramente a subjetividade do outro, estamos sempre sujeitos ao jogo da linguagem. Defender uma tradução perfeita seria reavivar a crença utópica na construção da Torre de Babel:

A tradução é sempre posterior a Babel. É sempre obrigada a reconhecer os limites finitos da língua, a multiplicidade das diferentes línguas. Portanto, para funcionar autenticamente, o tradutor deve renunciar ao sonho de um regresso a um logos inflexível de puras correspondências. (Ricoeur, 2006: 17)⁴³

⁴² Ricour (2006: 3) articula esta ideia, segundo uma síntese entre o pensamento de Benjamin e Freud: «I suggest comparing the ‘translator’s task’, which Walter Benjamin speaks about, with ‘work’ in the double sense that Freud gives to that word when, in one essay, he speaks of the ‘work of remembering’ and, in another essay, he speaks of the ‘work of mourning’. In translation too, work is advanced with some salvaging and some acceptance of loss.».

⁴³ Traduzido do original em língua inglesa: «Translation is always after Babel. It is forever compelled to acknowledge the finite limits of language, the multiplicity of different tongues. To function authentically, therefore, the translator must renounce the dream of a return to some adamantine logos of pure correspondences» (Ricoeur, 2006: 17).

A consciência da inexistência de uma tradução perfeita, só nos remete para a sua inevitabilidade. No fundo, trata-se de entender os conceitos irmãos de linguagem, comunicação e tradução, não como impossibilidade, mas como um desafio permanente, que devemos enfrentar com uma postura crítica.

2.1.2. **Artista-nómada** — arte-crítica

A partir destas “reflexões caóticas” em torno da comunicação (ou tradução), entendamos, pois, que aquilo que é hoje aceite como essencial à identidade de uma linguagem — em verdade, a qualquer identidade — não passa de uma ficção mais ou menos estabelecida, mas sempre sujeita a «contra-ficções», como diria Preciado (2020: 99). Daí que possamos dizer que a linguagem, as artes e os *media* evoluem na direção de um imaginário ficcional comum. A cultura é esse imaginário ficcional comum.

«O real precisa de ser ficcionado para ser pensado [...]». «Não se trata de dizer que tudo é ficção», como esclarece o filósofo Jacques Rancière (2020: 58-59), mas de entender que a arte — como a política — constrói «“ficções” isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o se faz e o que se pode fazer». Por sua vez, esses «rearranjos» reconfiguram e, em última instância, constituem a «experiência sensível da comunidade» (Rancière: 2020: 67) e fazem efeito no real — produzem-no.

Lembro-me das palavras de outro grande pensador contemporâneo, Mark Fisher (2022: 14): «Uma cultura que seja meramente preservada não é de todo uma cultura». Acrescento: aquele que se mostrar demasiado militante perante o conservadorismo do seu entendimento do mundo, ou é ingénuo, porque inconsciente dos limites da sua subjetividade e do seu conhecimento, ou, se movido pelo desejo de manutenção do seu privilégio, cobarde.

Por contraponto, é preciso é ser-se *nómada*. Só pela errância podemos participar criticamente — com paixão e lucidez⁴⁴ — na construção do tal imaginário ficcional comum em que nos inserimos. Há que procurar acompanhar criticamente o permanente movimento do mundo e *não* estagná-lo. A essa estagnação corresponderia um projeto totalitarista. É que a cultura não se domestica, ela «possui um lado selvagem» — como enunciou o poeta e antropólogo Gary Snyder (2018: 9).

Por sua vez, como Snyder (2018: 10) constata, a partir do pensamento do antropólogo Claude Lévi-Strauss, «as artes são o território selvagem da imaginação». É, pois, no domínio das artes que a mente pode vagar livremente e onde a cultura, a sociedade e o “eu” podem ser examinados e (re)estabilizados de maneira profunda e reveladora. Daí que seja particularmente importante não deixar que as diferentes linguagens artísticas se empedernçam. Garantir a sua liberdade, é assegurar a busca pelas verdades⁴⁵ que estruturam as identidades — de uma linguagem, de um indivíduo, de uma sociedade, etc. É, pois, imperativo que o artista seja *nómada*: cada criação uma viagem, cada viagem uma iniciação. Como elabora o filósofo Michel Onfray (2019: 103) na sua já citada *Teoria da Viagem* (2007), é preciso deixar-se inebriar (ou apaixonar) pela paisagem, exterior ou interior, para, em seguida, cumprir o desejo de a compreender. Regressar a casa para articular essa leitura e a sua transmissão, mas nunca estar satisfeito com o resultado — como vimos, há sempre um processo de luto implicado no exercício da linguagem — e, por isso, partir de novo. No fundo, «[...] nem o sedentarismo contínuo, nem o nomadismo permanente [...]» (Onfray, 2019: 83).⁴⁶

Por outro lado, se as linguagens artísticas têm um papel essencial na forma como lemos e ordenamos (ficcionalizamos) o mundo, é igualmente necessário rever, a cada viagem-criação, os mecanismos com que “navegamos” essa leitura e ordenação. «Cada geração», diz Preciado (2020: 79), «precisa de inventar a sua própria ética em relação às

⁴⁴ Refiro-me, como vimos em 1.1.1. [A condição crítica como caminho para a transmissão], à dupla natureza — «paixão-lucidez» — da condição crítica teorizada por Jean Douchet (2013).

⁴⁵ Digo verdades (subjetivas), assumindo, como na teoria nietzschiana, que a verdade absoluta é ilusória. Sendo o desejo por uma verdade absoluta indissociável de um desejo de poder e controlo, que muitas vezes leva à repressão da individualidade, através da imposição violenta de uma normatividade.

⁴⁶ De novo, Serge Daney (2022: 61): «As viagens só servem para isto, para fabricar mais disto: essa possibilidade de felicidade que não se conta. [...] Esta felicidade clandestina».

tecnologias de produção de subjetividade, e se não o fizer, advertiu-nos Hannah Arendt, corre o risco do totalitarismo [...]».

Na História das artes, podemos entender as vanguardas, precisamente, como momentos de revisão das diferentes linguagens artísticas. Os movimentos vanguardistas atuam como travões no seio da linguagem. As suas obras assumem uma natureza crítica, desafiando as normas tradicionais e expandindo as possibilidades das várias expressões artísticas. Segundo o crítico e historiador Hal Foster (2021: 70), dentro destes movimentos, «[...] o propósito da intervenção artística não consiste tanto em garantir a convicção transcendental na arte, e sim em empreender um exame imanente de suas regras discursivas e preceitos institucionais».

Em suma, podemos dizer que estes artistas-nómadas lançam a dúvida, em vez de contribuírem para um recalçamento do ilusório. Voltam a lembrar-nos de que *o caos nunca morreu*, constituindo o lugar da transformação artística como um lugar de transformação social e política.

Bom, debruçar-nos-emos sobre o caso particular da *neovanguarda*. Antes, importa desdobrar esta reflexão à teoria dos media, já que a criação crítica é inseparável de uma consciência das artes enquanto *media* e da sua relação com a tecnologia.

2.2. O meio é a mensagem — considerações gerais sobre media

Nenhuma linguagem artística existe sem um médium, o veículo que permite a sua transmissão. Por sua vez, a aproximação da prática artística ao questionamento sobre o médium permite que o artista se elucide do potencial comunicativo que uma arte encerra em si mesma, podendo “falar” pela maneira como se faz veículo, ou seja, pela articulação das suas propriedades intrínsecas. Por outras palavras, trata-se de uma (meta)motivação artística que não se cinge à intenção de representação de algo, mas que se foca na problematização da sua enunciação. Falo dos conhecidos aforismos: *a forma é o conteúdo, o meio é a mensagem* — este último, título do livro de Marshall McLuhan publicado em 1967, pedra basilar na teoria dos *media*. Na mesma linha de pensamento, enquadra-se o teórico Hans Ulrich Gumbrecht (2004: 8), que elabora sobre a «materialidade da comunicação». Gumbrecht, aproximando-se de McLuhan, aponta para a necessidade de ter em consideração, no estudo dos fenómenos comunicacionais, a base material que possibilita a veiculação do sentido. Também nesta perspetiva, a separação tão comumente aceite entre materialidade e sentido, ou entre tecnologia e os conteúdos por ela veiculados, deixa de ser óbvia.

Contudo, a reflexão sobre o médium não nos aponta apenas para a capacidade de um objeto artístico poder “falar” e produzir sentido pela articulação das suas propriedades ditas intrínsecas. Num plano mais abstrato, pensar o médium é um pretexto para entender a natureza performativa e política da própria linguagem, ou seja, entender o seu papel fundamental na produção do real, para além da sua “mera” descrição.

Nesse sentido, interessa mencionar a ecologia dos *media* de Neil Postman, que se centra no seu entendimento dos *media* como ambientes. No site da *Media Ecology Association*⁴⁷, Postman define um ambiente como um sistema de mensagens complexo que impõe aos seres humanos certas maneiras de pensar, sentir e se comportar. Da mesma forma que uma sala de um tribunal impõe a um indivíduo um papel que insiste que desempenhe, especificando o que é e não lhe é permitido fazer, também um médium — livro, rádio, fotografia, cinema, etc. — possui especificidades que nos condicionam, ainda que, neste

⁴⁷ Disponível em: <https://www.media-ecology.org/What-Is-Media-Ecology> (consultado a 18/10/2023).

caso, estas sejam informais e semi-ocultas. A ecologia dos *media* procura desocultar essas especificidades e entender o seu impacto no indivíduo e na sociedade.

Recuperando McLuhan (2008: 8), esclareça-se:

As sociedades sempre foram mais moldadas pela natureza dos meios de comunicação, através dos quais os homens comunicam, do que pelo conteúdo da comunicação. [...] É impossível compreender as mudanças sociais e culturais sem um conhecimento do funcionamento dos *media*.⁴⁸

Importa frisar que os diferentes *media* — e a tecnologia em geral — têm um impacto social que assenta no conceito de «condicionamento» e não no de «determinismo», oriundo da física newtoniana. É o que teoriza o filósofo e sociólogo Pierre Lévy (1999: 25), para quem também é claro que o humano está inserido num híbrido sociotécnico, que não comporta qualquer divisão artificial entre cultura, sociedade e tecnologia. Para as questões sociais, a ideia de determinação é inadequada, pois, ao contrário do que acontece nos processos mecânicos, as mesmas causas podem gerar efeitos diferentes. Entenda-se, pois, que a tecnologia condiciona, mas não determina a cultura. Isto, porque os processos sociais implicam sempre interação, de modo que é falacioso responsabilizar em absoluto uma tecnologia pelo surgimento de novos fenómenos sociais. Daqui o autor depreende que não há tecnologias que, em si mesmas, sejam boas nem más. No entanto, uma tecnologia é tudo menos neutra (Lévy, 1999: 26), uma vez que é sempre condicionante e abre novas possibilidades sociais. Lévy conclui que, já que nenhuma tecnologia é boa, má ou mesmo neutra, pois esse julgamento dependeria de várias condicionantes — inclusive do ponto de vista e dos interesses específicos de quem faz esse julgamento —, seria mais profícuo tentar esclarecer, para cada tecnologia, qual a sua «irreversibilidade» num determinado contexto (Ibid.). Ou seja, que mudança(s) de paradigma induz, numa lógica cumulativa, em relação às formas anteriores de cultura e sociedade.

⁴⁸ Traduzido do original em língua inglesa: «Societies have always been shaped more by the nature of the media by which men communicate than by the content of the communication. [...] It is impossible to understand social and cultural changes without a knowledge of the workings of media» (McLuhan, 2008: 8).

A propósito dessa ideia de «irreversibilidade» e a título de exemplo, em *The Medium is the Message*, McLuhan traça uma série de mudanças na História do mundo, a par de um percurso pela invenção de diferentes *media*. O autor começa por falar de uma existência humana acústica no período que antecedeu a invenção do alfabeto e da escrita. Até então, vivia-se num espaço não fragmentado sem limites ou direções, no qual o ser humano se movia pela escuridão da sua mente segundo intuições primordiais. O alfabeto, composto por caracteres — fragmentos sem conteúdo semântico em si, que devem ser compostos numa linha —, despoletou uma maneira de perceber o tempo e o espaço em termos uniformes e lineares. Passámos a “falar” para os olhos. A escrita é, assim, apontada como a tecnologia responsável da passagem da escuridão para a luz — a luz da civilização, que inaugurou a arquitetura, as cidades, as estradas, a literatura, e a burocracia (McLuhan, 2008: 48).

McLuhan destaca ainda o legado do Renascimento e o surgimento dos circuitos elétricos como pontos chave de mudança no mundo. Ao primeiro corresponde um adensamento do processo de distanciamento do observador. Deixa de existir envolvimento, tudo é enquadrado e a experiência existe à distância, fora do quadro. A arte afirma-se como tradução gráfica de uma cultura assente numa ideia de organização (e representação) do espaço num plano bidimensional (McLuhan, 2008: 53). Ao segundo corresponde o regresso de um envolvimento, desta vez, total, que parece recuperar a tal forma acústica de perceber o tempo e o espaço:

Os circuitos elétricos derrubaram o regime do "tempo" e do "espaço", derramando sobre nós, instantânea e continuamente, as preocupações de todos os outros homens. A sua mensagem é a Mudança Total, pondo fim ao paroquialismo psíquico, social, económico e político. Os velhos agrupamentos cívicos, estatais e nacionais tornaram-se inviáveis. Nada pode estar mais longe do espírito desta nova tecnologia do que “um lugar para tudo e tudo no seu lugar”. Já não é possível voltar a casa. (McLuhan, 2008: 16)⁴⁹

⁴⁹ Traduzido do original em língua inglesa: «Electric circuitry has overthrown the regime of "time" and "space" and pours upon us instantly and continuously the concerns of all other men. It has reconstituted dialogue on a global scale. Its message is Total Change, ending psychic, social, economic, and political parochialism. The old civic, state, and national groupings have become un-workable. Nothing can be further from the spirit of the new technology than "a place for everything and everything in its place." You can't go home again» (McLuhan, 2008: 16).

Se em *The Medium is the Message* McLuhan traça este percurso genérico pela evolução do mundo, em *Understanding Media — The Extensions of Man* de 1964, o filósofo aproximou a reflexão sobre os *media* ao indivíduo/corpo, caracterizando as tecnologias do século XX como suplementos protésicos de funções naturais. Paul B. Preciado (2019: 194), numa leitura deste último texto de McLuhan, avança que na «relação entre o corpo e a tecnologia, o processo de produção da subjetividade, é sempre já protésica: transforma a estrutura da sensibilidade». É como se o corpo se fundisse com as tais próteses, que se transformam, assim, em órgãos vivos, no sentido em que alteram a maneira como sentimos, percebemos o mundo e, conseqüentemente, a maneira como agimos nele.

Como prótese do ouvido, o telefone permite a dois interlocutores distantes estabelecer uma comunicação. A televisão é uma prótese do olho e do ouvido que permite a um número indefinido de espectadores compartilhar uma experiência simultaneamente comunitária e incorpórea. O cinema poderia ser considerado retroativamente como uma prótese do sonho. As novas cibertecnologias sugerem o desenvolvimento de novas formas de sensibilidade virtual e híbrida do tacto e da visão, como no tacto virtual graças às ciberluvas. (Ibid.)

Na conceção da tecnologia como extensões do corpo humano, tanto McLuhan, como Paul B. Preciado, confluem com a teorização de Donna J. Haraway no seu *Manifesto Ciborgue* de 1985. Todos enfatizam a capacidade transformadora da tecnologia, tanto no contexto da reconfiguração do corpo, como no da reconstrução das relações sociais e culturais. Mas Haraway desafia a dicotomia entre natureza e cultura, argumentando que os seres humanos estão intrinsecamente conectados à tecnologia, ao ponto de entender o humano como *ciborgue*: «híbridos de máquina e organismo, simultaneamente uma criatura com realidade social e uma criatura de ficção» (Haraway, 2022: 25). «O ciborgue é a nossa ontologia, é ele que nos dá a nossa política. O ciborgue é uma imagem condensada da imaginação e da realidade material, e estes dois centros assim reunidos estruturam toda a possibilidade de transformação histórica» (Haraway, 2022: 27).

Podemos, pois, pensar a criação de uma nova tecnologia, ou a mutação de uma linguagem, ou um médium (pré-existent), como resultado da necessidade de lidar com

novas questões e/ou problemas. Por isso, a evolução tecnológica é tão necessária como contígua à evolução biológica, social e, claro, artística.

O passo mais sofisticado da tecnologia tem sido apresentar-se como «natureza». (Preciado, 2019: 198)



Figura 7. *Upper Devonian Period* de Hiroshi Sugimoto, (1992)⁵⁰

⁵⁰ Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/hiroshi-sugimoto-upper-devonian-period> (consultado a 18/10/2023).

2.3. **Intermedialidade** — fórmula para uma criação crítica

Uma língua nunca se fecha sobre si mesma a não ser numa função de impotência. (Deleuze, Guatarri, 2020: 20)

A partir desta citação de Deleuze e Guattari em *Rizoma*, a propósito da língua, podemos conceber, de igual modo, que a identidade de uma linguagem artística, só se pode pensar e expandir, quando se abre, ou, por outras palavras, quando se liberta do centro. Essa descentralização é, precisamente, a fonte vital que faz da linguagem e dos seus meios de expressão, organismos vivos. Não pensar hermeticamente numa linguagem, mas fazê-lo na sua relação com outra(s), é uma forma produtiva para, numa espécie de paradoxo espacial, (re)ver melhor à distância o que está dentro. Como se o ontológico fosse um centro onde não se pode entrar, mas que só se pode enunciar, do lado de fora, com os óculos da imaginação postos. Penso: é quando algo assume o estatuto de estrangeiro que se revela a sua essência.⁵¹

A partir desta ideia de descentralização produtiva, recuperemos a ideia de lugar fronteiro (habitável) — que introduzimos em 1.2. [Passeur — localização geográfica] —, ou não implicasse a descentralização uma aproximação à margem, que é sempre ponto de contacto com outra coisa, e, portanto, uma proposta de existência híbrida. McLuhan (1965: 55) nomeia, precisamente, o «princípio do hibridismo», ou a «interpenetração de um médium por outro», como forma para alcançar a «descoberta criativa»:

O hibridismo, ou o encontro de dois *media*, é um momento de verdade e de revelação, do qual nasce uma nova forma. Pois o paralelo entre dois *media*, mantém-nos nas fronteiras entre formas que nos expulsam da narcose de Narciso. O encontro dos *media* é um momento de liberdade e de libertação do transe ordinário e dormente, que estes impuseram aos nossos sentidos. (Ibid.)⁵²

⁵¹ Também nesta descentralização ecoa a supracitada *Teoria da Viagem* de Onfray (2019: 73): «A viagem pressupõe uma experimentação sobre si próprio que remete para os exercícios habituais dos filósofos antigos: O que posso saber sobre mim? O que posso descobrir acerca de mim se mudar de lugar, de orientação, e modificar as minhas referências?».

⁵² Traduzido do original em língua inglesa: «The hybrid or the meeting of two media is a moment of truth and revelation from which new form is born. For the parallel between two media holds us on the frontiers between

Ora, o reconhecimento da convergência e da hibridização, entre diferentes meios de comunicação e linguagens artísticas, cabe dentro da palavra intermedialidade, um conceito fundamental no contexto da teoria dos *media* e das artes. Conceptualmente, a intermedialidade desafia as fronteiras rígidas entre as formas tradicionais de arte e *media*, explorando a interconectividade e a hibridização numa lógica de fusão, e não de acumulação⁵³. Como teorizam os autores Jürgen Heinrichs e Yvonne Spielmann (citados em Pethő, 2011: 29) «[...] *intermedia* implica uma fusão e não uma acumulação de meios. Assim, a convergência de elementos de diferentes *media* implica uma transformação que tem quer ver com a soma das suas partes».⁵⁴

Imaginemos, pois, os *media* e as suas ontologias, não como sólidos (inalteráveis), mas líquidos que podem misturar-se, assim como adaptar-se momentaneamente ao espaço que ocupam. É essa a imagem que nos dá Zygmunt Bauman (2000: 2), no seu livro *Modernidade Líquida*:

Os líquidos, ao contrário dos sólidos, não conseguem conservar facilmente a sua forma. Os fluidos, por assim dizer, não fixam o espaço nem o tempo. Enquanto os sólidos têm dimensões espaciais bem definidas, [...] os fluidos não se mantêm em nenhuma forma durante muito tempo e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la; e, por isso, para eles, é o fluxo do tempo que conta, mais do que o espaço que ocupam: esse espaço, afinal, preenchem-no apenas “por um instante”.⁵⁵

forms that snap us out of the Narcissus-narcosis. The moment of the meeting of media is a moment of freedom and release from the ordinary trance and numbness imposed by them on our senses» (McLuhan. 1965: 55).

⁵³ À lógica de acumulação corresponde o conceito de multimédia.

⁵⁴ Traduzido do original em língua inglesa: «Conceptually, intermedia denotes a fusion rather than an accumulation of media. Thus, the convergence of elements of different media implies the transformation that is more than the sum of its parts» (Pethő, 2011: 29).

⁵⁵ Traduzido do original em língua inglesa: «Liquids, unlike solids, cannot easily hold their shape. Fluids, so to speak, neither fix space nor bind time. While solids have clear spatial dimensions [...], fluids do not keep to any shape for long and are constantly ready (and prone) to change it; and so for them it is the flow of time that counts, more than the space they happen to occupy: that space, after all, they fill but “for a moment”» (Bauman 2000: 2).

A intermedialidade evidencia, portanto, que a relação entre os *media* e os conteúdos por eles veiculados não acontece numa dinâmica de influência unilateral, ou seja, os *media* não são compostos por um conjunto de condições inalteráveis que moldam definitivamente o seu conteúdo, já que o seu conteúdo também molda as condições do médium em causa. «Ou seja, a obra não é meramente tributária de um médium que fixa ou prescreve a sua economia formal, antes compõe ou constrói a sua relação com o “seu” médium, e também com todos os *media* que estão materialmente ou idealmente implicados na sua construção»⁵⁶ (Farinotti, Grespi e Le Maître, 2015: 11).

Para além do entendimento líquido dos *media* e da noção do potencial criativo associado ao «princípio do hibridismo» (McLuhan. 1965: 55), é importante reforçar que a intermedialidade, por possuir o poder de nos acordar «do transe ordinário e dormente» (McLuhan. 1965: 55) das convenções associadas a cada *media*, é inseparável da condição crítica de que tenho vindo a falar. É nesse sentido, que Petr Szczepanik (2002: 29) defende que «a reflexividade constitui uma característica fundamental de todos os tipos de intermedialidade»⁵⁷. A intermedialidade é, por isso, uma espécie de fórmula para a criação crítica, pois é necessário que os seus autores reflitam sobre a essência dos *media* que querem “fundir”, pensando as suas propriedades intrínsecas e os seus condicionamentos culturais (Lévy). Da mesma forma, os objetos intermediais tendem a produzir uma perceção crítica, já que o espectador também é convocado à reflexão, quando confrontado com a “estranheza” do nascimento, ou da encenação de um «híbrido».

⁵⁶ Traduzido do original em língua inglesa: «That is to say, the work is no mere tributary to a medium that fixes or prescribes its formal economy, rather it composes or constructs its relation to ‘its’ medium, and also to all the media that are materially or ideally implied in its making (Farinotti, Grespi e Le Maître, 2015: 11)»

⁵⁷ Traduzido do original em língua inglesa: «Reflexivity constitutes a fundamental feature of all kinds of intermediality» (Szczepanik 2002, 29).

2.4. **Neovanguarda** — sobre a importância do vazio

Historicamente, o movimento artístico Fluxus, que surge na década de 1960 em Nova Iorque, desempenhou um papel significativo na promoção da intermedialidade. Claro, este movimento não é espontâneo — como, aliás, nenhum outro. Socialmente, podemos ler o seu nascimento num contexto de agitação cultural e política, numa década que foi marcada por uma série de mudanças significativas em todo o mundo, que ecoaram num conjunto de movimentos de protesto — o movimento antiguerra (nos anos 1960 aconteceu a Guerra Fria e a Guerra do Vietname), o movimento pelos direitos civis, o movimento feminista, o movimento hippie, entre outros. É dentro desta conjuntura que o movimento Fluxus vem dar voz à insatisfação dos artistas, que também estabeleceram mudanças no contexto cultural e artístico de então.

Corria o ano de 1961 quando, naquele que era um meio artístico bastante familiar (Meyer, 2004: 34), George Maciunas, um historiador de arte da Lituânia, anunciou o nascimento do Fluxus. Os artistas deste grupo⁵⁸ gravitavam em torno da figura de John Cage — já então, um reconhecido músico experimental. Inspirados pelas ideias e prática de Cage sobre a incorporação do acaso na criação, um dos objetivos do movimento Fluxus era embarcar numa viagem artística sem ter um fim determinado à vista. Ou seja, sem desejar um objeto fechado, numa exploração da indeterminação na arte e das noções de caos (*Teogonia!*) e infinito. Fãs ávidos de Marcel Duchamp, estes artistas também se inspiraram no dadaísmo e desejaram, igualmente, esbater a fronteira entre a vida quotidiana e as artes. Com a ironia e a vontade necessárias para se afastarem das definições sólidas do que deve ser uma obra de arte, impostas por museus e outras instituições culturais, estes artistas conceberam uma série de peças experimentais. O seu experimentalismo pode resumir-se em torno da sua abordagem interdisciplinar, pois os artistas Fluxus — provindos de diferentes áreas de criação — rejeitaram não só o entendimento puro das diferentes formas de arte, como a sua separação. E ao integrarem nas suas ações linguagens como música, *performance*, *happenings*, vídeo, cinema, poesia, objetos quotidianos e outras formas de expressão, desafiaram e expandiram as noções convencionais destes *media*.

⁵⁸ Como Al Hansen, Jackson Mac Low, Dick Higgins, Nam June Paik, George Brecht, Robert Filliou, Yoko Ono, La Monte Young, Henry Flint, Wolf Wostell e o fundador George Maciunas.

É neste contexto que os artistas Fluxus puderam acompanhar e participar no surgimento e o desenvolvimento de correntes artísticas como a Pop Art, a arte conceptual e o minimalismo. De um modo geral, podemos olhar para todos estes movimentos — da chamada neovanguarda — como uma contracorrente ao formalismo modernista de Clement Greenberg, que defendia a integridade dos *media*. Ao contrário do formalismo greenbergiano, interessado numa investigação ontológica pela definição sólida (pura) da essência das diferentes linguagens artísticas, a esta contracorrente interessava uma investigação epistemológica mais ampla. Os neovanguardistas encararam a especificidade dos *media*, não como uma verdade ontológica a recalcar, mas como uma espécie de limite abstrato (líquido) a ser continuamente experimentado e revisto (Joseph, 2011: 83) — aquilo a que já chamámos de «fronteira habitável».

No caso do Fluxus essa experimentação acontecia comumente, através da encenação caótica do “espetáculo intermedial”, ou seja, do espetáculo da «interpenetração de um médium por outro» (McLuhan 1965: 55). Ora, se a intermedialidade implica uma ocupação fronteiriça — entre *media* — o Fluxus, em muitas das suas obras, dá-nos, precisamente, essa imagem. É como se víssemos, literalmente, os seus artistas e/ou o público a habitar a tal fronteira da intermedialidade. As suas obras iminentemente performativas passavam sempre pelo gesto de fazer não só coabitar, mas fundir diferentes *media* no mesmo espaço (físico), ou no mesmo objeto artístico. É esse gesto necessário que faz da performatividade uma condição básica de toda a intermedialidade. Por sua vez, a performatividade da obra intermedial complexifica o estatuto dos *media* nela representados. É que, pelo gesto intermedial, os *media* tendem a assumir uma dimensão escultórica.⁵⁹

Antes de prosseguir, ilustremos esta ideia, evocando o corpo de trabalho do artista Fluxus Nam June Paik. Ao longo da sua carreira, Paik dispôs repetidamente ecrãs de televisão nas suas obras, transpondo o médium televisivo para a tal dimensão escultórica. Em *TV Bra for Living Sculpture* (1969), a violoncelista Charlotte Moorman vestia dois televisores em miniatura que lhe cobriam o peito, enquanto tocava violoncelo. Na peça os

⁵⁹ Aqui a influência de Marcel Duchamp e do dadaísmo é evidente, na afinidade que este gesto escultórico tem com os conhecidos *ready-mades*. Duchamp é frequentemente creditado por popularizar esta prática artística, cujas obras consistiam em objetos do cotidiano que eram selecionados pelo artista e apresentados como arte, precisamente, por serem colocados num contexto artístico (e performativo), como a galeria ou o museu. Um exemplo primordial e emblemático é a sua *Fonte* — um urinol virado ao contrário e assinado com pseudónimo “R. Mutt”, apresentado a primeira vez em 1917 na exposição anual da *Society of Independent Artists* em Nova Iorque.

media não se aglomeravam simplesmente. Estes interpenetravam-se, como diria McLuhan (1965: 55), já que a *performance* musical de Moorman distorcia as imagens dos televisores à custa de ímanes que usava nos pulsos, ou pela indução de sons (captados ao vivo) do violoncelo que eram transformados em sinais óticos. Na página oficial da *Nam June Paik Art Center*⁶⁰, podemos entender a dimensão crítica desta obra nas palavras do próprio autor, que «chamou a este trabalho um exemplo de “humanização da eletrónica e da tecnologia”. Especificamente, “a verdadeira questão implícita [...] não é fazer outro brinquedo científico, mas como humanizar a tecnologia e o médium eletrónico, que está a progredir rapidamente — demasiado rápido [...]».⁶¹



Figura 8. Charlotte Moorman em *TV Bra for Living Sculpture*

na abertura da exposição *Cybernetic Serendipity* de Nam June Paik (Washington, D.C., 1969)⁶²

⁶⁰ Disponível em: <https://prejpac-en.ggcf.kr/archives/artwork/n224> (consultado a 18/10/2023).

⁶¹ Traduzido do original em língua inglesa: «Paik has called this work an example of “humanizing electronics and technology”. Specifically, “The real implied issue [...] is not to make another scientific toy, but how to humanize the technology and the electronic medium, which is progressing rapidly—too rapidly. [...]».

⁶² Fonte: <https://thereader.mitpress.mit.edu/its-very-likely-you-wont-be-electrocuted-on-charlotte-moorman-and-nam-june-paiks-tv-bra/> (consultado a 18/10/2023).

Ora, a partir do exemplo do trabalho de Paik, torna-se evidente que, para além da natureza performativa do contexto intermedial, outro ponto fundamental para entender a tal dimensão escultórica que os *media* tendem a assumir, é o facto de que o conteúdo das obras intermediais é significativamente metadiscursivo, já que é ocupado pelo discurso sobre a sua forma. Ou seja, numa existência próxima da autossuficiência, os *media* representados “falam” de si mesmos e/ou uns dos outros. Por isso, a sua natureza ilusória é descartada, isto é, o seu conteúdo representativo e narrativo é tendencialmente *esvaziado*.

Lembremo-nos — numa reevocação de *Teogonia* — que o *vazio* é o elemento que precede o caos. Podemos, pois, entender o vazio como o verdadeiro elemento originário. Certo é que o caos é um estado primordial de possibilidades não diferenciadas que está na base da criação, mas o vazio é o elemento que aciona o caos. O vazio é o não-lugar onde tudo pode existir. Nesse sentido, podemos dizer que o vazio mantém uma relação intrínseca com a ideia de crise. Perante a crise do vazio da obra, o espectador tem de recorrer ao seu interior, para se puder “agarrar” a alguma coisa. Por isso, esvaziar uma obra, ou nela “figurar” o vazio, é convocar o seu destinatário a preenchê-la, ou a emancipar-se de forma ainda mais significativa no exercício da criação.⁶³

Por sua vez, é a presença na obra do tal vazio que cria a distância necessária, para que o “espectador em crise” se inteire do modo como o médium (ou os *media*) em questão opera(m) e como se relaciona(m) com ele. No fundo, a obra “esvaziada” — que é o mesmo que dizer, a obra metadiscursiva — confronta o espectador consigo mesmo e lança-lhe as perguntas: “Quem és tu (espectador)?”, “Quem sou eu (objeto artístico)”, “O que esperas de mim (ou da nossa relação)?”. Podemos dizer, por isso, que é no vazio que reside a tal condição crítica (reflexiva) da arte intermedial, na performatividade metadiscursiva das suas obras que, por sua vez, atribui uma dimensão escultórica aos *media* segundo os quais estas se veiculam.

⁶³ A propósito do vazio, ocorre-me, claro, a composição icónica do influente John Cage, *4'33"* de 1952. *4'33"* redefine a noção de música ao convidar o público a ser parte ativa da obra. Ao longo de três movimentos de quatro minutos e trinta e três segundos cada, o(s) músico(s) permanece(m) em silêncio, permitindo que os sons do ambiente se transformem na própria obra musical. A peça desafia as definições tradicionais de música, ao incentivar o público a tornar-se mais consciente dos sons (e do silêncio) que normalmente estão ocultos na fruição musical.

É no seguimento destas ideias, que podemos associar o movimento Fluxus (e a intermedialidade) ao minimalismo. No movimento minimalista a presença do vazio é ainda mais óbvia. Se o gesto intermedial tende a encenar a narrativa originária de *Teogonia* ao contrário — cria-se o caos da interpenetração dos *media* para criar o vazio —, no caso do minimalismo o vazio é *mesmo* o elemento-primeiro. O sucesso da metadiscursividade das obras minimais só depende, pois, de *um* médium esvaziado, ou, reduzido à sua essência.

Exemplifiquemos essa diferença, com um regresso aos televisores de Nam June Paik. Na sua obra *Zen for TV* (1963), o autor também desoculta o médium televisivo. Mais uma vez, o ecrã assume uma dimensão escultórica, mas ao contrário de *TV Bra for Living Sculpture* (1969), o médium não é esvaziado pela interpenetração de outro, mas pela simples redução do conteúdo do ecrã do televisor a uma única linha de informação. Não há nada para ver na obra, para além do seu quase-vazio, que confronta o público, não só com o funcionamento básico de transmissão do aparelho — o varrimento horizontal do seu ecrã e o funcionamento dos tubos de raios catódicos —, como com as suas expectativas em relação ao que esperam ver num ecrã de televisão.



Figura 9. *Zen for TV* (1963, executado em 1982).⁶⁴

⁶⁴ Fonte: <https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/zen-for-tv-2015647/> (consultado a 18/10/2023).

Mantendo-nos no contexto minimal, aprofundemos esta reflexão no plano fenomenológico, através de uma leitura de *Notes on Sculpture* de Robert Morris⁶⁵ (1968: 222-235). Para Morris, a simplificação das esculturas aos seus elementos essenciais evidencia as suas relações contextuais: não só se destaca a relação espacial da escultura com o ambiente em que se insere, como, claro, a sua relação com o espectador. No confronto com uma escultura minimal, o espectador é convidado a “ativá-la”, movendo-se no seu contexto. A obra revela-se através do fenómeno de paralaxe, que «[...] implica o deslocamento aparente de um objeto causado pelo movimento real de seu observador» (Foster, 2021: 10). É dessa “*performance* do espectador” que o conteúdo escultórico emerge, do movimento criado em torno da escultura que, segundo a mutação da perspetiva e da distância, ativa a sua revelação. Como Morris (1968: 234) esclarece, é certo que uma escultura barroca figurativa também é ativada pelo espectador, mas no caso de um cubo cuja forma é constante e o seu conteúdo “vazio” — reduzido às qualidades intrínsecas do material e à forma —, a sua capacidade discursiva está ainda mais dependente do movimento do espectador. Com o minimalismo, «[o] objeto em si não se tornou menos importante. Tornou-se apenas menos importante por si próprio»⁶⁶ (Ibid.).

Daí que, na escultura minimal, a experiência percetual tenha de existir necessariamente no tempo, para lá do imediato. É segundo estas premissas que Morris aproxima a sua teoria dos princípios da psicologia da Gestalt. Para o autor, a escultura minimalista, ao criar formas que convidam o observador a procurar ativamente a sua totalidade, evidencia como a mente humana tende a preencher os espaços vazios e a chegar a uma visão una da forma, significando as relações entre as suas “partes”. Esta é sempre uma experiência temporal estendida.

⁶⁵ Robert Morris é considerado por muitos artistas e críticos como um dos principais escultores a trabalhar dentro do minimalismo. Publicado originalmente em 1966 na revista *Artforum*, *Notes on Sculpture* — da sua autoria — é uma contribuição significativa para a teoria da arte minimalista e pós-minimalista, que explora as questões fundamentais da escultura e da prática artística contemporânea.

⁶⁶ Traduzido do original em língua inglesa: «The object itself has not become less important. It has merely become less self-important» (Morris, 1968: 234).

Para concluir estes pontos, lembremo-nos, antes de mais, que qualquer médium pode assumir a referida dimensão escultórica, caso a sua presença numa obra seja metadiscursiva. Por sua vez, essa metadiscursividade acontece, quando na obra se figura o “vazio”. Como vimos, esse “esvaziamento” pode acontecer, quer pela encenação intermedial, quando o conteúdo de um médium resulta da sua interpenetração por outro; quer pela simplificação minimal, quando um só médium é reduzido à sua essência. Em ambos os casos, pela revisão da lógica representativa, o contexto de criação é político, já que se quebra o limite que separa o potencial mimético das artes, do seu potencial de criação do real. Por sua vez, estas obras são tendencialmente críticas, sendo que a sua criação implica uma reflexão do artista, que tem, necessariamente, de pensar sobre a sua ontologia. Ao contrário da postura greenbergiana, percebemos que essa metadiscursividade não necessita de corresponder a uma purificação dos *media*. O “regresso” às propriedades intrínsecas e formais dos *media* pode acontecer — como nos movimentos da neovanguarda — com o intuito de rever a sua essência, problematizá-la e, potencialmente, expandi-la. Retroalimentando estas ideias com a teoria de Morris, percebemos, também, que o “vazio” das obras coloca em destaque o contexto (fenomenológico) de percepção, convocando o espectador a emancipar-se. É na sua interação com a obra que esta se completa. Daí que possamos associar às obras metadiscursivas uma dimensão performativa, que, por sua vez, requer sempre uma duração.

Antes de prosseguir, é oportuno enquadrar estes movimentos no seio do que Jacques Rancière (2020: 33) cunhou de «regime estético das artes», já que num «[...] pulo para fora da *mímeses* [...]» este regime clarifica as afinidades de que temos vindo a falar, entre metadiscursividade e crítica, estética e política:

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. [...] Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma. [...] O

estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma. O momento de criação de uma humanidade específica.

De realçar, também, que Rancière (2020: 36-37) propõe o termo «regime estético das artes» como alternativa a «modernidade», porque este último sempre esteve associado a uma ideia errada — porque profundamente simplista — de rutura artística entre o antigo e o moderno. O regime estético das artes «[c]omeçou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte [...]». Falamos, portanto, de «um novo regime de relação com o antigo», onde coabitam «temporalidades heterogêneas». ⁶⁷

2.4.1. **Filmes Fluxus** — um novo cinema de atrações

Ora, interessa-nos transferir estas ideias para o cinema — o que não requer um grande gesto, já que o próprio movimento Fluxus também se ocupou da produção fílmica. Em perfeito alinhamento com as reflexões que resumimos ainda há pouco, a metadiscursividade dos filmes Fluxus também passa pelo “esvaziamento” das suas imagens. Também estas se distanciavam de uma intenção ilusória, caracterizando-se por aquilo a que Maciunas chamou de «monoformismo». «Um filme monomórfico possui “uma forma simples, única” [...], consistindo em um todo sem partes distintas, que se apresenta diante do espectador com a concretude de uma coisa» (Callou, 2021: 28).

De certa forma, os filmes Fluxus procuraram fundir-se com o cinema de atrações, recuperando «o espírito de práticas da imagem em movimento de uma época anterior à consolidação tanto do cinema narrativo, quanto do cinema de vanguarda» (Callou, 2021: 50). O interesse nestes filmes residia precisamente no ato de projetar um único acontecimento, tal como acontecia nos primeiros filmes produzidos por Thomas Edison e pelos irmãos Lumière. Não havia muito a apresentar, porque o ato da projeção era em si a grande atração. Como elabora Tom Gunning no seu texto *The Cinema of Attractions. Early Film, the Spectator and the Avant-Garde* de 1986, recupera-se o fascínio pela capacidade

⁶⁷ Esta reflexão sobre a modernidade ecoa com a metáfora do retrovisor de Serge Daney e a ideia de «recuar para avançar», elaborada no ponto 1.3. [Retrovisor — sobre as motivações pessoais].

essencial de o cinema poder *mostrar*. A ilusão da máquina que fabrica movimento é, em si, o fenómeno atrativo.

Tomemos por exemplo, o filme *Fluxus Eye Blink* (1966) de Yoko Ono. Este filme de 16 mm, filmado por Peter Moore com uma câmara de alta velocidade a dois mil fotogramas por segundo, era projetado à velocidade normal — a vinte e quatro fotogramas por segundo —, criando assim um efeito evidente de câmara lenta.



Figura 10. *Still de Eyeblink* (Fluxfilm no. 9, 1966) de Yoko Ono.⁶⁸

A partir deste exemplo, entenda-se que, pelo “minimalismo” do conteúdo dos filmes Fluxus, tal como no cinema de atrações, a atenção do espectador tende a ser orientada para o próprio médium cinematográfico e as suas possibilidades — daí a sua metadiscursividade. Como esclarece Tom Gunning:

⁶⁸ Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/150227> (consultado a 18/10/2023).

Em suma, o cinema de atrações solicita diretamente a atenção do espectador, incitando-o à curiosidade visual e proporcionando-lhe prazer, através de um espetáculo emocionante — um acontecimento único, fictício ou documental, que tem interesse em si mesmo. A atração a exibir pode também ser de natureza cinematográfica, como os primeiros grandes planos [...], ou os *trick films* em que uma manipulação cinematográfica (câmara lenta, câmara inversa, substituição, exposição múltipla) proporciona a singularidade do filme. [...] A exibição teatral predomina sobre a absorção narrativa, privilegiando o estímulo direto do choque ou da surpresa, em detrimento do desenrolar de uma história ou da criação de um universo diegético.⁶⁹ (Gunning, 2006: 384)

Apesar do “vazio” das suas imagens, os filmes Fluxus também fizeram da experiência fílmica uma prática performática pela significativa exploração das condições ambientais concretas da projeção, fragilizando a noção de obra autónoma como princípio da experiência cinematográfica. Nomeadamente, vários dos filmes Fluxus eram projetados no espaço intermedial, como elementos integrantes das suas obras performativas. Claro, aqui o médium cinema assume literalmente uma dimensão escultórica pelo seu contexto físico. O ecrã não se “dilui” na sala escura do cinema, mas está presente objetivamente e em relação com os outros elementos da obra. Essa forma de exibição cinematográfica performática não nos remete apenas para as práticas de imagem em movimento anteriores à institucionalização das salas de cinema, recuperando, por exemplo, o contexto das feiras de variedades, como antecipa várias práticas instalativas que se tornariam comuns nas décadas seguintes. Podemos, por isso, entender o cinema do Fluxus como um «cinema

⁶⁹ Traduzido do original em língua inglesa: «To summarize, the cinema of attractions directly solicits spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle — a unique event, whether fictional or documentary, that is of interest in itself. The attraction to be displayed may also be of a cinematic nature, such as the early close-ups [...], or trick films in which a cinematic manipulation (slow motion, reverse motion, substitution, multiple exposure) provides the film’s novelty. [...] Theatrical display dominates over narrative absorption, emphasizing the direct stimulation of shock or surprise at the expense of unfolding a story or creating a diegetic universe».

expandido *avant la lettre*», tal como esclarece o supracitado investigador Hermano Callou (2021: 56).

Damos por terminado este segundo capítulo, já que, a partir daqui nos interessa saber onde a referida encenação escultórica do (médium) cinema pode acontecer exclusivamente *dentro* do próprio ecrã, sem que este se presentifique numa dimensão cénica ou instalativa. Para iniciar essa busca, mais uma vez, não precisaremos de nos afastar absolutamente do movimento Fluxus, já que as suas propostas “tocam” em autores que iremos analisar, como Andy Warhol e Michael Snow. Contudo, antes de chegarmos a estes nomes, e porque este relatório se articula num movimento em espiral, (re)começamos com uma reflexão mais ampla sobre essa coisa que encontramos dentro dos ecrãs — a imagem.

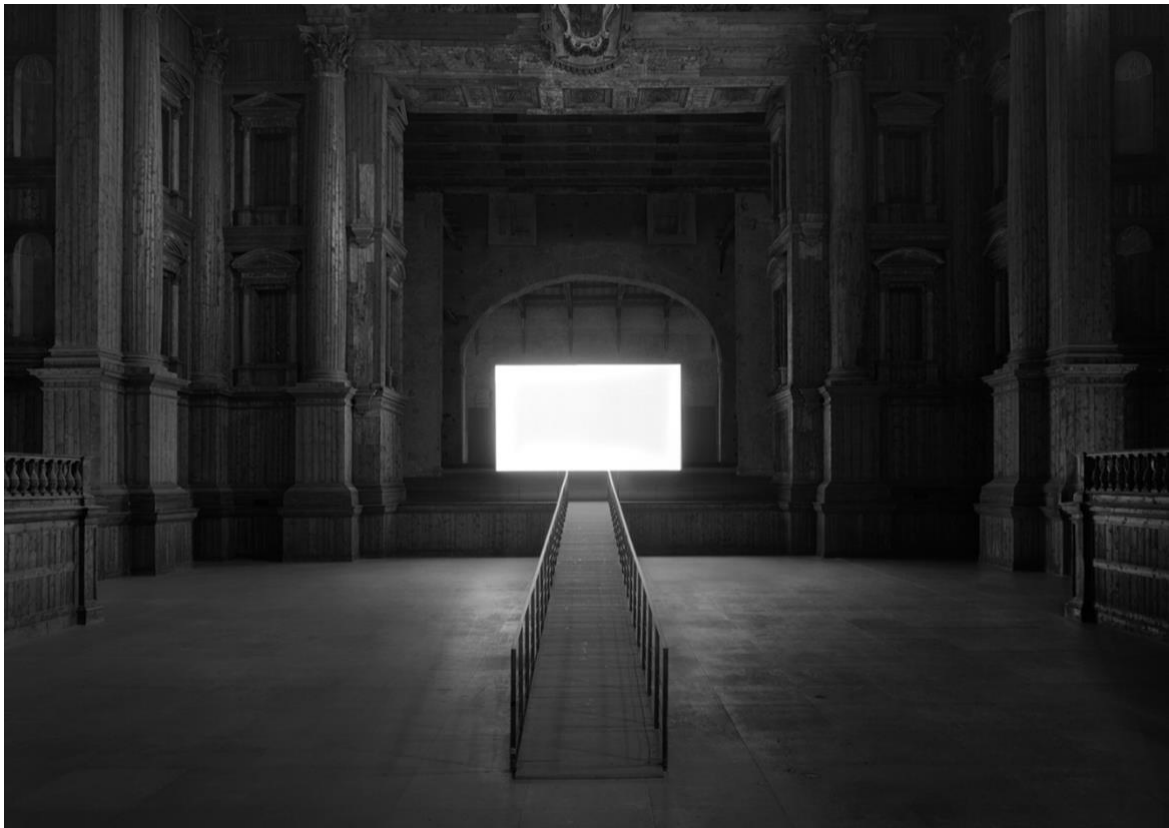


Figura 11. *Salò (screen side)* de Hiroshi Sugimoto, (Teatro Farnese, Parma, 2015)⁷⁰

⁷⁰ Fonte: <https://www.klatmagazine.com/en/art-en/hiroshi-sugimoto/58340> (consultado a 18/10/2023).

CAPÍTULO III

DENTRO DO ECRÃ

3.1. A imagem na organização do caos — invisibilidade essencial

Não podemos possuir a realidade, podemos possuir (ou ser possuídos) por imagens [...]. (Sontag, 2013: 340)

As imagens têm um papel fundamental para que o ser humano chegue à mediação com o mundo em que se insere, por isso, sempre necessitou de se munir de meios de representação visual, mesmo antes de conseguir formular e comunicar pensamentos abstratos. É que, como afirma o antropólogo francês Philippe Descola em *La Fabrique des Images* (2010), a imagem produz uma síntese da qualidade dos objetos que nos rodeiam e, portanto, criar imagens é tornar visíveis os contrastes e as continuidades que aprendemos a ler no mundo, dentro da cultura em que crescemos e vivemos. Essa ideia está também presente na teoria de E. H. Gombrich (citado em Aumont, 2002: 81), que afirma que a imagem tem como primeira função: «[...] garantir, reforçar, reafirmar e explicar a nossa relação com o mundo visual: ela desempenha o papel de descoberta do visual».

A imagem a que atribuímos esta função é produzida desde os primórdios da espécie humana nas pinturas rupestres que figuravam animais, por exemplo. Podemos, contudo, supor que algumas das imagens primitivas das cavernas, em especial as abstratas, já tivessem sido produzidas com motivações puramente estéticas. Não se tratariam, portanto, de citações de coisas que existiam no mundo exterior, mas manifestações (ou traduções) internas do indivíduo que as pintou. Essas imagens abstratas conduzem-nos ao caráter indefinido e subjetivo da imagem, que como teorizou Jacques Aumont, antes de ser

interpretada no encontro com o espectador, nunca chega a cumprir-se verdadeiramente. «O espectador constrói a imagem, a imagem constrói o espectador» (Aumont, 2002: 81). Nesse contexto, a cultura que cerca o espectador desempenha um papel vital. O que é particularmente evidente, quando consideramos as tais imagens não representativas, cujo significado simbólico depende diretamente do consenso (social) perante os símbolos representados.⁷¹

O facto de que, para que entre no jogo da comunicação, a imagem exige interpretação — ou seja, exige que sejamos capazes de articular a sua “leitura” —, remete-nos para o entendimento da narrativa como dispositivo mental. Insisto neste ponto, para esclarecer, também, o papel fundamental da narrativa que, tal como a imagem, antes mesmo de ter que ver com a criação artística, nos permite chegar à mediação com o mundo e, conseqüentemente, constituir-nos como indivíduos comunicantes. Tal como explicado na conceção de Birgit Neumann e Ansgar Nünning (citados em Schenk, 2013: 7-8) somos, por isso, «animais contadores de histórias»⁷²:

A nossa experiência e conhecimento não nos são simplesmente dados, nem são naturalmente significativos. Pelo contrário, têm de ser ordenados, articulados e interpretados — ou seja, narrados — para se tornarem significativos. É o processo de narrar experiências que dá ordem e direção a acontecimentos que, de outra forma, poderiam ser vistos como aleatórios, caóticos ou isolados. [...] as narrativas podem, por conseguinte, ser consideradas como uma forma fundamental para a construção da realidade [...].⁷³

⁷¹ Nas imagens não representativas incluem-se, para além das imagens com valor simbólico, que figuram o abstrato, as imagens com valor de signo que, resumidamente, se referem a algo particular, sem o representar. É o caso clássico dos sinais de trânsito.

⁷² Traduzido do original em língua inglesa: «story-telling animals» (Schenk, 2013: 7-8).

⁷³ Traduzido do original em língua inglesa: «Our experience and knowledge are not simply given or naturally meaningful. Rather they must be ordered, articulated and interpreted — i.e. narrated — to become meaningful. It is the process of narrating experiences that gives order and direction to events that otherwise might be perceived as random, chaotic or isolated. [...] narratives can therefore be regarded as a fundamental way of worldmaking [...]» (Schenk, 2013: 7-8).

Podemos alavancar estas ideias no pensamento de Marie-José Mondzain (2017: 16) que, em *A imagem pode matar?*, nos diz que na imagem «[...] constituem-se três instâncias indissociáveis: o visível, o invisível e o olhar que os coloca em relação». Para a filósofa, o invisível é da ordem da palavra. Por sua vez, é no invisível que reside a essência da imagem, que é «fundamentalmente irreal» e opera na «ausência das coisas» (Mondzain, 2017: 26). Ou seja, a imagem não é só uma coisa visível (imagética), mas, sobretudo, a possibilidade da leitura do invisível. Mondzain introduz este fenómeno como «encarnação», invocando a figura de Cristo como a imagem visível de Deus, ser infigurável. Entenda-se que a imagem de Cristo *não é* uma corporificação de Deus, mas uma imagem que promete um *caminho* para Deus. Da mesma maneira que «Deus precisa de ser desejado» (Mondzain, 2017: 32), podemos concluir que é no desejo de ver que reside a verdade da imagem — aquilo a que Mondzain chama de «paixão de ver» (Mondzain, 2017: 37). É como se todas as imagens quisessem “falar” e o olhar do observador tivesse, antes de mais, que possuir a vontade de as “ouvir”. É na articulação deste desejo — que nos remete de volta a Schopenhauer e Ricoeur — que a problematização da filósofa se centra.

Mondzain avança pela ideia de que o poder da imagem está no seu potencial performativo, já que o conteúdo narrativo da imagem pode «exercer diretamente uma violência, na medida em que faz fazer» (Mondzain, 2017: 13). Regressando ao exemplo da imagem de Cristo, pensemos que esta pode “dizer” ao seu observador — caso este comungue da cultura e fé cristãs — para ficar em silêncio, ajoelhar-se ou benzer-se. Mas onde reside exatamente a violência da imagem? No fundo, quando é que a imagem abusa da sua potência performativa?

Esclareçamos, antes de mais, que não existem imagens boas, nem más, consoante o seu conteúdo visível. Ou seja, «a relação entre a violência e o visível diz respeito, não às imagens da violência, nem à violência própria das imagens, mas à violência cometida contra o pensamento e a palavra, no espectáculo das visibilidades» (Mondzain, 2017: 34). A violência em causa tem que ver, pois, com o aniquilamento da distância entre o espectador e a imagem. Quando essa distância é preenchida com o ruído da promessa da verdade (absoluta) do visível, ou digamos, quando uma imagem grita tanto a sua visibilidade, que nos cega, ensurdece. O que acontece, por sua vez, quando o criador da imagem e/ou os seus promotores, quais propagandistas, encenam a sua construção e transmissão dentro do jogo

da economia libidinal⁷⁴: injetam-se os espectadores com desejos exatos, a que a imagem corresponde certamente, fazendo o espectador performar respostas programadas e passivamente satisfatórias. Falamos de imagens capitalizadas, preenchidas até ao tutano da sua visibilidade — numa recusa da figuração de qualquer “vazio” —, para que não reste nenhum lugar para a «paixão de ver». Imagens tornadas mercadoria e espectadores alienados, como diria Guy Debord (2021: 18):

A alienação do espectador em proveito do objecto contemplado [...] exprime-se assim: [...] quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo. A exterioridade do espectáculo em relação ao homem activo revela-se no facto de os seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que lhos representa.

Inevitavelmente, dentro desta espectacularização da imagem, «[o] corpo funciona cada vez menos como um operador sensual e mecaniza-se à semelhança de uma simplicíssima máquina dos primórdios da engenharia» (Onfray, 2019: 94).⁷⁵

Enfim, a imagem pode matar, sim, mas somente depois de se ter desarmado o espectador, seduzindo-o com a promessa de uma imagem polida, sem distância (ou vazio), que sussurra a mentira plausível: *o caos morreu*. Sabemos que o caos *não* morreu e, por isso, «[c]ompete [...] àqueles que fazem imagens construir o lugar daquele que vê, e àqueles que fazem ver as imagens serem os primeiros a conhecer as vias desta construção» (Mondzain, 2017: 36).

Lembro-me, a propósito da importância da distância no objeto artístico, de duas teorias basilares, que invoco para rematar este ponto, antes de estendermos esta reflexão à imagem fotográfica.

⁷⁴ A este respeito, ver *A Economia Libidinal* (1974) de Jean-François Lyotard.

⁷⁵ Quantos os visitantes do Louvre correm para o quadro da *Gioconda* e esperam ansiosamente o primeiro lugar na fila da multidão. Essa euforia encontra-se nos antípodas da tal «paixão de ver» — não está em causa o desejo de ver, só o desejo de comungar (cegamente) do mediatismo que circunda aquela imagem. A capitalização da obra de Leonardo da Vinci, transformou a sua essência — as suas palavras — na ordem: «Tira um selfie comigo».

A primeira, a chamada estética da «desfamiliarização», teorizada por Viktor Shklovsky, que assenta no pressuposto de que a arte deve criar representações “para lá da vista desarmada”, ou de ideias pré-estabelecidas sobre aquilo que se representa. Para que, por sua vez, o observador, num atraso de percepção, tenha acesso a uma leitura mais profunda da coisa representada. Assim, o autor deve criar desconstruindo aquilo que quer representar; não constatar uma certa visão do mundo, mas empreender uma construção subjetiva dessa visão. Pode ler-se no seu ensaio *Art as Technique*:

O objetivo da arte é transmitir a sensação das coisas tal como são percebidas e não como são conhecidas. A técnica da arte consiste em tornar os objetos “não familiares”, em tornar as formas difíceis, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção, porque o processo de percepção é um fim estético em si mesmo e deve ser prolongado. (Shklovsky, 1998: 18)⁷⁶

Por sua vez, numa ligação evidente à estética da «desfamiliarização» e à questão da distância, encontramos n’*A Origem da Obra de Arte* do filósofo Martin Heidegger a seguinte ideia:

A essência da arte seria então o pôr-se-em-obra da verdade do ente [...]. [...] Portanto, na obra, não é de uma reprodução do ente singular que de cada vez está aí presente que se trata, mas sim da reprodução da essência geral das coisas». (Heidegger, 2020: 27)

Heidegger eleva, assim, a função (de representação) da arte, para algo muito mais profundo: a revelação do ser, que reside na sua essência, também entendida pelo filósofo como invisível (ausente). É no momento em que o espectador suprime a distância entre a coisa representada na obra e a ideia da coisa em si, que essa revelação acontece. Podemos deduzir que quanto maior for a distância — portanto, maior a «desfamiliarização» —, mais profunda, ou verdadeira, será essa revelação.

⁷⁶ Traduzido do original em língua inglesa: «The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects ‘unfamiliar,’ to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged» (Shklovsky, 1998: 18).

3.2. O fotográfico faz fazer — a questão do realismo

A partir das imagens primordiais — como as já mencionadas pinturas rupestres —, a pintura continuou a ser a principal forma de representação visual, sofrendo constantes transformações técnicas e estilísticas. Inicialmente priorizaram-se os temas religiosos, onde o tamanho e posição dos sujeitos e objetos eram organizados conforme uma hierarquia de importância simbólica, num despreendimento visível de uma reprodução mimética (objetiva) da realidade. Aos poucos, porém, uma intenção de representação realista passa a ser perseguida, ganhando uma importante contribuição a partir do momento em que os pintores renascentistas italianos se aprofundaram no estudo da perspectiva e no aperfeiçoamento da técnica do *chiaroscuro*, através dos quais se tornou possível recriar volumes e profundidade na tela plana. É também no Renascimento que se investe numa pesquisa com vista à automatização dos processos de criação e reprodução da imagem, nomeadamente, através da invenção da câmara escura. Daí que possamos ler o nascimento da fotografia — que veio permitir guardar as imagens produzidas pela câmara escura na chapa metálica do daguerreótipo — como uma causalidade desse estilo académico neoclássico que produziu pinturas com um acabamento tal, que dificilmente algum traço do pincel se distinguiu. Nesse sentido, a fotografia não vem produzir uma rutura com a pintura, ainda que, com a sua invenção, esta se tenha libertado da intenção realista e iniciado um movimento em direção à abstração.

Como enunciou André Bazin (2013: 263) — grande pensador do realismo —, «[a] originalidade da fotografia relativamente à pintura reside, pois, na sua objectividade essencial. De igual modo, o grupo de lentes que constitui o olho fotográfico que substitui o olho humano chama-se precisamente “objectiva”». Ora, de facto, a fotografia representa um marco importantíssimo na história do realismo e da representação visual. É a relação umbilical da fotografia com o real, que faz vencer o seu valor de representação, no sentido em que a imagem fotográfica, numa aproximação à nossa percepção direta, presentifica sempre algo ausente que acreditamos que existe, ou existiu, no mundo. Mesmo que o conteúdo visível de uma fotografia não seja “legível”, acreditamos que a se trata de uma abstração fantasmagórica das quatro dimensões de algum espaço-tempo para as duas dimensões da imagem. No fundo, mesmo a abstração fotográfica possui uma carga referencial [Figura 12].



Figura 12. *Bay of Sagami, Atami* de Hiroshi Sugimoto (1997)⁷⁷

Apesar da fotografia ter sido sempre entendida como um espelho (com memória) do real, a sua História cedo nos ensinou a desconfiar das suas imagens enquanto meras reproduções do mundo. Basta lembrarmo-nos que, originalmente, por conta de limitações técnicas, como a necessidade de longa exposição, iluminação controlada e a estabilização da máquina, a fotografia perpetuou a encenação e a pose, já conhecidas da pintura. Para além disso, desde os seus primeiros anos — e fazendo uso do desconhecimento geral da população sobre a tecnologia inerente ao médium fotográfico —, a fotografia ocupou-se da revelação (fantasiosa) do oculto. Lembremo-nos do fenómeno de fotografia espírita — muito expressivo no final do séc. XIX nos Estados Unidos — que se ocupou de “documentar” fenómenos paranormais: vultos, fantasmas, fluidos energéticos, entre outros.⁷⁸ Já nas últimas décadas, a fotografia digital veio potenciar a manipulação da

⁷⁷ Fonte: <https://fraenkelgallery.com/portfolios/hiroshi-sugimoto-seascapes> (consultado a 18/10/2023).

⁷⁸ A propósito, ver *Fotografia e Verdade, uma história de fantasmas* (2010) de Margarida Medeiros.

imagem de forma absoluta, no sentido em que cada pixel pode ser cirurgicamente manipulado. Essa digitalização tornou ainda mais evidente a passagem da natureza da imagem fotográfica de «imagem-documento» a «imagem-ficção», tal como teorizou o filósofo e crítico Philippe Dubois (2018).

Falamos de processos de revelação e pós-produção que contribuem para o tal entendimento da fotografia como «imagem-ficção», mas a própria tomada de vista (enquadramento) imprime subjetividade na imagem fotográfica. Daí que, mesmo quando a fotografia se inaugurou verdadeiramente no seio da modernidade — com o *snapshot* e a saída do fotógrafo para a rua —, reforçando-se a sua natureza documental, a problemática em torno da relação complexa da fotografia com a representação do real não se anulou. Como enuncia John Berger (2018: 19):

Cada imagem encarna um modo de ver. Mesmo uma fotografia. Porque as fotografias não são, ao contrário do que geralmente se presume, um registo mecânico. De cada vez que olhamos uma fotografia, apercebemo-nos, mesmo que tenuemente, do fotógrafo que selecciona um determinado olhar a partir de uma infinidade de outros olhares possíveis.

Hoje, com a inteligência artificial, a partir de *inputs* textuais, chegamos ao ponto de conseguir fabricar imagens pós-fotográficas, que dispensam o momento do disparo e o aparato fotográfico, enganando alguns olhares menos treinados. No máximo, perante estas imagens, encontramos uma tradução “direta” (muitas aspas) da imaginação do pós-fotógrafo, que será tanto melhor, quanto a sua capacidade literária para a objetivação, ou seja, para a descrição imagética; o que complexifica a dimensão subjetiva e autoral destas imagens, mas não tem necessariamente de a eliminar. Trata-se de automatizar o processo fotográfico, que já é, em si, uma forma de automatização visual. É certo que há nesta automatização da automatização um certo nível de desindexação ao real, mas não se dispensa a presença — ainda que virtual — do pós-fotógrafo. Podemos dizer, por isso, que é possível apercebemo-nos do seu “olhar” na imagem.

Para ser mais específico, parece-me que estamos perante uma espécie de exercício automatizado — e potencialmente polido — de colagem fotográfica. Ao contrário dos dadaístas, como John Heartfield e Hannah Höch⁷⁹, que produziam fotocollagens manualmente, o pós-fotógrafo da inteligência artificial “estimula” o programa a produzir, ele mesmo, a colagem fotográfica, a partir de imagens que existem na *cloud*. Sendo que também é possível fazer um uso apenas parcial desta automatização, já que o pós-fotógrafo pode, para além dos *inputs* textuais, oferecer ao programa imagens diretamente escolhidas por si, ou seja, dar-lhe parte dos fragmentos fotográficos para a colagem. Nestes casos, a colagem é que é, de facto, operacionalizada longe da mão do fotógrafo, numa “câmara obscura sintética”. Contribuindo, ou não, para a escolha desses fragmentos, há ainda o trabalho de seleção (e eventual manipulação continuada) das imagens geradas e, por fim, a decisão de as partilhar, o que também sustenta a dimensão autoral destes pós-fotógrafos, aproximando-a, contudo, de um plano curatorial.

Voltaremos a abordar a questão pós-fotográfica. Antes de mais, referir que todas estas mudanças produzem uma certa ansiedade em torno daquilo que é verdadeiro ou não, sob o ponto de vista factual e histórico, o que, por sua vez, contribuiu para a constituição de uma era da pós-verdade. Nesse contexto, importa lançar a questão: “É possível acreditar numa fotografia?”. Sim, da mesma maneira que é possível acreditar numa ficção. Desdobremos esta resposta em duas ideias. A primeira, que a imagem fotográfica está sempre ligada a uma intenção de autenticidade do seu conteúdo visível, que nos faz reconhecer as coisas fotografadas como elementos do real, tendendo a convencer-nos de que o fotógrafo e a câmara estiveram na sua presença. Falo daquilo a que Bazin (2013: 264) chamou de «poder de credibilidade». A segunda, que por essa autenticidade ser sempre — e cada vez mais — problemática, a fotografia é “só” credível. Nesse sentido, também se torna claro que a verdade da imagem fotográfica, como de todas as imagens, não reside no seu conteúdo visível, mas na sua invisibilidade.

⁷⁹ John Heartfield (1891-1968) e Hannah Höch (1889-1978) foram proeminentes artistas do movimento Dadaísta na Alemanha durante o início do século XX. Heartfield é conhecido pelas suas fotocollagens que frequentemente denunciavam o regime nazi e a sua propaganda política. Hannah Höch, por sua vez, foi uma das poucas mulheres ativas no movimento. Usou a sua arte para explorar questões de género e feminismo.

Podemos dizer que a fotografia é sempre máscara, já que possui, simultaneamente, a capacidade de nos informar do que nela é visível, mas também a promessa de revelação de algo que guarda dentro. Essa revelação acontece, através da imaginação, que só pode atuar se existir distância. Por outras palavras: a verdade da fotografia é sempre fantasmagórica. Para produzir a sua revelação, é preciso que o espectador preencha essa matéria-fantasma com a matéria viva da sua imaginação. É, por isso, imprescindível que, perante a imagem fotográfica, o espectador tenha espaço para imaginar. É essa distância (vazio) que assegura que cada olhar não seja roubado da sua subjetividade. O que, por sua vez, faz que com a “resposta” perante uma mesma imagem fotográfica não seja massificada, ou mecanizada.

Como vimos, é quando se suprime essa distância que a imagem pode tornar-se violenta. Podemos dizer que, no contexto da imagem fotográfica, essa violência tem de ver com uma intenção hiper-realista. Daí que Hal Foster (2021: 137) considere o «hiper-realismo» como um «engodo do olho». Trata-se de «[...] um subterfúgio contra o real, uma arte empenhada não só em pacificar o real, mas em selá-lo atrás das superfícies, embalsamá-lo nas aparências. (Obviamente, não é isso que o hiper-realismo entende de si mesmo, ele procura mostrar a realidade da aparência. Mas, na minha opinião, isso é adiar o real — ou, repito, selá-lo)».

O trabalho da norte-americana Cindy Sherman existe nos antípodas desse hiper-realismo. As suas fotografias têm uma relação evidente com a performance e a encenação — no fundo, com a ficção. A partir da série *Untitled Film Stills* (1977-1980), a artista utiliza a fotografia para construir o real desconstruindo-o. Tratando-se de autorretratos, podemos dizer que a artista se experimenta a si mesma, desdobrando-se numa série de “eus”. Em *Untitled Film Stills*, a ambiência dos retratos de Sherman, que a projetam para dentro de universos ficcionais do cinema, de Hitchcock a Antonioni, produz uma estranheza no espectador, que é confrontado com uma realidade irreal. Ou seja, o espectador é transportado para um lugar subjetivo, através de uma objetivação ficcional da imagem. Essa estranheza é a condição necessária para que o espectador se aperceba da tal distância a percorrer pela imaginação, que permitirá que este complete a imagem, “resolvendo” a sua ficção, ao participar dela.



Figura 13. *Untitled Film Stills #43* (1979) de Cindy Sherman.⁸⁰

É pertinente mencionar, também, que a estranheza destes autorretratos da artista pode ser lida dentro da lógica intermedial, no sentido em que, em certa medida, Sherman traz o médium cinematográfico para o contexto fotográfico, criando uma fotografia «cinemática», como propõe Luís Mendonça (2023: 168). Apesar de serem fotografias estáticas, estas imagens parecem contar histórias ou evocar narrativas cinematográficas, através da representação de personagens e cenários fictícios.⁸¹ Por sua vez, essa intermedialidade confere às imagens da artista um grau de metadiscursividade, segundo o qual lhes podemos atribuir uma dimensão crítica, já que as suas fotografias assumidamente falsas “falam” sobre a sua própria composição, não só evocando um imaginário cinematográfico (ficcional), como induzindo uma reflexão sobre ele:

⁸⁰ Fonte: <https://artlead.net/journal/modern-classics-cindy-sherman-untitled-film-stills/> (consultado a 18/10/2023).

⁸¹ Num eco com o trabalho de Cindy Sherman, encontramos no trabalho do fotógrafo Gregory Crewdson outro caso de fotografia «cinemática». «Beneficiando de orçamentos equivalentes a uma produção independente em Hollywood, Gregory Crewdson usa equipas técnicas, onde se inclui um director de fotografia, bem como actores e atrizes de Hollywood para produzir cenas de um filme que não existe sem ser na sua imaginação e que, na prática, existirá sob a forma de uma fotografia» (Mendonça, 2023:168).

Ela é todas as mulheres e nenhuma mulher, ou seja, dá corpo à mulher genérica com que Hollywood poliniza a nossa imaginação: a boneca sexy e maternal, isolada, sozinha, pronta a ser adoptada (adquirida) e «reeducada» pelo próximo utilizador-homem [...]. Gonçalo M. Tavares (2021, 30) descreve este «atlas do corpo» shermaniano [...] como sendo o resultado de um trabalho contínuo sobre o corpo feminino enquanto «matéria retalhável». É a isso que a mulher se presta a ser, uma vez deixada ao serviço desta nossa cultura instituída que confunde glamour e beleza com martírio e alienação. (Mendonça, 2023: 169)

Enfim, é importante que se torne evidente que a fotografia — e o próprio realismo — são veículos de crenças. O que não resulta num “enfraquecimento” do realismo, mas simplesmente no entendimento de que este, para além de objetificar o real, contribui para a sua produção. Mais do que espelhar o mundo, a imagem fotográfica inventa-o — Susan Sontag (2013: 348) diria «recicla-o». Daí que também as imagens fotográficas *façam fazer*. É, precisamente pela força do seu realismo que Margarida Medeiros (2023: 35) entende as fotografias como máquinas «behavioristas, condicionantes de gestos e comportamentos, apelando às forças (mágicas) do inconsciente». Essa “máquina” não é — como nenhuma tecnologia — boa nem má, à partida. Ou seja, esse condicionamento de gestos e comportamentos não é necessariamente mau — nem é esse julgamento que interessa a uma reflexão crítica sobre a linguagem. O problema está em fazer o espectador agir, sem que antes este tenha espaço para “imaginar a imagem”, revelando-a no seio da sua subjetividade. Daí que seja importante, sob o ponto de vista crítico, figurar na imagem os elementos irmãos que temos vindo a elencar: o vazio, a distância, a ficção. Sobretudo numa época em que o tal hiper-realismo se pode servir dos mecanismos digitais e de inteligência artificial para produzir imagens que, quando colocadas ao serviço da desinformação e da propaganda, constituem armas violentíssimas.

Regressemos brevemente ao pós-fotográfico, já que não resisti em servir-me das suas possibilidades para expandir o projeto prático. Ao chegar aqui, inevitavelmente, questionei-me sobre a possibilidade de através da inteligência artificial chegar à imagem perdida dos meus avós a acenar-me da casa. Recorri ao sistema *DALL-E 2 – OpenAI*⁸² e fui testando vários *inputs* textuais, dos quais resultaram várias pós-fotografias, compiladas no Anexo II, que tentam iluminar essa minha memória. Depois de algumas tentativas, cheguei a imagens que me parecem muito interessantes, a partir do seguinte texto: “*Front shot* do interior da janela de uma carruagem de dois avós portugueses que estão de pé no jardim da sua casa, acenando ao comboio que passa à distância”.



Figura 14. Imagem gerada no sistema de Inteligência Artificial *DALL-E 2 – OpenAI*

⁸² <https://openai.com/dall-e-2>

Talvez porque os *inputs* textuais que produzi são demasiado complexos, para meu agrado, o sistema devolveu-me imagens maravilhosamente falhadas — ou imagens quase-fantasma (Guibert) —, que são tudo menos hiper-realistas. Elas possuem, um realismo, sim, mas *estranho*, que não quis de todo aperfeiçoar com edições posteriores. É que estas imagens servem o meu discurso sobre a fotografia que perdi, mais do que a sua objetificação, ou substituição por uma imagem bem-sucedida — o que não me interessa de todo, como explicitarei no ponto 1.4.1. [Não-retrato virtual — sobre a questão biográfica].

Podemos dizer que estas imagens são metadiscursivas, já que os seus erros, as suas deformações e descontinuidades, são um vazio que cria distância. Por sua vez, a imperfeição deste exercício artificial que nos apresenta um real como matéria retalhada, num eco com as colagens fotográficas dadaístas, permite-nos entender que as fotografias «não são tanto um instrumento da memória, mas uma invenção dela ou um substituto», como esclareceu Sontag (2013: 341).⁸³

Enfim, podemos resumir esta reflexão em torno da fotografa, dizendo que as suas imagens devem enunciar-se sempre como gestos. Os gestos de um autor que “fala”, a partir do seu interior. Interessa-nos, agora, olhar para o cinema como lugar para a encenação desse gesto fotográfico, ou da *performance* fotográfica. Prossigamos, então, pela tentativa de entender como o cinema pode ser o meio onde o realizador se dedica à revelação da verdade invisível das imagens fotográficas, invertendo a intermedialidade que encontramos em *Untitled Film Stills*, ou seja, pensando, agora, a interpenetração da fotografia no meio cinematográfico (e não o contrário).

⁸³ Importa referir que os últimos trabalhos de Cindy Sherman também fazem uso do digital e da sua potencialidade para distorcer e imaginar o real. A este propósito, ver o artigo *The Ugly Beauty of Cindy Sherman's Instagram Selfies* (2018) de Parul Sehgal no New York Times, disponível em: <https://www.nytimes.com/interactive/2018/10/05/magazine/instagram-cindy-sherman-ugly-beauty.html>.

3.3. Cinema fotográfico — a imobilidade no cinema

A grande herança que a fotografia passa ao cinema é o realismo. Ambos os *media* mantêm entre si uma relação privilegiada no âmbito das artes, pelo facto de se basearem numa transferência aparentemente direta da realidade visível para a imagem. Essa afinidade reside, lá está, no facto de que a unidade discursiva do cinema é a fotografia.⁸⁴ O cinema veio dar “vida” — movimento — ao médium fotográfico (e, posteriormente, “voz” — som). Entender o processo de criação da ilusão de movimento da imagem contínua do cinema, que a distancia da imagem estática da fotografia, remete-nos de volta à sua unidade fotográfica, o fotograma. É que é no corte *entre* fotogramas que essa ilusão se produz. Por sua vez, esse lugar *entre* é interior, ou como escreveu Étienne-Jules Marey⁸⁵, no livro *Le Mouvement* (1894), é o lugar do nosso «espírito». Eis o esclarecimento de Luís Mendonça (2023: 108):

Chamemos espírito, pois, ao movimento interior — conjurado pelo cérebro — que permite transformar o intervalo entre fotografias numa perfeita ou quase perfeita unidade de movimento, por vezes (Bazin!) tão convincente quanto, parece ser a vida no seu natural transcurso.

Segundo Bazin (2013: 264), «[...] o cinema surge como a consecução no tempo da objectividade fotográfica. O filme já não se contenta em conservar o objecto envolvido no seu instante como os corpos dos insectos de épocas distantes são preservados em âmbar [...]. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a da sua duração, como que a múmia da mudança». Ora, por somar à fotografia uma duração, na qual cabe o movimento e o som, o cinema — uma nova forma de objetivação — replica de forma ainda mais fiel a nossa percepção direta. Neste sentido, podíamos dizer que a linguagem cinematográfica é uma máquina behaviorista ainda mais poderosa, um veículo de gestos por excelência.

⁸⁴ Falo do que comumente se entende por “cinema do real”, por oposição ao cinema de animação.

⁸⁵ Étienne-Jules Marey (1830-1904) foi um cientista francês pioneiro na fotografia do movimento, que inventou o cronofotógrafo, capaz de capturar sequências de imagens. Os seus estudos detalhados sobre o movimento humano, animal e a aerodinâmica contribuíram para a compreensão da biomecânica e da fisiologia. As suas inovações tiveram também um impacto crucial no desenvolvimento do cinema, tendo influenciado cineastas como os irmãos Lumière.

Por isso — e como entendido por Daney (2022: 143) —, «[...] é falso pensar que existe uma linha, ou uma fronteira [...]», «[...] entre o espaço real da sala de cinema que representa a sociedade e o espaço imaginário».

Porque, de facto, o cinema não é um mero mecanismo de evasão, é importante assumir perante este uma postura crítica e, desmontando os filmes, produzir uma desocultação daquilo que neles é “dito” pela articulação das suas propriedades intrínsecas, para entender de que forma a ficção do discurso cinematográfico contribui para a construção do real, ou, como diria Pierre Lévy (1998), de que forma condiciona uma determinada cultura.

Ocorre-me imediatamente o conhecido ensaio *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) da crítica Laura Malvey, a propósito do cinema clássico de Hollywood. Nele a autora investe numa desocultação dos dispositivos fílmicos, narrativos e visuais, que reforçam e produzem códigos culturais, contribuindo para reforçar diferenças de género associadas, na cultura ocidental, à diferença de sexos. Malvey descreve, por exemplo, como estes filmes utilizam técnicas como o enquadramento, a iluminação e a montagem para destacar o corpo feminino como um objeto de desejo para o espectador masculino, (re)traçando, assim, dinâmicas de dominação e traços de carácter estereotipados.

Interessa-nos, contudo, pensar — do ponto de vista autoral — num cinema da não-ilusão, em que o médium não esteja oculto pela sua autenticidade polida, que é capaz de “anestésiar” espectadores, pelo uso hiper-realista das suas imagens fotográficas, condicionando em silêncio os gestos e comportamentos. Mas filmes, em si, críticos, que interpelam o espectador, acordando-o, na expectativa de que este encontre na superfície visível do ecrã aquilo que não alcança na sua perceção “normal” (fora do ecrã) — o tal invisível que é preciso imaginar.

O cinema conduz as imagens à terra do gesto. De acordo com a bela definição implícita no “Traum und Nacht” de Beckett, ele é o sonho de um gesto. Cabe ao realizador introduzir neste sonho o elemento do acordar. (Giorgio Agamben citado em Medeiros, 2023: 35)

Antes de prosseguirmos, uma nota breve.

Evidentemente, não estou a querer “demonizar” os filmes que procuram levar o espectador à evasão — que convencionalmente associamos ao dito cinema comercial, com cortes cada vez mais rápidos e estímulos visuais e sonoros mais intensos e hiper-realistas. Claro, há um perigo evidente que lhes podemos associar: por não deixarem espaço no ecrã para o espectador, contribuem para a sua dessensibilização. No entanto, dizer que isso resulta necessária e genericamente numa passividade crónica do espectador no mundo é demasiado catastrofista. Até porque, não pode dizer-se que a evasão é simplesmente má, pelo contrário. Não se pode existir permanentemente numa postura crítica, é preciso doseá-la com momentos evasivos, ou dissociativos. É preciso deixar descansar a consciência e, assim, recarregá-la de lucidez. Nesse sentido, podíamos dizer “reassociativo”, em vez de dissociativo. A questão é que, a título pessoal, não consigo descansar perante o ecrã de cinema, mesmo sabendo que podia relacionar-me com as suas imagens, criticamente, no tempo do depois do visionamento. A experiência cinematográfica coloca-me num estado pensante (crítico) e, portanto, desassossegado. Não no mau sentido: num *feliz* estado desassossegado.

Um lugar onde posso sossegar — não fisicamente, mas mentalmente — é a *rave*. A experiência de dançar música eletrónica (sem voz!) durante horas é o mais próximo de um estado dissociativo a que consigo chegar. Longe da linguagem, a certa altura, o corpo recebe a música diretamente, como um *input* não processado, e entra numa espécie de transe, ou estado gasoso, fundindo-se com o som pelo espaço. Faço esta partilha, porque esta prática, que acontece no lusco-fusco de um espaço pouco iluminado, só me permite a tal dissociação, porque passa pela recusa do visual. Quando fazem parte de uma *rave* os chamados visuais — imagens que são normalmente projetadas num ecrã atrás do *dj* —, já não há para mim a possibilidade de sossego, mesmo que essas imagens sejam abstratas. A imagem ativa a minha tendência para teorizar e interpretar. Para “existir simplesmente” — suspenso pela batida da música num presente absoluto, sem o malabarismo mental da articulação dos tempos e das ideias — preciso de estar no escuro, ou de fechar bem os olhos. Por contrapartida, procuro o escuro da sala de cinema para abrir bem os olhos. Mesmo quando o filme me faz adormecer, quero *ver*.

O “escuro mal iluminado” é, de facto, o denominador comum de ambas as práticas, mas enquanto na *rave* o corpo está num movimento frenético, para a mente descansar, no cinema é o corpo que descansa, para acionar o movimento desassossegado da consciência.

Este dualismo faz-me pensar que desejo é sinonimo de transgressão. Da mesma maneira que o sedentarismo, alimenta o desejo da viagem e vice-versa, não posso prescindir destas duas atividades, porque ambas se alimentam mutuamente. O corpo do “eu *raver*” deseja a imobilidade desassossegada na cadeira do cinema, já perante o ecrã, a mente do “eu espectador” deseja o movimento dissociativo da dança. O que é mais interessante aqui é que ambas as práticas conciliam imobilidade e movimento — dentro de um estado cabe o outro.

Sem esquecer a dança, que é o movimento do corpo no espaço, retomemos o caminho para essa conciliação, voltando ao cinema.

3.3.1. **Encarnar o ecrã** — imagem em pausa

A violência do ecrã começa quando ele [o ecrã] não produz já o efeito de ecrã, quando deixa de ser constituído como plano de inscrição de uma visibilidade à espera de sentido. Aquilo que se cola aos olhos não é visto, aquilo que se cola às orelhas não é ouvido; é apenas na distância que se mede a oportunidade oferecida aos olhos e as orelhas de ver e ouvir qualquer coisa. (Mondzain, 2017: 37)

Encontramos na teoria de Mondzain a possibilidade de criar um cinema que nos acorda (Agamben), através do gesto de «encarnar o ecrã». Num eco com a especulação desenvolvida no capítulo anterior sobre o gesto de transformar o médium numa escultura, é quando encarnamos o ecrã que «o visível coloca o espectador num lugar onde a imagem continua por construir» (Mondzain, 2017: 47). Como já anunciado no presente capítulo, a questão que nos vai ocupar, aqui, é: “No contexto do cinema, como encarnar (ou tornar escultórico) o ecrã dentro do próprio ecrã?”. Claro, o que está em causa neste questionamento é a possibilidade de usar as imagens do cinema como meio de transmissão crítica.

Como vimos, fazer de um médium um meio de transmissão crítica, implica que a obra em questão se “esvazie”, ou seja, que comporte metadiscursividade, confrontando o espectador consigo mesmo, convidando-o a “preenchê-la”, num contexto espacial que se torna performativo. Vimos, igualmente, que essa intervenção do espectador tem de existir dentro de uma certa duração. É, precisamente, ao transpomos estes pressupostos para o cinema, que podemos problematizar e tentar responder à questão.

Antes de mais, se não está em jogo o contexto físico em que se encontra o ecrã de cinema — por outra, se esse espaço é abstrato —, e assumindo de igual modo a imobilidade do espectador perante o mesmo, a questão da performatividade fica reduzida ao interior do ecrã. Podemos, então, dizer que o ecrã tem de se constituir ele próprio como espaço performativo. Sob esse ponto de vista, são as imagens que habitam esse ecrã-espaço que assumem uma dimensão escultórica. Por outro lado, ao contrário das esculturas minimais, no cinema a duração da interação com as imagens está cronometrada pela duração do próprio filme e pelo ritmo da montagem. O fluxo das imagens em movimento tende a não deixar tempo, nem espaço, para que o espectador participe na criação visual. Ou seja, não há tempo para que o olhar do espectador se movimente pelo ecrã, numa espécie de paralaxe mental. Aliás, são exatamente estes os pressupostos necessários para que o espectador atinga a evasão pela experiência cinematográfica. Podemos dizer, por isso, que o médium cinema é, geralmente, “oculto”.

No livro *L'Entre Images*, Bellour, traçou uma reflexão sobre estas questões:

“Se eu acrescento algo às imagens dos filmes? Penso que não; não tenho tempo: diante do ecrã, não sou livre de fechar os olhos; caso contrário, abrindo-os de novo, não descobriria a mesma imagem...”. Por outro lado, perante uma fotografia, fecha-se sempre os olhos, mais ou menos vezes: o tempo necessário (teoricamente infinito, sobretudo repetível) para produzir o “suplemento” necessário para que o espectador entre na imagem. (Bellour, 2012: 86)⁸⁶

⁸⁶ Traduzido do original em língua inglesa: «"Do I add to the images in movies? I don't think so; I don't have time: in front of the screen, I am not free to shut my eyes; otherwise, opening them again I would not discover the same image..." On the other hand, before a photograph, you always close your eyes, more or less: the time it takes (theoretically infinite, above all repeatable) to produce the "supplement necessary for the spectator to enter into the image"» (Bellour, 2012: 86).

Como sugere Bellour, para que o espectador possa acrescentar imagens ao ecrã, a solução pode passar, formalmente, pela redução do fluxo frenético das imagens do cinema. Trata-se de suspender a ilusão cinematográfica — tão cara à ontologia da sétima arte — e, de alguma forma, encenar um movimento regressivo dentro do ecrã, em que a imagem em movimento do cinema se aproxima da imobilidade da fotografia.

Podemos entender este movimento, tanto como uma redução minimal do cinema à sua unidade discursiva — a fotografia —, como uma interpenetração do médium cinematográfico pelo fotográfico, numa perspetiva intermedial.⁸⁷ Uma leitura não anula a outra, tratando-se sempre de uma tentativa de «encarnar o ecrã», já que ambos os gestos produzem metadiscursividade, tendendo o espectador a tornar-se consciente de si e do contexto da sua envolvência percetiva, ainda que “dentro do ecrã”. É que algo de estranho acontece, quando no interior da experiência fílmica, ocorre, ora um desacelaramento expressivo, ora a suspensão total do movimento (*freeze frame*), ou mesmo quando o movimento nem chega a acontecer. As expectativas do espectador relativamente ao médium cinema são destabilizadas e, por isso, este acorda. O ecrã deixa de ser uma “mera” janela para a realidade profílmica e as suas imagens assumem uma presença autorreflexiva.

Entenda-se, pois, que a inserção ontológica da fotografia — da sua estase — no contexto cinematográfico é uma forma de criar a tal distância crítica entre o ecrã e o espectador, que passa a poder, não só refletir sobre o cinema, como fazer parte dele, imaginando os seus “vazios”. «Em suma, a presença da fotografia permite-me investir mais livremente no que estou a ver. Ajuda-me a fechar os olhos, mas a mantê-los bem abertos»⁸⁸ (Bellour, 2012: 89).

⁸⁷ Apesar de a linguagem cinematográfica ser um lugar agregador de várias linguagens artísticas — da literatura, ao teatro, da música, à pintura —, não me parece produtivo entender *sempre* o cinema como intermedial. Um filme é intermedial, quando a interpenetração do médium cinema por outro(s) ocupa uma parte significativa do seu conteúdo. Da mesma maneira, podemos esclarecer que, para que uma obra seja metadiscursiva, esta também deve sê-lo de forma evidente. Ou seja, a sua “figuração do vazio” deve ser destacada. Caso contrário cairíamos na redundância — nada produtiva — de dizer que toda a obra de arte é metadiscursiva e que toda a arte não abstrata (impura) é intermedial.

⁸⁸ Traduzido do original em língua inglesa: «But contact with the photograph allows me in retrospect the precious leisure to "add to" the film. And it does this in an unexpected way: by subtraction. The photograph subtracts me from the fiction of the cinema, even if it forms a part of the film, even if it adds to it. Creating a distance, another time, the photograph permits me to reflect on cinema. Permits me, that is, to reflect that I am at the cinema. In short, the presence of the photograph permits me to invest more freely in what I am seeing. It helps me to close my eyes, yet keep them wide open» (Bellour, 2012 89).

É necessário começar de novo pela fotografia. (Bellour, 2008: 269)⁸⁹

O que está aqui em causa é o desejo de parar a imagem fugidia do cinema, como forma de habitar a sétima arte pelas suas entranhas, sentindo-a e pensando-a por dentro — no espaço entre as suas imagens, ou dentro de cada imagem (estática). Trata-se de transpor para a criação cinematográfica o gesto de pausar o ecrã, que é caro — senão essencial — a muitos críticos. Para além de Raymond Bellour, também Serge Daney entendeu, precisamente, o pretexto da imagem cinematográfica em pausa, como condição para uma postura crítica:

Espectador em pausa, imagem em pausa; o cinema entrou na idade adulta. A esfera do visível deixou de estar inteiramente disponível: há ausências e buracos, vazios necessários e preenchimentos supérfluos, imagens sempre em falta e olhares para sempre falhados. Espectáculo e espectador deixam de devolver todas as balas. Foi assim que, tendo escolhido o cinema, reputada “arte da imagem em movimento”, comecei a minha vida de cinéfilo sob a égide paradoxal de uma primeira *imagem em pausa*. (Daney, 2022: 26)

Por isso, para Daney (1992: 19), «[é] preciso, cada vez mais, emparelhar o cinema com o que o precede. Isto é, a fotografia». «O seu futuro [do cinema] é o seu passado, que é a fotografia, e talvez haja aqui uma espécie de círculo estranho ou involução: tudo é possível» (Daney, 2022: 140).

Regressemos ao contexto da neovanguarda nova iorquina, para, desta feita, fazer avançar esta investigação pelo domínio estrutural.

⁸⁹ Traduzido do original em língua inglesa: «It's necessary to start again from photography» (Bellour, 2008: 269).

3.4. A questão estruturalista — expurgar o olhar

P. Adams Sitney introduziu o termo filme estrutural, pela primeira vez, em 1969 na publicação da *Film Culture* 47, para descrever um conjunto de novos desenvolvimentos estéticos dentro do cinema experimental norte-americano que surgiram na mesma época.⁹⁰ Os filmes estruturais possuem, em geral, um formato temporal aparentemente sólido e unitário, sendo estruturados por um conjunto homogêneo de partes não hierarquizadas. Como conclui Sitney, são filmes «estáticos», por não comportarem «preocupações evolutivas» (Sitney, 1970: 344), nem «clímaxes». Filmes que insistem na sua matéria e forma, que é «predeterminada e simplificada» (Sitney, 1974: 407). Neste sentido, a teorização de Sitney do filme estrutural, ligada à simplicidade do formato e à sua percepção, pode ser lida — apesar de o autor não o fazer — no contexto do advento do minimalismo na arte norte-americana, teorizada na mesma altura em ensaios dos artistas Robert Morris — sobre o qual já nos debruçámos em 2.4. [Neovanguarda — sobre a importância do vazio] —, Donald Judd, entre outros.⁹¹

Assim, no cinema estrutural não se invisibiliza o médium e os seus artifícios, numa procura de suspensão da descrença, para figurar uma narrativa mais ou menos clássica que recalca um universo mais ou menos idêntico ao que nos rodeia. É precisamente o contrário que acontece. Há, sim, uma regressão formal, em que se descarta aquilo que é conteúdo no cinema dominante (da ilusão), e mesmo no cinema de vanguarda norte-americano, marcado até então por filmes com forte carga poética e simbólica, como os de Maya Deren, Stan Brakhage e Kenneth Anger. Num afastamento dos paradigmas da figuração e da representação, o filme estrutural procura assumir uma natureza autossuficiente, no sentido

⁹⁰ Sitney referia-se autores como Peter Kubelka, Tony Conrad, Paul Sharits, Joyce Wieland, George Landow e, talvez o mais importante de todos, Michael Snow. Nas atualizações que Sitney fez ao texto — em 1970, 1974 e 1979 — acrescentou Ernie Gehr, Ken Jacobs, Hollis Frampton e Andy Warhol.

De notar que, apesar de Sitney se ter cingido aos autores que habitavam o seu contexto geográfico, encontramos abordagens semelhantes — e igualmente relevantes — noutras partes do mundo, durante o mesmo período histórico. Um desses exemplos é o caso do trabalho no Japão de Ito Takashi e Matsumoto, ou o trabalho de Józef Robakowski na Polónia.

⁹¹ É importante esclarecer que a terminologia «filme estrutural» não é propriamente feliz. Tal como sugere George Maciunas (fundador do Fluxus), num conjunto de comentários feitos ao texto de Sitney: «Filme Estrutural é semanticamente incorreto pois “estrutura” não significa ou implica simplicidade. Estrutura é um arranjo de partes de acordo com um modelo, padrão e organização tanto complexos quanto simples». Por isso, para Maciunas a terminologia correta passaria por «estrutura monomórfica» (Maciunas, 1970: 349) — expressão que já evocámos a propósito dos filmes Fluxus.

em que é capaz de se “auto-gerar”, a partir de elementos internos que se relacionam e transformam entre si. O que não quer dizer, claro, que estes filmes se abstratizem por completo numa desindexação absoluta da realidade, mas que se focam no cinema enquanto gesto, não no cinema enquanto veículo para a comunicação de gestos.

Sitney (1974: 327), a partir desses gestos cinematográficos, elencou o que considerava serem as quatro características do filme estrutural: «[...] a posição fixa da câmara (enquadramento fixo na perspetiva do espectador), o efeito de *flicker*, a cópia em *loop* (a repetição imediata de planos, rigorosamente e sem variação) e a re-fotografia de um ecrã».⁹² ⁹³ De forma mais ou menos caótica, trata-se sempre de figurar o vazio no ecrã, através da encenação das propriedades que constituem o médium cinematográfico. Está sempre implicada uma certa estase ou persistência (pela repetição) das suas imagens, o que, como vimos, contribui para a tal encarnação do ecrã e para a presença escultórica das suas imagens.

Iremos debruçar-nos sobre o ecrã re-fotografado e na fotografia-objeto — qual imagem escultórica — que habita o espaço-ecrã de *Wavelength* (1967) de Michael Snow, mas não sem antes refletirmos sobre a influência fundamental de Andy Warhol neste contexto.

3.4.1. **Revolução warholiana** — movimento virtual

Será consensual afirmar que o principal precursor do filme estrutural foi Warhol. Num eco dos filmes monomórficos do movimento Fluxus, Warhol foi o primeiro cineasta a produzir filmes que, não só retratavam num único plano uma única ação, como o faziam dentro de uma duração grandiosa. No seu primeiro “filme monumental” — *Sleep* (1963) —

⁹² Traduzido do original em língua inglesa: «[...] a fixed camera position (fixed frame from the viewer's perspective), the flicker effect, loop printing (the immediate repetition of shots, exactly and without variation), and rephotography of of a screen» (Sitney, 1974: 327).

⁹³ É mesmo frequente que nestes filmes se isole «alguma operação cinematográfica ou um conjunto inter-relacionado de operações, como os efeitos ópticos causados pela alternância de fotogramas (em todos os filmes flicker), os movimentos de câmara e zoom (nos filmes de Michael Snow), a emulsão fotográfica (*Print Generation*, J.J. Murphy (1974), a granulação (*History*, Ernie Gehr, (1970); *Axiomatic Granularity*, Paul Sharits, (1973), a natureza física, bidimensional da película (*Film In Which...*), o enquadramento (*Serene Velocity*) etc» (Duarte, 2018: 13).

vemos durante seis horas o artista John Giorno a dormir. Pouco depois, Warhol cria *Eat* (1963), onde vemos durante quarenta e cinco minutos o pintor Robert Indiana a comer um cogumelo. Seguiu-se *Empire* (1964), com oito horas contínuas do Empire State Building, noite adentro até à aurora.

Este gesto de Warhol é importantíssimo, porque vem materializar o tal esvaziamento do ecrã de cinema e permitir, de forma mais que evidente, a emancipação do espectador, oferecendo-lhe uma duração — para lá de generosa — que lhe permite sobrepor ao conteúdo minimal do ecrã, as suas imagens interiores. É um gesto cinematográfico de transmissão crítica fundamental na História do cinema, porque, em sintonia com o movimento minimalista, o tempo estendido perante uma imagem quase-estática provoca um constante regresso do espectador à sua condição percetiva. Warhol quebra, assim, um certo tabu estético ao fazer filmes que desafiavam a capacidade do espectador de testemunhar o vazio no cinema.

Dos filmes citados, *Eat* é o filme mais curto e com mais movimento, já em *Sleep* e *Empire* é mais evidente a presença da ontologia fotográfica no ecrã. Sendo particularmente simbólico que em *Sleep* seja a quase-fotografia de um homem a dormir que carrega a missão de acordar o espectador. Não obstante, esse acordar é problemático, já que se pode traduzir “apenas” no aborrecimento do espectador, que o pode levar, como o homem no ecrã, até ao sono. Idealmente (ou idilicamente?) esse sono pode ser sinónimo de um acordar do espectador para um sonho, onde este se pode empenhar na construção das suas imagens e narrativas interiores, que colmatam, assim, o vazio do ecrã de cinema da sala que abandonou, estando ainda ali.⁹⁴ Como resposta à economia rigorosa de conteúdo no ecrã — ao seu vazio quase absoluto —, também podemos estar a falar de uma emancipação manifestada na interrupção do visionamento com a saída do espectador da sala.

De qualquer modo, certo é que a experiência destes filmes não pacifica, mas procura perturbar a passividade do espectador. Está, sim, em causa a intenção da sua emancipação crítica, já que «[o]lhar mais tempo do que o necessário (insisto neste suplemento de

⁹⁴ A propósito de adormecer no cinema, ver a entrevista do diretor de fotografia Christopher Doyle à revista *Filmmaker* (2017). Disponível em: https://filmmakermagazine.com/102855-if-you-can-fall-asleep-in-a-movie-it-means-that-the-movie-often-works-legendary-dp-christopher-doyle-on-winning-the-pierre-angeneux-excellens-in-cinematography-award/?fbclid=IwAR37Qr4ltM_hD-aF6hFMQzmU_L95qtLWH77X3JxmxFAkkBKROtqv9gV_sZY.

intensidade) perturba todas as ordens estabelecidas» (Roland Barthes citado em Mendonça, 2023: 213).



Figura 15. *Still* de *Sleep* (1963) de Andy Warhol

Essa contribuição de Warhol para o cinema é, de certa forma, a pedra basilar do chamado *slow cinema*, cujos filmes são centrais na criação e teoria fílmica atual, já que se enquadram na discussão contemporânea e na crítica cultural em torno do indivíduo industrializado, na sua relação orientada para o futuro, cada vez mais acelerada.⁹⁵ Como descreve o filósofo Byung-Chul Han (2017: 37):

⁹⁵ Alguns dos realizadores deste cinema lento são: Béla Tarr, Wang Bing, Chantal Akerman, Carlos Reygadas, Apichatpong Weerasethakul, Kelly Reichardt, Lucrecia Martel, Pedro Costa, entre outros.

Se o objetivo é o único ponto de orientação, então o intervalo espacial a ser atravessado antes de o alcançar é simplesmente um obstáculo a ser ultrapassado o mais rapidamente possível. A orientação pura para o objetivo priva o espaço intermédio de qualquer significado, esvaziando-o para se tornar um corredor sem qualquer valor próprio. A aceleração é a tentativa de fazer desaparecer completamente o intervalo temporal necessário para ultrapassar o intervalo espacial.⁹⁶

Como enuncia Luís Mendonça (2023: 224), os filmes lentos constituem uma «purga para o olho moderno». «Associa-se, assim, o *slow cinema* a uma terapia dos sentidos, um *pause mode* imposto à sociedade ultra-mediatizada e agitada que corre e nos atropela fora da sala de cinema — o espaço de resistência é, enfim, um espaço de muito activo refúgio» (Mendonça, 2023: 224). Com a sua proposta de cinema — mais do que lento — meditativo, num gesto profundamente político, Warhol vem inaugurar a sala de cinema como esse «espaço de resistência», onde o objetivo não é simplesmente chegar ao fim do filme, acordando apenas depois, satisfeito com o entendimento do final da história.

Já num plano mais filosófico, os filmes monumentalmente fotográficos de Warhol, vieram acionar um travão na linguagem cinematográfica, revelando aquele que é o gesto fundamental do cinema: dar tempo — duração (Bazin) — à imagem. Permitindo-nos perceber que, mesmo que essa imagem seja estática (ou quase), pela nossa condição percetiva, o ecrã não deixa de ser o lugar do movimento.

Sabemos, pela física clássica, mas também pela teoria da relatividade, que o tempo e o espaço estão intimamente ligados. O movimento só pode ser descrito como uma mudança no espaço e no tempo. Basta pensarmos que medimos o tempo a partir de variações (movimentos) no espaço físico: os dias, pela rotação da Terra em torno do seu próprio eixo e à volta do Sol; os minutos, segundos e as suas subunidades, pelo movimento de um

⁹⁶ Traduzido do original em língua inglesa: «If the goal is the sole point of orientation, then the spatial interval to be crossed before reaching it is simply an obstacle to be overcome as quickly as possible. Pure orientation towards the goal deprives the in-between space of all meaning, emptying it to become a corridor without any value of its own. Acceleration is the attempt to make the temporal interval that is needed for bridging the spatial interval disappear altogether» (Han, 2017: 37).

pendulo, do ponteiro de um relógio, etc. De igual modo, a representação mental do tempo também está ligada à representação espacial. Ou seja, evidentemente, quando não temos acesso aos vestígios visíveis da passagem do tempo — ao movimento — no espaço físico, a experiência temporal não se anula, manifestando-se, sim, num espaço interior — a nossa mente.

Vejamos: não temos um órgão responsável pela “leitura” do tempo, como os ouvidos ouvem o som e os olhos a luz. A percepção mental do tempo está intrinsecamente ligada à memória. Lembramo-nos do início de uma experiência — o início de um plano, por exemplo — e, a partir da lembrança desse início, calculamos a sua distância até ao agora. Esse cálculo perceptivo gera movimento, mesmo que o plano equivalha a uma imagem fotográfica (imóvel). Dentro da memória, o tempo constitui-se por vestígios (ou espetros) de um percurso entre o outrora e o agora. A partir da imaginação, reconstruindo a memória desse percurso, podemos aceder ao desenho — ou à dança — que esses vestígios compõem. Por sua vez, não sendo esse movimento físico, mas mental, os vestígios que formam o movimento são narrativos. Eles correspondem ao encadeamento das palavras e ideias que nos assaltam interiormente dentro desse tempo — mais uma vez, regressamos à dimensão invisível (narrativa) da imagem. Reformulemos: o tempo é o desenho de um movimento dialético e virtual.

Em suma, a par da denuncia de uma sociedade acelerada, incapaz de estar perante o vazio — contemplar, meditar —, a genialidade dos filmes monumentais de Warhol alia-se a uma revisão profunda da ontologia do cinema e da fotografia, permitindo destabilizar a ideia tradicional de que a fotografia é estritamente estática e o cinema é estritamente dinâmico. O gesto de Warhol vem revelar que é possível, sim, conciliar movimento e imobilidade. Por outras palavras, que é possível que o espectador dance dentro do ecrã, caso as imagens lhe permitam o espaço e tempo necessários ao seu movimento virtual.

3.4.2. Pós-estruturalismo — orquestrar a duração

Retomemos o pensamento crítico sobre os filmes monumentais de Warhol, desta feita com uma leitura um pouco mais “aguda”. É que, se estes filmes carregam a intenção de fazer o espectador recuperar os seus sentidos, os seus desejos e a sua capacidade contemplativa, parece-me justo esclarecer que são mais uma declaração dessa intenção, do que a sua materialização ideal. Há uma austeridade implícita nos filmes de Warhol, que pode produzir efeitos perversos. Mesmo não desfazendo a visão exposta no ponto anterior, é importante referir, por outro lado, que estes filmes podem simplesmente devolver os espectadores ao desejo do consumo de filmes espetaculares, caso estes estejam menos disponíveis, por exemplo, a deixarem-se “encantar”, passadas já sete horas do filme, com o apagar das luzes do topo do Empire State Building — talvez o momento mais estimulante do filme *Empire*.

Os filmes monumentais de Warhol são a materialização de uma distância crítica *absoluta* dentro do cinema, que não podia inaugurar-se com uma nova estética em si, ou a sua potência em permitir uma revisão produtiva da linguagem cinematográfica não aconteceria no sentido de uma expansão, inaugurando, sim, um empedernimento estético. Claro, não foi esse empedernimento que aconteceu, sendo a pertinência histórica — política e estética — dos filmes de Warhol inquestionável, sobretudo se pensarmos no seu legado. Ao abrir o território ontológico do cinema, sem o ocupar propriamente, Warhol motivou todo o movimento pós-estrutural.

A partir de Warhol, o grande desafio em que os pós-estruturalistas embarcaram foi, precisamente, na forma de orquestrar a duração, expandido o seu gesto a filmes que, ainda sendo metadiscursivos, se libertaram do seu “cinema lento puro”, ou cinema meditativo. É que o pós-estruturalismo implica uma abertura na estrutura, pela qual o real volta a entrar, recuperando-se parte da dimensão ilusória e narrativa do cinema. Nesse sentido, liberta-se o cinema da tal transmissão crítica absoluta e austera, onde o conteúdo é friamente ocupado na sua totalidade pelo quase-vazio. Também este quase-vazio pode representar um adiamento do real, visto que nele a presença do realizador é, em certo sentido, insuficiente. Penso: é mais difícil dançar numa sala vazia.

3.4.3. **Wavelength** — pós-estruturalismo à vista

Não podemos abandonar o contexto estrutural teorizado por Sitney, sem falar daquele que é, talvez, o seu filme mais importante, *Wavelength* (1967) de Michael Snow. O filme consiste num longo movimento *zoom*, com cerca de 45 minutos, que percorre o longo estúdio de Snow em Nova Iorque. A essência do filme reside na tensão da câmara que lentamente se desloca em direção às janelas da parede oposta. A determinada altura percebemos que o movimento da câmara está ancorado numa fotografia a preto e branco de ondas do mar, pendurada entre as janelas. A fotografia é o destino fatal do filme: a câmara vai reduzindo o espaço “real” do estúdio, até se fundir com a fotografia das ondas, que se funde, por sua vez, com o ecrã.

Ao filmar (re-fotografar) uma fotografia — que é a personagem principal do filme — o realizador cria um exemplo notório de um ecrã que é espaço para a performance fotográfica. E, através de um sagaz exercício espacial, Snow estabelece uma tensão entre a dimensão objetiva e subjetiva das imagens do cinema.





Figuras 16, 17 e 18. *Stills* de *Wavelength* (1967) de Michael Snow

O estúdio é o espaço físico onde a câmara estabelece um desenho até à fotografia, que estando lá (impressa) como objeto, assume literalmente uma dimensão escultórica. Por sua vez, quando o ecrã se funde com a fotografia, *Wavelength* consegue a proeza de transferir a dimensão escultórica da fotografia para o próprio ecrã. Se começamos “simplesmente” com a representação de um espaço tridimensional, ao entrarmos na fotografia que passa a ser, então, ela própria, o espaço, lembramo-nos que o ponto de partida — o estúdio — já era também uma imagem (bidimensional).⁹⁷

Ora, é claro que Snow está, antes de mais, preocupado em falar sobre o próprio cinema enquanto médium — a sua paixão —, mas o seu discurso não se resume na descrição feita até aqui. É que o movimento literal da câmara até à fotografia, no espaço real profílmico, está envolto de vestígios dramáticos. Ao longo do movimento da câmara pelo estúdio, há várias ações humanas que se desenrolam. No início, vemos dois homens a carregar um móvel, na presença de uma mulher que os orienta. Ocorrem mais entradas e saídas, até que ouvimos o que parece ser um vidro a partir. Pouco depois, um homem entra e cai no chão. Talvez tenha morrido, mas o *zoom* já vai demasiado adiantado e não temos acesso à visão total dessa cena. A partir destes gestos e acontecimentos misteriosos, estabelece-se, assim, uma ponte entre a clausura estrutural do filme e a *possibilidade* de uma narrativa. Como enuncia Luís Mendonça (2023: 202), à volta do movimento principal do filme acontece «uma espécie de thriller hollywoodesco [...], como texto periférico, como rodapé no espaço da não-narrativa. Trata-se, pois, de uma afirmação de distâncias, até as mais «dispositivas», relativamente ao cinema narrativo clássico, mas sem o excluir, bem pelo contrário, convocando-o nalguns dos seus tropos visuais ou narrativos».

Desses vestígios também fazem parte várias mudanças de luz e cor na própria imagem (efeitos *flicker*), que se acionam quando o quarto fica vazio durante algum tempo. Já aí, antes de entrar na fotografia, o nosso olhar é remetido para o filme enquanto superfície plana, para a natureza bidimensional da imagem no ecrã. Também aqui, *Wavelength* explicita que a ilusão da tridimensionalidade dentro do ecrã é sempre bidimensional, sendo que as propriedades do filme, enquanto médium, não se cumprem exclusivamente na sua capacidade para registar o espaço real, onde se podem encenar gestos e acontecimentos, mas

⁹⁷ Quase que apetece supor que, se o filme tivesse um “prólogo”, nele viríamos um movimento *zoom in* numa outra divisão, que culminaria na entrada de uma fotografia, correspondente ao primeiro fotograma do filme — a primeira imagem do estúdio. Esta especulação, que evoca uma *mise en-abyme* visual, foi posta em prática noutra filme estrutural — *Back and Forth* (1970) de Ernie Gehr.

também na sua capacidade para construir um espaço (e movimento) virtual. Desta forma, Snow figura um equilíbrio entre a dimensão metadiscursiva e não metadiscursiva do filme: a imagem na sua dimensão escultórica é, em si, tão importante como aquilo que figura.

O que é extraordinário em *Wavelength* é que o realizador nos leva pelo movimento literal da câmara e, quando esta pára dentro da fotografia, já estimulados pelos vestígios desse primeiro movimento, somos convidados a imprimir um movimento virtual na imagem estática das ondas do mar. Ou seja, podemos dar continuidade ao movimento original, “mergulhando” na imagem. Nesse sentido, o filme de Snow é uma partilha generosa do pressuposto sobre que como elaborámos ainda há pouco, a propósito da ontologia do cinema no seu contato com a fotografia: «o tempo é o desenho de um movimento dialético e virtual».

Entenda-se, pois, que o filme de Snow anuncia e inicia um caminho, através de um imenso movimento de *zoom in* espectral, para um cinema pós-estrutural. Apesar da câmara não se desviar do seu destino fotográfico, apraz-me pensar que Snow nos incita a resolver o crime deste quase filme mistério na ondulação do mar, da mesma maneira que Warhol nos incita a imaginar (ou meditar sobre) o sonho do homem que dorme em *Sleep*. Indo além de uma estrutura monolítica, *Wavelength* é mais generoso, porque nos conduz à unidade fotográfica do cinema e à artificialidade da construção espacial no ecrã, sem partir desse mesmo lugar. Há, aqui, uma orquestração da duração: Snow aciona uma clara metadiscursividade, uma consciência ontológica e fenomenológica do cinema, mas, ao mesmo tempo, conduz essa consciência a algo mais, ainda que não cheguemos, dentro do filme, a esse “mais”, ao encontro concreto com a sua possível narrativa.

Se em *Sleep* Warhol instala a crítica no epicentro do cinema, *Wavelength* promete a libertação desse cinema crítico de um estado autofágico, apontando caminho para uma distância crítica *certa*, que reside nas premissas do anunciado movimento pós-estrutural e implica um retorno do real. No cinema, parece-me que esse retorno passa pela construção de um espaço dentro dos limites ontológicos e fenomenológicos da linguagem cinematográfica, que sirva para guardar a intensidade de uma experiência apaixonante que aconteceu algures fora desses limites, mas que, agora, ocupando-os, se torna transmissível ao outro (o espectador). O cinema torna-se numa metáfora para algo que lhe é exterior e,

por sua vez, esse algo constitui-se como metáfora do próprio cinema. Nesse caso (ideal) ambos se expandem mutuamente.

Mantém-se ainda uma intenção de transmissão cinematográfica crítica, mas, ao mesmo tempo, volta a ser possível colocar dentro da obra uma sensualidade, concernente aos sentidos. Lembro-me, a propósito, que não será por acaso que Jean Douchet (2013) — como vimos no ponto 1.1.1. [A condição crítica — caminho para a transmissão] — fale primeiro em paixão e só depois em lucidez, ao descrever a natureza da crítica. Nesse sentido, podemos dizer que o estruturalismo peca por excesso de lucidez e que o pós-estruturalismo vem devolver-lhe — e, preferencialmente, igualar-lhe — a paixão, que, por mais intelectual que seja, tem sempre que ver com os sentidos, já que as paixões reverberam sempre no corpo do apaixonado.

Parece-me que estas ideias têm muito que ver com o apelo com que Sontag termina o seu ensaio *Contra a interpretação*, publicado em 1964:

O que é importante hoje é recuperar os nossos sentidos. Temos de aprender a *ver* mais, a *ouvir* mais, a *sentir* mais. A nossa tarefa não é descobrir numa obra de arte o máximo de conteúdo, e ainda menos espremer mais conteúdo de uma obra do que aquele que já lá está. A nossa tarefa é reduzir o conteúdo de modo a podermos ver realmente o que lá está. [...] Em vez de uma hermenêutica precisamos de uma erótica da arte. (Sontag, 2004: 30)

De modo a resumir o que está aqui em causa, podemos recorrer, mais uma vez, a Daney (2022: 142), já que para o crítico é importante o deslocamento do cinema «para a própria câmara e para os efeitos que induz, para as possibilidades da montagem e para o movimento». A Daney só interessa *esse* cinema, que se enuncia pela sua forma e matéria, numa partilha dos seus artifícios, segundo os quais o espectador «é levado pela mão por alguém que tem um nome, o autor, e que te diz: Aqui está, é assim que olho para o mundo, é assim que me encontro nele [...]». Não obstante, Daney é igualmente claro na condenação que tece ao cinema que abusa da enunciação metadiscursiva. Para o crítico, o cinema «[...] não consistia em dar por si nesse isolamento altivo, longe de tudo, onde já não há irrigação imaginária» (Daney, 2022: 118). Afirma: «Não espero nada de um cinema que se alimente de si próprio [...]» (Daney, 2022: 135).

Ora, parece-me que a resolução do cinema sonhado por Daney está mesmo na ideia de uma distância crítica certa — nos filmes que se encontram certamente entre o sensual e o concetual, a paixão e a lucidez, numa simbiose entre conteúdo e forma.

3.5. **Filme ensaio** — um sonho lúcido

Tendo-nos *Wavelength* permitido encontrar os pressupostos para um cinema pós-estruturalista, estrategicamente — de modo a voltarmos rapidamente ao discurso direto sobre a componente prática do projeto —, interessa-nos pensar no filme ensaio como o lugar onde podemos ocupar o lugar efetivo da tal distância crítica certa no cinema. Certo é que o filme ensaio é um campo vastíssimo — sem um género definido (já lá iremos), nem princípios limitados — e, portanto, não é exclusivo ao domínio pós-estruturalista. Não obstante, parece-me que nas suas premissas podemos encontrar, no domínio da realização, a possibilidade de uma transmissão crítica generosa.

Ao longo das últimas décadas, o filme ensaio tem conquistado, significativamente, o interesse de artistas e teóricos, estabelecendo-se como um importante campo da criação e dos estudos cinematográficos. *O Ensaio como Forma* (1958) de Theodor W. Adorno é frequentemente tomado por teóricos do cinema, como ponto de partida para a reflexão sobre o ensaio enquanto forma cinematográfica. Apesar de Adorno definir filosoficamente a criação ensaística segundo o caso particular do ensaio literário, o autor reúne uma série de princípios que permitem chegar ao seu entendimento no cinema. Dentro desses princípios, é importante destacar, antes de mais, que Adorno estabelece uma associação clara entre a ideia de ensaio e a ideia de crítica:

O ensaio é a forma da categoria crítica de nosso espírito. Quem crítica experimenta, cria condições para que o objeto se torne novamente visível, de um modo diferente daquele pensado pelo seu autor. (Adorno, 1958: 38)

Perante este pressuposto, podemos, então, dizer que o realizador ensaísta deve procurar materializar a distância crítica certa entre a metadiscursividade e a não discursividade, com o objetivo de fazer o espectador percorrer pela forma do filme um caminho até à subjetividade autoral. Preferencialmente, encontrando-se a ele mesmo, espectador, no lugar das paixões do realizador, reinventando-as. Penso: o realizador ensaísta guarda-nos no filme ensaio um lugar no ecrã, mas não vai embora; também lá está e quer dançar connosco. Só assim, o espectador pode cumprir o filme ensaio, num frente a frente

com o autor, dentro de um ecrã em que existe espaço para essa dança — Daney diria jogo de ténis — entre ambos.

Sob esse ponto de vista, o realizador ensaísta é na verdade um “desrealizador”, que “desrealiza” o objeto da sua paixão no sentido da aparência, convidando o espectador acordado a ocupá-lo, como numa espécie de *sonho lúcido* partilhado. Nesse sentido, e em última instância, também cabe ao espectador a realização do filme. É por isso que o realizador que realiza “desrealizando” deve conduzir o espectador na tarefa da pseudo-realização de forma certa: não entregar-lhe um “nada”, do qual deve fazer “tudo”, como na lógica meditativa; nem um objeto polido, um “tudo” que seria equivalente a um filme sem nada por imaginar, ou para “ler”. Os esforços do realizador devem concentrar-se, assim, na síntese entre o plano formal e o plano do conteúdo (narrativo), cujos elementos devem ser economicamente pensados e empregues na construção do lugar onde ambos se tocam. Claro, é a “leitura” dessa síntese que pode levar o espectador a ver o invisível, a emancipar-se para lá da objetividade das imagens, penetrando as fraturas produzidas pela “desrealização”.

A propósito do espectador que “lê” — e como elaborado por Bellour (2011: 231-233) —, importa mencionar que as imagens do filme ensaio possuem uma afinidade clara com a conceção de Gilles Deleuze em torno das «imagens de pensamento». Apesar do alheamento relativo ao filme ensaio na teoria de Deleuze, este enquadra-se na transformação que o filósofo descreve a propósito do cinema moderno, cujas imagens necessitam de ser lidas, tanto quanto vistas. Ora a ideia deleuziana de um cinema que pensa, remete-nos de volta à questão da metadiscursividade aberta do ensaio — a tal síntese, ou «tensão entre a exposição e o exposto», como diria Adorno (1958: 44).

Se o filme ensaio se ocupa de uma reflexão sobre as próprias imagens e as suas formas de produção e exposição, é, por consequência, tendencialmente alheio à necessidade de cumprir com as convenções retóricas associadas aos géneros cinematográficos de documentário e ficção. Estes géneros ocupam-se, respetivamente, pela fabricação de uma verdade indexada a um real que é recalcado no ecrã, ou de uma verdade ficcional que se instala no ecrã, suspendendo a descrença do espectador. Por isso, como entende Laura Rascaroli (2009: 183-196), devemos resistir ao impulso de cristalizar o filme ensaio como

um género do cinema, já que o seu carácter livre e idiossincrático serve de matriz para as mais variadas possibilidades cinematográficas. O ensaio, trabalhando enfaticamente na forma da exposição, constitui-se, assim, como um não-género cinematográfico, ou digamos, ele possui uma «não-identidade» (Max Bense citado em Adorno, 1958: 38).

No fundo, o filme ensaio deve ser o lugar de um realismo estranho — o tal sonho lúcido do realizador que é partilhado com o espectador acordado —, já que nele, o realizador se ocupa, não da objetificação da realidade, mas na construção de um percurso para *uma* realidade — a sua, das suas paixões. Mais uma vez, Daney (2022: 145): «[...] o processo de aproximação ao real é mais intrigante ou interessante do que a coisa figurada, reproduzida e representada».

3.5.1. **Fotofilme** — ensaio sobre a memória

[...] tinha uma memória infalível, mas ao mesmo tempo essa memória não lhe dava acesso à função de recordar. Por isso, contar as histórias era para ele um tormento e uma tentativa de libertação, uma espécie de salvação e ao mesmo tempo de implacável destruição. (Sebald, 2013: 88)

Se o realizador ensaísta deve empreender-se na fixação da intensidade de uma experiência apaixonante, podemos chamar ao referido sonho lúcido, simplesmente, recordação. É que, como a experiência a transmitir é sempre um acontecimento passado, o que está em causa é construção de um caminho para uma memória, através da linguagem cinematográfica.

Ora, como vimos, nem a fotografia, nem o cinema devem entender-se como objetificações da memória, podendo no máximo auxiliar uma lembrança — provocar a presentificação fantasmagórica de uma (sempre) ausência. Qualquer esforço em reconstruir uma memória consistirá sempre numa interpretação da realidade que lhe deu origem e, por conseguinte, o desejo de reconstruir *objetivamente* essa realidade pelo fotográfico resultará sempre numa frustração maior. Daí que a intenção hiper-realista esteja nos antípodas da representação visual da memória. Penso: ninguém lembra em *full HD*.

Claro, o filme ensaio, encenando o *exercício* de uma lembrança, pode, pela artificialidade da sua experimentação formal, criar uma síntese precisa entre cinema e memória. Sendo que é regressando à fronteira intermedial entre cinema e fotografia — especificamente, ao entendimento dos fotofilmes como ensaios sobre a memória — que podemos encontrar a materialização dessa síntese. No fundo, o que quero dizer é que os fotofilmes permitem uma concretização do cinema como prótese da memória.

Aprofundemos esta ideia, nos dois próximos subcapítulos, segundo a análise do que considero serem duas características fundamentais do fotofilme: a primeira, a recusa do *continuum* da imagem-movimento, ou seja, o uso evidente da imagem fotográfica como unidade/fragmento no discurso fílmico; a segunda, a possibilidade da criação de um espaço virtual, pela presença dessas fotografias-fragmento no ecrã.

3.6. **Memória e Fragmento** — o paradoxo dos fungos

Não somos *Funes, o memorioso* — personagem do conto de Borges (2020: 107-118) com título homónimo —, cuja memória perfeitamente imperfeita lhe permitia guardar em absoluto todas as experiências vividas, a que podia aceder diretamente. Para nós, o trabalho da memória implica sempre esquecimento, resultando num arquivo incompleto, que é feito «[...] mais de fragmentos ou de memórias extintas, ou quase extintas, do que de memórias reais e completas», como enuncia o cientista argentino Ivan Izquierdo (2010: 120).

Nesse “arquivo”, a nossa memória age como um fungo que atua sobre a matéria viva da experiência, decompondo-a em fragmentos. A memória tem, por isso, uma natureza fragmentária, e existe num espaço feito, não só do que fica, mas também da sensação da falta do que não ficou. É certo que a natureza fragmentada da memória é sinónimo de perda de informação, mas, por isso mesmo, é também sinónimo de criação. Lembremo-nos que os fungos decompõem um organismo para dar vida a outro, fazendo da sua matéria morta, matéria fertilizante. Lembrar é sempre uma criação.

Se as memórias se constituem, antes de mais, por um conjunto de fragmentos, a fotografia veio, não corporificar, mas encarnar fantasmagoricamente os instantes que esses fragmentos guardam. Como enunciou Bellour (2012: 86), perante uma fotografia, «[...] o tempo regressa-nos pintado pela morte»⁹⁸. Já o cinema sempre quis duplicar a vida com a suspensão do espectador num segundo tempo, o da duração do filme.

É a partir deste contraponto que podemos perceber que a intenção da sétima arte — e mesmo de um pré-cinema — sempre tenha correspondido à vontade de animar, ou seja, de dar vida a esses objetos aparentemente mortos que são as fotografias. Por outras palavras: retirar as fotografias de um estado temporal vertical, e devolvê-las a um tempo em fluxo, horizontal. O animismo encontra-se, assim, na essência do cinema, como uma forma de aceder ao espaço problemático que é a memória, um lugar de fantasmas que queremos vivos. É o que explica o realizador Jean Epstein (citado em Medeiros 2023: 18), em *Le Cinématographe vu de l'Etna*:

⁹⁸ Traduzido do original em língua inglesa: «[...] time returns to us brushed by death» (Bellour, 2012: 86).

Uma das potências do cinema é o seu animismo. No ecrã, não há natureza morta. Os objectos têm atitudes. As árvores gesticulam. As montanhas, como o Etna, significam. Cada acessório se torna um personagem. (...) A mão separa-se do homem, vive só, sofre e alegra-se sozinha. E o dedo separa-se da mão. Toda uma vida se concentra subitamente e encontra a sua expressão mais aguda na unha que maquinalmente atormenta uma caneta carregada de energia.⁹⁹

Margarida Medeiros (2023: 16), no seu livro *Animismo e outros ensaios*, associa mesmo o ímpeto animista a um desejo primitivo. Talvez já seja esse ímpeto animista que encontramos nas pinturas rupestres que sequenciam figuras de animais como espectros do movimento da sua locomoção.



Figura 19. Pinturas rupestres na Caverna Chauvet (Ardèche, França, 30.000-28.000 a.C.).¹⁰⁰

⁹⁹ A propósito de animismo e cinema, lembro-me da curta-metragem *La Résurrection des natures mortes* (2012) de Bertrand Mandico, em que Fièvre, a enigmática protagonista, coleciona animais mortos. Em casa, dá-lhes vida, filmando-os e criando filmes de animação.

¹⁰⁰ Fonte: <https://kerritargett.wordpress.com/2012/10/14/cave-paintings/>.

A tensão presente na imagem fixa que “contém” movimento, torna-se evidente no séc. XIX pelas cronofotografias de Eadward Muybridge e Étienne-Jules Marey, onde os cientistas decompueram com mais objetividade, o movimento de animais, mas também o movimento humano e movimentos não humanos, como o da trajetória de uma bala, por exemplo.¹⁰¹ Para não falar de uma série de artefactos analógicos, como o *flipbook* e o *zoetrope*. Estes mecanismos, já brincando com o fenómeno da persistência da visão, aproximavam-se da ilusão do movimento, sem, contudo, lá chegar, na medida em que o espectador nunca perdia o contato direto (físico) com a imagem estática.

Claro, os fotofilmes são uma manifestação expandida desta tensão. Retomemos, então esse caminho para o fotofílmico, voltando a “entrar” *dentro do ecrã* de cinema.

3.6.1. **Sentido obtuso** — os instantes que nos olham de volta

Importa, aqui, esclarecer como a memória que narro no objeto prático do projeto gravita em torno do cinema. É que a viagem (o comboio) e a casa são uma analogia perfeita da experiência do cinema e da memória dos filmes. Antes de mais, existe uma afinidade clara entre o cinema e o comboio — um grande *dolly* que, ao mover-se pelo carril, anima a paisagem, transformando-a numa pseudo-imagem em movimento, enquadrada pelos limites da janela. A estabilidade do espectador sentado junto à janela, lembra a estabilidade do espectador perante o ecrã. Já o confronto entre a imobilidade do espectador e o movimento da imagem mutante, ativa disparos mentais como os de um obturador, sempre que a paisagem o olha de volta, *tocando-o*. Aí, os olhos e a mente do espectador cortam o movimento da paisagem numa imagem mental, como quem quer investir na possibilidade

¹⁰¹ «O nome maior a trazer a cronofotografia para o século XX terá sido Marcel Duchamp, pai do movimento Dada, *enfant terrible* do meio artístico parisiense e nova-iorquino que, nas primeiras décadas do novo século, agita as águas com os seus *readymades*, mas, antes deles, com uma arte pictórica eivada de acção e movimento. Indiscutivelmente, a pintura mais conhecida deste artista total — ou a que mais impacto teve numa fase inicial da sua vida — foi *Nu descendant un escalier* (1911). Esta pintura antecipa, para muitos, o estilo cinético do movimento futurista tal como formulado [...]» (Mendonça, 2023: 111-112).

de uma paixão verdadeira, guardando a sua centelha num lugar interior protegido do vento, fora do movimento horizontal do tempo.¹⁰²

Por outro lado, é em casa que acontece o exercício de lembrança da viagem. Perante as imagens-fragmento que guardámos, ativamos o exercício da memória tentando reanimá-las, imprimindo-lhe o movimento possível. Mais uma vez se torna claro: o desejo é transgressor. A imobilidade de uma imagem, convida-nos a animá-la; o seu movimento, convida-nos a pará-la.

Não podemos prosseguir sem pensar em como é que a “paisagem” nos toca, afinal. Para tal, evoquemos a teoria de Roland Barthes sobre *O Terceiro Sentido*. No texto de 1970 com o mesmo nome, Barthes detém-se sobre fotogramas de filmes de Eisenstein — *Ivan, o Terrível* (1944) e *O Couraçado Potemkine* (1925) —, para, fora do momento de projeção, ou seja, fora do fluxo das imagens em movimento, extrair de cada fotograma um sentido que existe além dos níveis informativo e simbólico. A esse sentido terceiro chamou de *obtusos*, para o distinguir do sentido óbvio que consta na superfície visível dos fotogramas. O sentido obtuso tem que ver com um «significante sem significado» (Barthes, 2018a: 58), algo que poderíamos aproximar do *punctum* sobre que o filósofo elabora mais tarde a propósito da fotografia.

Parece-me que nesse sentido obtuso podemos encontrar a dimensão invisível da imagem, de que fala Mondzain, onde reside a sua característica fundamental: a sua «imediaticidade» (Mondzain, 2017: 47), responsável por produzir a tangente — invisível, porque profundamente íntima — em que a imagem nos toca obliquamente, ou melhor, de forma obtusa. Para Barthes a essência do fílmico encontra-se, precisamente, aí, nos

¹⁰² Hervé Guibert (2023: 131-133) no texto *O autocarro*, do livro *A Imagem Fantasma* (1981), produz uma analogia muito próxima, entendendo este meio de transporte como uma «máquina cinematográfica».

Lembro-me, também, a este propósito, da série fotográfica do artista Robert Frank — *From the Bus* (1958). Para realizar esta série de fotografias o artista entrou num autocarro e deixou-se levar pelas ruas de Nova Iorque. A partir do lugar de passageiro, captou os instantes que o “atravessaram” no meio do frenesim da cidade. As fotografias de *From the Bus* correspondem aos últimos disparos fotográficos do artista, antes de este se estrear como realizador. E, de facto, podemos entender esta sua viagem fotográfica como uma transição para o cinema propriamente dito. Robert Frank faz o seu primeiro filme no ano seguinte, em 1959, com a curta-metragem *Pull My Daisy*, corealizada com Alfred Leslie.

Por sua vez, a curta-metragem *A Straight Story* que realizei em 2021, ecoa em todas estas referências. Falarei deste trabalho, um pouco mais adiante neste ponto.

elementos da imagem que, não só nos tocam, mas paralisam — lá está, que nos obrigam a parar o movimento, a não permitir que esse instante apaixonante se perca no fluxo dos *outros* instantes, transpondo-o para um tempo vertical, onde pode *ser fragmento* livremente.¹⁰³ Por sua vez, os elementos que compõem o obtuso estão «fora da linguagem (articulada), mas, contudo, no interior da interlocução» (Barthes, 2018a: 59), o que nos remete para a dimensão sensual e abstrata da paixão.

Ora, importa chegar aqui: ao entender o fotograma como a essência do fílmico, Barthes ilumina o entendimento da relação entre a experiência do cinema e a memória do cinema. Se a memória atua como uma espécie de fungo, Barthes permite-nos pensar que os fragmentos mais imunes à decomposição, ou ao esquecimento, são os obtusos. Por outras palavras: quanto mais intensa, ou apaixonante for a experiência de um instante — do filme, ou da viagem —, melhor este será recordado.

Lembro-me da narração de *La Jetée* (1962) (já lá iremos), que remata esta ideia:

Nada distingue as memórias de momentos comuns. Só mais tarde elas se fazem reconhecer, pelas suas cicatrizes.¹⁰⁴

Por outro lado, entenda-se que o gesto de colocar a fotografia no contexto cinematográfico, é uma forma de fazer confluir o momento de uma experiência com o momento do depois da experiência. Ou melhor, trata-se de criar um filme que se assume não como a encenação e recriação de uma experiência, mas como a partilha — sempre subjetiva — da memória de uma experiência. Na sua dimensão assumidamente animista, é como se num fotofilme soubéssemos à partida que a sua tentativa de dar vida é insuficiente: o que se tenta animar ficará somente um tanto menos morto. Como a memória, o fotofilme é, por isso, sobre a tentativa de animar, nunca estando em causa o alcance real da animação em si — nem o regresso definitivo ao passado, nem o alcance total da ilusão do movimento. O que está, sim, em causa é a partilha de um presente fantasmagórico, habitado pelo

¹⁰³ Importa mencionar que no livro *Majestosa Imobilidade - Contributo para uma Teoria do Fotograma* (2023) — que tenho vindo a citar várias vezes — Luís Mendonça se ocupa de um pensamento profundo sobre o futuro fotográfico do cinema — «onde tudo é possível» — de que falava Daney (2022: 140), construindo-se todo o texto de Mendonça como uma resposta ao *O Terceiro Sentido* de Roland Barthes e, portanto, à necessidade de pensar o cinema pelo fotograma.

¹⁰⁴ Traduzido do original em língua francesa: «Rien ne distingue les souvenirs des autres moments : ce n'est que plus tard qu'ils se font reconnaître, à leurs cicatrices» (Marker, 1962).

movimento da imobilidade — filho de uma «relação incestuosa» entre a fotografia e o cinema, nas palavras de Luís Mendonça (2023: 181).

3.6.2. **La Jeteé** — duplo acordar

Bom, há um elefante na sala que deve chegar-se ao centro. Falemos, então, daquele que será o fotofilme — ou *photo-roman*, como cunhado pelo autor —, mais conhecido história do cinema: *La Jetée* (1962) do revolucionário realizador Chris Marker.

Marker era um dos elementos da famosa tríade da margem esquerda da *Nouvelle Vague* — o *Groupe Rive Gauche*, ou apenas *La Rive Gauche* —, de que também faziam parte Alain Resnais (já lá iremos) e Agnès Varda¹⁰⁵. Importa mencionar, a propósito, que Bellour (2012: 227-239) se aproximou do ensaio no cinema, precisamente, no contexto da sua reflexão sobre este grupo de realizadores.¹⁰⁶ O filósofo entendeu a preocupação do seu trabalho pela forma do cinema, como uma manifestação da sua reflexão sobre os *meios* de produção do real, tendo estes uma afinidade particular com a questão da memória:

Esta atenção apaixonada pela realidade, em bruto ou transposta para o documento, esta atenção à memória como visão da cultura, que se desenvolve através de uma atenção específica à linguagem — se tivermos de sugerir uma ideia geral para resumir as suas várias formas e concretizar essa ideia numa palavra, eu diria, ensaio. (Bellour, 2017: 228)¹⁰⁷

¹⁰⁵ Agnès Varda começou na fotografia e, só depois, se iniciou no cinema como realizadora, mantendo-se sempre perto de ambos os *media*. «Para a cineasta e fotógrafa franco-belga [...] a relação entre fotografia e cinema dava uma novela de TV: «Para mim o cinema e a fotografia são como um irmão e uma irmã que são inimigos... depois do incesto»» (Mendonça, 2023: 124). A realizadora também usou o dispositivo fotofílmico, nomeadamente em *Salut les Cubains*, uma curta-metragem de 1963, composta por 1500 fotografias que Varda tirou quatro anos após a revolução cubana.

¹⁰⁶ Bellour acrescentaria os nomes de Armand Gatti, Henri Colpi, Jean Cayrol e Claude Durand à lista, precisamente pela afinidade do trabalho destes realizadores com o *Groupe Rive Gauche*.

Foi em abril de 1963, na publicação com o título *Un cinéma réel* da revista *Artsept*, que o Bellour acabou por profetizar, sobre um novo futuro para o cinema, que passava, precisamente, pelo ensaio, enquanto linguagem cinematográfica entre a ficção e o documentário.

¹⁰⁷ Traduzido do original em língua inglesa: «This passionate attention to reality, rough or transposed into the document, this attention to memory as a vision of culture, which develops through a specific attention to

Mas bom, voltemos a *La Jetée*.

Quase construído integralmente por fotografias-fragmento, o filme narra — como se lê num intertítulo inicial — «[...] a história de um homem marcado por uma imagem da sua infância»¹⁰⁸ (Marker, 1962): o olhar aterrorizado de uma mulher que testemunhou a morte de um homem na plataforma do aeroporto de Orly. À custa da intensidade dessa memória — diríamos: da forma obtusa como o olhar da mulher o tocou —, o protagonista possui uma capacidade extraordinária para lembrar. Esta característica revela-se útil no cenário futurista do filme, pois, quando eclode a terceira guerra mundial e a cidade de Paris é completamente destruída, o protagonista é usado como cobaia para viajar para o futuro, com o objetivo de pedir ajuda às gerações humanas vindouras.

Ora, o que é extraordinário é que *La Jetée* não é só um notável filme de ficção científica que usa o valor documental da fotografia para “instalar” a sua ficção, como um profundo ensaio sobre a memória, de novo, pelo uso da fotografia. Habitando esta dualidade, é difícil definir as imagens de *La Jetée*. De facto, não são fotografias, já que no filme estas não possuem uma duração indefinida, nem surgem como objetos filmados num espaço físico — como a fotografia das ondas em *Wavelength*. Também não podemos afirmar que são fotogramas, no sentido em que não resultam de uma interrupção da ilusão do movimento (*freeze-frame*). Philippe Dubois (citado em Bicacro, 2015: 277) sugere que lhes chamemos: «cinematogramas». Por sua vez, podemos dizer que os «cinematogramas» são imagens com valor documental envolto de ficção, que possuem o tal realismo estranho.¹⁰⁹

La Jetée permite-nos, pois, entender que o mérito das imagens que compõem um fotofilme reside, precisamente, na capacidade de deixarem o espectador interrogar-se «se as fotografias foram tiradas com uma câmara fotográfica ou com uma câmara de filmar»¹¹⁰,

language—if one has to suggest a general idea to summarize its various forms and embody this idea in a word, I would say essay» (Bellour, 2017: 228).

¹⁰⁸ Traduzido do original em língua francesa: «[...] l'histoire d'un homme marqué par une image d'enfance» (Marker, 1962).

¹⁰⁹ A propósito de «realismo estranho» e ficção científica, lembro-me das palavras da escritora Ursula K. Le Guin (2022: 25-27): «É um realismo estranho, mas é uma realidade estranha. Quando concebida de maneira adequada, a ficção científica, como toda a ficção séria, por mais humorada que seja, é uma forma de tentar descrever o que de facto está a acontecer, o que as pessoas realmente fazem e sentem, como as pessoas se relacionam com tudo o que existe neste vasto saco, nesta barriga do universo, neste útero das coisas que serão e neste túmulo das coisas que foram, esta história sem fim».

¹¹⁰ Traduzido do original em língua inglesa: «[...] whether the pictures were made with a photo camera or with a film camera» (Bicacro, 2015: 277).

tal como formulado por Joana Bicacro (2015: 277). No instalar desta dúvida reside a essência híbrida da dimensão ensaística destes filmes e, claro, a sua dimensão *certeira* crítica, que convoca o espectador a emancipar-se, não só na organização do caos da narrativa, mas também no entendimento dos modos de representação do cinema — que nos remeteriam para as o conteúdo formal dos filmes estruturais. Aliás, o espectador, consegue “chegar” à narrativa, por via da significação do gesto cinematográfico, e vice-versa — é a tal síntese entre forma e conteúdo, no jogo do cinema que é memória.

Torna-se, assim, claro que nos fotofilmes o cinema é “performativizado”, pela forma como é decomposto nos seus elementos: as imagens (que não são um *continuum*), o texto e o som. A sua realização implica uma experimentação evidente entre esses elementos, deixando a experiência cinematográfica a nu. Os fotofilmes deixam-nos, por isso, pensar o cinema, e, potencialmente, somos convidados a contemplar e interpretar cada elemento audiovisual como um fragmento-conceito, e a participar nas extensões imaginárias do seu significado, em prol da narrativa.

Importa ainda, a propósito de *La Jetée*, destacar que talvez no momento mais extraordinário do filme, Marker nos dá a “ver” o próprio movimento enquanto gesto cinematográfico. O movimento é “despido” na sequência em que vemos a mulher na cama, a abrir e fechar os olhos. Como enuncia Luís Mendonça (2023), «é em certa medida, um momento oposto do final de *Les quatre cents coups*, sendo o movimento a revelação, a interrupção na imobilidade, ao passo que, no filme de Truffaut, o *freeze* representa uma paragem na corrida — antes, de toda uma vida em fuga — de Doinel. Ou então, para regressarmos mais atrás nesta história, trata-se de uma reversão ontológica da própria origem da imagem fotográfica: os olhos que abrem e fecham, subitamente, revelam o «milagre do movimento» operado pelo cinema, e esta «prova-cinema» dá-se a ver assim, discretamente, escondida, quase invisibilizada, entre uma série ou numa sucessão de *stills* fotográficos».



Figuras 20 e 21. *Stills* de *La Jetée* (1962) de Chris Marker.

Este duplo acordar — da mulher (para a vigília) e do filme (para o movimento) — é importantíssimo na narrativa do filme. É um presságio da morte do protagonista. Mas não posso falar do desfecho do filme, aqui. Preciso de guardá-lo para o desfecho deste relatório.

3.6.3. **A *Straight Story*** — o comboio que é dolly

Para já, como forma de expandir estas questões, parece-me pertinente evocar a curta-metragem que realizei em 2021, intitulada *A Straight Story* [Anexo III].¹¹¹ Neste ensaio fotofílmico enceno a recordação de uma viagem de comboio que realizei no dia 29 de novembro de 2018, de Poznań a Lublin na Polónia. O filme reanima a viagem, dividindo-se cronologicamente em duas partes, correspondentes às duas atividades que me ocuparam a maior parte do tempo dentro da carruagem: o visionamento do filme *The Straight Story* (1999) de David Lynch no meu computador, seguido do registo fotográfico da paisagem no exterior no comboio. Transpondo essas duas atividades para o filme, procurei materializar a tal analogia entre o ecrã e as imagens em movimento do cinema *versus* a janela e as “imagens” em movimento da paisagem. Assim como, em ambos os casos — para o espectador, ou o viajante —, a ideia da memória como reduto dessas experiências, materializada, claro, na imagem estática, que se apresenta sempre como fragmento de algo maior.

No primeiro plano do filme vemos o filme de Lynch no ecrã do computador refletido na janela do comboio [Figura 22]. Na verdade, vemos um só fotograma, um fragmento do *close-up* de Harry Dean Stanton na cena final. O rosto estático de Stanton contrasta com a paisagem mutante do exterior da carruagem a que se sobrepõem — o que faz do plano uma espécie de prólogo do filme, que já contém uma declaração formal da sua essência.

¹¹¹ Este ensaio fotofílmico foi um projeto que terminei de desenvolver no contexto da unidade curricular de Ensaio Audiovisual — Teoria e Prática (20 valores), lecionada por Luís Mendonça, no âmbito da Pós-graduação de Estudos Visuais: Fotografia e (Pós) Cinema da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, no ano letivo de 2020-2021.



Figura 22. Still de *A Straight Story* (2011) de João Garcia Neto

Ficciono que recebi uma chamada e, para a atender, parei o filme nesse exato fotograma. Consigo, assim, encontrar na ficção do filme o lugar para uma narração que se sobrepõem ao plano com o rosto de Stanton, através da qual, transmito o porquê desta imagem me ter tocado *obtusamente*. De facto, nutro uma afeição imensa pelo ator e é verdade que o seu rosto, na cena final, tocou-me de tal maneira, que não permitiu que guardasse muito mais deste *road movie* lynchiano.¹¹²

Depois do fotograma com Harry Dean, o ecrã fica entregue às fotografias da paisagem que tirei pela janela, depois de ver o filme.¹¹³ Decidi explorar visualmente as fotografias da paisagem de duas formas: ou uma imagem sozinha no ecrã, ocupando a sua

¹¹² Lembro-me das palavras de Sam Shepard (citado em Lapin, 2017), sobre Harry Dean Stanton: «He's one of those actors who knows his face is a story».

¹¹³ Como a narração sugere, de facto, comecei a fotografar, porque, depois do visionamento do filme de Lynch, encontrei uma série de acasos na paisagem exterior do comboio: a presença de uma espécie de corta-relva — máquina que o personagem principal do filme de Lynch utiliza como meio de transporte — e de uma casa idêntica à casa do personagem interpretado por Harry Dean Stanton. Foi como se o cinema tivesse transbordado para a realidade.

totalidade [Figura 23] — como em *La Jeteé* —, ou várias imagens (até cinco) que surgem animadas em fila num ecrã multipartido — que se assemelham a um comboio em movimento [Figura 24].



Figura 23. *Stills* de *A Straight Story* (2011) de João Garcia Neto



Figura 24. *Still de A Straight Story* (2021) de João Garcia Neto

Quanto estava a montar o filme — três anos depois da viagem —, ao analisar as fotografias — que já eram para mim, claramente, imagens de arquivo —, pareceu-me que o ritmo de disparos era inversamente proporcional à importância do conteúdo das imagens. Ou seja, a importância dos instantes da paisagem que são muito fotografados — e que permitem uma quase-ilusão do movimento nos ecrãs multipartidos — corresponde ao fascínio da ilusão pelo movimento em si. Entendi que estas sequências de imagens valiam mais pelo conjunto, do que pelo seu conteúdo individual. O contrário acontece com os lugares que não fotografei freneticamente. Por isso, são algumas dessas “fotografias-órfãs” que surgem sozinhas e que ficam mais tempo no ecrã. Foi entre elas que encontrei os pontos-chaves da narrativa da viagem, mas sobretudo foi nelas que reconheci algo de obtuso. Algumas dessas imagens foram, de facto, as que mais persistiram na minha memória, já outras, tiveram o seu sentido obtuso revelado, no meu regresso ao arquivo. Em ambos os casos, foi claro que essas fotografias eram as que queria partilhar mais generosamente com o espectador, por isso, lhes dei mais tempo e espaço no ecrã.

Uma dessas imagens persistentes, é com certeza, a única imagem do interior do comboio. Na carruagem onde viajava, só estava mais uma pessoa, uma rapariga que ocupava o lugar oposto e paralelo ao meu, do outro lado do corredor. Quando, a meio da viagem, o comboio parou, por conta de um acidente que ocorreu na linha paralela (o atropelamento de um camião), a imagem da paisagem imobilizou-se. A interrupção do comboio encenou um *freeze frame* na minha janela e, depois de longos minutos sem imagens novas no “ecrã”, pareceu-me estar perante o pretexto certo para virar a câmara para dentro e, assim, fotografei a rapariga [Figura 25]. Foi a dimensão obtusa do seu retrato que me fez decidir parar de fotografar, quando anoiteceu e deixou de ser possível fotografar o exterior da carruagem pelo vidro da janela, sem apanhar o reflexo do interior iluminado. Como digo no final do filme: «Queria que o retrato dela fosse a única imagem de dentro».



Figura 25. *Still* de *A Straight Story* (2021) de João Garcia Neto

É imediatamente antes do momento da narração desta frase que há um corte que “descola” o último «cinematograma» do ecrã, convertendo-o numa fotografia filmada num espaço físico. Simbolicamente, as minhas mãos cortam a parte superior da fotografia impressa que continha o reflexo do interior do comboio iluminado, como uma forma de reforçar e cumprir o desejo manifestado no fim da narração e, mais uma vez, apontar para a natureza dinâmica da memória e da própria imagem [Figura 26].



Figura 26. Still de *A Straight Story* (2021) de João Garcia Neto

Enfim, em resumo: se com os planos multipartidos quis criar uma alusão aos primeiros estudos (crono)fotográficos de Muybridge e à origem da ilusão cinematográfica, com as fotografias que se estendem na sua permanência no ecrã, procurei criar — dentro da imobilidade de cada uma — o tal *movimento virtual*, que introduzi a propósito de Warhol, em 3.4.1. [Revolução warholiana — movimento virtual]. Se este último plano, com o corte do xisato, objetifica a projeção de um movimento virtual na imagem estática, nas fotografias anteriores (apresentadas individualmente) esse trabalho cabe às palavras narradas.

3.6.4. **Imagens sonoras** — a combustão da imagem pelo texto

Importa, então, mencionar que nos fotofilmes é comum o uso da narração para animar a estase das imagens. Trata-se de produzir uma espécie de combustão na imagem pela palavra. Susana de Sousa Dias¹¹⁴ (2020) chama a este fenómeno de «montagem em profundidade temporal». É esta montagem que permite que a imagem, articulada com a(s) voz(es) vá mudando de estatuto, oscilando, por exemplo, de imagem de arquivo a imagem mental, ou imagem ficcional:

A modelação do tempo das imagens, a possibilidade da montagem no seu interior, permite revirar a imagem sem desvirtuar a sua natureza, possibilitando a emergência de algo que estava oculto. (Dias, 2020)

Esta questão lembra-me da natureza iminente visual, não só da palavra, mas de todo o som. E para o ilustrar não me lembro de um filme melhor que *Blue* (1993) de Derek Jarman. A longa-metragem retrata a experiência do realizador com a SIDA, que o levou à cegueira. Durante toda a duração, também estamos “cegos” perante uma imagem imutável da cor azul. Já o som está em permanente “movimento”, entre músicas, narrações e ambientes sonoros. Esta montagem sonora transporta o espectador para diferentes situações, possibilitando que este se “cure da sua cegueira”, projetando para o ecrã azul uma série de imagens riquíssimas.

¹¹⁴ Susana de Sousa Dias é uma realizadora portuguesa que tem, repetidamente, encenado o gesto de contextualizar fotografias no cinema em muitos dos seus filmes, investigando questões em torno da memória e da sua representação, assim como da forma como imagem e texto se podem articular. Em *48* (2010), a partir de uma série de fotografias de prisioneiros políticos, a realizadora volta ao período do Estado Novo e aos 48 anos de ditadura em Portugal (1926-1974). Vemos as fotografias dos rostos das vítimas da PIDE, enquanto ouvimos, em voz *off*, os depoimentos vivos dos retratados, pautados pelas suas reflexões, as suas imagens interiores e os seus silêncios. As imagens visíveis destes rostos, muitas vezes sem expressão, apresentam-se no ecrã inevitavelmente associadas a um estatuto documental e de arquivo, mas, pelo gesto cinematográfico, são transformadas em imagens pessoais, de rostos que, afinal, contam histórias únicas de resistência política, que se inscrevem num percurso da conquista a liberdade.

No contexto dos fotofilmes — e dos filmes ensaio em geral, que comumente recorrem à narração — esta articulação entre imagem e texto deve ser gerida com equilíbrio; também se aplicando, aqui, a questão da *distância certa*. Ou seja, deve tentar produzir-se um limbo entre a possibilidade de ver *visivelmente* e o *desejo* de ver, que pode ser induzido pelo texto. Trata-se de *não* usar o texto para produzir um recalçamento do visível, ilustrando-o. Por outras palavras: a “nitidez” das imagens do filme deve residir essencialmente no texto, enquanto as suas imagens visíveis devem ser, à partida, “embaciadas”, ou o contrário: imagens aparentemente “nítidas” devem ser “embaciadas” — para que sejam efetivamente lidas — pelo “nevoeiro” do texto.¹¹⁵ Mais do que que estabelecer uma relação hierárquica, interessa fazer com que imagem e som existam com um grau de autonomia, numa interdependência dialética. Nessa relação reside a possibilidade da tal combustão que, em suma, serve de motor ao movimento virtual.

A propósito de narração, voltemos ao *A Straight Story*.

É a voz da rapariga que viajava comigo no comboio que narra (quase todo) o filme, enunciando-se no presente da ação. Através desta escolha dramaturgica, a rapariga personifica o “eu” do presente da realização do filme que, através da memória, refaz a viagem possível. Através dela, volto à carruagem, observo-me, mas não posso aceder ao fluxo dos meus pensamentos originais, nem ao fluxo da paisagem. Essencialmente, fico-me “eu”, aqui — que é o mesmo que dizer: fica-se, a rapariga lá, no presente da minha memória —, pela especulação fragmentada sobre “aquele eu”, sentado no comboio.

É importante destacar que, várias vezes ao longo do filme, a rapariga se vai queixando por estar sentada no “lado errado” da carruagem. Ao contrário do fotógrafo (o “eu” na viagem que fotografa a paisagem) e do espectador do filme — ambos, “sentados” do “lado certo”, que é o lado da ação visível do filme —, a rapariga não tem acesso à paisagem que está a ser fotografada. Concebi este jogo entre “lados” como uma ficcionalização direta da memória que narro no exercício do presente projeto, replicando a frustração que senti, em criança, ao ficar do lado errado do comboio e ao perder a imagem dos meus avós na casa.

¹¹⁵ Voltemos a Mondzain (2017: 48): [...] o visível coloca o espectador num lugar onde a imagem continua por construir. O visível só se partilhar em termos de imagem instruída pela voz.

Ora, precisamente, na construção d'A *Chegada de um Comboio* — a cena que realizei na presente investigação — também me parece evidente a preocupação em manter a *distância certa* entre o conteúdo visível das imagens e o texto narrado. Apesar de a minha narração em *off* contextualizar a imagem da casa e do comboio, a intenção maior do texto reside — como esclareci em 1.3.3. [Não-retrato virtual — sobre a questão biográfica] — na possibilidade de estimular a mente do espectador a imaginar a fotografia perdida dos meus avós — imagem que a orientação da câmara se recusa a objetificar. Se neste exercício, eu (narrador) estou na posse da imagem (mental) de que falo, só podendo o espectador imaginá-la pelo texto narrado, em *A Straight Story*, produz-se o efeito contrário: é o espectador que tem acesso às imagens e a narradora que não as vê.

Para além disso, de notar que, em ambos os casos, o texto é construído com o objetivo de facilitar a síntese entre forma em conteúdo, aproximando-se, muitas vezes, de uma “fundamentação ficcionada” das opções estéticas. Há, portanto, na narração — e no som em geral —, a potência de fazer o espectador, não só preencher os vazios do filme, dar movimento ao interior das suas imagens, como realizar as ligações necessárias entre a forma e a narrativa do filme, acompanhando as indagações da realização.

3.6.5. **Fotofilmes em Órbita** — residência artística

A propósito da relação entre imagens e texto, antes de avançarmos, devo ainda mencionar que, no decorrer desta investigação, participei numa residência artística — a quarta edição do Programa do Órbita, no âmbito do Festival Súbito.¹¹⁶ Nesse contexto, tive a oportunidade de desenvolver e propor aos restantes participantes — jovens artistas de diferentes áreas de criação — uma prática fotofílmica, cujo enunciado de instruções consta no Anexo 5.1.

¹¹⁶ O Festival Súbito — dirigido por Beatriz Sarmiento e Joana Couto — é uma iniciativa cultural criada a partir da vontade de dar estrutura e voz a jovens artistas, como forma de potenciar a reflexão coletiva, as experiências artísticas multidisciplinares e a programação de jovens com vontade de criar e partilhar. A residência decorreu de 15 a 22 de Abril de 2023 no AGITLAB (Águeda, Portugal)..

Na primeira parte da prática cada participante recebeu um cartão com uma instrução fotográfica. Os participantes tiveram meia hora para cumprir as instruções que lhes foram atribuídas. Posteriormente, enviaram as fotografias tiradas para o meu email. Nesse seguimento, iniciei a segunda parte da prática fotofílmica, respondendo ao email de cada participante com o resultado prático da instrução fotográfica de *outro* participante. No email em que receberam a(s) fotografia(s) tiradas por outro, cada participante também recebeu uma instrução de escrita. A partir daqui, no período de uma hora, os participantes levaram a cabo a elaboração de um texto que dialogasse com as fotografias que receberam, com o objetivo de as “desmontar” — de produzir a tal combustão — e não de as ilustrar. Concluídos estes momentos, em formato *slide show*, cada participante ensaiou e apresentou ao vivo uma montagem das fotografias que recebeu, enquanto narrava o texto que escreveu.¹¹⁷

Procedi à gravação de cada uma das “performances fotofílmicas”, das vozes e do ecrã (fixando a montagem ao vivo dos participantes), sendo que este aquivo está disponível para visionamento no Anexo 5.2.

Considerando que há propostas muito interessantes que conseguem atingir a tal síntese entre forma e conteúdo, o balanço desta prática foi muito positivo. Para além dos objetos produzidos, foi muito gratificante perceber como o exercício serviu de pretexto para uma partilha intimista, proporcionando um momento de empatia entre o grupo. Da mesma forma, numa dimensão pedagógica, esta prática despoletou uma discussão rica sobre a linguagem cinematográfica, fotográfica e a *performance*, o que me permitiu partilhar o processo da presente investigação no seu decurso e, ao mesmo tempo, alimentá-lo.

¹¹⁷ Ao propor esta performance fotofílmica (ao vivo), inspirei-me nos *slide shows* da fotógrafa Nan Goldin. «Além ou aquém do formato livro, Nan Goldin ofereceu-nos o seu mundo sob a forma de uma exibição pública feita de imagem e som. Sob a forma de *slide shows*, que apresentou em bares, museus e cinemas desde os idos anos 70, Goldin faz acompanhar a exibição das suas imagens com música, além do comentário presencial da artista, produzindo uma playlist que confere um outro tipo de legibilidade a essas imagens extraídas da vida íntima, muitas delas publicadas no seu clássico de 1986 *The Ballad of Sexual Dependency*» (Mendonça, 2023: 170).

Eis a artista sobre memória e a dimensão cinematográfica da sua fotografia: «For me, I don't have that same relationship to memory. I don't see photographs as freezing life because of the way that I use them. I never believed in the decisive moment. I never believed that one photograph encapsulates the whole of one person. Of course, published, there are single images on a page, but the whole way that I frame my work is in multiple images. [...] I've always said that if anyone would have taken as many pictures as me they could be considered a good photographer. But that's not the point. The point is what I've done with the pictures. The point is about making cinematic work out of still images, and the editing is where I feel my intelligence lies» (Goldin, 2020).

3.7. **Memória e Espaço** — cavar um labirinto no ecrã

Interessa, finalmente, debruçarmo-nos sobre a anunciada segunda característica do fotofilme, aprofundando a sua relação com a representação espacial.

No seu clássico *Matéria e Memória* (1896), Henri Bergson enuncia a seguinte premissa: «Para evocar o passado sob a forma de uma imagem, é preciso ser-se capaz de desabitatar o presente, [...] é preciso ter a capacidade de sonhar»¹¹⁸ (Bergson 1988, 83). Somando às reflexões anteriores esta ideia bergsoniana, podemos afirmar, com mais clareza, que a memória consiste na ocupação, durante a vigília, de um *espaço* virtual (mental) estranhamente real, feito de fragmentos que se tentam articular e animar, pela recordação. É aqui que a memória toca, inversamente, o tal sonho lúcido, onde estamos vigilantes durante o sono — também numa existência consciente e virtual.

Em *In The Dark Room*, Brian Dillon (2020b: 28), invocando Cícero, ajuda-nos a ir mais longe na concessão da memória como espaço, esclarecendo a sua dimensão arquitetónica:

O senso comum diz-nos que a memória é, em si mesma, uma espécie de espaço, no qual se amontoam ou se escondem todos os tipos de objectos essenciais ou inúteis: as recordações que estimamos ou que gostaríamos de perder. Mas Cícero vai mais longe, fazendo uma imagem deste “lugar”, a partir de uma arquitetura real.¹¹⁹

Por sua vez, se «[...] o espaço é feito de tempo comprimido»¹²⁰ — tal como formulou Gaston Bachelard (citado em Dillon, 2020b: 63) no seu livro *A Poética do Espaço* —, nos fotofilmes, pela atribuição de uma duração a cada fotografia-fragmento, entenda-se que

¹¹⁸ Traduzido do original em língua inglesa: «To call up the past in the form of an image, we must be able to withdraw ourselves from the action of the moment, [...] we must have the will to dream» (Bergson 1988, 83).

¹¹⁹ Traduzido do original em língua inglesa: «Common sense tells us that memory is itself a sort of space. in which are piled up or squirrelled away all manner of essential or useless objects: the memories which we cherish or should like to lose. But Cicero goes one better, making an image of this place' out of an actual architecture» (Dillon, 2020: 28).

¹²⁰ Traduzido do original em língua inglesa: «[...] space contains compressed time» (Dillon, 2020: 63).

cada uma das suas imagens pode ser entendida, em si, como um espaço, onde o espectador se pode movimentar virtualmente — conclusão a que já tínhamos chegado. Importa, agora, acrescentar o seguinte: assim sendo, o ecrã do fotofilme constitui-se como o “espaço total”, um labirinto feito de todas as fotografias-fragmento, que são, afinal, as unidades de uma construção arquitetónica, os seus “tijolos”.

Pode acontecer que esse labirinto se edifique, como em *La Jetée*, pela permanência *estática* de um (único) «cinematograma» na totalidade do ecrã, que poder ser generosamente “animado” pela «montagem em profundidade temporal» da narração. Porém, interessa-nos pensar, aqui, em como é possível criar manifestações “menos invisíveis” do tal movimento virtual no contexto fotofílmico, expandido as ideias já introduzidas de ecrã performativo e imagem escultórica, em 3.3.1. [Encarnar o ecrã — imagem em pausa].

Uma dessas manifestações acontece, quando a câmara de filmar se move perante a imagem estática, imprimindo-lhe o seu movimento. É o que acontece na tríade de filmes realizada por Alain Resnais¹²¹, que, dessa forma, deu vida às pinturas de *Van Gogh* (1948), *Paul Gauguin* (1949) e Pablo Picasso, em *Guernica* (1951). O que é extraordinário nestes filmes é que Resnais consegue, precisamente, transformar a superfície plana de cada pintura num espaço labiríntico. A pintura transformada em fotografia, sobre a qual a câmara se move, e a que se sobrepõem as palavras em *off*, transforma-se, assim, no *décor* onde o realizador e o espectador circulam. Nas palavras de Luís Mendonça (2023: 185):

A câmara de Resnais desliza nas pinturas [...] e adentra nelas como que puxada pelo desejo de se perder num labirinto, qual «viajante rumo a um destino desconhecido», para citar as palavras do pintor neerlandês tal como lhe são atribuídas logo a abrir o documentário homónimo.¹²²

¹²¹ Deleuze considerou que Resnais inventou um cinema do pensamento, completamente novo e que juntava cinema e filosofia: «A memória é o tema manifesto da obra de Resnais, não há azo para procurar um conteúdo latente que seja mais subtil, vale mais avaliar a transformação que Resnais faz sofrer à noção de memória (transformação também importante como aquelas operadas por Proust, ou por Bergson). Porque a memória não é certamente a faculdade de ter lembranças: é uma membrana que, sobre os modos mais diversos (continuidade, mas também descontinuidade, envolvimento, etc.), faz corresponder as toalhas de passado e as camadas de realidade, uma emanando de um dentro desde sempre lá, as outras advindo de um fora sempre por vir, ambas roendo o presente que já não é senão o seu encontro» (Deleuze: 2006: 265).

¹²² É importante destacar que estes filmes de Resnais antecipam — ainda nos anos 40 — o movimento pós-estrutural, antes mesmo da existência — duas décadas depois — dos filmes estruturais teorizados por Sitney, de que falámos em 3.4. [A questão estruturalista — expurgar o olhar].

Algo idêntico acontece no fotofilme *Je vous salue, Sarajevo* (1993) de Jean-Luc Godard. Neste caso, em pouco mais de dois minutos, não saímos “de dentro” de uma única fotografia — do massacre de Srebrenica —, que é tomada como espaço da ação indagatória do realizador. Não há movimentos de câmara deslizantes, mas, a cada corte, acedemos a um recanto diferente da imagem. Neste caso, a montagem (horizontal) é a forma de o olhar do realizador se “mover” visivelmente dentro de uma única imagem estática. Esta imagem espacializada é, assim, decomposta numa série de “recantos” que, em conjunto, formam um labirinto que percorremos até ao último corte do filme, onde — perante a totalidade da imagem — se revela uma verdade terrível: os cadáveres deitados no chão.

3.7.1. **Hámos e Pratschke** — montagem panorâmica

Outra forma de espacializar o ecrã, acontece quando um «cinematograma» *não* ocupa a totalidade dos seus limites, podendo até habitar esse ecrã-espaço na companhia de outros «cinematogramas». Neste último dispositivo — em que está em causa uma colagem de «cinematogramas» no ecrã — é ainda mais evidente a construção espacial. O ecrã é, aqui, palco para a construção de um espaço expandido, através de uma *montagem panorâmica*.

Foi essa montagem panorâmica que materializei nos ecrãs multipartidos de *A Straight Story* [Figura 24], inspirando-me no trabalho da dupla de realizadores e artistas *media* — ou melhor, *intermedia* — Gusztáv Hámos e Katja Pratschke¹²³. Na verdade, a inspiração veio particularmente de *Seil* (2016), fotofilme em que a dupla de artistas encena uma reconstrução do conto de Ambrose Bierce, intitulado *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (1890). Sabendo que o conto foi produzido na mesma altura em que decorriam as

¹²³ Estabelecendo a sua investigação e criação no domínio do fotofílmico, o casal de realizadores Hámos e Pratschke, tem produzido, desde o ano 2000, uma série de fotofilmes e instalações fotográficas, assim como dinamizado uma série de espaços de partilha e reflexão sobre a tensão entre a imagem estática e a imagem em movimento. Um dos seus trabalhos mais conhecido é *Transposed Bodies* (2001), um fotofilme formalmente próximo de *La Jeteé* — na sua apresentação individual de cada «cinematograma» e na sua dimensão *sci-fi*. Segundo Luís Mendonça (2023 187), trata-se, na verdade, da «mais bem-sucedida releitura» do filme de Marker.

Toda a prática e investigação de Hámos e Pratschke reúne-se no projeto *Photo-film - To Move Or Not to Move*, onde constam publicações, *masterclasses* e programas de filmes. O projeto possui um repositório online, que está disponível para consulta em: <https://www.tomoveornot.de/index.php> (consultado a 18/10/2023).

experiências de cronofotografia de Marey, os realizadores, fundiram ambas as criações neste fotofilme. Assim, *Seil* estiliza o momento do disparo — da câmara e da arma —, que é o momento em que uma imagem é fixada e o momento da morte, operando um movimento de expansão espacial, através de uma dança de «cinematogramas» que vão “abrindo” o espaço dentro do ecrã.



Figuras 27 e 28. *Stills* de *Seil* (2016) de Gusztáv Hámos and Katja Pratschke.

Interessa mencionar, ainda, o projeto *Cities (Verborgene Städte)* de 2013, onde Hámos e Pratschke encenam, objetivamente, a transformação da bidimensionalidade de uma montagem panorâmica num objeto tridimensional, através da construção de um rombicuboctaedro, formado por fotografias [Figura 29]. Neste trabalho, vemos o tal movimento virtual do espectador projetado em mãos que tocam literalmente a imagem, animando-a “a olho nu”. Trata-se de um maravilhoso gesto animista e intermedial, já as que fotografias dão corpo a uma escultura que é performativa dentro do ecrã do cinema.

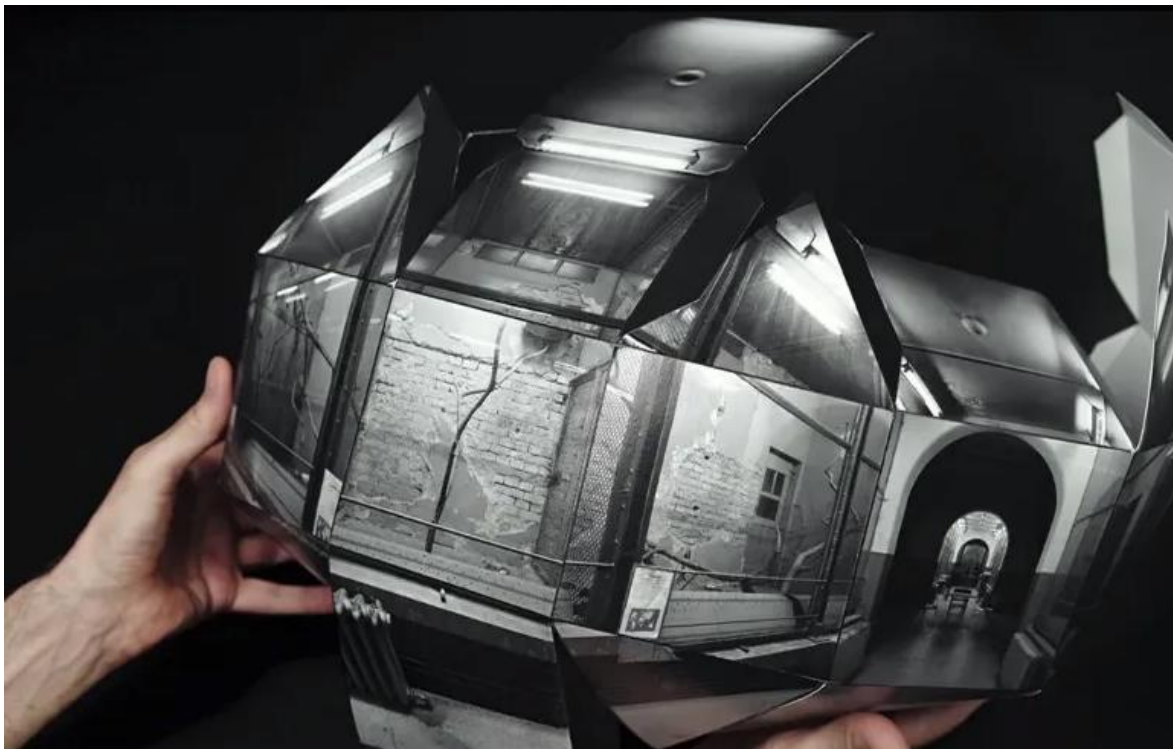


Figura 29. *Still de Cities (Verborgene Städte)* (2013)

de Gusztáv Hámos and Katja Pratschke.

Se o rombicuboctaedro de Hámos e Pratschke desdobra uma panorâmica fotográfica, transformando-a num espaço (labiríntico) que se enuncia *por fora*, ocupemo-nos, agora, de pensar a possibilidade de, digitalmente, depois de feitas as “dobras”, habitar o espaço fotográfico *por dentro*.

3.7.2. Entrar no ecrã — caminhar pela fotografia digital

Antes de mais importa dizer que, no contexto contemporâneo pós-digital, torna-se ainda mais difícil perpetuar a estrita oposição ontológica entre a imobilidade e o movimento das imagens. Vivemos o fenómeno a que Dubois (2018) chamou de «elasticidade temporal», já que, no ecrã digital e interativo, as imagens estáticas são sempre espectros de movimento, sujeitas a desaparecer com um clique, ou simplesmente a serem levadas pelo arrasto de um *scroll*, ou um *swipe* — uma espécie de *tilt* e *tracking* cinematográficos virtualizados.

Para além disso, a digitalização e a *internet* facilitaram a fusão e a remixagem de diferentes *media*. Daí que a intermedialidade tenha ganho ainda mais relevância, encenando-se permanentemente uma série de movimentos de economia circular entre os vários conteúdos digitais. As fronteiras entre texto, som, imagem estática e vídeo tornaram-se visivelmente fluídas: de uns *media* nascem os outros — como, aliás, já exemplifiquei, a propósito das pós-fotografias geradas a partir de texto, no ponto 3.2. [O fotográfico faz fazer — a questão do realismo].

Dentro desta «elasticidade temporal» e na sua dimensão animista, as imagens GIF (*Graphic Interchange Format*) já parecem arcaicas, sendo possível, através de filtros e aplicações, colocar fotografias de retrato a cantar, ou falar, com um nível de realismo impressionante.¹²⁴ Claro, há também o inverso: a possibilidade de, com um *print screen*, extrair de uma imagem animada, um vídeo, ou um filme, um fotograma que pode ser realojado e/ou manipulado num outro lugar qualquer. Mas é também possível — e é aqui que queremos chegar — a possibilidade de espacializar “realmente” imagens fotográficas.

Ora, voltemos, então, ao contexto fotofílmico.

No fotofilme, a possibilidade de caminhar pela imagem, implica que se projete o olhar — como uma extensão do corpo — do realizador (e do espectador) para *dentro* de uma montagem fotográfica panorâmica convertida numa maquete, ou num *plateau*, não

¹²⁴ Uma das aplicações que o permite é a *Face Dance: AI Photo Animator* da empresa turca Codeway Dijital Hizmetler Anonim Sirketi: <https://apps.apple.com/jo/app/face-dance-ai-photo-animator/id1589749730?l=ar> (consultado a 18/10/2023).

feito de cartão, mas de zeros e uns.¹²⁵ Claro, para que tal seja possível, há que aproximar o médium cinematográfico do virtual, numa fusão do velho daguerreótipo com a eletrónica e a computação gráfica. Esta fusão é descrita pelo investigador Lev Manovich (2002: 86) em *The Language of New Media*, como um elemento-chave do pós-modernismo. Diz o autor:

Os suportes informáticos [...] substituíram o armazenamento sequencial pelo armazenamento de acesso aleatório; a organização e hierarquização da informação por um hipertexto achatado; o movimento psicológico da narrativa no romance e no cinema pelo movimento físico através do espaço, como testemunham as intermináveis animações ou jogos de computador [...]. Em suma, o tempo torna-se uma imagem plana ou uma paisagem, algo para ver ou navegar. Se existe aqui uma nova retórica, ou estética possível, ela pode ter menos a ver com a ordenação do tempo [...] e mais com a deambulação espacial.¹²⁶

É neste contexto que podemos entender porque Peter Sloterdijk (2004: 36) afirmou que «na modernidade, não se pode conceber o sujeito sem o *seu* movimento». Não importa que estejamos parados em casa, podemos constantemente projetar-nos para uma viagem, deambulando dentro do ecrã.

O filme *Nunca é noite no mapa* (2016) de Ernesto de Carvalho é, precisamente, um caso da «deambulação espacial» no virtual. Trata-se de um fotofilme ensaísta filmado dentro do ecrã, onde o realizador — ou pós-realizador — grava a tela do seu computador, enquanto percorre a maquete recalcada do mundo que é o *Google Maps*. Literal e simbolicamente, o realizador está duas vezes dentro do mapa: ele é um visitante cibernauta que o habita

¹²⁵ O desejo de entrar dentro da imagem é antigo, tendo manifestações analógicas desde XIX, nos dioramas, cosmoramas, cicloramas, entre outros.

¹²⁶ Traduzido do original em língua inglesa: «Computer media [...] replaced sequential storage with random-access storage; hierarchical organization of information with a flattened hypertext; psychological movement of narrative in novel and cinema with physical movement through space, as witnessed by endless computer animated fly-throughs or computer games [...]. In short, time becomes a flat image or a landscape, something to look at or navigate through. If there is a new rhetoric or aesthetic which is possible here, it may have less to do with the ordering of time [...], and more with spatial wandering» (Manovich, 2002: 86).

temporariamente e um personagem “original” que lá reside. Acontece que, em 2015, Ernesto de Carvalho encontrou o automóvel do *Google*, equipado com a câmara fotográfica de 360 graus, que mapeava a área perto da sua casa. Imediatamente, o realizador fotografou o carro e foi fotografado de volta pelas câmaras da empresa [Figura 30]. No filme, o realizador leva-nos a “caminhar” pelas ruas fantasmagoricamente estáticas da sua cidade no Brasil, até ao lugar e ao instante desse encontro. Aí o vemos, com o rosto desfocado, virtualizado.



Figura 30. *Still de Nunca é noite no mapa* (2016) de Ernesto de Carvalho.

Ao mesmo tempo, o realizador faz-nos caminhar pela fronteira que separa o mapa virtual e as transformações dos espaços reais, onde também cabem reflexões sobre a privacidade na era do capitalismo digital. Assim, dentro de uma realidade simulacral, que podia permitir somente uma fria e mecânica série de deslocações estandardizadas, o realizador «activa os parâmetros desse mundo [...] digital, para vincar uma posição: a frieza asséptica pode estar somente em nós. Fotografar [e filmar] é saber habitar, mesmo o lugar atópico que, no fundo, não gosta de sonhadores» (Mendonça, 2020: 33).¹²⁷

¹²⁷ Sirvo-mo, aqui, das palavras de Luís Mendonça a propósito do trabalho fotográfico de David Cachopo *Lonesome Traveler Project, Lisboa-Vik* (2020), onde o fotógrafo português, impossibilitado de viajar durante o período de “estado emergência” devido à *covid-19*, contornou esta adversidade percorrendo, *click a click, print screen a print screen*, as ruas do *Google Street View*, alcançando o seu destino, depois de 45 dias sem sair de casa. Pelo caminho, deixou-se apanhar pelas imagens obtusas com que a “paisagem” o foi tocando.

Que fique, pois, claro que, não só é possível caminhar por uma fotografia digital, também se pode sonhar lá dentro.

Nunca é noite no mapa parece-me o pretexto certo para saltarmos para o entendimento da construção espacial da cena realizada na componente prática da investigação, já que em *A Chegada de Um Comboio*, partimos da fachada da casa dos meus avós — numa visão próxima ao que o *Google Street View* pode oferecer —, mas *entramos*.

CAPÍTULO IV

A CHEGADA DE UM COMBOIO

4.1. O movimento virtual da imobilidade — casa-memória

Para Brian Dillon (2020b: 39), a verdade de uma casa não reside na sua superfície, nas suas «[...] camadas de tijolo, gesso, tinta e papel de parede [...]»¹²⁸, mas no *espaço* em que nos movemos. «É o volume vazio a que nos habituamos, que faz com que os nossos corpos se movam de formas particulares, formando hábitos e gestos que persistem, desajeitadamente, depois de termos partido»¹²⁹ (Dillon, 2020b: 39).

Em *A Chegada de Um Comboio*, para além de registar as superfícies da casa, fotografando-a de uma ponta à outra, quis fixar o seu «volume vazio», os seus espaços. Por sua vez, o espaço deste exercício fílmico tem tanto de físico, como de mental, visto que ocupo o vazio da casa com a ação da minha memória. Assim, a fotografia tridimensional que é o *plateau* deste ensaio fotofílmico é tanto a materialização do espaço da casa dos meus avós, quanto a materialização do espaço da minha memória.

É como se, eu, realizador-narrador, estivesse dentro da minha mente, e como num sonho (lúcido), a fisicalidade do meu corpo, como a do espaço, está lá, mas é só aparente. O meu olhar — que é o olhar da câmara virtual — é esvoaçante e penetra a imagem, atravessando paredes, objetos e corpos.

¹²⁸ Traduzido do original em língua inglesa: «[...] the layers of brick, plaster, paint and wallpaper [...]» (Dillon, 2020: 39).

¹²⁹ Traduzido do original em língua inglesa: «It is the empty volume that we get used to, that makes our bodies move in particular ways, that forms habits and physical attitudes which persist, awkwardly, after we have left» (Dillon, 2020: 39).

Não cheguei a ponderar outro tipo de coreografia para a câmara, já que, dentro deste *plateau* virtual, me surgiu de imediato a feliz possibilidade de recriar os movimentos de câmara esvoaçantes dos filmes de Alain Resnais. É dessa forma que o realizador, por exemplo, transforma a Biblioteca Nacional de Paris, numa poética espacialização da memória, em *Toute la mémoire du monde* (1956). Nos primeiros minutos parece mesmo que Resnais filma uma fotografia tridimensional deste edifício imponente. Ainda sem pessoas, nada se move nestas cenas, para além da câmara. Resnais já tinha encenado este gesto animista, três anos antes, nos planos de *Les statues meurent aussi* (1953) — corealizado com Chris Marker(!) — em que a câmara desliza sobre as estátuas, filmando em paralaxe a sua volumetria estável. São ambos exemplos de deambulações arquitetónicas — mesmo museológicas — pelas encruzilhadas do tempo e da memória.

Les statues meurent aussi é também uma referência pela sua abordagem narrativa. Se, de facto, os realizadores materializam a memória como um museu, não caem no erro de mumificar o passado, rotulando-o e arrumando-o em compartimentos estanque. O texto que é narrado está, nesse sentido, certamente “embaciado”, «desde logo na recusa em identificar as datas, eras, materiais ou os nomes dos países e comunidades de onde as estátuas (bem como as imagens de arquivo, muitas delas de acontecimentos ou personalidades marcantes), estas que afinal vivem [...]» (Noronha, 2022).

Como já tinha enunciado, este embaciamento é muito importante no meu exercício, que está longe de objetificar a minha memória de forma hiper-realista, ou hiper-descritiva, no sentido biográfico. A narração remete-nos para o passado, mas a minha voz anuncia-se, ensaística e especulativamente, no presente da recordação. Mas bom, não me vou repetir aqui, falando da narrativa do exercício. Importa, sim, falar da construção da sua fotografia-casa.

4.1.1. **LiDAR** — pós-fotogrametria

Ao contrário de Ernesto de Carvalho no seu *Nunca é noite no mapa*, tive de construir uma maquete virtual, para poder fazer a minha “rodagem”. Não tenho, aqui, acesso a todos os endereços do mundo, como no *Google Maps*. Interessou-me, inclusive, usar esse “isolamento”, não fundindo a maquete da casa com a imagem de um céu, por exemplo, mas

mantendo-a a flutuar no vazio, para reforçar a natureza escultórica da imagem e, conseqüentemente, a natureza performativa do ecrã.

Enfim, executei a virtualização da casa com um *iPhone Pro 14*, que possuiu um sensor LiDAR (*Light Detection And Ranging*).¹³⁰ Este sensor permite a criação daquilo a que podemos chamar fotografias tridimensionais, ou fotografias espacializadas. O seu *hardware* — assemelhando-se a um radar — emite raios ultravioleta. Cada raio atinge um objeto e, depois, regressa ao sensor, que possuiu um microcomputador no seu interior, capaz de medir o tempo que a luz demora a regressar ao aparelho. Uma vez que a velocidade da luz é fixa, o sensor consegue, assim, medir com precisão a distância a que está do objeto. Deste modo, a tecnologia cria uma replica volumétrica digital de um objeto, ou de um espaço, transformando-o numa malha virtual [Figura 31 e 32].

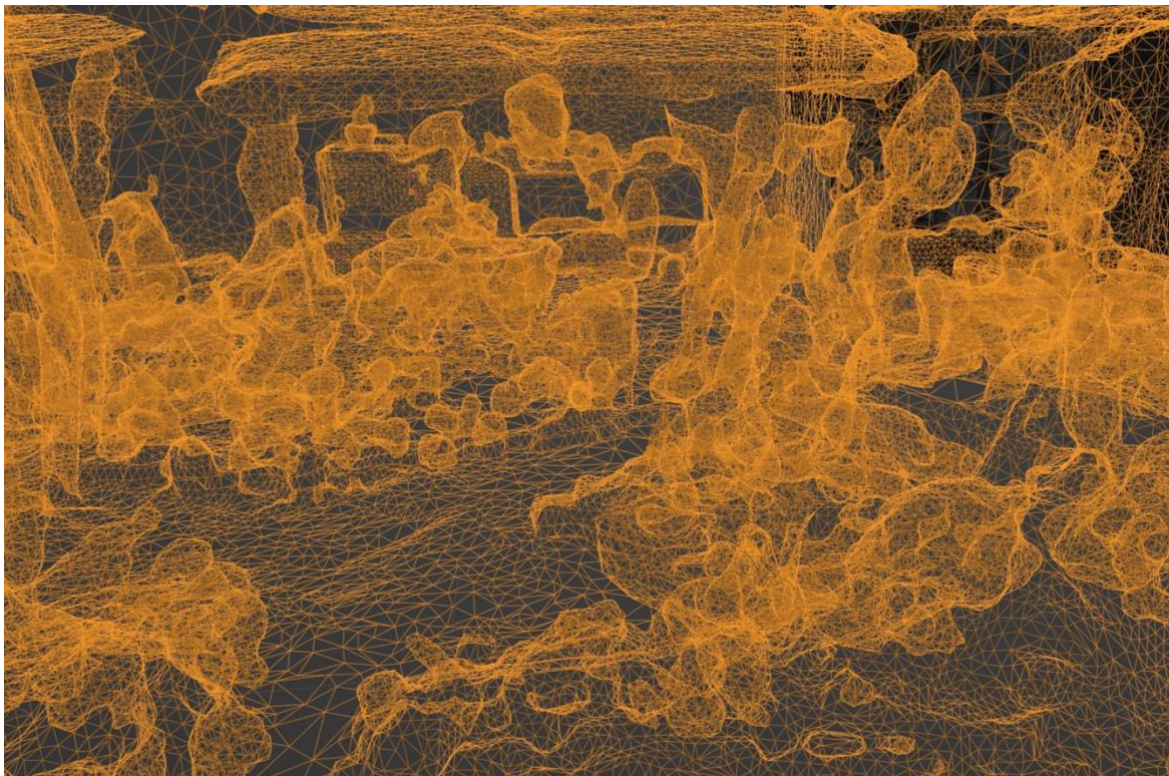


Figura 31. Visão de malha do jardim das traseiras da casa.

¹³⁰ Acredito que cada vez mais marcas de *smartphones* vão incorporar a tecnologia nos seus modelos, com o crescimento dos jogos de realidade aumentada, por exemplo, e o forte investimento das empresas proprietárias das redes sociais no Metaverso e na realidade virtual.

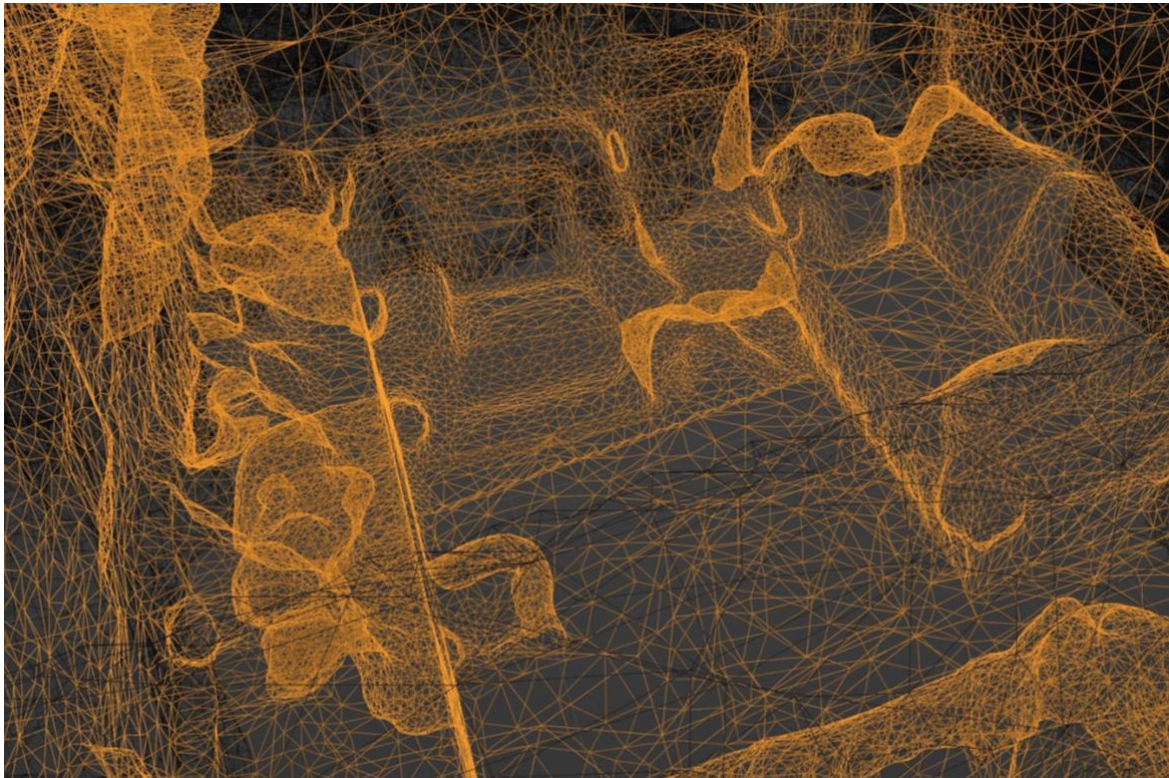


Figura 32. Visão de malha da sala de estar do piso térreo.

A tecnologia LiDAR é usada em variadíssimos contextos, desde o mapeamento topográfico e geoespacial, aos veículos autónomos — e, claro, ao cinema. Demoremo-nos, brevemente, nas aplicações que os sensores LiDAR têm nas produções de Hollywood — sendo que, neste caso, estão em causa sensores profissionais, muito maiores, mais precisos e com maior capacidade de alcance, do que aquele que usei no projeto.

O uso, cada vez mais recorrente, desta tecnologia vem acompanhar a tendência, mais ou menos generalizada, em construir, cada vez mais, as obras audiovisuais em pós-produção, nomeadamente, com a crescente evolução dos efeitos visuais e do CGI (*Computer-Generated Imagery*), que aproximam a produção cinematográfica da criação de videojogos imersivos. «Segundo o “supervisor LiDAR” John Ashby, da *Aura FX*¹³¹, o seu trabalho consiste essencialmente em fazer saneamentos volumétricos em 3D de cenários e

¹³¹ A empresa norte-americana AuraFx, presta serviços de scaneamento a laser e aquisição de dados *on-site* para as indústrias de filmes e videojogos. <https://www.aurafxstudios.com/> (consultado a 18/10/23).

locais de filmagem, bem como em captar texturas fotográficas desses mesmos espaços, e depois entregar esses dados à produção ou a um estúdio de efeitos visuais, para serem utilizados de várias formas durante a pós-produção, recorrendo ao *camera matchmoving*¹³², ou à construção de extensões digitais de cenários»¹³³ (Ashby, 2020).

Podemos, assim, concluir que as fotografias tridimensionais produzidas pelos sensores LiDAR são usadas nestas produções como “pano de fundo” para a ação. Na verdade, o seu estatuto de fotografias tridimensionais não existe nestes filmes, porque estas imagens são polidas, até se fundirem com o movimento das imagens *live action*, ou de imagens animadas.

Ora, o que me interessa é precisamente o contrário, só assim posso falar do uso da tecnologia ao serviço do fotofilme. Interessam-me as imagens produzidas pelo LiDAR, enquanto matéria fotográfica, no seu estado estático e fantasmagórico original.

Voltemos, então, ao exercício realizado.

No *iPhone*, para fazer uso desta tecnologia, é preciso um software que sirva de intermediário entre o sensor e o utilizador. Neste caso, usei a aplicação *Polycam - LiDAR & 3D Scanner*.¹³⁴ Esta aplicação — fazendo, também, uso da câmara fotográfica do telemóvel — permite que, durante o processo de scaneamento do espaço num conjunto de pontos distribuídos num sistema virtual de três eixos, a malha tridimensional gerada seja “revestida” com imagem fotográfica. Sob um certo ponto de vista, esta tecnologia pode ser vista como uma forma automatizada de fotogrametria; uma espécie de fotogrametria invertida, já que, ao contrário da tecnologia LiDAR, que não precisa das imagens

¹³² *Camera matchmoving* refere-se a uma técnica utilizada no cinema e na produção de vídeo em que se procura ajustar os movimentos de uma câmara real com os movimentos de uma câmara virtual. Esta técnica é frequentemente empregue para integrar elementos criados digitalmente, como personagens ou objetos em 3D, em cenas filmadas com uma câmara real.

¹³³ Traduzido do original em língua inglesa: «For ‘LiDAR supervisor’ John Ashby of *Aura FX*, the role essentially involves taking 3D volumetric scans of sets and locations, as well as capturing photographic textures of the same places, and then handing off the data to production or a visual effects studio for use in several ways during post, such as camera matchmoving or building digital set extensions» (Ashby, 2020).

¹³⁴ <https://apps.apple.com/us/app/polycam-3d-scanner-lidar-360/id1532482376> (consultado a 18/10/2023).

fotográficas para medir distâncias, a fotogrametria mede distâncias e cria volumetria, a partir de imagens fotográficas.¹³⁵

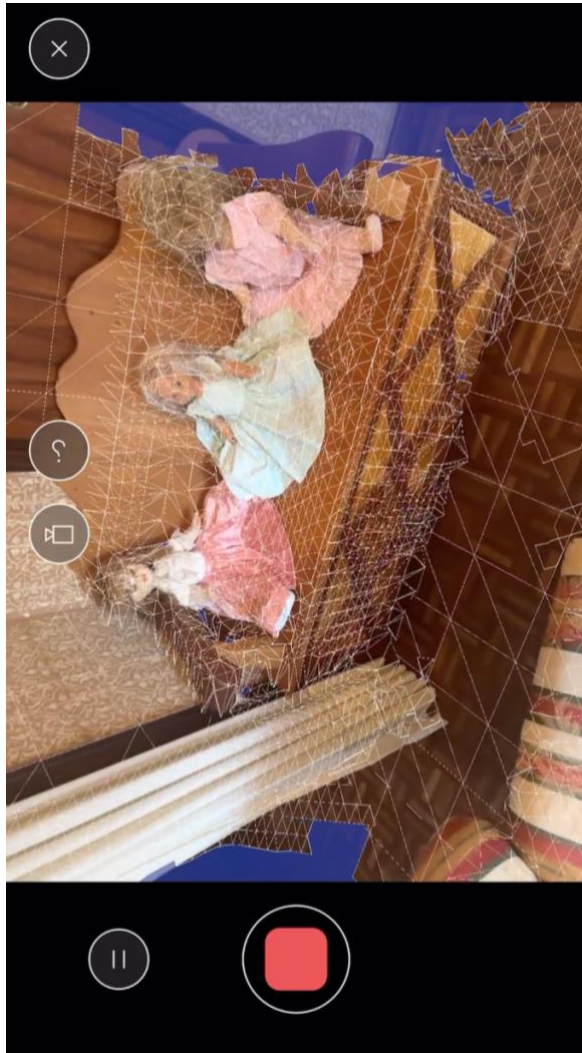


Figura 33. (Esquerda) *Screenshot* de um momento de criação de um *scan* (*Polycam*).



Figura 34. (Direita) *Screenshot* do processamento (interno) do *scan* criado (*Polycam*).

¹³⁵ A propósito de fotogrametria, lembro-me de dois filmes que tentam “scanear” o real, sem “sair” da bidimensionalidade do ecrã. Falo de *Jonas Mekas in Kodachrome Days* (2009), em que Ken Jacobs sequênciava uma espécie de GIFs estereoscópicos e de *A Place I’ve Never Been* (2015), em que Adrian Flury é (muito) mais persistente na sequência de fotografias do mesmo objeto, cumprindo melhor a sua “espacialização”.

A Place I’ve Never Been está disponível para visionamento *online*:
<http://www.adrianflury.com/aplace.html> (consultado a 18/10/2013).

A produção das imagens foi um processo muito demorado. É necessário passar com o telemóvel perto das superfícies dos objetos a captar, de modo que a tecnologia leia os seus detalhes, e fazer o sensor entrar em todos os seus vazios, apontando em todas as direções. Se, por exemplo, o jardim das traseiras demorou cerca de quarenta e cinco minutos a registar, em média cada divisão interior demorou vinte minutos. Por essa razão, a imagem do filme não se produziu de uma vez — além de que a aplicação precisa de recolher pouca informação em cada *scan*, ou o processador do telemóvel colapsa. Mesmo que fosse possível fazer um gesto de scaneamento único, começando numa manhã pela fachada da casa, quando terminasse, as traseiras já teriam uma luz de fim de tarde — o que poderia ser interessante, mas, não aqui, visto que o objetivo era ficcionar a encenação do *instante* em que o comboio passou pela casa.

Claro, também não consegui a proeza logística de conseguir meios para que o comboio parasse em frente à casa, para que o pudesse scanear. Produzi o seu *scan* numa estação de comboios, aquando da sua paragem, entre uma viagem e outra. Por sua vez, a linha férrea também é um *scan* individual, assim como cada um dos personagens que habitam o filme. No total, o *plateau* da cena é composto por 15 *scans* diferentes, que estão destacados no Anexo VI.

4.1.2. **Blender** — composição digital

Foi no software *Blender 3D* — um autêntico estúdio de cinema virtual¹³⁶ —, que procedi à importação de todos os *scans* e realizei o primeiro trabalho da montagem do filme: um *staging* que passou pela (re)construção do *puzzle* da casa — ou o *puzzle* da minha memória —, juntando todos as *scans* numa só imagem [Figura 2]. *Scans* que são, na verdade, as unidades-fragmento de uma panorâmica fotográfica espacializada. Por sua vez, à (ilusão da) imagem una da cena realizada, apetece chamar também de «cinematograma». Sendo, contudo, preciso dizer que, neste caso, a imagem instala no espectador a dúvida

¹³⁶ O *Blender 3D* é um software *open source* que permite a criação de vastos conteúdos em 3D. Oferece funcionalidades para a modelação, animação, pós-produção, criação, visualização e renderização de conteúdos 3D. O software é capaz de processar e trabalhar as fotografias tridimensionais geradas pela tecnologia LiDAR, através da manipulação da sua volumetria e das suas texturas. estúdio de cinema virtual.

sobre se está perante uma fotografia espacializada de um instante, ou um fotograma extraído de uma projeção holográfica d’*A Invenção de Morel* (1940).¹³⁷

Claro, não é uma coisa, nem outra. Trata-se de uma imagem que finge representar um *snapshot* tridimensional, mas é, na verdade, uma colagem de fotografias de “longa exposição” — no sentido em que, de facto, “dentro” de cada um dos *scans*, há tantos mais instantes fotográficos registados, quando mais demoroso for o seu scaneamento. Daí que a construção destas imagens recupere a necessidade da pose que existia nos primórdios da fotografia. Se o objeto retratado estiver em movimento, sem uma volumetria estável, o *scanner* vai criar um “borrão volumétrico” (e fotográfico). Há também, aqui, uma dupla imobilidade: a estase da fotografia impõe-se no real antes da captura, para que o possa fixar. Claro, isso é particularmente notório na encenação dos corpos que habitam o filme, que tiveram de se fazer de estátuas, antes de serem convertidos numa.

Importa também dizer que o entendimento da imagem do filme como uma colagem fotográfica, existe para além da montagem dos diferentes *scans*. É que cada *scan* é já uma espécie de manta de retalhos fotográficos — ou *skins*, segundo o *Blender 3D* [Figura 35].



Figura 35. Screenshot de alguns *skins* do *scan* do jardim das traseiras (*Blender 3D*).

¹³⁷ *A Invenção de Morel* é um romance escrito por Adolfo Bioy Casares, publicado em 1940, que descreve uma máquina inventada por um cientista chamado Morel. Essa máquina é uma invenção singular, que pode ser vista como uma fusão do cinema com a realidade aumentada. O aparelho é uma espécie de dispositivo de gravação e reprodução — um “ultra-cinematógrafo” — que é capaz de capturar imagens e, em seguida, reproduzi-las em contínuo, projetando-as diretamente na realidade, como hologramas. Esta invenção regista não apenas imagens, mas também todos os outros estímulos sensoriais, criando uma experiência imersiva.

De notar, também, que muitos dos “remendos” desta “manta fotográfica” são visíveis. É a sua visibilidade, somada aos erros volumétricos resultantes das limitações do sensor utilizado — que tem dificuldade em captar volumetrias mais finas (como as folhas das árvores, ou os detalhes dos rostos das bonecas [Figura 36] —, que reforça o realismo estranho da cena e, portanto, contribui para a sua metadiscursividade. No fundo, para a criação da distância crítica que permite que o espectador se ative, participando na “realização” do real “desrealizado” do filme. E, claro, é através desta estranheza que a cena realizada se distancia de uma estética polida — das tentativas hiper-realistas dos videogames imersivos e dos filmes de efeitos especiais —, aproximando-se de uma colagem dadaísta.



Figura 36. *Screenshot* de um pormenor do *scan* da sala (*Blender 3D*).

Na cultura computadorizada, a montagem já não é uma estética dominante, como foi ao longo do século XX, desde a vanguarda dos anos 1920 até ao pós-modernismo dos anos 1980. A composição digital, em que diferentes espaços são combinados num único espaço virtual [...] é um bom exemplo da estética alternativa da continuidade [...]. (Manovich, 2002: 86)¹³⁸

¹³⁸ Traduzido do original em língua inglesa: «In computer culture, montage is no longer dominant aesthetics, as it was throughout the twentieth century, from the avant-garde of the 1920s up until post-modernism of the

Já a segunda e última parte da montagem do filme aconteceu com a fixação do movimento de câmara esvoaçante — *à la* Resnais — numa *timeline* em que, num diálogo com a narração, fui marcando, através de *keyframes*, as coordenadas da câmara no espaço tridimensional; a par de contantes marcações do ponto de focagem e da profundidade de campo da câmara. Claro, esta “montagem” — que é uma composição digital, como esclarece Manovich, acima —, equivale também à rodagem. Sendo que o *take* final, que é o próprio filme (não há montagem de planos) resulta de um *render*, em que a câmara virtual performa a sua coreografia, *meta*-filmando a casa e o comboio. Num gesto animista, produzem-se, assim, os fotogramas finais, com a indução de um movimento virtual às imagens pré-produzidas. Ao mesmo tempo, na renderização de cada fotograma, duplica-se a imagem numérica original noutra, criando-se uma imagem duplamente fantasma.

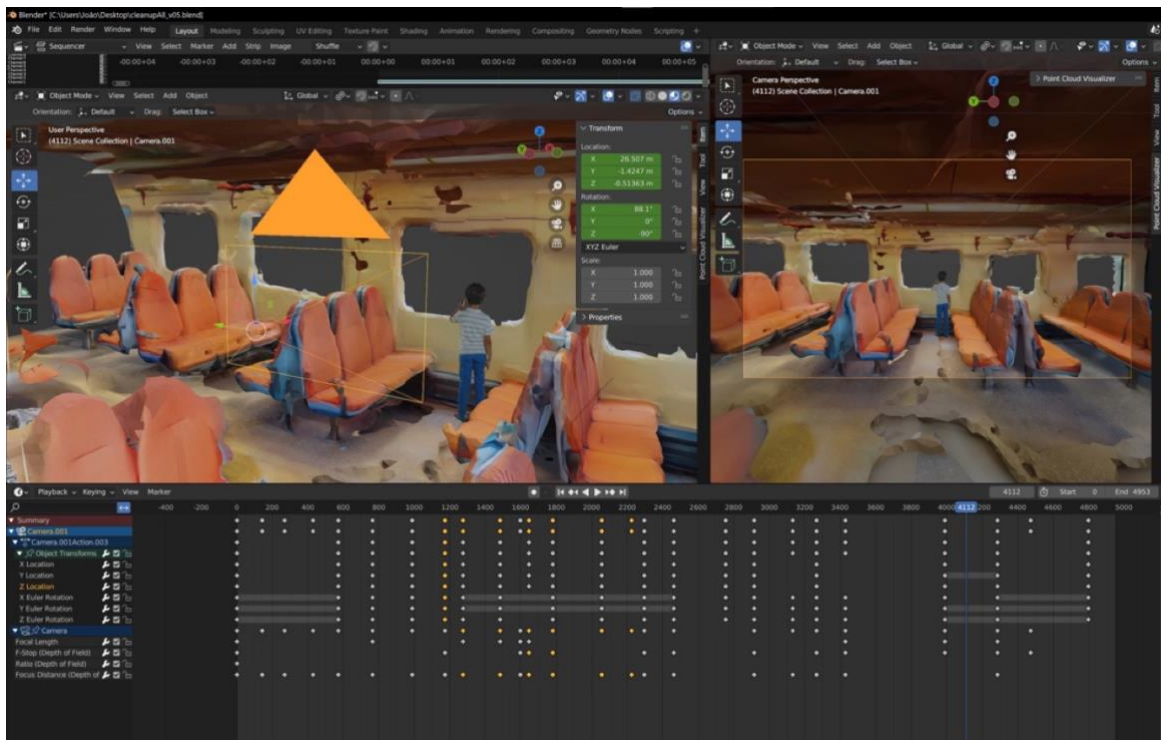


Figura 37. Screenshot do programa *Blender 3D*, depois de concluída a composição digital.

1980s. Digital compositing in which different spaces are combined into a single seamless virtual space is a good example of the alternative aesthetics of continuity; however, compositing in general can be understood as a counterpart of montage aesthetics. Montage aims to create visual, stylistic, semantic, and emotional dissonance between different elements. In contrast, compositing aims to blend them into a seamless whole, a single gestalt» (Manovich, 2002: 86)

Em suma, importa reforçar que, no presente projeto cinematográfico, forma e conteúdo tendam, respetivamente, um para o outro. Pode entender-se a cena realizada como um duplo exercício de síntese entre o plano narrativo e o plano formal do filme. Claro, se olharmos para o todo, há a síntese entre a memória e o cinema, que reside na dimensão espacializada da imagem e na sua estranheza retalhada. Mas, se olharmos para o conteúdo propriamente dito da memória narrada, percebemos que essa síntese se duplica. É que, como a memória serve de veículo para a transmissão de uma ideia apaixonante — a referida necessidade de conciliar a viagem com a casa, o movimento e a imobilidade —, a natureza fotofílmica do exercício — a exploração cinematográfica virtual da fotografia tridimensional —, faz da forma do filme uma tradução visual da ideia central da narrativa. Se termino a narração da cena falando do «desejo de fazer do paradoxo casa», a forma do filme — o seu *movimento virtual da imobilidade* — é já a sua materialização.

4.2. **A Partida de Um Comboio** — notas finais

O processo de construção do *plateau* da cena realizada fez-me habitar todos os cantos e recantos da casa da minha infância. Fez-me descomprimir o tempo que esses espaços guardam, em muitas memórias felizes. Mas, mais importante do que isso, fez-me almoçar muitas vezes com a minha avó, que ainda lá mora, no auge dos seus noventa e três anos, sempre com tantos abraços para dar e histórias para contar. É uma ironia maravilhosa que um trabalho que resulta na virtualização de um espaço tenha implicado uma presença tão forte, tão real. Não podia ser de outra maneira, ou estaria a apressar-me (demasiado) numa despedida.

A virtualização da casa produziu uma espécie de materialidade efetiva: a possibilidade de uma visão cinematográfica global de todo o exterior e interiores da casa. Estão lá todos os pontos de vista e todos os ângulos visuais possíveis, a que posso voltar quando quiser, mesmo depois da casa real deixar de existir, ou deixar de me ser acessível. Era esse o objetivo por detrás do ímpeto nostálgico que deu origem ao projeto: salvar a casa da passagem do tempo. Contudo, apercebi-me — já no processo de scaneamento — que estas imagens nunca se iriam cumprir como um simulacro da casa, nem que fossem perfeitamente polidas. Rapidamente entendi que eram, sim, uma evidência do esquecimento e da passagem do tempo. Ao “guardar” a casa sabia que estava a construir uma ruína, cuja matéria tinha por destino final, não a minha nostalgia, mas a possibilidade de um cinema sensível à materialidade e à transformação da memória que o próprio pode invocar.

A propósito de nostalgia, falemos, finalmente, do desfecho de *La Jetée*.

Após cumprir a sua missão no futuro, o protagonista do filme pede para regressar ao seu passado, a fim de se reencontrar com a mulher na plataforma do aeroporto. Quando o reencontro se dá, ao revê-la, o protagonista cai morto no chão. Afinal a memória da sua

infância era, na verdade, a memória do seu próprio fim. O homem estava apaixonado pela mulher, que é o mesmo que dizer: estava apaixonado pela sua própria morte.¹³⁹

Este desfecho remete-me, inevitavelmente, para a metáfora do *retrovisor* de Serge Daney, sobre que falei em 1.3. [Retrovisor — sobre as motivações pessoais]. O que está implícito na morte do protagonista de *La Jetée*, é que uma incursão nostálgica desmedida — o desejo de voltar ao passado e lá ficar — corresponde a um suicídio. A regressão ao passado, não serve, aqui, como um meio para avançar com lucidez, mas como a materialização do desejo de antecipar a fusão total da imagem do retrovisor com a imagem do futuro.

Por isso, ao iniciar a realização do projeto prático da presente investigação — também uma viagem à minha infância —, consciente da imagem-ruína que estava a construir, decidi agarrar-me a uma reflexão orientada pela ideia — ou ideias — de *crítica*. Penso: a natureza crítica é uma âncora que nos agarra ao presente, mesmo que estejamos a olhar para o passado. Sabia que não queria voltar ao instante perdido em casa dos meus avós para o remendar, mas que esse recuo *crítico* podia impulsionar a presente investigação. Querer colocar-me, objetivamente, diante da imagem dos meus avós a acenarem-se da casa, seria um gesto fatal. Guardarei sempre essa imagem *dentro de mim*, como uma imagem fantasma (Guibert!). Uma imagem imaterial e invisível, que não pesa na mochila. «Obviamente, a preparação da mochila é essencial, é a nevrose do viajante: partir com a menor quantidade possível de coisas», diz Daney (2022: 102), eterno crítico-viajante.

Ora, por falar em crítica, permitam-me uma última reflexão.

Num tempo pós-fotográfico e da pós-verdade — que é sinónimo de uma realidade cada vez mais digital, — são *precisas* as imagens realisticamente estranhas, imagens que não são polidas, mas que se servem do digital, não para criar um simulacro do real, mas para empreender uma tradução mais livre da subjetividade, do sonho. Importa, por isso dizer que, do “lado bom da moeda” — não o lado dos *deepfakes*, mas dos “assumidamente *fakes*” —, podemos entender a imagem digital como o meio tecnológico por excelência do

¹³⁹ A história do homem de *La Jetée*, ecoa com a história do protagonista do livro *A Invenção de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares. Também o protagonista do romance — um homem naufragado numa ilha —, desiste do real e transforma-se num fantasma, juntando-se a Faustine, por quem se tinha apaixonado na realidade alternativa e imersiva projetada na ilha, pela máquina inventada por Morel.

autorretrato. Na fotografia e no cinema, a natureza fluída da imagem digital, resultante da sua natureza eletrónica, facilita a (transmissão da) deslocação do corpo do artista para um lugar “estrangeiro”, ficcional. Essa deslocação — ancorada ao real — é importante, no sentido em que, como dizia no ponto 2.3. [Intermedialidade — fórmula para uma criação crítica], «é quando algo assume o estatuto de estrangeiro que se revela a sua essência».

É dessa forma que a fotografia e o cinema, num casamento intermedial — acompanhando o movimento do tempo, libertos de canonizações opressivas que recusam o caos —, podem servir de meios de resistência, mobilizando novas identidades, atitudes e formas de pensar. E, assim, lidando com aquilo que não é visto, pôr em causa regimes de visibilidade e de poder, testando as potencialidades do fotográfico. É, por isso, necessário continuar a pensar o realismo como *meio* para entender a produção do mundo a partir da representação visual. Fazer parte dessa construção, reconhecendo as impurezas e descontinuidades da História e das memórias.

Claro, esta reflexão também deve estender-se ao virtual. É certo que vivemos num mundo com cada vez mais imagens, que parecem anunciar o seu selamento total. É esse o pressuposto para o sucesso do Metaverso, um mundo virtual que é o simulacro do mundo “real”. Também, aqui, é necessária uma postura militantemente crítica, de modo que estas transformações — que já está a acontecer — não sejam uma simples consequência de um «realismo capitalista» — como diria Fisher (2022) —, que vai transformar o mundo numa imagem-mercadoria, onde seremos confinados a consumidores duplicados em avatares. E para que, de igual modo, não se use o virtual para o deleite de uma nostalgia passiva, convertendo o mundo num cemitério de vivos. Penso: são os fantasmas que habitam os vivos, não pode acontecer o contrário. A propósito desta ideia, vale a pena rever *La Jeteé*, entendendo os óculos que fazem a leitura das memórias do homem, como um *headset* de realidade virtual [Figura 37].



Figura 38. *Still de La Jetée* (1962) de Chris Marker.

Enfim, é necessário desmontar as tecnologias da linguagem e resistir ao apelo da objetificação e do hiper-realismo, para poder ver o que está *por dentro* das imagens, sobretudo se já estivermos *dentro* de uma imagem. Ou seja, apesar do ecrã se ir aproximando cada vez mais da retina, é preciso que este não perca aquilo que deve ser a essência: a sua natureza performativa. E, acontecendo isso, o cinema só tem a ganhar.

Recordo o texto genial em que Eisenstein (1961: 249), no final dos anos quarenta(!), profetizou este cinema — um *Cinema em relevo* —, «que parece ligar o que foi outrora a superfície plana do écran à cabina de projecção». Foi com muita assertividade que o anunciou:

Encontram-se frequentemente pessoas que perguntam:

— Você acredita no cinema em relevo? A pergunta parece-me tão absurda como estas, por exemplo: «Pensa que a noite cairá depois das zero horas? que as ruas de Moscovo deixarão de ter neve? que as árvores, no Verão, hão-de dar fruto? que haverá maçãs no Outono?»

Duvidar que o cinema em relevo há-de ser o cinema de amanhã é tão ingénuo como duvidar da possibilidade dum amanhã em geral. (Eisenstein, 1961: 245)

É extraordinário também que, nesse mesmo texto, o realizador tenha deixado a “solução” para levar acabo esse *Cinema em relevo* com uma distância crítica certa, esclarecendo, lá está, que a performatividade do “ecrã” não deveria desaparecer, permitindo que o «espectador-actor» participasse da sua ficção:

Se existe um segredo no cinema em relevo, devemos buscá-lo na história do teatro — numa das tendências fundamentais que se inscreve nessa história em quase todas as suas etapas... São incontáveis as questões suscitadas pelo teatro. Mas, de momento, unicamente me preocupa a das relações entre espectáculo e espectador... Facto notável: desde o momento em que se produz o «desdobramento» espectador-actor, manifesta-se uma «nostálgica» vontade de reunir estas duas metades separadas. (Eisenstein, 1961: 253)

Chegados aqui, ocorre-me apenas dizer só mais uma coisa.

Da criação do mundo pela mitologia grega, em *Teogonia*, até ao mundo virtualizado, o presente relatório narrou uma viagem encenada, que mais não foi que um pretexto para tentar colocar-me na posse de um estilo — o “estilo fotofilmico”, neste caso. Talvez pudesse ter chamado à busca por uma *distância crítica certa* no cinema, simplesmente, a busca por um *estilo*. Só na posse de um estilo, um artista pode enfrentar o caos permanente do mundo, ordenando-o (momentaneamente!) pelas suas próprias mãos, com as ferramentas que melhor convêm à transmissão das suas paixões, numa leitura do tempo e da cultura em que se insere. Foi isso que procurei fazer.

Quanto aos frutos desta viagem, dizer que o projeto prático abriu um novo capítulo no meu percurso, representando uma expansão e revitalização da minha paixão pelo lugar entre a fotografia e o cinema. Dar-lhe-ei continuidade — esta investigação marca o seu início. Interessa-me colocar outras memórias a habitar este *plateau*, assim como, continuar a desmontar e experimentar as potencialidades da criação cinematográfica no virtual.

Já no plano da investigação teórica, dizer que, mesmo estando muito satisfeito com todo o conhecimento a que este percurso me vez chegar, espero que não tardem em surgir

mais movimentos repletos de instantes obtusos, até que regresse à imobilidade da escrita, para me dedicar de novo e com mais profundidade à “arte de relatar”.

Bom, há pouco lembrei-me de falar do estilo, à custa de uma releitura do maravilhoso livro *Passos em Volta* de Herberto Helder (2015: 7). Não encontro melhores palavras para me despedir:

— Se eu quisesse, enlouquecia. Sei uma quantidade de histórias terríveis. Vi muita coisa, contaram-me casos extraordinários, eu próprio... Enfim, às vezes já não consigo arrumar tudo isso. Porque, sabe?, acorda-se às quatro da manhã num quarto vazio, acende-se um cigarro... Está a ver? A pequena luz do fósforo levanta de repente a massa das sombras, a camisa caída sobre a cadeira ganha um volume impossível, a nossa vida... compreende?... a nossa vida, a vida inteira, está ali como... como um acontecimento excessivo... Tem de se arrumar muito depressa. Há felizmente o estilo.

BIBLIOGRAFIA

A NUVEM do Não-Saber. Lisboa: Documenta, 2021.

ADORNO, Theodor W. (1958). “O Ensaio como Forma” In *Notas de Literatura I*, Rolf Tiedemann (ed.). São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Braga: Apostolado da Oração, 2018.

ASHBY, John. “Tales from on set: LiDAR scanning for ‘Joker’ and ‘John Wick 3’”.

Befores & Afters, Julho 2020. Acedido a 15 de outubro de 2023:

<https://beforesandafters.com/2020/07/06/tales-from-on-set-lidar-scanning-for-joker-and-john-wick-3/>.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. São Paulo: Papyrus, 2002.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota Sobre Fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2018.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Lisboa: Edições 70, 2007.

BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2018 (a).

BAUMAN, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge/Oxford/Malden: Polity Press, 2000.

BAZIN, André. “A Ontologia da Imagem Fotográfica” In *Ensaio Sobre Fotografia: de Niépce a Krauss*, Alan Trachtenberg (org.). Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

BELLOUR, Raymond. “The Cinema and the Essay as a Way of Thinking” In *Essays on the Essay Film*, Nora M. Alter, Timothy Corrigan (eds). Nova Iorque: Columbia University Press, 2017.

BELLOUR, Raymond. *Between-the-Images*. Zurique: JRP | Ringier, 2012.

BELLOUR, Raymond. “Concerning ‘the Photographic’” In *Still Moving: Between Cinema and Photography*, K. Beckman, J. Ma (eds.) pp. 253–276. Duke University Press, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2018.

BERGER, John. *Modos De Ver*. Lisboa: Antígona, 2018.

BERGSON, Henri. *Matter and Memory*. Nova Iorque: Zone Books, 1988.

BICACRO, Joana, “An Interval Between Movements: Frame and Stasis in *La Jetée*” In *Photography and Cinema: 50 Years of Chris Marker’s La Jetée*, Margarida Medeiros, Teresa Mendes Flores e Joana Cunha Leal (eds.), pp. 269-285. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 2015.

BLAUFUKS, Daniel. *Não Pai*. Lisboa: Tinta da China, 2019.

BORGES, J. L. *Ficções*. Lisboa: Quetzal, 2013.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o Cinematógrafo*. Porto: Porto Editora, 2000.

CALLOU, Hermano Arraes. *Um cinema concreto: os filmes do Fluxus*. São Paulo, v. 19, pp. 22-2021. Acedido a 15 de outubro de 2023:

<https://www.scielo.br/j/ars/a/dRbW8jL43frDFYPdy45vyjF/?lang=pt&format=pdf>

CASARES, Adolfo Bioy. *A Invenção de Morel*. Lisboa: Antígona, 2019.

DAGERMAN, Stig. *A nossa necessidade de consolo é impossível de satisfazer*. Lisboa: VS Editor, 2018.

DANEY, Serge (2004). “The Tracking Shot in *Kapo*”. *Senses of Cinema*, Junho 2004. Acedido a 15 de outubro de 2023: https://www.sensesofcinema.com/2004/feature-articles/kapo_daney/.

DANEY, Serge, “Journal de l’an passé”. *Trafic*, n.º 1, Janeiro de 1992.

DANEY, Serge. *Perseverança*. Lisboa: The Stone and the Plot, 2022.

DEBORD, GUY. *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Antígona, 2021.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo Cinema 2*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. *Rizoma*. Lisboa: Sistema Solar, CRL (Documenta), 2020.

DESCOLA, Philippe (Org.). *La fabrique des images: visions du monde et formes de la représentation*. Paris: Musée du quai Branly, Somogy Éditions d'Art, 2010.

DIAS, Susana de Sousa. “Fordlandia Malaise: memórias fracas, contra-imagem e futurabilidade” In *RCL - Revista de Comunicação e Linguagens Journal of Communication and Languages*, nº 52, Ana Lúcia Mandelli de Marsillac e Margarida Medeiros (eds.), pp. 10-23, 2020.

DILLON, Brian. *Ensaísmo*. Porto: Barazov, 2020(a).

DILLON, Brian. *In The Dark Room*. Londres: Fitzcaraldo Editions, 2020(b).

DOUCHET, Jean. 2013. “A Arte de Amar”. *Contracampo*, Abril 2013.

Acedido a 15 de outubro de 2023:

<http://www.contracampo.com.br/100/arttraddouchet.htm>.

DUARTE, Theo Costa. “O Cinema Estrutural norte-americano e a reinvenção da arte minimalista” In *Revista E-compós*, nº 22, Agosto 2018.

DUBOIS, Philippe. “Entrevista: Philippe Dubois e a elasticidade temporal das imagens contemporâneas”. *Revista ZUM*, Fevereiro 2018.

Acedido a 15 de outubro de 2023: <https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois/>.

EISENSTEIN, Sergei. *Reflexões de um Cineasta*. Lisboa: Editora Arcádia Limitada, 1961.

FARINOTTI Luisella, GRESPI, Barbara e LE MAÎTRE, Barbara, “Suspended Evidence: Rethinking the Photographic” In *Cinéma&Cie: Overlapping Images. Between Cinema and Photography*, nº 15, pp. 9–27, 2015.

FISHER, Mark. *Realismo Capitalista. Não Haverá Alternativa?*. Lisboa: VS Editora, 2022.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

GOLDIN, Nan. “The Ballad of Nan Goldin”. *Aperture*, 2020.

Acedido a 15 de outubro de 2023:

<https://issues.aperture.org/article/2020/2/2/the-ballad-of-nan-goldin>.

GUIBERT, Hervé. *A Imagem Fantasma*. Lisboa: CFB Editores, 2023.

GUIN, Ursula K. Le. *A Ficção Como Cesta: uma teoria e outros textos*. Lisboa: Dois Dias edições, 2022.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of presence: what meaning cannot convey*. California: Stanford University Press, 2004.

GUNNIG, Tom. “The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde” In *The Cinema of Attractions Reloaded*, Wanda Strauven (ed.). Amesterdão: Amsterdam University Press, 2006.

HAN, Byung-Chul. *The Scent of Time. A Philosophical Essay on the Art of Lingering*. Polity Press, 2017.

HARAWAY, Donna J. *Um Manifesto Ciborgue. O Manifesto das Espécies de Companhia*. Lisboa: Orfeu Negro, 2022.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 2020.

IZQUIERDO, Ivan. *A Arte De Esquecer*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2010.

JOSEPH, Branden W. *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage*. Nova Iorque: Zone Books, 2011.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

Lapin, Andrew. “‘Lucky’: Harry Dean Stanton Gets A Quiet, Ruminative Sendoff”. *NPR*, Setembro, 2017. Acedido a 15 de outubro de 2023:

<https://www.npr.org/2017/09/28/553437594/-lucky-harry-dean-stanton-gets-a-quiet-ruminativesendoff>.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

MACIUNAS; George. “Some comments on Structural Film by P. Adams Sitney” In *Film Culture Reader*. Nova Iorque: Praeger Publishers, 1970.

MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. The MIT Press, 2002.

MCLUHAN, Marshall. *The Medium is the Massage*. Londres: Penguin Books, 2008.

MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Nova Iorque: McGraw-Hill, 1965.

MEDEIROS, Margarida. “Do falso auto-retrato ao falso still de filme - Acerca do papel da fotografia na série Untitled Film Stills de Cindy Sherman” In *Morte e Espectralidade nas Artes e na Literatura*, Fernando Guerreiro e José Bértolo (eds.). Famalicão: Edições Húmus, 2019.

MEDEIROS, Margarida. *Animismo e outros ensaios*. Lisboa: Sistema Solar, CRL (Documenta), 2023.

MENDONÇA, Luís. “Para lá do problema da linguagem: Manny Farber e a escrita cinema como boa prática” In *A escrita do cinema: ensaios*, Clara Rowland, José Bértolo (org.). Lisboa: Documenta, 2015.

MENDONÇA, Luís. *Majestosa Imobilidade - Contributo para uma Teoria do Fotograma*. Lisboa: Edições 70, 2023.

MENDONÇA, Luís. “Pelo Mundo Perdido da Aventura” In *Lonesome Traveler Project, Lisboa-Vik*, David Cachopo. Lisboa: David Cachopo, 2020.

MEYER, James. *Minimalism: art and polemics in the sixties*. New Haven: Yale University Press, 2004.

MOLDER, Maria Filomena. “Maria Filomena Molder: ‘Só começamos depois de continuar’”. *Jornal Expresso*, Junho 2016.

Acedido a 15 de outubro de 2023: <https://expresso.pt/sociedade/2016-06-06-Maria-Filomena-Molder-So-comecamos-depois-de-continuar>

MOLDER, Maria Filomena. Folha de Sala “Não te esqueças de viver!”. *Culturgest*, 2016.

Acedido a 15 de outubro de 2023: https://pre2018.culturgest.pt/2016/docs/mfmolder_flyer1.pdf.

MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?*. Lisboa: Nova Vega, 2017.

MORRIS, Robert. “Notes on Sculpture” In *Minimal Art: A Critical Anthology*, Gregory Battcock (org.). Nova Iorque: E.P. Dutton, 1968

MULVEY, L. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen*, nº16, pp. 6-18, Outubro 1975.

NORONHA, Francisco. “Les statues meurent aussi: A vida pouco secreta das estátuas”. *A Pala de Walsh*, Janeiro de 2022.

Acedido a 15 de outubro de 2023: <https://apaladewalsh.com/2022/01/as-estatuas-tambem-vivem/>.

ONFRAY, Michel. *Teoria da Viagem — Uma Poética da Geografia*. Lisboa: Terra Incompleta, 2019.

PEREIRA, Maria (pref.). *Teogonia - Trabalhos e Dias*, pp. 13. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2014.

PETHŐ, Ágnes. *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto Contra-sexual*. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

PRECIADO, Paul B. *Um Apartamento em Urano*. Porto: Barazov, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. EXO experimental (org.). São Paulo: Editora 34, 2020.

RASCAROLI, Laura (2009). "The Essay Film. Problems, Definitions, Textual Commitments" In *Essays on the Essay Film*, Nora M. Alter, Timothy Corrigan (ed.). Nova Iorque: Columbia University Press, 2017.

RIKOEUR, Paul. *On Translation*. Abingdon: Routledge, 2006.

SCHENK, Sabine. *Running and Clicking: Future Narratives in Film*. Berlim e Boston: Walter DeGruyter, 2013.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. Lisboa: Edições 70, 2021.

SEBALD, W. G. *Os Emigrantes*. Lisboa: Quetzal, 2013.

SÉNECA. *Sobre a brevidade da vida*. Lisboa: Infinito Particular, 2022.

SHKLOVSKY, Viktor. "Art as technique" In *Literary theory: an anthology*, J. Rivkin & M. Ryan (eds). Wiley-Blackwell, 1998.

SITNEY, P. Adams. "Structural Film" In *Film Culture Reader*, P. Adams Sitney (ed.). Nova Iorque: Cooper Square Press, 1970.

SITNEY, P. Adams. “Structural Film” In *Visionary Film: The American Avant-Garde*. Nova Iorque: Oxford U. Press, 1974.

SNYDER, Gary. *A Prática da Natureza Selvagem*. Lisboa: Antígona, 2018.

SONTAG, Susan. “O Mundo-Imagem” In *Ensaio Sobre Fotografia: de Niépce a Krauss*, Alan Trachtenberg (org.). Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação e Outros Ensaio*. Lisboa: Gótica, 2004.

STERRITT, David (ed.). *Jean-Luc Godard: Interviews*. University Press of Mississippi, 1998.

SZCZEPANIK, Petr. “Intermediality and (Inter)media Reflexivity in Contemporary Cinema” In *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, vol. 8, n° 29: 29–36, 2002.

TARKOVSKY, A. *Sculpting in Time*. Austin, TX: University of Texas Press, 1986.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-philosophicus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.

FONTES MULTIMÉDIA

ABRAMOVICI, Serge. *Novos Encontros do Cinema Português Dia 2: Painel de Crítica — Debate*, Episódio *Spotify*, 0:35:13, Publicado por «Novos Encontros do Cinema Português 2023», 31 de julho 2023. Acedido a 15 de outubro de 2023:

<https://open.spotify.com/episode/4QMFjyXX13tNI2BemWak7x?si=cad7a129ed2646c2>

FILMOGRAFIA

CARVALHO, Ernesto de. *Nunca é noite no mapa*, 2016.

DIAS, Susana de Sousa. *48*, 2010.

EISENSTEIN, Sergei. *Ivan, o Terrível*, 1944.

EISENSTEIN, Sergei. *O Couraçado Potemkine*, 1925.

FRAMPTON, Hollis (nostalgia), 1971.

FRANK, Robert, LESLIE, Alfred. *Pull My Daisy*, 1959.

GEHR, Ernie. *Back and Forth*, 1970.

GEHR, Ernie. *History*, 1970.

GEHR, Ernie. *Serene Velocity*, 1970

GODARD, Jean-Luc. *Je vous salue, Sarajevo*, 1993.

HÁMOS, Gusztáv, PRATSCHKE, Katja. *Cities (Verborgene Städte)*, 2013.

HÁMOS, Gusztáv, PRATSCHKE, Katja. *Seil*, 2016.

HÁMOS, Gusztáv, PRATSCHKE, Katja. *Transposed Bodies*, 2001.

JARMAN, Derek. *Blue*, 1993.

LUMIÈRE, Louis, LUMIÈRE, Auguste. *L'Arrivée D'un Train En Gare De La Ciotat*, 1896.

LYNCH, David. *The Straight Story*, 1999.

MANDICO, Bertrand. *La Résurrection des natures mortes*, 2012.

MARKER, Chris. *La Jeteé*, 1962.

MURPHY, J.J. *Print Generation*, 1974.

NETO, João Garcia. *A Straight Story*, 2021.

ONO, Yoko. *Eyeblink, Fluxfilm no. 9*, 1966.

RESNAIS, Alain. *Guernica*, 1950.

RESNAIS, Alain. *Les statues meurent aussi*, 1953.

RESNAIS, Alain. *Paul Gauguin*, 1949.

RESNAIS, Alain. *Toute la mémoire du monde*, 1956.

RESNAIS, Alain. *Van Gogh*, 1948.

ROBALO, Gonçalo. *Os Mortos*, 2018.

SHARITS, Paul. *Axiomatic Granularity*, 1973.

SNOW, Michael. *Wavelength*. 1967.

SPIELBERG, Steven. *E.T. O Extraterrestre*, 1982.

TRUFFAUT, François. *Les quatre cents coups*, 1959.

VARDA, Agnès. *Salut les Cubains*, 1963.

WARHOL, Andy. *Eat*, 1963.

WARHOL, Andy. *Empire*, 1964.

WARHOL, Andy. *Sleep*, 1963.

ANEXO I — Lista de Fotofilmes no Letterboxd

Disponível em: <https://letterboxd.com/joaopneto/list/photofilms/>.

ANEXO II — **Exercício UC de Montagem**

Exercício desenvolvido no decorrer do segundo semestre do primeiro ano do Mestrado, para a unidade curricular de Seminário Aplicado de Narrativas de Tecnologias de Pós-produção na vertente de Montagem, intitulado *L'Arrivée d'un train*.

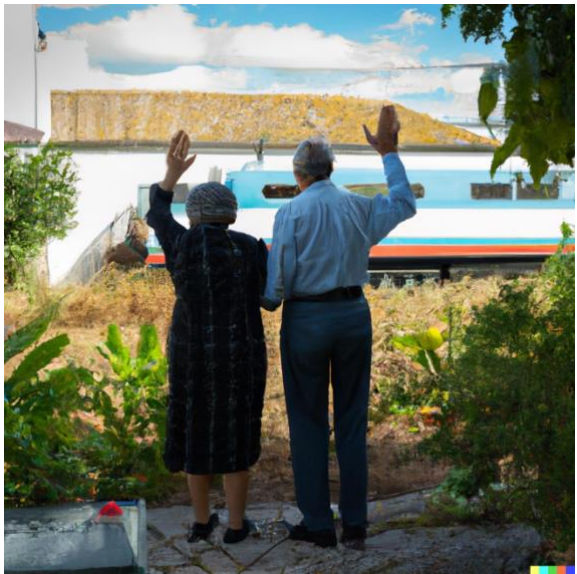
Disponível para visionamento em: <https://vimeo.com/732437611/255885e310?share=copy>.

ANEXO III — Pós-fotografias criadas no Dall·e 2

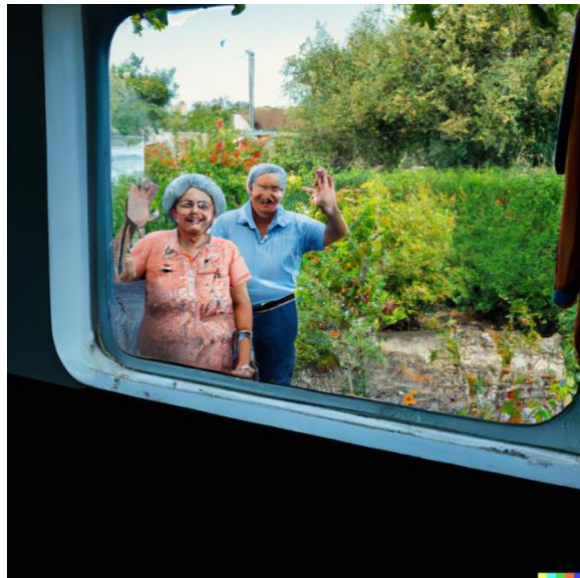
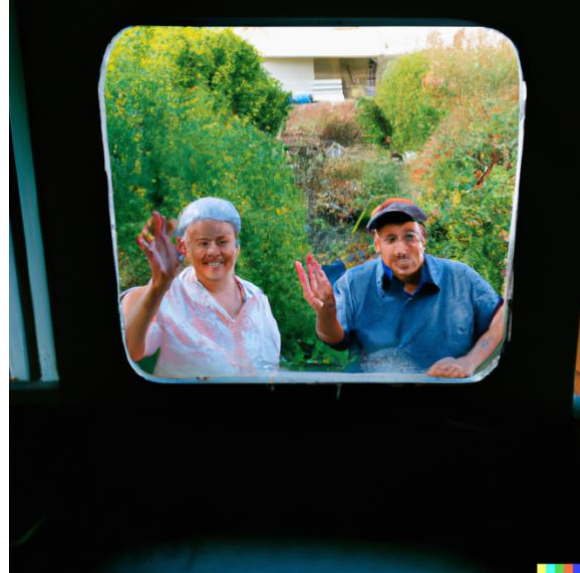
Input textual 1: “*Back shot* de um pequeno rapaz à janela de um comboio que acena aos avós que estão fora do comboio, acenando-lhe de volta do jardim de sua casa.”



Input textual 2: “Front shot de dois avós portugueses que estão de pé no jardim da sua casa, acenando ao comboio que passa à distância.”



Input textual 3: “Front shot do interior da janela de uma carruagem, onde dois avós portugueses estão de pé no jardim da sua casa, acenando ao comboio que passa à distância.”



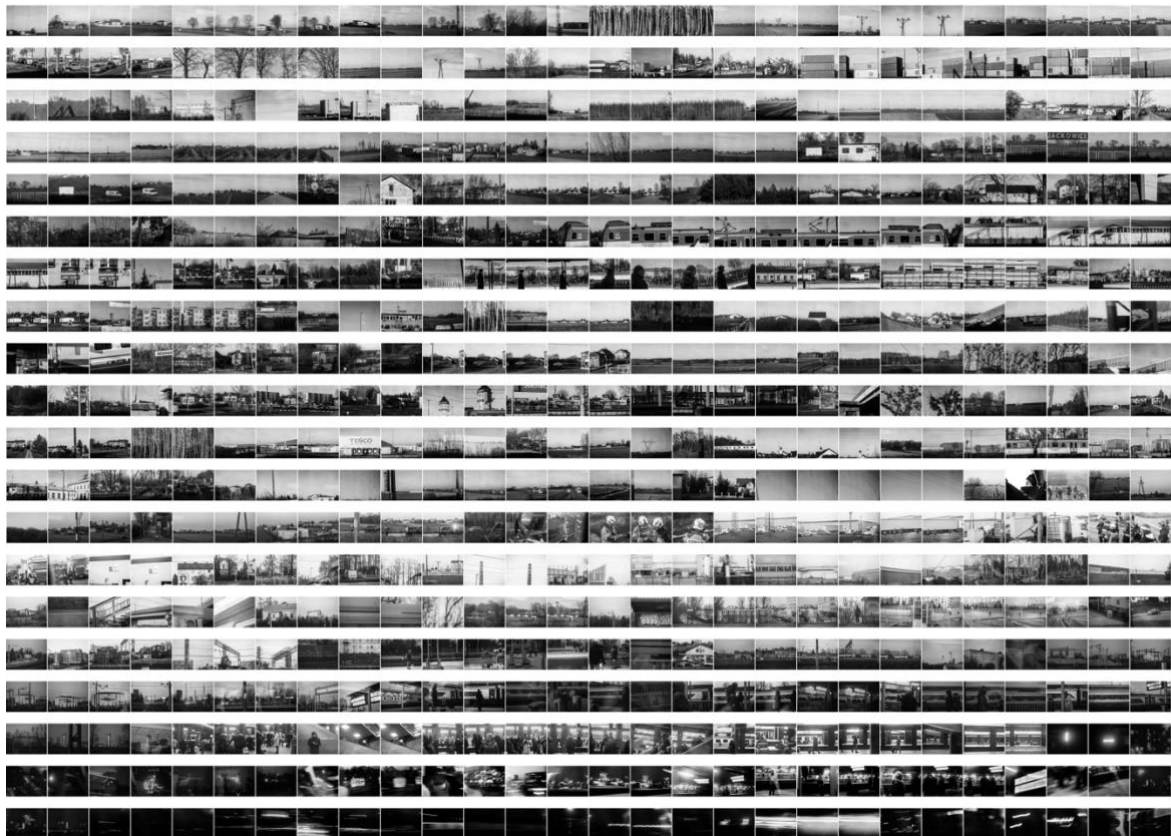
ANEXO IV — A Straight Story (2021)

3.1. Acesso online

A *Straight Story* (2021) disponível para visionamento em:

<https://vimeo.com/561044632?share=copy>.

3.2. Arquivo fotográfico



3.3. Transcrição da narração

PARTE I — discurso da rapariga (escrito originalmente em inglês, narrado em ucraniano):

Поїзд рушив о 10 ранку.
The train left at 10 am.
O comboio partiu às 10 horas.

Ми майже в Лодзі.
We're almost in Łódź.
Estamos quase em Łódź.

Фільм мабуть вже добігає кінця.
The film must be ending.
O filme deve estar a acabar.

Мені видно картинки з його ноутбуку, що відбиваються у вікні.
I can see the images from his laptop reflected on the window.
Consigo ver as imagens do portátil dele refletidas na janela.

Там старий ковбой що керує маленьким трактором.
There's an old cowboy that drives a tiny tractor.
Um cowboy velho está a conduzir um pequeno trator.

Старий ковбой зустрічає старого чоловіка, котрий виглядає бездомним.
The old cowboy meets an old man that looks homeless.
O cowboy velho encontra um homem que parece sem-abrigo.

Але у нього є будинок.
But he has a house.
Afinal tem uma casa.

Вони сидять біля входу до будинку.
They sit at the entrance of the house.
Sentam-se na entrada da casa.

Вони обидва покалічені.
They are both crippled.
São os dois mancos.

Його телефон дзвонить.
His phone rings.
O telemóvel dele toca.

Він зупиняє фільм.

He stops the film.

Ele pára o filme.

Обличчя не-бездомного чоловіка застигає.

The face of the not-homeless man freezes.

O rosto do homem que não é sem-abrigo congela.

Його обличчя таке справжнє.

It's such a real face.

É um rosto tão verdadeiro.

Святе, але справжнє.

Holy, but real.

Sagrado, mas real.

У його очах прихований смуток.

There's a latent sadness in his eyes.

Há uma tristeza latente no seu olhar.

Меланхолія.

Melancholy.

Melancolia.

Його обличчя не показує меланхолію.

His face isn't showing melancholy.

O seu rosto não exprime melancolia.

Він несе її всередині себе.

He carries it within him.

Ele carrega-a dentro de si.

Це не просто його вираз.

It's not just his expression.

Não é só a sua expressão.

Це в його плоті.

It's in his flesh.

Está-lhe na carne.

Всередині цього чоловіка ясність.

There's clarity in this man.

Há claridade neste homem.

Це кадр з фільму.

It's an image of a film.

É uma imagem de um filme.

Не фотографія.
Not a photograph.
Não uma fotografia.

Це все вигадане.
It's all made up.
É tudo falso.

Цей чоловік грає себе.
But this man is playing himself.
Mas este homem é ele mesmo.

Я це знаю.
I know it.
Eu sei.

Може він і не актор.
Maybe he isn't an actor.
Talvez não seja ator.

Телефонний дзвінок закінчується.
The phone call ends.
A chamada termina.

Фінальні титри.
End credits.
Créditos finais.

Про що був цей кінець?
What was that ending all about?
Que final foi aquele?

Старий ковбой залишив маленький трактор
The old cowboy left the tiny tractor,
O cowboy velho saiu do tractor,

Приєднався до не-бездомного чоловіка у нього вдома.
Joined the not-homeless man at his house
Juntou-se ao homem que parece sem-abrigo na sua casa.

І вони просто залишились там
And they just stayed there.
E ficaram ali.

На вході Плачучи.
At the entrance, crying.
Na entrada, a chorar.

Той дім теж виглядав сумно.
The house looked sad too.
A casa também era triste.

Його вікно тепер порожнє.
His window is cleared now
A janela dele está limpa agora.

Без фільму, тільки пейзаж
No film, just the landscape.
Sem o filme, só a paisagem.

Він надиво зацікавлений в ньому
He's weirdly interested in it.
Ele está estranhamente interessado na paisagem.

Він краде його
He steals it.
Rouba-a.

Пейзаж
The landscape.
A paisagem.

Я знімаю навушники
I take off my headphones.
Tiro os fones.

Я думала що він знімає
I thought he was filming.
Pensava que ele estava a filmar.

Ні.
No.
Não.

Він більш вибірковий
He is more selective.
É mais seletivo.

Я чую звуки знімків.
I hear the shots.
Ouço os disparos.

Кожного разу.
Every time.
Todas as vezes.

Це змушує мене почуватись так, ніби я щось пропускаю.
It makes me feel like I am missing something.
Fazem-me sentir que estou a perder alguma coisa.

Кожен знімок це неприборканий сигнал небезпеки.
Every shot an untamed alarm.
Cada disparo, um alarme descontrolado.

Це жахливо.
It's dreadful.
É terrível.

Всепоглинаюче.
Consuming.
Cansativo.

Я не бачу картинок.
I can't see the images.
Não consigo ver as imagens.

Я знову одягаю навушники.
I put the headphones back on.
Volto a pôr os fones.

Зараз я не можу чути звуку знімків.
Now I can't hear them either.
Agora também não as ouço.

Хотіла б я сидіти на іншому боці поїзду.
I wish I was sitting on that side of the train.
Queria estar sentada do outro lado do comboio.

На правому.
The right side.
O lado direito.

Я дивлюсь крізь моє вікно.
I look through my window.
Olho pela minha janela.

З лівого боку.
The left side.
No lado esquerdo.

Що я втрачаю?
What am I missing?
O que estou a perder?

Він відкладає фотоапарат і не дивиться крізь вікно.
He puts the camera down and doesn't look through the window.
Ele baixa a câmara e desvia o olhar da janela.

Тільки зрідка.
Only occasionally.
Só às vezes.

Я думаю це відбувається коли він помічає щось важливе.
I think it happens when he captures something important.
Acho que acontece quando captura uma coisa importante.

Коли світлина зберігається в його пам'яті, він не може її відпустити.
When an image persists and he can't let it go.
Quando uma imagem persiste e não consegue deixar ir.

Коли його очі повинні дихати.
When his eyes need to breathe.
Quando os olhos precisam de respirar.

Але він ніколи не задоволений.
But he is never fulfilled.
Mas ele nunca está satisfeito.

Але поїзд не зупиняється.
And the train doesn't stop.
E o comboio não pára.

Поїзд зупиняється.
The train stops.
O comboio pára.

Різко.
Abruptly.
De repente.

Але це не зупинка.
But this is not a train stop.
Mas isto não é uma paragem.

Тут немає жодного вокзалу.
There's no station.
Nenhuma estação.

Немає назви.
No plate.
Nem uma placa.

Нічого немає.

Nothing.

Nada.

Голос водія оголошує, що сталася аварія.

The driver's voice announces an accident.

A voz do condutor anuncia um acidente.

Аварія на іншій лінії.

An accident on the other line.

Um acidente na outra linha.

Я дивлюсь направо.

I look to the right side.

Olho para o lado direito.

На інший бік колії.

The other line side.

O lado da outra linha.

На правий бік.

The right side.

O lado certo.

Його бік.

His side.

O lado dele.

Він побачить аварію.

He will see the accident.

Ele vai ver o acidente.

Він зніме її на камеру.

He will shoot it.

Vai fotografá-lo.

Може він знав що це відбудеться.

Maybe he knew it was going to happen.

Talvez soubesse que ia acontecer.

Тому почав знімати.

That's why he started to shot.

Por isso começou a disparar.

Пейзаж не змінюється.

The landscape remains still.

A paisagem permanece quieta.

Жодного руху.
No movement.
Nem movimento.

Жодних нових фотографій.
No new images.
Nem imagens novas.

Він не знімає.
He doesn't shoot.
Ele não dispara.

Він виглядає стривоженим.
And he looks anxious.
E parece ansioso.

Він бере камеру.
He picks up the camera.
Ele pega na câmara.

Чи він направляє її на мене?
Is he pointing it towards me?
Está a apontá-la para mim?

Потяг рушає знову.
The train starts moving again.
O comboio retoma a marcha.

Нарешті Варшава.
Warsaw at last.
Finalmente Varsóvia.

PARTE II — discurso do fotógrafo:

Lembro-me do porquê da última fotografia.
O interior da carruagem teimava em fixar-se no vidro.
Queria que a única imagem de dentro fosse o retrato dela.

3.4. Festivais e premiações

2021

- *Porto/Post/Doc: Film & Media Festival*, Portugal;
- *Festival Caminhos Cinema Português*, Portugal;
- *Motus Imago - Showcase of Shapes, Puppets and Things in Motion* (online)
Prémio do Público para melhor curta-metragem;
- *Cineclube COSMOS*, Campolide, Portugal.

2022

- *NY Portuguese Short Film Festival*, EUA, Macau e Brazil;
- *Zlatý Voči Festival*, República Checa;
- *Festival Entre Olhares*, Portugal;
- *Wild Out Video Festival*, Taiwan;
- *CINENOVA Interuniversity Film Festival*, Portugal.
Menção Honrosa na Competição Internacional.

2023

- *Salão Cinema - AGIL*, Portugal;
- *Rebentos Screenings*, Portugal;
- *Imagens no Tejo - Mostra de Cinema Português*, Portugal;
- *Short Waves Festival*, Polónia.

2024

- *Festival de Cine y Vídeo Experimental Trripeante*, México.

ANEXO V — Fotofilmes do Programa Órbita

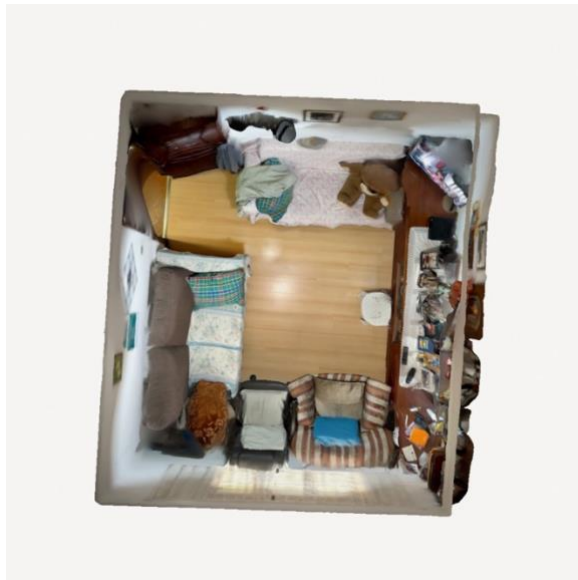
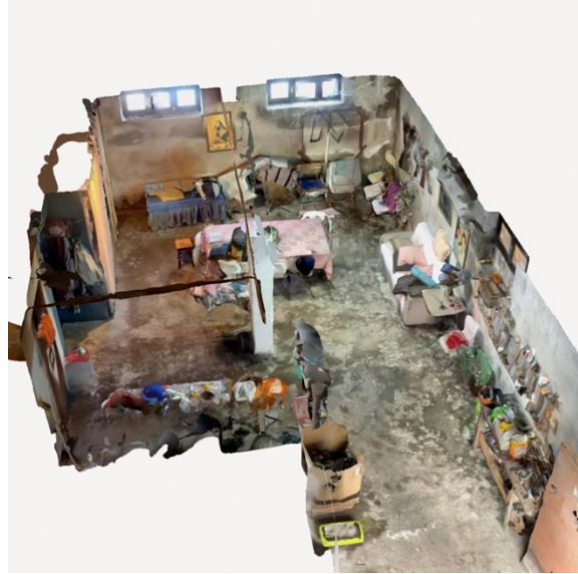
5.1. Instruções da prática fotofílmica

Nº	Instrução fotográfica	Instrução escrita
1	Sequência de 10 fotografias do próprio corpo. Não se deve perceber que parte do corpo está em cada imagem.	Transcreve um excerto do relatório de um astronauta que acabou de descobrir um novo planeta.
2	Sequência de 10 fotografias ao sol.	Escreve o discurso de alguém com a doença de Alzheimer.
3	Tira uma sequência de 10 fotografias ao vento.	Escreve o excerto de um diário onde falas sobre o que tens mais medo de perder na vida.
4	Uma fotografia que inclua elementos naturais (não humanos), humanos e urbanos.	Escreve o excerto de um relatório criminal que reporta o crime que a imagem regista.
5	Sequência de 6 autorretratos invisíveis.	Escreve um texto para leres a ti próprio daqui a 10 anos.
6	Dentro de uma divisão, (re-)fotografa 5 imagens.	Narra o som de uma TV em zapping. Cada imagem é um canal/programa.
7	Sequência de 20 <i>selfies</i> . O rosto deve começar apático e evoluir para um grito desesperado.	Escreve o excerto de um diário a justificar o porquê de teres matado alguém.
8	Persegue um estranho na rua. Tira-lhe 10 fotografias (de costas).	Escreve o excerto de um diário a descrever a pessoa por quem te estás a apaixonar.

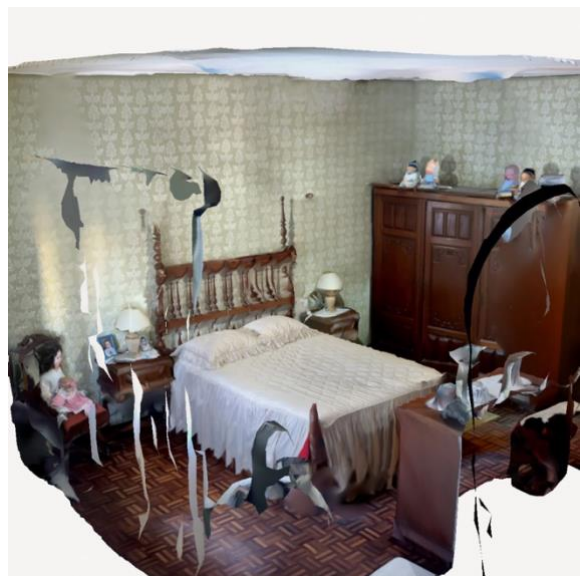
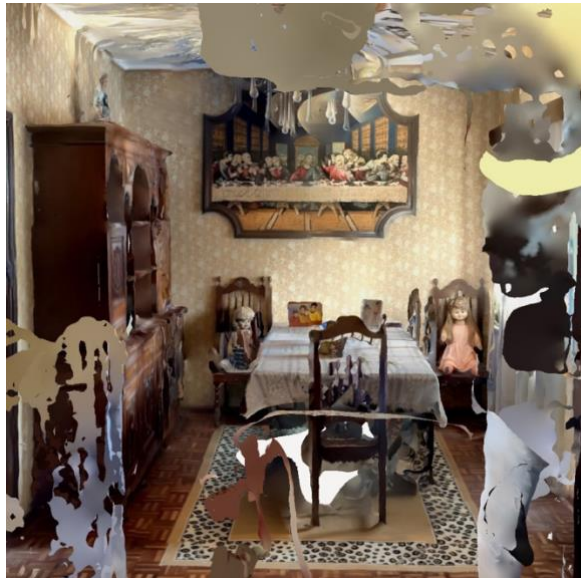
5.2. Acesso online

Fotofilmes desenvolvidos na residência compilados pela ordem da tabela acima, disponíveis para visionamento em: <https://vimeo.com/820331601/00b5f03cea?share=copy>.

ANEXO VI — Scans do exercício prático



O MOVIMENTO VIRTUAL DA IMOBILIDADE



O MOVIMENTO VIRTUAL DA IMOBILIDADE

