

# ALIX

#1 - Outono 2020



Jornal de estudos em fotografia e cinema

CÂMARA

<div>Buldonhe</div> <div>MIGUEL TEODORO</div> <div>5</div>	
<div>Ruína e reminiscência</div> <div>BERNARDO SOUSA SANTOS</div> <div>17</div>	
<div>SITUAÇÃO CRÍTICA</div>	
<div>Da pandemia das imagens às imagens necessárias</div> <div>FERNANDO JOSÉ PEREIRA</div> <div>30</div>	
<div>La courbe des lumières</div> <div>VÍTOR ALMEIDA</div> <div>40</div>	
<div>Thriller, suspense e livros de fotografia</div> <div>CELIA VEGA PÉREZ &amp; LUIS DELTELL</div> <div>48</div>	
<div>OLHAR—VER</div>	
<div>On abortion (Laia Abril, 2018)</div> <div>LUCIANA LIMA</div> <div>52</div>	<div>Ama-San (Cláudia Varejão, 2016)</div> <div>RITA ALMEIDA LEITE</div> <div>54</div>
<div>Arthur Jafa, uma série de prestações absolutamente improváveis, porém extraordinárias (Arthur Jafa, 2020)</div> <div>ROBERTO LEITE</div> <div>53</div>	
<div>CINEMA DE BAIRRO</div>	
<div>As cem belas matinés do bairro</div> <div>VITOR ALMEIDA</div> <div>56</div>	

If a tree falls in a forest and no one is around to hear it, does it make a sound?
CATARINA BRAGA
10

Três ateliers de artistas contemporâneas
MARIA JOÃO FERREIRA
24

<div>Em defesa das imagens pobres</div> <div>HITO STEYERL</div> <div>36</div>	
<div>O azul das pirâmides</div> <div>SUSANA LOURENÇO MARQUES</div> <div>44</div>	
<div>OLHAR—VER</div>	
<div>On abortion (Laia Abril, 2018)</div> <div>LUCIANA LIMA</div> <div>52</div>	<div>Ama-San (Cláudia Varejão, 2016)</div> <div>RITA ALMEIDA LEITE</div> <div>54</div>
<div>Arthur Jafa, uma série de prestações absolutamente improváveis, porém extraordinárias (Arthur Jafa, 2020)</div> <div>ROBERTO LEITE</div> <div>53</div>	
<div>CINEMA DE BAIRRO</div>	
<div>As cem belas matinés do bairro</div> <div>VITOR ALMEIDA</div> <div>56</div>	

# EDITORIAL

A fotografia e o cinema partilham a responsabilidade de introduzirem, com a sua invenção, uma irreversível alteração na inscrição dialógica do tempo e, afirmando-se como laboratórios visuais da Modernidade, reproduzirem melhor do que qualquer outro meio, os seus conflitos e tensões.

É a partir desse cruzamento, primordial e indissociável, que se enquadra a publicação de um jornal inserido no campo dos estudos visuais, que pretende promover uma leitura interdisciplinar com outras formas de expressão da Arte e do Design.

Metáfora ou suporte narrativo para a representação dos movimentos sociais, políticos e culturais, o estudo em Fotografia e Cinema que nos propomos debater, é dedicado a todos os que pretendem desenvolver o seu trabalho na problematização, criação e disseminação de objectos visuais – nas suas muitas formas de edição e exibição.

A Fotografia e o Cinema partilham a responsabilidade de introduzirem, com a sua invenção, uma irreversível alteração na inscrição dialógica do tempo e, afirmando-se como laboratórios visuais da Modernidade, reproduzirem melhor do que qualquer outro meio, os seus conflitos e tensões. É a partir desse cruzamento, primordial e indissociável, que se enquadra a publicação de um jornal inserido no campo dos estudos visuais, que pretende promover uma leitura interdisciplinar com outras formas de expressão da Arte e do Design.

Metáfora ou suporte narrativo para a representação dos movimentos sociais, políticos e culturais, o estudo em Fotografia e Cinema que nos propomos debater, é dedicado a todos os que pretendem desenvolver o seu trabalho na problematização, criação e disseminação de objectos visuais – nas suas muitas formas de edição e exibição.

Para lá das convenções entre operadores de câmara e fotógrafos, cineastas/fotógrafos, entre a fotografia de cena e a cinematografia, propõe-se pensar a fusão dessa *percepção imperfeita* e fragmentada do tempo e do espaço que a fotografia e o cinema concretizam, numa reflexão assente na diluição das fronteiras de ambos os meios.

No contexto da investigação desenvolvida na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, esta publicação é entendida numa relação transversal entre os seus múltiplos campos de actuação, contribuindo para o fazer de uma memória e de modos de legibilidade e visibilidade da história das imagens.

Com o título *Alix*, trata-se de um jornal semestral, composto por quatro secções, em que se articulam ensaios visuais produzidos por ex-estudantes dos vários ciclos de estudo da FBA.UP (Câmara), ensaios críticos de história e teoria da imagem, fotografia e cinema (Situação Crítica), recensões de livros, filmes ou exposições de fotografia (Olhar—Ver) e a agenda semestral dos filmes exibidos no âmbito do programa Cinema de Bairro, incluindo, excepcionalmente, um panorama dos cem filmes que se viram nos últimos cinco anos na Aula Magna da Faculdade.

Neste primeiro número, olhamos de perto para as imagens pobres, necessárias, resistentes e imperfeitas, para perceber a reemergência da sua condição política e a importância da sua persistência e da sua materialização.

Este número de *OLHAR—VER* dedica-se à reflexão sobre a relação entre a fotografia e o cinema, a partir da obra de Hito Steyerl, *Em defesa das imagens pobres*, que reconhece a urgência em refazer e actualizar uma pedagogia crítica para as imagens, admitindo o princípio de conexão que nelas se joga e os vínculos, mais ou menos erráticos, sobre os quais importa assumir um posicionamento que possa fixar e descodificar a consequente manipulação a que estão sujeitas.

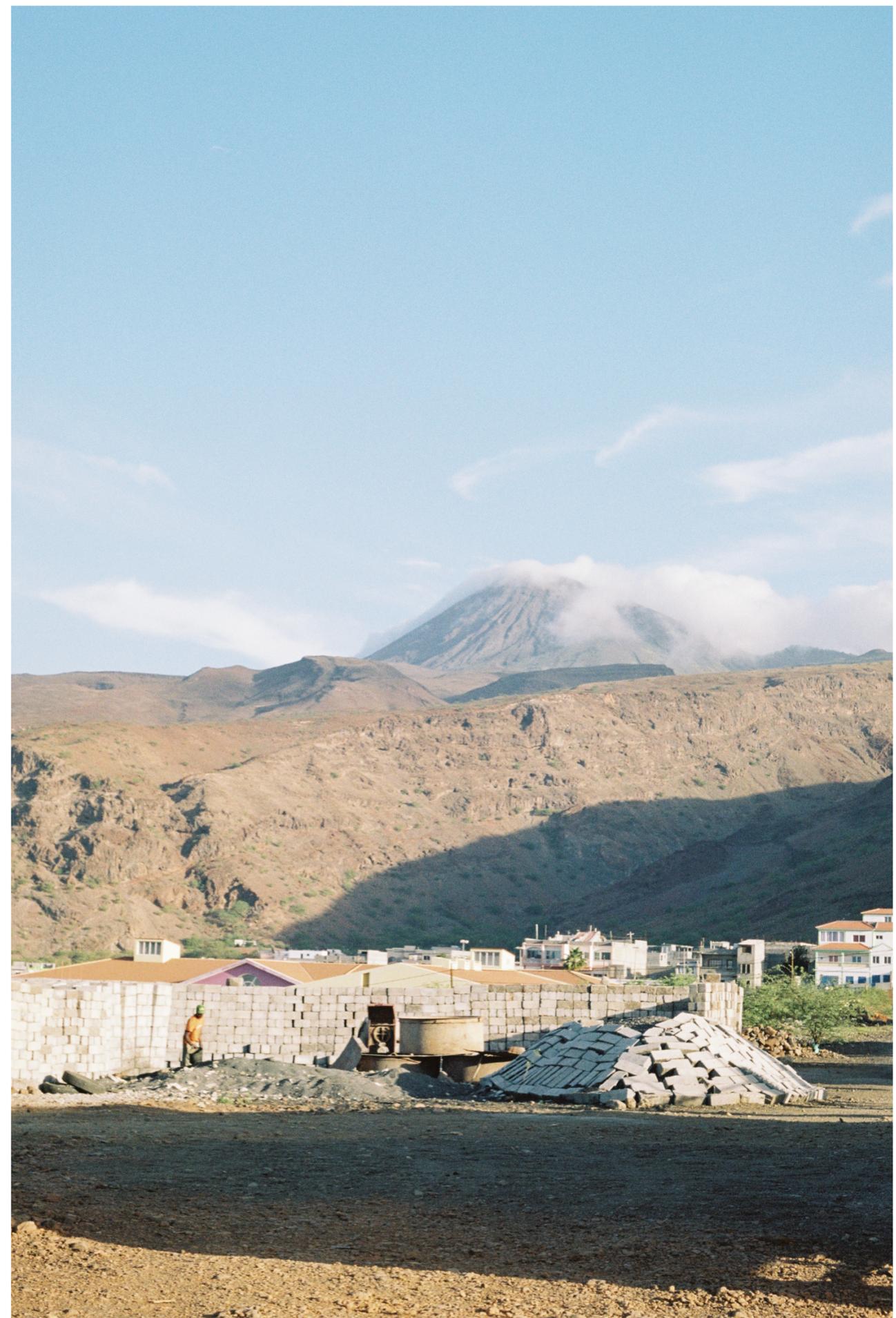
Através das imagens que definem a nossa História, é inevitável perceber que hoje essa condição, pela velocidade, supressão da distância e escala, se situa na maximização da circulação das próprias imagens, na capacidade de indexar e editar a sua visibilidade e na descodificação criteriosa das suas hiperligações.

Os sintomas de potência das imagens e a complexa estratégia de poder e contrapoder que nelas se investe ao longo dos tempos, redunda no triunfante debate sobre o seu valor de verdade. A crítica amplia-se com frequência para as suas qualidades de coisa múltipla, para a relativização da realidade, como se tudo fossem jogos de reflexos e difracção das aparências, réplicas, falsos, ou profundamente falsos. É por isso que, neste número, se traduz o manifesto *Em defesa das imagens pobres* de Hito Steyerl, originalmente publicado em 2009, que reconhece a urgência em refazer e actualizar uma pedagogia crítica para as imagens, admitindo o princípio de conexão que nelas se joga e os vínculos, mais ou menos erráticos, sobre os quais importa assumir um posicionamento que possa fixar e descodificar a consequente manipulação a que estão sujeitas.

*Alix* deve o seu nome à curta metragem realizada por Jean Eaustache intitulada *Les photos d'Alix*, filmada num só dia: 5 julho de 1980 e montado por ele de 15 a 25 de Julho do mesmo ano. Alix Cleo Roubaud (sua amiga) fala com Boris Eustache (seu filho) sobre as suas fotografias. A rodagem é feita na sua casa em Paris, na Rua Vieille du Temple. É uma curta metragem de baixo orçamento, com um genérico inicial caseiro feito por Boris. Os dois protagonistas estão sentados, em frente a fotografias de Alix que fala livremente sobre elas, pensando a imagem ligada à palavra e improvisando um discurso.

Este foi o seu último filme. Jean Eustache suicidou-se em Novembro de 1981 e Alix escreveu-lhe em forma de epitáfio: – *Eu sou a tua memória. As frases que tu dizes aos anjos, à noite, sem a tua lembrança, é o que mais irei notar. Sem grande lealdade. As imagens que tu não vês. As frases que tu não entendes. A tua amnésia. Serei a tua documentação, a tua fototeca, as tuas cassetes, os teus livros. E, um dia, o teu esquecimento.*

SUSANA LOURENÇO MARQUES & VITOR ALMEIDA





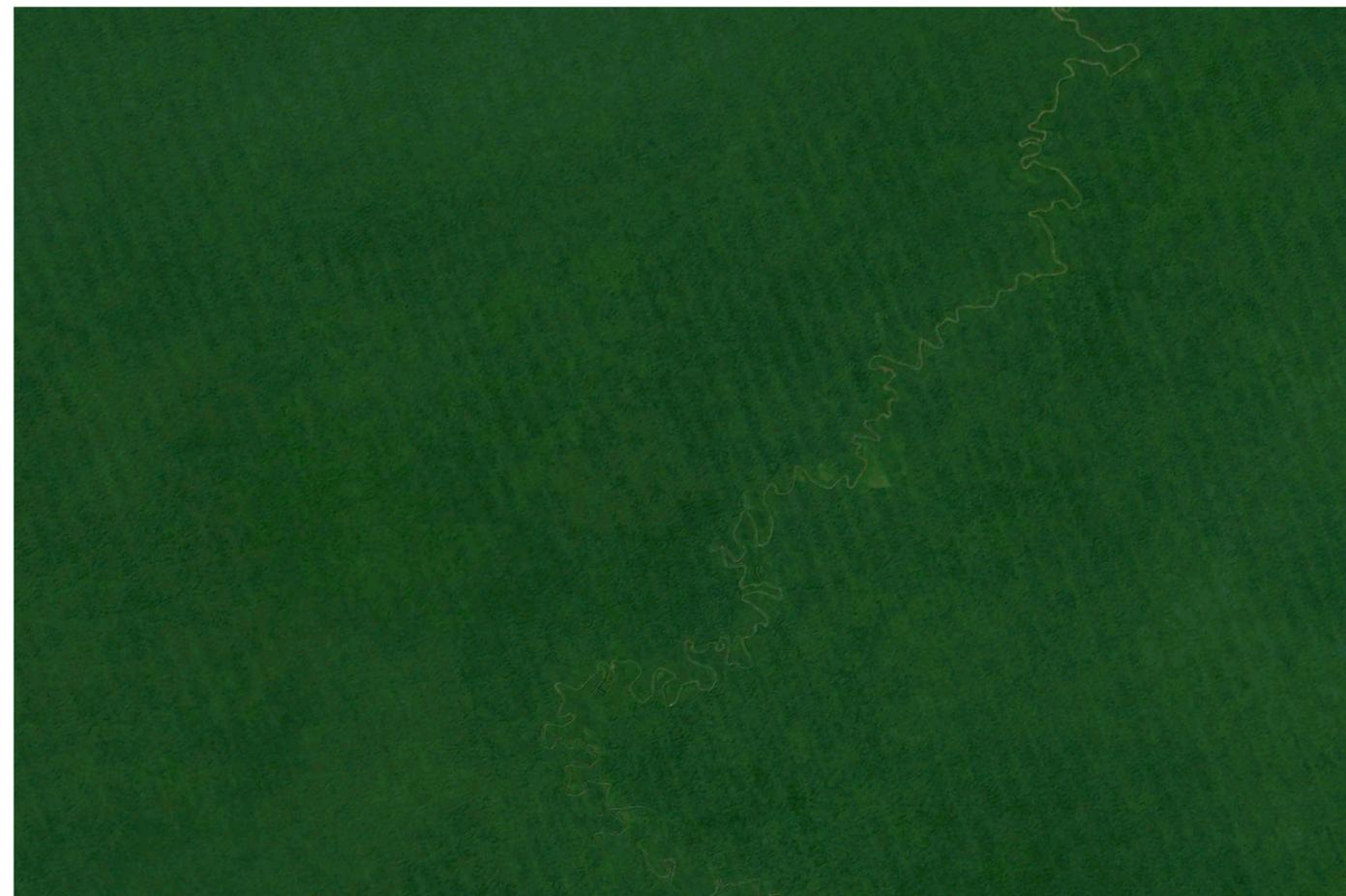
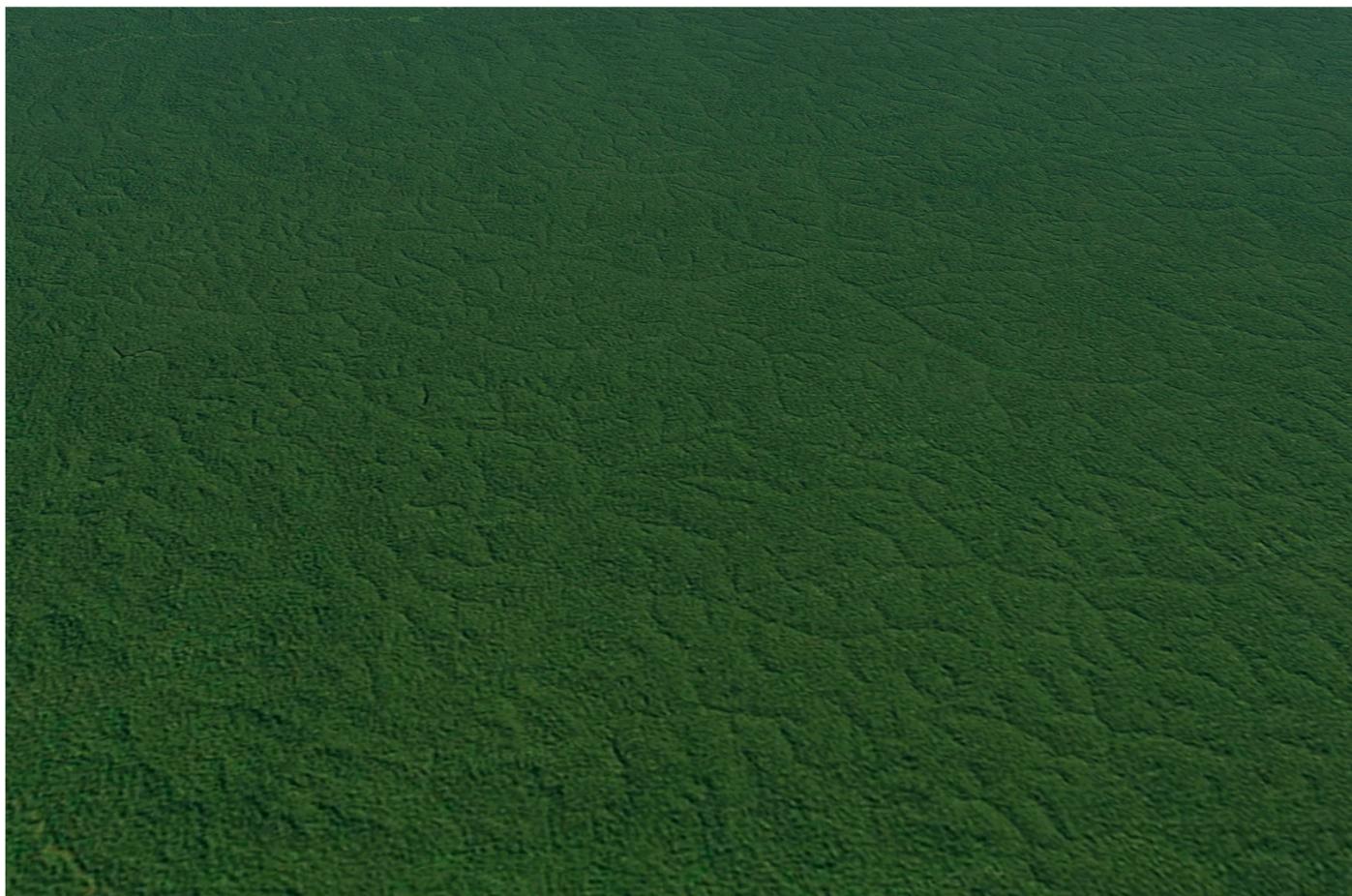


Este projeto centra o olhar em territórios cabo-verdianos. São imagens que viajam no tempo e no espaço, prolongando o período de latência que lhes é necessário para adquirirem a espessura do lugar de onde provêm. *Buldonhe* é uma palavra crioula que descreve a abordagem de responder directamente a um contexto e a uma necessidade. Olhar o disponível e permitir a refuncionalização de matérias e objectos é uma condição cabo-verdiana que me fascina.

A montanha estabelece-se como um elemento ficcional, reconhecendo o seu pendor poético – do fragmento à paisagem. É através dela que nos posicionamos e é por ela que construímos; criamos arquitecturas efémeras que nos elevam e que nos abrigam.

A natureza insular das imagens pode ler-se como uma articulação entre paisagens, momentos e territórios, *imagens-ilhas* cuja relação se constrói pela coexistência e sequência. Do natural ao construído, de cratera vulcânica ao engenhoso método de conter a matéria numa pequena pilha. Sobre este conflito de escala, de cosmovisões e de concepções espaço-tempo, recorro a uma reflexão de natureza científica para pensar estas imagens: o tempo não é igual em todo o lugar, ele corre mais devagar onde a gravidade é mais forte. Ou seja, os meus pés são mais jovens do que a minha cabeça. [M.T.]





*If a tree falls in a forest and no one is around to hear it, does it make a sound?* alude à questão filosófica que questiona a percepção humana e a sua interferência na realidade. Será que esta continua a existir mesmo não estando ninguém a olhar? As imagens são retiradas da plataforma Google Earth e mostram a paisagem da floresta da Amazônia no Brasil, tal qual representada aquando do verão de 2019, quando ocorreram os grandes incêndios motivados pelos interesses da indústria pecuária e da exploração do terreno para plantações de soja.

Procurando refletir sobre as problemáticas que antecedem a crise ecológica que vivemos, estas imagens questionam a distância fantasiada entre o que vemos e a realidade que nos envolve e a importância de rever o modo como se lêem imagens nos dias de hoje.

Impressas em seda, um elemento naturalmente feito pelos bichos-da-seda, estas imagens usam um material que, para fins lucrativos, requer que se matem os animais que o produzem. [C.B.]













A nossa história decompõe-se em registos pessoais, sejam eles imagens, sons ou palavras, e é este rasto que nos possibilita, por entre uma miríade de informação, criar uma linha narrativa do que foi uma vida. Outrora documentada em meia dúzia de álbuns, da nascença à morte, é nos dias que correm, pela democratização e acessibilidade à fotografia, um volume bem maior. As imagens privadas, os instantes de vida arquivados nas nossas casas, permitem-nos rever uma pequena e inconstante dimensão do tempo passado. A nossa relação com fotografias particulares, mais ainda do que com a fotografia em geral, pode ser complicada. Isto porque o afecto é complicado, a memória é complicada, muito para além da nossa relação com as imagens fotográficas em si.

Nem a memória nem a fotografia são elementos estáticos, vivem em perpétua crise e transformação. Num certo sentido serão sítios de passagem, lugares vagos, alterando-se com o tempo e mutando sentidos e significados.

Num acto de transgressão e admiração, o que se propõe neste ensaio é a evidência da decomposição histórica pelo acto severo de intervenção física em positivos fotográficos. Estas memórias, tempos lúdicos algures entre os anos 1960 e 1970, já foram de alguém, já tiveram remetente, agora são eco do espaço vago que outrora habitaram. [B.S.S.]









Num momento em que a curiosidade perante o universo vivencial dos artistas se amplia, pensar o problema das questões de género em relação às artes plásticas, assim como pensar a questão da visibilidade das artistas mulheres, cria uma oportunidade para relembrar a importância da sua divulgação como um posicionamento perante as ausências na inscrição histórica.

Neste conjunto de fotografias, é aberta uma janela para os ateliers de três artistas contemporâneas da cidade do Porto, que partilham a mesma tipologia em ruas da freguesia do Bonfim. Entrar no atelier de Isabel Carvalho, de Sofia Leitão ou de Cristina Regadas, implica entrar no espaço privado das suas casas, um espaço no qual se geram uma série de relações entre o lar, o processo criativo, o ego, a identidade e a obra.

As áreas ocupadas pelos ateliers relembram o conceito de gabinetes de curiosidades pela semelhança de cenário: um espaço privado no qual se encontram um conjunto de objectos recolhidos que, neste caso, terão um valor singular no processo de produção e pensamento criativo. Objectos que formam um sistema de relações entre reflexão e prática, que surgem como vestígios arqueológicos da identidade das artistas. Fotografias dos ateliers de Cristina Regadas, Isabel Carvalho e Sofia Leitão, respectivamente. [M.J.F.]



# Da pandemia das imagens às imagens necessárias

FERNANDO JOSÉ PEREIRA

## A POSSIBILIDADE DA IMPOSSIBILIDADE (DE NOVO)

Começemos por uma explicação necessária. Este é um texto iniciado em 2019, muito longe, portanto, da actual situação que nos encontramos a viver. Não tem, por isso, qualquer relação com ela, para lá da utilização da palavra pandemia. Decidimos manter a palavra por uma questão de coerência. Apesar de tudo o que é aqui afirmado, que bom seria termos pela frente uma pandemia de imagens... só.

Uma vez que vamos falar de imagens, comecemos, então, com duas metáforas visuais. Uma primeira, que se pode visualizar a partir de uma situação por todos conhecida e experienciada: o olhar distraído pela janela lateral do automóvel enquanto ele circula a uma velocidade normal numa autoestrada. Uma segunda, que se liga ao novo imaginário ecológico: um aterro sanitário. Vai-se construindo com o acumular de detritos que, assim, vão preenchendo um espaço antes vazio. No final do preenchimento tudo é coberto e relva é plantada, dá-se então uma espécie de metamorfose: a imagem dos detritos transforma-se em paisagem “natural”.

A temporalidade comprimida que hoje governa as nossas vidas potencia também uma nova forma de lidar com as imagens. Por um lado, a voracidade tecnológica do digital tem acrescentado camadas operativas às competências do fazer das imagens no sentido da sua generalização, ao mesmo tempo que, dada a sua facilidade, as massifica. Por outro lado, a falta de tempo e o elevado número de imagens produzidas coloca-as em situação complexa e difícil. A equivalência a ser efectuada será, por isso, sempre em torno da relação entre o seu número e a sua difusão. Nada mais efectivo, nos nossos dias, que a preocupação constante de fazer imagens: imagens de nós próprios, imagens dos outros, imagens da natureza, imagens abstractas, imagens de tudo. Cada um de nós produz as imagens que entende, livre das preocupações selectivas e do consequente tempo necessário ao processo. As imagens formam-se, assim, numa espécie de livre arbítrio de significação em que nada é oposto à sua produção. Bem pelo contrário; têm o apoio, por vezes mais discreto, em outras totalmente explícito, de toda uma parafernália tecnológica que ao aperfeiçoar automatismos cada vez mais sofisticados tentam substituir-se activamente à competência e ao olhar, tornados, assim, desnecessários e, talvez, obsoletos.

A primeira metáfora que propusemos, a da janela do automóvel ganha, assim, uma dimensão totalizadora, completamente exterior às próprias imagens, concentrando-se, acima de tudo, na sua produção. Não interessa para nada a incursão imersiva nas próprias imagens, trata-se, antes, de uma canibalização delas próprias por uma lógica que lhes é absolutamente exterior: aquela que as conduz à condição de coisa que passa a enorme velocidade. A velocidade contém no seu âmago a dupla condição essencial de uma temporalidade acelerada e de um espaço em constante luta pela sua afirmação e que, contudo, não consegue escapar à precariedade absoluta.

As imagens passam e nada fica. A retenção da sua corporalidade imagética, da sua aparência como permanência de uma certa porção de realidade desvanece-se na instantaneidade a que se encontram sujeitas. E, contudo, a velocidade do seu próprio arrastamento, dos restos e dos rastos que deixam, produzem uma outra forma de entender as imagens e a realidade: acima de tudo, em amplitude alargada da necessária atenção que, obviamente, falha ao ser confrontada com a torrente a que se encontra sujeita. Mas é nesses restos, cada vez mais reduzidos à sua efemeridade temporal, que se apostam todas as potencialidades para as imagens do nosso tempo.

Já quase que não na possibilidade contemplativa de uma deriva ao longo da imagem (embora esta seja da maior importância, como veremos à frente), mas numa espécie de *blinkering* constante que a retira do universo próprio das imagens para a inscrever noutra dimensão imagética que lhes é absolutamente alheia e que, contudo, se afirma como definidora dessa nova condição em aparente relacionamento exclusivo. Trata-se de uma espécie de ruína da própria imagem, não no sentido benjaminiano mas antes no de uma outra possibilidade que, pela falta essencial da componente temporal, não chega a afirmar-se... Passa. Simplesmente.

É a esta situação que chegaram as imagens que produzimos em massa no nosso tempo sem tempo. Esta nova produção imagética requer reflexão aprofundada, mais não seja, por parte dessa actual e pequeníssima parcela dos produtores de imagens que se interessam inequivocamente por elas próprias: os artistas. Cabe a estes uma espécie de responsabilização social de resistir (negativamente, diria Adorno) a esta situação. Até porque está em jogo a sua própria sobrevivência enquanto produtores de imagens, externos à torrente e ao manancial contínuo do *blinkering* digital. Enquanto o manancial se afirma na *passagem*, as imagens dos artistas (pelo menos algumas, de alguns), afirmam-se, antes, na *paragem*.

Dizia, com acerto, há uma década atrás T. J. Clark no seu livro *The Sight of Death: An Experiment in Art Writing*, quando se referia a imagens: «deveriam trazer consigo a possibilidade de dificuldade, profundidade e resistência genuínas».<sup>1</sup> Estas são condições absolutamente exteriores à ideia apressada de passagem, à metáfora do automóvel. São, antes, posicionamentos que reclamam a atenção e o tempo necessário.

Sejamos claros, a ideia de pandemia das imagens só é justificável pela inexistência da sua permanência temporal. Tanto ao nível da produção como da recepção. O que parece ser mais importante não é a qualidade, mas a quantidade e, por isso mesmo, perdeu-se uma das mais necessárias condições para que as imagens sejam produzidas e fruídas: a sua condição selectiva. Sem a selecção, a construção pandémica forma-se inevitavelmente. Relembremos a noção de um pan-sistema: é uma forma de actuação que pode ir da governação às doenças, como agora experienciamos duramente, e que tem como principal característica a ocupação global do tempo e do espaço de tal forma, que, por ser total, não permite o ajuizar da sua dimensão. O todo transforma-se então no não existente, exactamente por não haver opções de externalidade.

Aquilo que designamos como pandemia das imagens refere-se a esta dimensão trágica das imagens em contínuo falhanço de si próprias. Imagens que não têm sequer assegurada a sua existência enquanto tal, porque a sua condição fundacional se transfigura quase imediatamente em condição de desaparecimento. A noção debordiana da imagem que forma o espectáculo é, assim, completamente ultrapassada por esta condição já pós-espectacular em que a dimensão da imagem é ela mesma sinónima de um rasto que já não consegue ser corporizado, antes, fugazmente visualizado. E, contudo, continuamos a consumir desenfreadamente os rastos das imagens que nos chegam a todo o momento. Mas este é um paradoxo que deve ser desmontado. Utilizemos, a título de exemplo, as inúmeras séries televisivas que invadem diariamente os também inúmeros canais que hoje, quase todos, possuímos. Apesar do que temos vindo a afirmar aqui, sabemos bem que algumas têm uma

<sup>1</sup> T. J. Clark, *The Sight of Death: An Experiment in Art Writing*. Yale, Yale University Press, 2006.

**MOURIR EST UNE  
EXPERIENCE  
EXTRAORDINAIRE**

**VIVRE EST UNE  
IMPOSSIBILITÉ  
COLLECTIVE**

**MOURIR EST UNE  
EXPERIENCE**

**VIVRE EST UNE  
IMPOSSIBILITÉ**

**MOURIR EST  
EXPERIENCE  
ORDINAIRE**

**VIVRE EST UNE  
IMPOSSIBILITÉ  
COLLECTIVE**

**MOURIR EST UNE  
EXPERIENCE  
EXTRAORDINAIRE**

**VIVRE EST UNE  
IMPOSSIBILITÉ  
COLLECTIVE**

1 Rui Manuel Vieira, *Vivre et Mourir*, série de 8 desenhos (grafite sobre papel, 70 × 55 cm), 2020

permanência muito alongada chegando, nos casos mais extremos, a mais de uma década. A questão que podemos colocar de início é que a imagética destas se vai repetindo infinitamente e, no entanto, continuamos a ver. Então o que nos “agarra” a estas imagens sem corpo? É exactamente o seu corpo sem imagens. O argumento, quer dizer, as palavras. O paradoxo torna-se então evidente, apesar de quase invisível: será o anacronismo das palavras com a sua dimensão semântica aquilo que assegura a possibilidade de existência fugaz dos rastros das imagens?

Uma exposição realizada o ano passado, assinada pelo artista brasileiro Rubens Mano, colocava esta questão de forma muito pertinente: uma grande parede branca ocupada na totalidade com um longo texto. Se nos aproximássemos, contudo, verificávamos que o texto era constituído por letras desenhadas manualmente a grafite. O artista colocava-nos perante um enigma: tratava-se de uma imagem (um desenho) ou um texto. Será, de facto, um enorme desenho, mas que, por vontade própria, não nos conduz a nenhuma imagem, mas aos significados construídos pelas próprias palavras. É a partir destes que construiremos as imagens que quisermos. Neste caso, encontramos-nos num território distante dos rastros da metáfora do automóvel. Aqui, a atenção exigida, tanto ao nível do fazer como da recepção é máxima. Não se trata já de uma visão fugaz, antes, de um investimento temporal na obra que conduz o espectador para a exterioridade da impaciência generalizada. Para o território das temporalidades minoritárias e alargadas que reclamam o tempo como exigência reflexiva para as obras. Talvez este seja um primeiro exemplo do que tentaremos definir como a possibilidade utópica das imagens necessárias.

Um outro bom exemplo é o livro do fotógrafo Eduardo Brito *East ending*. Neste, uma reacção excessiva de um personagem perante a possibilidade de ser fotografado vem chamar a atenção para o incómodo do excesso das imagens e da facilidade com que aparecem. Mas, também, para a necessidade de outras imagens, de outras formas de as realizar e corporizar.

O que poderá ser, então, o que hipoteticamente designaremos como imagem necessária? Antes de mais, e por razões de óbvia negatividade (já aqui tocámos no assunto adorniano), é uma imagem que deliberadamente se ausenta. Que se remete a uma espécie de silêncio, só que cromático. Uma sombra que a coloca em posição apagada. Sobretudo, uma imagem que potencia o enigma. Uma imagem, então, que comporte uma ideia utópica de exterioridade à pandemia pois tem a absoluta consciência de que é necessária. Uma imagem “inexterior” como poderia dizer Jacques Lacan.

A *necessidade* das imagens no nosso tempo é desajustada e artificial, e daí terem perdido o seu valor, o que torna tão necessárias as imagens necessárias. No livro do Eduardo as imagens são discretas, sombrias, não atraentes, talvez até deceptivas, mas estas são, afinal, outras características que as afastam da amabilidade generalizada da imagética do nosso tempo e por isso, também, necessárias. Tal como a obra do Rubens Mano, também neste livro, são as palavras (sempre o foram) que remetem para uma visualidade e que, dessa forma, libertam as imagens do peso transparente da comunicação. As imagens necessárias são, por isso, opacas por inerência. A visualidade das palavras encarrega-se, desta forma, de operar uma espécie de transferência de território. Voltemos então ao livro: a cena da fotografia ofensiva é descrita com tanto rigor visual que dispensa a fotografia, que, assim, consegue sobreviver sem essa necessidade narrativa para se

concentrar no que é importante às próprias imagens, ou como diria Barthes, no seu *punctum*. Refere a este propósito o filósofo alemão Byung-Chul Han: «Ao contrário do *shock* (benjaminiano), o *punctum* (barthiano) não grita. O *punctum* ama o silêncio, conserva o segredo. Apesar do seu silêncio pronuncia-se como ferida. Uma vez que se aboliram todos os significados, todas as intenções, todas as opiniões, todas as valorizações, todos os juízos, todos as encenações, todas as poses, todos os gestos, todas as codificações e todas as informações, o *punctum* revela-se como um resto permanente, como um resto que entoa a sua canção e nos consterna. O *punctum* é o restante resistente que fica após a representação, o imediato que se subtrai à transmissão por meio de sentido e significação; é o corporal, o material, o afectivo, o inconsciente; é mais, é o real que se opõe ao simbólico».<sup>2</sup>

Encontramo-nos, portanto, perante um confronto entre a visualidade das palavras e a invisibilidade, chamemos-lhe assim, das imagens. Entre o simbólico da linguagem e a opacidade do real.<sup>3</sup> Imagens inoperativas e, por isso mesmo, despojadas da gritaria comunicacional, habitadas pelo silêncio, necessárias. As imagens que o Eduardo nos mostra são silenciosas, mudas, porque deliberadamente se auto-desactivaram da função ilustrativa.

Igualmente, no conjunto de desenhos do artista Rui Manuel Vieira estas questões são reflectidas e desenvolvidas de um modo exemplar. O processo é, também neste caso, absolutamente selectivo. O que se inicia como uma imagem aparentemente descritiva, vai passar por todo um fazer desconstrutivo e de rarefacção. O seu final tem como resultado duas imagens que cabem, também, na categoria utópica das imagens necessárias. Nos desenhos finais do conjunto restam apenas duas palavras – *extraordinaire* e *collective* – uma em cada folha, nada mais. Apenas a palavra desenhada a grafite a desafiar, de novo, a ambiguidade. A operação integra-se por inteiro na condição de inoperatividade agambeniana e, apesar disso, ou, talvez por isso, os desenhos afirmam a sua integridade enquanto tal, longe de qualquer ilusão ilustrativa ou representativa, apenas desenhos. Que imagens conseguiremos formar para cada uma delas? Todas as que quisermos. Outra vez.

Um outro, e talvez decisivo, exemplo é a obra de Steve McQueen *End Credits* (2012–2016). Uma obra politicamente empenhada e, como tal, com significados fortes. Construída como homenagem ao cantor negro Paul Robeson, perseguido pelo *McCarthyismo* nos anos 50 americanos por suspeita de ligações ao Partido Comunista. Foi, por essa razão, completamente proibido de actuar e de editar discos. Uma situação que McQueen, ao concentrar-se neste caso, pretende que seja alargada, obviamente, a muitos outros que se conhecem desta época negra da história americana. O que é mostrado na obra é a totalidade dos documentos libertados para o domínio público, passados os 50 anos de confidencialidade, o famoso *top secret*.

A obra constitui-se, assim, como um longo *end credits* em que os documentos passam continuamente em *scroll* tal como em qualquer final de filme e que é, também, um exercício de duração (componente decisiva do tempo) nas suas quase treze horas de imagens, às quais se acrescentam as quase dezanove horas de texto lido, portanto, de som, provocando, desta forma, uma disruptiva relação imagem/palavras na duração do *loop*. Trata-se, uma vez mais, de um exercício que nos solicita, enquanto público, uma atenção que se coloca de forma muito longínqua relativamente à impaciência generalizada das imagens que analisámos inicialmente neste texto e para as quais

2 Byung-Chul Han, *A Salvação do Belo*. Lisboa, Relógio D'Água, 2016.

3 Aqui, obviamente, no sentido lacaniano dos termos.



2



4

2 Rubens Mano, *versão-palavra*, grafite sobre parede (desenho mural), 2019

3 Eduardo Brito, *East Ending* (imagem do livro), Pianola, 2017

4 Steve McQueen, *End Credits*, instalação video, com som, 2012–2016

5 Mário Azevedo, (construtor, Reijnier Kloeg), *Organetto*, 2016

... início era preciso contemplar  
o trabalho aos demais agente  
... um breve texto  
'onamento' da ação. através  
meras restrições sociopolític  
o, apresentava uma coloração  
quando parar, com quem conv



3



5

utilizamos o adjetivo de pandémicas. Já não se trata de um rasto que se remete à instantaneidade maquínica do tempo, antes, de uma longa maratona... assim decidida e, portanto, deliberada.

Num texto importante, o filósofo inglês Peter Osborne refere-se a uma possibilidade para as imagens resilientes como sendo, e citamos, «super boring»,<sup>4</sup> quer dizer, em que o aborrecimento é, visível e deceptivo. A obra de McQueen demonstra a sua enorme capacidade interventiva, de novo, na quase impossibilidade de leitura (muitas páginas encontram-se completamente truncadas), mas, sobretudo, nos diálogos entre as duas vozes que nos vão fornecendo os dados (as imagens) através das palavras que são ditas.

Esta é uma característica que nos interessa como forma de resistir. O alongar do tempo, ainda por cima assíncrono, como na obra de McQueen, vem colocar questões da maior importância sobre o significado da persistência do tempo na obra de arte e, sobretudo, da sua intrínseca necessidade. As imagens necessárias necessitam do tempo necessário. No livro já citado de Peter Osborne o filósofo escreve: «a obra de arte é sempre contextual e incorpora necessariamente parte do sentido projectado pelas suas condições de recepção no interior da lógica da sua produção».<sup>5</sup>

Mas então qual o porquê das imagens, aqui, hoje, num tempo sem tempo?

Voltemos, agora mais detalhadamente, à noção de inoperatividade de Agamben. Esta ajuda-nos a entender esse porquê: pela desactivação da operatividade que lhes é tradicionalmente atribuída e, como tal, pela transformação da sua normatividade ao tornarem-se utopicamente anormativas.

A segunda metáfora que propusemos no início deste texto vai, assim, ganhando forma. De camada em camada o lixo acumulado (a pandemia das imagens) vai, aos poucos, operando a acção agambeniana da inoperatividade. Diz o filósofo que a cadeira vazia do poder e da glória simbólica se afirma, por falta de elementos para a ocupar, como inerentemente inoperativa. A proximidade do grau zero em que as imagens se encontram corporizam na perfeição este vazio que, contudo, é contabilizado aos milhões. Todos os dias são produzidas dezenas de milhões de imagens e, no final, nada resta... apenas os seus rastros difusos que se vão acumular e, ao fazê-lo, transformar a paisagem. A metáfora do aterro sanitário torna-se por isso importante pois permite o entendimento da alteração aqui proposta. Talvez as imagens necessárias sejam aquelas que são formadas pelos visitantes do jardim plantado e nascido em cima das camadas de lixo e que, sentados num qualquer banco, olham a paisagem e imaginam as imagens que quiserem. Talvez a imagem necessária seja, antes de mais, uma utopia da própria imagem, pela impossibilidade de a corporizar. A materialização de qualquer imagem dita necessária teria sempre um pendor moralista que não queremos para aqui chamar. Ao invés esta constitui uma activa introdução no território utópico das possibilidades em aberto.

Uma exposição iniciada em Fevereiro de 2020 e interrompida pelo actual surto pandémico (não das imagens) tinha como título algo que se aproxima destas constatações: *Have you seen a horizon lately?*<sup>6</sup> Mas esse horizonte só pode ser visto do cimo do aterro. A inoperatividade introduzida nas imagens que se podem produzir mentalmente nesta condição é fundamental à sua existência como necessária. Quer dizer, necessitamos todos de

imagens, mas não temos necessidade nenhuma da necessidade que nos querem impor como imagem.

Outro exemplo, pessoal: uma máquina de filmar comprada em Budapeste. Objecto magnífico e ansiado. Obsoleto. Chegado ao atelier, a curiosidade leva à abertura da máquina e, qual o espanto, está todo um filme lá dentro. As imagens que foram sensibilizadas pela luz, ficaram completamente queimadas pela mesma luz que as eliminou ao serem expostas depois da abertura do aparelho. Que imagens lá estariam? A criação de um filme tentará responder a esta pergunta impossível: mas uma coisa é certa, poderão lá estar as que se quiser... e assim vai ser. Estas são, por isso, também, as imagens necessárias.

Toda esta situação se pode inscrever na importante constatação de Agamben a este propósito. Refere o autor italiano: «Um exemplo vai permitir esclarecer como devemos entender esta “operação inoperativa”. O que é, aliás, um poema, senão aquela operação linguística que consiste em tornar a língua inoperativa, em desactivar as suas funções comunicativas e informativas, para a abrir a um novo possível uso? Ou seja, a poesia é, nos termos de Espinosa, uma contemplação da língua que a traz de volta para o seu poder de dizer... Mas, em todo o caso, trata-se de uma operação que ocorre na língua, que actua sobre o poder de dizer. E o sujeito poético é não o indivíduo que escreveu os poemas, mas o sujeito que se produz na altura em que a língua foi tornada inoperativa, e passou a ser, nele e para ele, puramente dizível».<sup>7</sup>

Depois das palavras de Agamben nada melhor para terminar este texto que o recurso a um outro exemplo do que poderemos continuar a designar utopicamente como imagem necessária: o “organetto”, espécie de instrumento musical inicialmente projectado e desenhado por Leonardo e nunca terminado até muito recentemente. Mário Azevedo e uma equipa de especialistas de uma Universidade holandesa conseguiram dar corpo ao objecto. Trata-se finalmente de um instrumento que se pode tocar. E, contudo, este instrumento não produz qualquer som. A imagem imaginada de um músico a operar o instrumento e a não produzir qualquer som é uma imagem necessária pois nela estão contidos todos os sons e imagens que lhe queiramos associar. A operação inoperativa é aqui, outra vez, tornada fundamental.

A possibilidade da impossibilidade (de novo).

4 Peter Osborne, *Anywhere or Not at All – Philosophy of Contemporary Art*. London, Verso Books, 2013.

5 Ibid

6 O título da exposição *Have you seen a horizon lately?*, no Museum of African Contemporary Art Al Maaden em Marraquexe, é uma referência a uma música de Yoko Ono.

7 Giorgio Agamben, «Arte, Inoperatividade, Política», in *Política, Crítica do Contemporâneo*. Porto, Fundação de Serralves, 2007.

# Em defesa das imagens pobres

HITO STEYERL

A imagem pobre é uma cópia em movimento. A sua qualidade é fraca, a sua resolução inferior, desclassificada. À medida que acelera deteriora-se. É uma imagem fantasma, uma pré-visualização, uma miniatura, uma ideia errante, uma imagem itinerante, distribuída gratuitamente, esmagada em conexões digitais lentas, compactadas, reproduzidas, remisturadas, copiadas e coladas noutros canais de distribuição.

A imagem pobre é uma fracção ou uma incisão; é um AVI ou um JPEG, um fragmento proletário na classe social das aparências, hierarquizada e avaliada em função da sua resolução. A imagem pobre é carregada, descarregada, partilhada, reformatada e reeditada. Transforma qualidade em acessibilidade, valor de exposição em valor de culto, filmes em clips, contemplação em distração. Libertada dos cofres de cinemas e arquivos e empurrada para a incerteza digital às custas da sua própria natureza material, a imagem pobre inclina-se para a abstracção: é uma ideia visual em processo de formação.

A imagem pobre é uma bastarda ilícita de 5.<sup>a</sup> geração da imagem original. A sua genealogia é dúbia e o seu nome deliberadamente mal soletrado. Desafia frequentemente o património, a cultura e o seu próprio *copyright*. É transmitida como um engano, um artifício, um indício ou uma lembrança da sua forma visual prévia que ridiculariza as promessas da tecnologia digital.

Não se trata tanto do modo como se degrada a ponto de ser apenas um borrão apressado, mas antes de se poder duvidar se ainda se denomina como imagem enquanto tal. É sobretudo a tecnologia digital que produz uma imagem dilapidada como esta.

As imagens pobres são as formas contemporâneas de miserabilidade do ecrã, os resquícios da produção audiovisual, o lixo que vem parar às margens da economia digital. Elas testemunham a violenta alteração, transferência e deslocação das imagens – a aceleração e circulação no interior do ciclo vicioso do capitalismo audiovisual.

As imagens pobres são arrastadas pelo globo como mercadorias ou as suas próprias efigies, como presentes ou recompensas. Disseminam prazer ou ameaças de morte, teorias da conspiração, contrabando, resistência ou estratificação. As imagens pobres mostram o raro, o óbvio e o inconcebível, isto se ainda as conseguirmos decifrar.

## 1. BAIXAS RESOLUÇÕES

Num dos filmes de Woody Allen a personagem principal está desfocada.<sup>1</sup> Não se trata de um problema técnico mas de uma espécie de doença que se abateu sobre ele: é incapaz de encontrar trabalho. O facto da personagem de Allen ser um actor, revela-se uma dificuldade acrescida: ele é incapaz de encontrar trabalho. A falta de nitidez converte-se num problema material pois a focagem é identificada com o seu elevado estatuto social, uma posição de facilitismo e privilégio, enquanto que a desfocagem inferioriza o seu valor individual como imagem.

Sabemos, porém, que a hierarquia contemporânea das imagens não se baseia apenas na definição, mas também, e sobretudo, na resolução. Basta pensar numa qualquer loja de equipamentos electrónicos e esse sistema, descrito por Harun Farocki numa notável entrevista em 2007, torna-se imediatamente evidente.<sup>2</sup> Na classe social das imagens, o cinema assume o papel de *concept store*. Numa *concept store* os produtos de alta gama são apresentados em ambientes visualmente sofisticados. Desdobramentos mais acessíveis das mesmas imagens circulam (à semelhança do formato DVD) em transmissões televisivas ou na própria internet, como imagens pobres.

Notoriamente, uma imagem de alta resolução parece mais brilhante e impressionante, mais mimética e mágica, mais ameaçadora e sedutora do que uma imagem pobre. É uma imagem mais *rica*, como habitualmente se refere.

Actualmente, até os habituais formatos de consumo se adaptam ao gosto dos cineastas e dos estetas, que insistem no 35 mm como garantia de visualidade prístina. A prevalência dos filmes analógicos como o único meio visual com valor, ecoou em distintos discursos sobre cinema, independentemente da sua orientação ideológica. Nunca importou que estas economias alternativas de produção cinematográfica estivessem (e ainda estão) firmemente ancoradas em sistemas de cultura nacional ou produtores capitalistas, cultivando na sua maioria a genialidade masculina e a versão original e, nesse sentido, profundamente conservadores na sua própria estrutura. A resolução foi fetichizada como se a sua ausência ascendesse à castração do autor. O culto do filme em película dominou a própria produção cinematográfica independente.

A imagem *rica* estabeleceu o seu modelo hierárquico, com novas tecnologias que passaram a oferecer, inclusive, cada vez mais possibilidades para criativamente se degradarem.

## 2. RESSURREIÇÃO (COMO IMAGENS POBRES)

A insistência nas imagens *ricas* adquire consequências ainda mais graves. Um orador, numa recente conferência sobre a noção de ensaio filmico, recusou-se a mostrar excertos de uma peça de Humphrey Jennings por não estar disponível na sala nenhum sistema de projecção apropriado para o efeito. Apesar de estar à disposição um leitor de DVD's e um projector de vídeo perfeitamente comuns, o público ficou a imaginar como é que essas imagens seriam. Neste caso e de modo mais ou menos voluntário, a invisibilidade da imagem foi defendida com base em premissas estéticas, mas adquiriu um pressuposto generalizado, baseado em influentes políticas neoliberais.

Há vinte ou trinta anos atrás, a reestruturação neoliberal da produção mediática começou a obscurecer lentamente as imagens não comerciais, a ponto de o cinema experimental e ensaístico se tornar quase invisível. À medida que se tornou proibitivamente dispendioso manter estas obras em circulação nos cinemas, estas tornaram-se igualmente marginais para serem transmitidas na televisão. Assim, desapareceram paulatinamente não apenas dos cinemas, mas também da esfera pública. Na maior parte dos casos, ensaios de vídeo e filmes experimentais permaneceram invisíveis, salvo raras exposições em museus ou salas de cinema, projectados na sua resolução original até voltarem a retirar-se novamente na escuridão do arquivo.

Este desaparecimento esteve necessariamente ligado à radicalização neoliberal do conceito de cultura como mercadoria, à comercialização do cinema, à sua dispersão em salas *multiplex* e à marginalização do cinema independente. Esteve igualmente relacionado com a reestruturação da indústria dos média e da consolidação de monopólios da indústria audiovisual em determinados países ou territórios. Deste modo, conteúdos visuais inconformistas ou resistentes, desapareceram da superfície para um subterrâneo de arquivos e colecções alternativas, mantidos vivos por redes de indivíduos e organizações, que distribuíam entre si cópias piratas em formato VHS ou outros. O acesso a estes conteúdos era extremamente raro – as cassetes andavam de mão em mão, dependendo do boca em boca, dentro de círculos de amigos e colegas.

1 *Deconstructing Harry* (1997), realizado por Woody Allen.

2 Conversa entre Harun Farocki e Alexander Horwath, «Wer Gemälde wirklich sehen will, geht ja schließlich auch ins Museum», in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14 de Junho de 2007.

Com a possibilidade de transmissão de vídeo *on-line*, essa condição mudou drasticamente e um número crescente de materiais raros reapareceu em plataformas publicamente acessíveis, algumas cuidadosamente comissariadas (Ubuweb), outras apenas como uma pilha de coisas (YouTube).

Actualmente, existem pelo menos vinte *torrents* de ensaios fílmicos de Chris Marker disponíveis na internet. Se pretender fazer uma retrospectiva, pode fazê-la. Mas a economia das imagens pobres transcende os respectivos descarregamentos: podem manter-se os ficheiros, vê-los novamente, reeditá-los ou até melhorá-los se se entender necessário. E os resultados circulam. Ficheiros AV1 desfocados de obras primas semi-esquecidas em plataformas P2P semi-secretas. Vídeos de telemóvel realizados clandestinamente em museus, são contrabandeados e difundidos no Youtube. As cópias de visualização de vídeos de artistas são traficadas.<sup>3</sup> Quer se goste, quer não se goste, muitas das obras das vanguardas e do cinema ensaístico e não comercial, são agora ressuscitadas como imagens pobres.

### 3. PRIVATIZAÇÃO E PIRATARIA

O reaparecimento como imagens pobres das raras impressões de obras de cinema militante, experimental e clássico, bem como de *videoarte*, adquire significado a um outro nível. Este contexto sinaliza muito mais do que o conteúdo ou a aparência das próprias imagens: revela sobretudo as condições da sua marginalização e a constelação de forças sociais que conduzem à sua circulação *on-line* como imagens pobres.<sup>4</sup>

As imagens pobres são pobres porque não adquirem nenhum valor dentro da sociedade de classes das imagens – o seu estatuto ilícito ou deteriorado concede-lhes uma isenção de critério. A ausência ou a falta de resolução legítima a sua apropriação e deslocamento.<sup>5</sup>

Obviamente, essa condição não está relacionada apenas com a reestruturação neoliberal da produção de tecnologia digital; remete igualmente para a reestruturção pós-socialista e pós-colonial dos Estados, e necessariamente para a sua cultura e para os seus arquivos. Enquanto alguns Estados são desmantelados ou desmoronam, novas culturas e tradições são inventadas e novas histórias são criadas, afectando inevitavelmente os arquivos de filmes – em muitos casos, toda uma herança de impressões cinematográficas deixada sem uma estrutura nacional de apoio cultural. Como analisei noutro artigo sobre um arquivo de cinema em Sarajevo, os arquivos nacionais podem, muito provavelmente, encontrar a sua próxima vida no formato de um videoclube.<sup>6</sup> Se por um lado, cópias piratas escapam dos arquivos através de uma privatização desorganizada, por outro, até a Biblioteca Britânica vende o seu conteúdo *on-line* a preços astronómicos.

Como referiu Kodwo Eshun, as imagens pobres circulam, em parte, no vazio deixado por organizações de cinema estatal que passaram a considerar difícil ocupar-se de arquivos de 16 ou 35 mm ou a manter qualquer tipo de infraestrutura de distribuição.<sup>7</sup> Nessa perspectiva, a imagem pobre revela o declínio e a degradação do ensaio cinematográfico, ou mesmo de qualquer cinema experimental e não comercial que, em muitos casos, se tornou possível porque a produção cultural era considerada uma tarefa do Estado. Por um lado, a privatização da produção de media tornou-se, gradualmente, mais relevante do que a produção de media patrocinada pelo Estado. Por outro, a privatização desenfreada de conteúdos intelectuais,

a par da publicidade e mercantilização digital, passaram a ocasionar a pirataria e apropriação, dando origem a uma crescente circulação de imagens pobres.

### 4. CINEMA IMPERFEITO

A emergência de imagens pobres permite retomar um manifesto clássico do *terceiro cinema*, intitulado *Para um cinema imperfeito*, escrito em Cuba por Juan García Espinosa no final da década de 1960. No seu manifesto, Espinosa defende um cinema imperfeito pois, nas suas palavras «o cinema perfeito – técnica e artisticamente magistral – é quase sempre um cinema reaccionário».<sup>8</sup> O cinema imperfeito é o que procura superar as fronteiras e a divisão laboral dentro de uma sociedade de classes. É capaz de combinar a arte com a vida e a ciência, tornando indistinta a separação entre consumidor e produtor, entre público e autor. O cinema imperfeito insiste na sua própria imperfeição, é popular mas não consumista, comprometido mas não burocrático. Espinosa reflecte igualmente sobre as promessas dos novos media e antecipa, com clarividência, que o desenvolvimento das tecnologias de vídeo passaria a comprometer a posição elitista dos cineastas tradicionais, viabilizando uma produção fílmica de massas: uma arte do povo.

Tal como a economia das imagens pobres, o cinema imperfeito reduz a distinção entre autor e público e concilia a vida com a arte. Sobretudo, a sua visualidade está decididamente comprometida: obscura, superficial e repleta de artefactos. De certo modo, a economia das imagens pobres corresponde à descrição de cinema imperfeito, do mesmo modo que a descrição de cinema perfeito representa o conceito de cinema como *concept store*. Mas, de facto, o cinema imperfeito contemporâneo é muito mais ambivalente e afectivo do que Espinosa antecipou. Por um lado, a economia das imagens pobres, com a sua possibilidade de imediata distribuição mundial e a sua ética de remistura e apropriação, permite, mais do que nunca, a crescente participação de produtores, sem que essas oportunidades sejam usadas com objectivos progressistas. Discursos de ódio, *spam* e outros tipos de lixo passam também pelas conexões digitais. De facto, a comunicação digital tornou-se um dos mercados mais contestados, transformando-se numa zona há muito sujeita a uma acumulação original e a tentativas massivas (e, até certo ponto, bem sucedidas) de privatização.

As redes nas quais as imagens pobres circulam constituem, neste caso, tanto uma frágil plataforma para novos interesses comuns, como um campo de batalha para agendas comerciais e nacionais. Estas plataformas contêm objectos experimentais e artísticos, mas também incríveis quantidades de pornografia e paranóia. Enquanto o território de imagens pobres permitir o acesso a imagéticas excluídas, será necessariamente permeável às mais avançadas técnicas de mercantilização. Embora possibilite a participação activa dos utilizadores na criação e distribuição de conteúdos, também os inclui no desenho dessa produção. Os utilizadores tornam-se editores, críticos, tradutores e co-autores das imagens pobres.

As imagens pobres são imagens populares, imagens que podem ser feitas e vistas por muitos. Expressam todas as contradições da multidão contemporânea: o seu oportunismo, o seu narcisismo, o desejo por autonomia e criação, a sua inabilidade para se salientarem ou deliberrarem, a sua prontidão constante para a transgressão e para uma simultânea submissão.<sup>9</sup> No seu conjunto, as imagens pobres formam um instantâneo fotográfico da condição afectiva da multidão, da sua neurose, medo,

<sup>3</sup> O excelente texto de Sven Lütticken, «Viewing Copies: On the Mobility of Moving Images» publicado em *e-flux Journal* (nº 8, Maio de 2009), chamou-me a atenção para esta questão das imagens pobres.

<sup>4</sup> Obrigada a Kodwo Eshun por assinalar esta questão.

<sup>5</sup> Nalguns casos, as imagens com baixa resolução também aparecem em ambientes de media convencionais (sobretudo noticiários) onde estão associadas a noções de urgência, mediatismo e catástrofe – tornando-se extremamente valiosas. Ver Hito Steyerl, «Documentary Uncertainty», in Andreaa Wiarda and Monika Szewczyk (Eds.), *A Prior*, nº 15, 2007.

<sup>6</sup> Hito Steyerl, «Politics of the Archive: Translations in Film», in *Transversal*, Linz, European Institute for Progressive Cultural Policies, Março 2008.

<sup>7</sup> A partir de correspondência via email com o autor.

<sup>8</sup> Julio García Espinosa, «For an Imperfect Cinema», in *Jump Cut*, nº 20 (1979), p. 24-26.

<sup>9</sup> Ver Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*. Cambridge, MA, MIT Press, 2004.

bem como da ânsia por intensidade, diversão e distracção. A condição das imagens pobres remete não apenas para incontáveis transferências e reformatações, mas igualmente para as inúmeras pessoas que se importaram o suficiente com elas de modo a convertê-las reiteradamente, adicionar-lhes legendas, reeditá-las ou carregá-las.

Sob essa óptica, talvez seja necessário redefinir o valor da imagem ou, mais precisamente, criar-lhe uma nova perspectiva. Além da resolução e do valor de troca, pode imaginar-se outra forma de valor definida pela velocidade, intensidade e dispersão.

As imagens pobres são pobres porque estão fortemente compactadas e viajam rapidamente. Perdem a matéria e ganham velocidade. Mas também expressam uma condição de desmaterialização, partilhada não apenas com o legado do conceptualismo, mas sobretudo com os métodos contemporâneos de produção semiótica.<sup>10</sup> A viragem da *semiótica capitalista*, como descreve Félix Guattari,<sup>11</sup> joga a favor da criação e disseminação de dados compactados e flexíveis que passam a ser integrados em combinações e sequências cada vez mais recentes.<sup>12</sup>

Este aplanamento do conteúdo visual – o devir das imagens – posiciona-as dentro de um movimento informacional generalizado no interior de uma economia de conhecimento que retira as imagens e as suas legendas do contexto, de encontro ao permanente redemoinho da desterritorialização capitalista.<sup>13</sup> A história da arte conceptual começa por descrever a desmaterialização da obra de arte como um movimento resistente contra o valor fetiche da visibilidade, mas a obra de arte desmaterializa-da revela-se perfeitamente adaptada à semiotização do capital e, portanto, à viragem conceptual do capitalismo.<sup>14</sup> De certo modo, a imagem pobre está sujeita a uma tensão semelhante. Por um lado, opera contra o valor fetiche da alta resolução. Por outro, é precisamente por isso que acaba perfeitamente integrada num próspero sistema de capitalismo da informação, baseado na compressão de intervalos de atenção e na substituição da impressão pela imersão, da contemplação pela intensidade e da exibição pela pré-visualização.

### 5. COMRADE, WHAT IS YOUR VISUAL BOND TODAY?

Em simultâneo, assiste-se a uma inversão paradoxal. A circulação de imagens pobres cria um circuito que preenche as ambições originais do cinema militante, e nalguns casos ensaístico, que determina uma economia alternativa de imagens, um cinema imperfeito que se configura tanto dentro como fora da torrente mediática comercial. Na era da partilha de arquivos, até os conteúdos marginais circulam novamente, conectando públicos geograficamente dispersos.

A imagem pobre fabrica redes globais anónimas, do mesmo modo que define um histórico partilhado, criando alianças enquanto viaja, provocando traduções ou erros de tradução e estimulando novos públicos e debates. Ao perder substância visual, recupera parte do seu poder político e devolve-lhe uma nova aura, que não se baseia apenas na permanência do original, mas antes na transitoriedade da cópia. A imagem pobre, deixa de estar ancorada na clássica esfera pública, mediada e apoiada pela estrutura do Estado, para flutuar na imensa, temporária e duvidosa superfície da informação de dados. Ao afastar-se dos cofres do cinema, é arremessada para novas e efémeras telas costuradas pelo desejo de espectadores dispersos.

A circulação de imagens pobres cria *laços visuais*, como os denominou Dziga Vertov. Esse *vínculo visual* é, segundo Vertov, um modo de ligar entre si todos os trabalhadores do mundo.<sup>15</sup> Ele imaginou uma espécie de linguagem adâmica, comunista e visual, que não apenas informava ou distraía, mas também organizava os seus espectadores. Em certo sentido, o seu sonho tornou-se realidade, principalmente sob o domínio de um capitalismo de informação global, cujas audiências se encontram ligadas, quase no sentido físico, por excitação mútua, sintonia afectiva e ansiedade.

Importa considerar igualmente a circulação e produção de imagens pobres feita a partir de câmaras de telemóveis, computadores domésticos e formas de distribuição não convencional. As suas ligações ópticas – edição colectiva, partilha de ficheiros ou circuitos de distribuição – revelam vínculos erráticos e coincidentes entre produtores de todos os lugares, que constituem simultaneamente públicos dispersos.

A circulação de imagens pobres alimenta, em simultâneo, a linha de montagem dos media capitalistas e as economias audiovisuais alternativas. A par de muita confusão e estupefacção, criam-se igualmente movimentos disruptivos de pensamento e afectação. A circulação das imagens pobres inicia assim um outro capítulo na genealogia histórica dos circuitos informacionais não conformistas: os *vínculos visuais* de Vertov, as *pedagogias operárias* internacionalistas que Peter Weiss descreve na *Estética da Resistência*, os circuitos do *Terceiro Cinema* e *Tricontinentalismo* de cinema e outros pensamentos não alinhados.

A imagem pobre – ambivalente como o seu estatuto pode ser – ocupa assim um lugar na genealogia de panfletos copiados em papel-carimbo, filmes *agit-prop* em comboios-propaganda, revistas de vídeo *underground* e outros materiais não conformistas, que usavam com frequência materiais precários. Além disso, reactualiza muitas das ideias históricas associadas a esses circuitos, entre outras a de *vínculo visual* de Vertov. Imagine alguém do passado com uma boina a perguntar-lhe: «Camarada, qual é o seu vínculo visual hoje?».

Poderá responder: é a ligação ao presente.

### 6. AGORA!

A imagem pobre materializa a vida póstuma de muitas obras-primas do cinema e da *videoarte*, excluídas do protegido paraíso a que o cinema parece ter um dia pertencido.<sup>16</sup> Depois de afastadas da bem guardada e muitas vezes proteccionista arena cultural nacional, igualmente descartadas da circulação comercial, estas obras tornam-se viajantes da terra-de-ninguém digital, mudando constantemente a sua resolução e formato, velocidade e meio para, por vezes, perder inclusive o seu próprio nome e crédito.

Admitindo que muitas destas obras estão de volta como imagens pobres, pode sempre argumentar-se que não se trata da coisa real, mas afinal – por favor, quem quer que seja – mostre-me a coisa real. Porque afinal, a imagem pobre já não tem nada a ver com a coisa real – o originário original. É sim, em vez disso, sobre a sua própria real condição de existência: é sobre circulação em enxame, dispersão digital, temporalidades fracturadas e flexíveis. É sobre provocação e apropriação do mesmo modo que é sobre conformismo e exploração. Em síntese: é sobre a realidade.

<sup>10</sup> Este texto foi originalmente publicado em *e-flux*, Journal #10, em Novembro 2009 e gentilmente cedido para publicação pela autora. Tradução de Susana Lourenço Marques.

<sup>11</sup> Ver Alex Alberro, Conceptual Art and the Politics of Publicity. Cambridge, MA, MIT Press, 2003.

<sup>12</sup> Ver Félix Guattari, «Capital as the Integral of Power Formations», in Soft Subversions, New York, Semiotext(e), 1996, p. 202.

<sup>13</sup> Todas estas questões são desenvolvidas e debatidas no excelente texto de Simon Sheikh, «Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research» publicado na Art & Research 2, nº 2, Spring 2009.

<sup>14</sup> Ver também Alan Sekula, «Reading an Archive: Photography between Labour and Capital», in Visual Culture: The Reader, ed. Stuart Hall and Jessica Evans. London/New York, Routledge, 1999, p. 181-192.

<sup>15</sup> Op. Cit., Alberro, Conceptual Art and the Politics of Publicity.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Pelo menos na perspectiva de uma nostálgica ilusão.

VITOR ALMEIDA

# La courbe des lumières

Menina Aérogina, mulher volante  
Pombo, voa! Aerógina  
Ela mente com o seu corpo  
Mais que o espírito imagina  
O artifício do décor.  
Aerógina, voa pombo!  
Sonha, alivia o sono pesado;  
Eloá, domadora de Eolo.

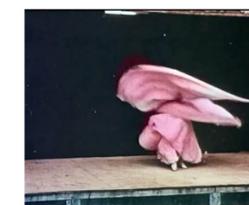
*Num oceano de veludo*  
Jean Cocteau, 1922

Estava prestes a começar a sessão do cinematógrafo. As pessoas acotovelavam-se à entrada, havia sempre uma certa confusão – as sessões iriam repetir-se consecutivamente mas a novidade era irresistível. Vendiam-se bilhetes e havia ainda quem entrasse sem pagar, alguns ficavam de pé, e por vezes ainda entravam pessoas com a projecção a decorrer. Os filmes eram curtos e o programa era do conhecimento prévio do público mas a ordem era imprevisível – o projeccionista seguia muitas vezes a sua própria intuição ou acedia aos pedidos dos espectadores. Eram habituais os comentários, por vezes em diálogo com as observações do projeccionista que apresentava os filmes com breves narrações e que pontualmente usava aparatos que produziam uma sonoplastia específica. Por vezes, na mudança da bobine, passava para uma lanterna mágica e projectava slides coloridos, ilustrações e fotografias pintadas, caricaturas populares, esqueletos bailarinos e, logo depois, voltava para a imagem cinematográfica. Nestas, dominavam o preto e branco, e alguns filmes pintados. Alternavam-se quase sempre imagens de alguma azáfama – acima de tudo, era o movimento – por entre o quotidiano e a fantasia, a cidade, com pessoas na rua a caminhar, veículos em andamento, mas também imagens de circo, com domadores e animais exóticos, acrobatas, combates de pugilismo, ou bailarinos e cómicos do teatro burlesco; e, subitamente, surge no ecrã uma mulher. Com uma indumentária peculiar, de braços caídos, coloca-se no centro dum palco. De repente, começa a mexer-se, agitando os braços e rodopiando; os panejamentos parecem ganhar vida esvoaçando, desenhando curvas e, por breves segundos, todos observam extasiados.

Era um pouco difícil explicar o que estavam a ver, de tão encantados. O movimento ininterrupto e circular do longo figurino que cobria o corpo da bailarina, revolteava pelo ar e criava um enlevo progressivo; e cada espectador, por um minuto, se deixaria arroubar por aquele tão breve quanto hipnótico deleite. Tratava-se da dança da serpentina, um filme dos irmãos Lumière, e a bailarina era Loie Fuller.

Esta dança esquisita já era conhecida nos palcos de Paris, mas a sua reprodução cinematográfica levou-a a todo o lado. Praticamente em simultâneo, surge na época uma versão colorida, aditando um efeito de vibração de cores. Por entre o público anónimo desta dança estariam figuras célebres da cultura e das artes, que tratariam recorrentemente da sua exaltação – o jovem Umberto Boccioni terá sido um deles, e perante aquele movimento infinito e vibrante, vislumbrou a ninfa modernista que anunciava o caminho.

Observe-se primeiro a origem deste filme que, no fundo, era um documentário que se converteu posteriormente numa ficção. Documentava uma dança criada por Loie Fuller, que inventara um dispositivo conjugado com um vestido de longos panejamentos que lhe permitia executar movimentos visualmente espantosos. Fuller, bailarina e coreógrafa, celebrou-se principalmente pelas suas actuações na capital francesa, no Folies Bergères e na Ópera de Paris. Protagonizou alguns dos filmes que subsistiram até hoje desta dança, sendo incerta, no entanto, a sua identificação em muitos destes, uma vez que se propagaram inúmeras imitações. A *performance* consiste numa dança com posições em constante rotação e movimento, com a bailarina agitando longos panejamentos ou véus, criando um efeito de permanente transformação das formas. Segundo a própria, a dança era entendida como um espectáculo de movimento, luz e cor. Para este efeito, Fuller também concebeu um sistema



Irmãos Lumière, *Danse serpentine*, 1897

de iluminação eléctrica colorida, com o intuito de expandir o efeito pretendido, chegando a registar duas patentes resultantes do trabalho desenvolvido para esta dança: o desenho do vestido e das suas varas de suporte, e o jogo de luz – claramente em contexto competitivo, característico dessa época em que se multiplicam e proliferam invenções e patentes do novo industrialismo.

Nos primeiros anos do cinema tudo era cinematograficamente registável e a insistência em certos temas ou motivos tornou natural que a dança assumisse um género filmico, assim como outros mais ou menos curiosos, que aos olhos do espectador contemporâneo da época iam ao encontro do gosto dominante do público, que apreciava bastante as danças tradicionais e de burlesco. Até que ponto este registo era puramente documental ou passava para o domínio da ficção é difícil de definir. Desde cedo, eram elaboradas pequenas encenações em função da filmagem, e os protagonistas olhavam para a câmara e faziam interjeições para um espectador invisível e, muitas vezes, em jeito de diálogo. A *performance* de malabaristas, artistas de circo, ou de actores em breves *gags* de humor, poderia ser apenas um registo documental da actuação de todos eles em palco, mas cedo se percebeu que poderiam criar-se situações específicas em função da posição da câmara, desenvolvendo também ocorrências ou micro-narrativas apenas do domínio filmico. Esta estratégia tornou-se mais clara quando se recorreu a elementos cinematográficos específicos como, por exemplo, a manipulação da imagem e a montagem.

Se numa primeira fase o cinema parecia genericamente colado à herança visual dos espectáculos de lanterna mágica, como ao teatro de Vaudeville e às atracções das feiras, não deixa de ser determinante que os progressos técnicos e a descoberta de possibilidades de construções filmicas específicas tenham ocorrido a par da vontade de experimentar a sua combinação com as artes visuais antecedentes e estabelecidas, o mesmo se passando relativamente às artes performativas (teatro, dança e música) e à literatura. Um aparente arcaísmo inicial no recurso às artes visuais e performativas não deixa de expor uma consciência estratégica transdisciplinar, tanto no campo do entretenimento, como no que pretende ser mais erudito, tal como mais tarde se verificou pela combinação de referências e citações, sugerindo tendências dominantes da cultura visual desse tempo e, sobretudo o desejo de alargar o âmbito do cinema.

No primeiro cinema não existia ainda uma gramática filmica. Instituiu-se, bem depois, a expressão de *cinema pré-código* que denomina esta fase, em que os estilos e os géneros estão em definição e experimentação. A prática demonstra que nem tudo era decorrente da intuição: são conhecidas as influências notórias e secundárias das outras artes; e, noutro sentido, quando um filme era produzido, os seus autores iam descobrindo novas possibilidades do novo dispositivo cinematográfico – daí a impressão, hoje em dia, de que tudo era possível. Era também frequente o mercado ditar orientações, mesmo que num ambiente competitivo de produção e distribuição sem muitas regras estabelecidas, nomeadamente através da manifesta facilidade de reprodução e circulação de cópias ilegais. Geralmente encarada como uma resposta dos produtores às exigências do gosto sempre incerto do público, ocorriam muitas vezes imitações, quando a cópia descarada, mas, no caso dos cineastas, questiona-se se a replicação não terá sido também um impulso que potenciou a dinâmica de renovação contínua. Jonathan Auerbach propõe que a imitação/cópia/reprodução ajudou

os cineastas e o seu público a dominar os códigos emergentes de inteligibilidade.<sup>1</sup> Um dos problemas recorrentes na produção pioneira é o facto de se terem perdido muitos filmes e documentação sobre as produções deste período, o que fez com que muitas vezes ficasse oculta ou ausente a identificação da originalidade numa criação ou de algo que havia sido experimentado pela primeira vez. Só décadas mais tarde, os mais criativos e distintos seriam reconhecidos como autores em fecundação pelos sinais evidentes da sua singularidade e descoberta dum discurso filmico.

Voltando à dança da serpentina, estamos ainda longe do que depois se veio a denominar de filmes de dança no cinema e no vídeo, mas estava aberto um caminho para variações múltiplas, algumas delas pouco prováveis, como se abordará mais à frente. Percebamos antes alguns aspectos relevantes na dança da serpentina que foram influentes. O pioneirismo de Loie Fuller foi de grande importância no mundo da dança contemporânea, citando Isadora Duncan (que chegou a pertencer à sua companhia) e Martha Graham, essencialmente, pelo modo como via a dança enquanto síntese de todas as artes, e pela passagem que efectuou entre o espectáculo de entretenimento e a dança contemporânea. É sobretudo nos primeiros anos do cinema que deixa um impacto decisivo precisamente com a dança da serpentina. Esta é apresentada em 1892, e pouco tempo depois filmada pelos irmãos Lumière (1895) e por Edison/Dickson (1896). Surgiram muitas réplicas de outros autores, que nunca atingiram a sofisticação alcançada por Fuller, mas isso não era o essencial: importante era conseguir recriar aquele efeito de movimento contínuo, hipnótico e interminável. Se já era encantatório, desde muito cedo se começaram a pintar os filmes, numa espécie de resposta à lanterna mágica, onde eram comuns as imagens policromáticas. Contudo, a pintura aqui era executada à mão, *frame a frame*, e ainda que o propósito da coloração pudesse ser no sentido de algum mimetismo da luz e cor explorada na performance original, o efeito filmico não era realista. Semelhante à técnica utilizada em outras experiências filmicas, geralmente destacando objectos ou protagonistas, neste caso reforçando um carácter etéreo e intermitente – a sucessão e impermanência cromática tende para a abstracção, o que, para alguns investigadores, se aproxima da abordagem utilizada nas cópias pintadas dos filmes de *féeries* (por exemplo, os imaginários de fantasia de Méliès). Pode, assim, ser entendida como um acaso que explora a visão dinâmica impressionista da cor, em contexto cinematográfico. Edison, a propósito da invenção do cinematógrafo, referiu-se ao dispositivo como a «máquina que faz pequenas imagens que dançam»<sup>2</sup> – o que manifesta a afinidade com as artes mais ancestrais da nova invenção e a possibilidade de referencialidades mais complexas.

Ocorria outra transformação, ao assistir-se a este evento mediático – o efeito encantatório parecia transpor a bidimensionalidade do ecrã, ainda que por breves instantes, e o público entregava-se sem conseguir desviar os olhos do fenómeno. O deslumbramento perante esse movimento e vibração contínua era acompanhada por uma leveza inesperada, distinta dos outros filmes pois não tinha qualquer analogia com a realidade, como uma novidade absoluta: uma ligação à modernidade. Como refere Deleuze, a imagem de Fuller é um modelo exemplar de transformação através do fluxo e da continuidade rítmica, apresentando de um modo elementar a imagem-movimento.

1 Jonathan Auerbach, *Body Shots: Early Cinema's Incarnations*. Berkeley, University of California Press, 2007.

2 ABEL, Richard. *Encyclopedia of Early Film*. New York, Routledge, 2005, p. 233.



Alice Guy, *Danse serpentine*, 1900

Uma grande parte da fase inicial das produções de Edison/Dickson resume-se ao registo de corpos atléticos, de acrobatas e bailarinos de danças populares e etnográficas, contribuindo neste período para o género que se denominou de filmes de dança. Expandiu-se internacionalmente como um dos géneros mais estáveis até 1904, com múltiplas variações, e novamente, por Edison/Dickson, no filme *Annabelle and the butterfly dance* (1895). Subitamente, numa década, gera-se um fenómeno global de citações e variações, como uma norma transitória, levando até ao limite as suas possibilidades expressivas, geralmente, num registo humorístico.

Para os cineastas a oportunidade não poderia ser exclusiva, e ocorre uma mutiplicação explosiva, em que mais do que a replicação pura da serpentina, no filme seguinte era preciso ir mais longe para não deixar de surpreender o espectador. Após os irmãos Lumière, muitos dos protagonistas do cinema pioneiro pareciam impelidos a experimentar a sua versão: Edison/Dickson, mas também Méliès (1896), a francesa Alice Guy (1897, 1900, 1902), os alemães Max e Emil Skladanowsky (1895), o português Aurélio da Paz dos Reis (1896) – tendo como protagonista a actriz brasileira Cinira Polónio –, o espanhol Segundo de Chomón (1908), as companhias francesas Pathé e Gaumont, a companhia italiana Cines, etc.

As variações surgem sem constrangimentos, percorrendo todo o tipo de extravagâncias: na produção *Création de la Serpentine* de Chomón, começamos por ver uma personagem semelhante ao Mefistófeles a preparar uma poção mágica, que após uma explosão faz surgir uma bailarina que imediatamente começa a executar a dança. Após algum tempo, assiste-se a uma trucagem e passamos a outro espaço maior, como um *plateau*, no qual durante cerca de um minuto, a protagonista circula e, repentinamente, entram em palco mais oito bailarinas, enchendo o enquadramento. O efeito de surpresa em relação ao que se apresenta em campo e ao que surge fora de campo é irresistível. Chomón revelar-se-ia uma das figuras essenciais na criação de efeitos especiais, especialista de trucagens na animação *frame a frame* e um dos principais responsáveis na coloração dos filmes, desde o início até à instauração da técnica stencil que se tornou a abordagem dominante em larga escala. Noutra das mais extraordinárias variações, realizada por Alice Guy em 1900 – aliás, a primeira mulher cineasta na história do cinema – assiste-se a um domador de leões dentro de uma jaula, que durante um minuto procura lidar com os animais e controlar a situação, quando inesperadamente entra em campo uma bailarina que executa a serpentina perante os leões, aparentemente agradados.

A partir de 1904, os filmes constituídos apenas por danças são menos frequentes, mas, no entanto, estas são integradas em narrativas. A versão de Méliès (em 1896) da dança da serpentina perdeu-se (conhecendo-se a sua existência através do catálogo da sua companhia) mas o autor ainda a inseriu em vários filmes, como em *La danse du feu* (1899), no qual um demónio, através de um truque de magia e fogo, convoca uma bailarina que executa a serpentina; o figurino sugere as labaredas, reforçadas pela cor, e no fim desaparece em combustão. A escolha do título *La danse du feu* não terá sido casual pois é uma das denominações da dança de Fuller e comum ao título de múltiplas obras de artes plásticas que representam a *performance*. A proliferação de versões filmicas também terá contribuído para que o impacto da dança se alastrasse às outras artes, reforçando a ideia de que

a cinematografia pioneira se desenvolveu numa atmosfera de intermedialidade visual e artística.

Não será de estranhar que o fascínio pela dança da serpentina suceda em grande parte pelo efeito hipnótico e sensual do movimento contínuo e da metamorfose cromática, funcionando desde logo como uma atracção perceptiva, por excelência, no cinema das atracções. Os indícios de abstracção parecem antecipar experiências cinematográficas que apenas vão surgir em meados da década de 20. Porém, mesmo que o efeito sugestivo tenha sido consciente – à semelhança de outros filmes pintados deste período –, percebe-se que a intenção era mais expressiva e metafórica, e menos de reprodução da realidade.

A partir da dança da serpentina no primeiro cinema, compreende-se (e anuncia-se) uma linhagem discursiva na sua adaptação para o ecrã: movimento e dinamismo, luz e sombra, transformação e metamorfose, a cor, o truque e a ilusão. Importa entender a sua manifesta replicação no cinema, e que essa difusão por múltiplas experiências cinematográficas ocorreu enquanto fenómeno de contaminação em âmbito também filmico. Por exemplo, Aurélio da Paz dos Reis, não terá visto o espectáculo de Fuller ao vivo, supondo-se que terá assistido à sua projecção cinematográfica, especificamente da versão dos Lumière (exibida no Porto em 1895) fazendo depois a sua versão em 1896, como muitos outros na Europa e na América, que em cópia, adaptação ou recriação a inseriram nos seus filmes, como se pertencesse a um repertório colectivo em formação, que era urgente testar e partilhar. Trasladar e transcrever esta atracção, e o seu extraordinário efeito estético, significou menos um acaso que uma oportunidade. Por um lado, o renome de Fuller e o sucesso específico desta performance garantiam rentabilidade para os produtores de cinema, e não conseguindo Fuller patentear a dança *per se*, abriu-se um caminho dourado para a sua reprodução e referenciação. Por outro lado, a notoriedade do seu vanguardismo atraiu a adesão e o engenho dos que, entre os cineastas (e não apenas estes), apontavam para a nova frente – por associação, para legitimação artística ou afirmação autoral. Em cada abordagem, arte e ciência apresentam o paradigma da modernidade em formação: a estética da curva, a figura etérea. E a dança branca, do fogo, das luzes, de Fuller, iconiza-se.

Deste fenómeno de variedade produtiva e em rápida propagação se retira ainda um conhecimento geral real da produção filmica que atravessa fronteiras, e sugere um complexo preceito, aquando da realização cinematográfica. No que diz respeito ao modo de abordar uma convenção, um tema ou um género – entre a imitação e a variação, entre a aprendizagem e a invenção – insinua-se, constante e desde a sua formação, o sentido de reconstrução, serpenteando o caminho da grande ilusão.

O que se relê – em cada curva – é tão ancestral quanto, paradoxalmente, moderno.



Segundo de Chomón, *Création de la serpentine*, 1900

# O azul das pirâmides

SUSANA LOURENÇO MARQUES

**SOBRE PARAÍSO  
DE LARA JACINTO**

A palavra *turismo* foi introduzida na língua francesa em 1841, dois anos depois de François Arago ter anunciado a invenção da fotografia perante uma plateia de cientistas, seduzidos pela possibilidade de reproduzirem fielmente os grandes monumentos de Gizé, Mênfis e Tebas. Numa alusão à *Campanha do Egipto* (1798–1801) empreendida por Napoleão Bonaparte, Arago defende a substituição do modelo pictórico pelo registo fotográfico, capaz de descrever fielmente as *maravilhas do Oriente* e de salvaguardar, mensurar e arquivar esse património artístico e cultural.

A proposta de transferir e tornar portátil a experiência do lugar, alterando o modo de olhar e conhecer, despertou a atenção de um público frequentemente desinteressado em se relacionar diretamente com a experiência da diferença, mas simultaneamente curioso pela acomodação do estranho e do exótico. Foi esta sedução que conduziu fotógrafos, um pouco de toda a Europa, a realizar longas viagens e extensos levantamentos que publicaram e comercializaram para representar as desejadas *maravilhas do Oriente*. As pequenas imagens do templo de Ramsés II ou das pirâmides de Gizé, que muitos passaram a poder apresentar no seu espaço doméstico, passaram a definir uma outra forma de reclamar a importância histórica destes lugares seculares, contribuindo para a sua apropriação e aculturação.

Esta aliciante produção de *souvenirs* marcada pelo desenvolvimento em paralelo do turismo e da fotografia, estabeleceu um *sistema de atrações*, como distingue Peter Osborne, e um irreversível mecanismo de reprodução de reproduções, através do qual as sociedades modernas «se experimentam e reflectem a si mesmas, se reencenam como espectáculo», transformando os espectadores em «revisores permanentes da sua própria experiência». <sup>1</sup> Através destas *imagens souvenirs*, prosperou e prospera um turismo mediado, que ciclicamente substituiu a experiência da viagem pela reprodução e miniaturização técnica do monumento, iludindo a sua escala e admitindo a encenação da sua presença, noutra tempo e noutra lugar.

Assumindo que o «turismo produz objectos para turistas e turistas para objectos», <sup>2</sup> é precisamente na fronteira do enquadramento político e social deste sistema circular que se pode escorinar a complexa realidade dos que comportam a sua existência, do outro lado do paraíso que permanece fora da mediação e da encenação.

As atrações turísticas que se instalam em regiões balneares como o Algarve desde a década de 1980 qualificam as práticas hedonistas contemporâneas e a fértil economia dos pequenos deleites e consumo condensado, garantindo a medida certa de artificialidade e distância sobre a cultura do território que ocupam. São uma tentativa de cristalização da imagem perfeita, de criação de um estereótipo que, como situa Osborne, «absorve a matéria histórica das coisas para melhor embalsamar o mito. Às vezes nada se move e nada envelhece, o trabalho da morte é imediatamente suspenso e simulado. A quietude do paraíso é também a quietude da morte, o fim do movimento e, claro, o fim do prazer». <sup>3</sup>

A edificação destes breviários do paraíso – lugares que se fazem à imagem de outros lugares e coisas transformadas em imagens de outras coisas – revelam igualmente a lógica de reflexibilidade que o turismo e a fotografia protagonizam, e a resignificação da realidade na qual prosperam.

Na sombra desse imaginário, Lara Jacinto retrata a itinerância de pessoas que vivem e trabalham no concelho de Lagoa, oriundas de outros pontos do mundo, dando

visibilidade a micro-histórias feitas de expectativas e voluntariedades, de quem escolheu migrar para integrar um imaginário que frequentemente se situa no verso desses paraísos artificiais.

Jacinto fotografa os vestígios de uma migração pouco reconhecida, olhando de frente para esse *sistema de atrações*, para dissipar a frequente sobreposição de dois contextos que raramente se cruzam. Por um lado, os que procuram satisfazer o desejo de uma experiência de autenticidade que imerge nestes teatros do exótico, seguros e regulados. Por outro lado, os que vislumbram uma oportunidade de trabalho, frequentemente sazonal e precário, em busca de melhores condições de vida, de liberdade ou da quimera que os acompanha desde a infância.

Ao registar a sobreposição e pluralidade destes territórios que o carácter ocasional e provisório do deslocamento implica, olha para os espaços que prolongam a sua identidade tornando visível uma condição que é *indecidível* e *inclassificável*, como caracteriza Madan Sarup: «um estranho é alguém que se recusa a permanecer limitado à sua terra distante ou a afastar-se da nossa. Que está fisicamente perto, embora permaneça culturalmente distante (...) suspensos num espaço vazio entre a tradição que já deixaram e um modo de vida que teimosamente lhes nega o direito de entrada (...) uma anomalia entre o interior e o exterior, ordem e caos, amigo e inimigo». <sup>4</sup>

Os bastidores deste *sistema de atrações* formam uma paisagem intermitente, feita de ondulações culturais, económicas e sociais, onde se acomodam *clichés* de uma natureza longínqua – as pirâmides de areia, o deserto sem miragem ou as exíguas florestas tropicais a espigar no meio do *resort* – que parecem contrariar a sua intangibilidade e anonimato. Se, como refere Marie José Mondzain, «fazer uma imagem é colocar o homem no mundo como espectador», <sup>5</sup> no actual contexto de pós-apropriação e de absoluta perda de referente, propriedade e geografia das *maravilhas do oriente*, podemos entender a circularidade desta premisa, pensando o espectador como alguém que faz imagens no rasto das imagens que vê e que o definem na assintonia entre saber e reconhecer, entre ver e pertencer.

Neste ensaio fotográfico sobre Lagoa (Algarve), não se vê o mar, mas antes a imponente fragilidade das pirâmides, e dos que as envolvem, onde o exótico existe e persiste numa série de migrações mundanas, de familiaridades elusivas, ocupando uma área cinzenta, não necessariamente feita de violentas mudanças, mas de pequenas deslocações. Olhamos para estas fotografias e o que encontramos não é a diferença entre dois lugares, mas o modo como, afinal, um lugar pode ser diferente e apartado de si mesmo.

1 Peter Osborne, *Travelling Light, Photography, Travel and Visual Culture*. Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 75.

2 *Ibid.*, p. 92.

3 *Ibid.*, p. 115.

4 Madan Sarup (1993), «Home and Identity» in George Robertson; Melinda Mash, et. al, *Travellers' Tales, narratives of home and displacement*. London, Routledge, 1994, p. 102.

5 Marie-José Mondzain, *Homo Spector*. Lisboa, Orfeu Negro, 2015



Lara Jacinto, da série *Paraíso*, 2019–2020



# Thriller, suspense e livros de fotografia

CELIA VEGA PÉREZ & LUIS DELTELL

## THE EPILOGUE E A LES 8 AL BAR EUSEBI

Na fotografia, diz Roland Barthes, não há futuro<sup>1</sup>. Ao fixar um instante numa imagem fotográfica, o tempo pára e o devir parece ser negado, imortalizando «uma realidade que “não é mais” embora se reproduza infinitamente»<sup>2</sup>. A sua natureza, estática e instantânea, torna-a potencialmente a mais anti-narrativa das artes. Apesar disso, a fotografia actua como um gatilho para a narração. As imagens fotográficas, diz Susan Sontag, apesar de «em si mesmas não explicarem nada, são convites inesgotáveis à dedução, especulação e fantasia».<sup>3</sup>

A capacidade de evocar uma história a partir de uma única imagem multiplica-se quando as fotografias formam uma sequência e/ou são acompanhadas por palavras. Assim, o texto auxilia a ancoragem do significado das imagens fotográficas e potencializa a sua capacidade de narrar. Um dos primeiros modelos que ligou palavras e imagens foi o *romance ilustrado* que se revelou ineficaz pelas características formais da imagem fotográfica e da sua condição indexical, ou seja, como um traço da realidade, dificultando a criação de sequências narrativas fluídas.<sup>4</sup>

Mais eficaz é o modelo que o cinema propõe para narrar com imagens. Nas palavras de David Company, «a construção elástica do espaço, do tempo e do movimento no cinema desempenhou um papel fundamental na reconfiguração da página».<sup>5</sup> Essa construção é realizada por intermédio da montagem que, de acordo com Eisenstein, não é uma simples técnica cinematográfica, mas o princípio essencial para a criação de uma linguagem, orquestrando o seu significado a partir de peças singulares como são os fotogramas.<sup>6</sup> O conceito de montagem ultrapassa, portanto, o cinematográfico e pode ser entendido como «um modelo de pensamento comum às artes visuais, à literatura, à rádio [e] ao cinema».<sup>7</sup>

O *efeito de choque*<sup>8</sup> proposto pelas vanguardas para montar objectos visuais – colagem (do movimento cubista ao futurista) e fotomontagem (do movimento dadaísta ao construtivista) – dará lugar a um outro tipo de montagem menos espectacular: a da acumulação, repetição e sequenciação. Nesse sentido, podemos falar de montagem quando nos referimos ao trabalho de fotógrafos como Walker Evans e, em particular, ao seu livro *American Photographs*. Nele, o leitor é convidado a descobrir as relações (nem sempre óbvias) entre a fotografia de uma página e as que a precedem e sucedem. Num ensaio que refere a obra, Lincoln Kirstein descreve a importância de entender o livro não como uma colecção de fotografias individuais, mas como uma narrativa na qual as imagens são parte de um todo coerente: «As imagens existem fisicamente no livro como impressões individuais separadas. Carecem da evidente continuidade da imagem em movimento e, pela sua natureza física, obrigam o espectador a perceber uma série de imagens como partes de um todo. Mas essas fotografias, necessariamente vistas individualmente, não são concebidas como imagens isoladas, captadas por uma câmara que gira indiscriminadamente de um lado para o outro. Na intenção e na prática, elas existem como uma colecção de afirmações que derivam e apresentam uma atitude consistente».<sup>9</sup>

Neste contexto, o livro de fotografia é entendido como «uma forma de arte autónoma, comparável a uma escultura, uma peça de teatro ou um filme» em que «as fotografias perdem o seu carácter fotográfico como coisas “em si mesmas” e convertem-se em partes, transferidas por tinta impressa, num evento dramático denominado livro».<sup>10</sup> O álbum de fotografias destaca-se como um dos meios de eleição para «organizar, de forma

perfeitamente controlada, um conjunto de imagens que se podem montar, reagrupar, opor como achamos adequado, e com as quais construímos uma obra com tanta facilidade como um texto».<sup>11</sup>

Assim, nos livros de fotografia o todo torna-se mais importante do que as partes. Os autores de livros de fotografia trabalham por montagem e acumulação, ficando mais próximos do trabalho de romancistas e cineastas do que dos próprios fotógrafos – pelo menos como descritos por Julio Cortázar – e são, como contadores de histórias, «forçados a escolher e limitar uma imagem ou um determinado evento que seja significativo».<sup>12</sup> Ao trabalhar uma sequência, e não a imagem única, o fotógrafo torna-se um «editor, no sentido inglês do termo. Ele não é apenas o que prepara o livro para publicação, como no sentido francês [e português] do termo, mas aquele que reúne, selecciona e organiza a informação com o intuito de lhe dar um sentido».<sup>13</sup> Este é o mesmo que Masats referiu quando reconheceu que: «[...] Em determinado momento, a imagem fixa não é suficiente para um fotógrafo que procura a narração. Começa com a disposição nas páginas, com a sensação de movimento... O fotógrafo, aos poucos, vai conquistando espaço ao paginador: necessita que uma imagem seja seguida por outra imagem e a seguir outra... e se essa imagem for disposta com diferentes escalas? O fotógrafo começa a perceber que as fotografias são conseqüentes umas das outras... É a necessidade de montagem que se introduz no trabalho do fotógrafo».<sup>14</sup>

Deste modo, a montagem converte-se numa das ferramentas fundacionais e fundamentais para a criação de histórias fotográficas e cinematográficas e no modelo predilecto para a criação dos livros de fotografia mais influentes do século xx, incluindo *Life is Good & Good for you in New York: Trance, Witness, Revels* (1956) de William Klein ou *The Americans* (1958) de Robert Frank. Estes livros «adquirem ritmo de página para página, criando crescendos e diminuendos de atividade pictórica que emulam o movimento e a dinâmica do cinema».<sup>15</sup>

O cinema continua a ser uma fonte de inspiração para o modo de montagem narrativa dos livros de fotografia.<sup>16</sup> Ao explicar a sequenciação de imagens, o designer Teun van der Heijden recorre à linguagem cinematográfica: «Se tens um grupo de pessoas numa fotografia e noutra fotografia aparece uma pessoa, podes usar isso como uma espécie de efeito *zoom*, mesmo que a pessoa da segunda fotografia não seja a mesma. Quando uma fotografia é radicalmente diferente da que a precede ou sucede, equipara-se a um corte rápido no cinema».<sup>17</sup> Mas, ao contrário do cinema, nos livros de fotografia é o leitor quem preenche as lacunas que se geram na passagem de uma imagem para outra. Essas lacunas e os seus efeitos foram teorizados na literatura por Wolfgang Iser a partir do conceito de *espaços de indeterminação* do filósofo polaco Roman Ingarden. O autor alemão conclui que o vazio de um texto não é negativo mas, pelo contrário, é voluntariamente colocado pelo autor para construir «toda uma rede de relações possíveis, cujo encanto reside no facto de que o leitor possa concretizar por si mesmo essas conexões».<sup>18</sup>

Estas elipses narrativas, inerentes à narrativa fotográfica, convidam os criadores a usar estruturas características do *thriller* e do filme *noir*, como são exemplo dois livros de fotografia, distintos entre si, mas que sustentam em comum a montagem geradora de suspense no leitor: *The Epilogue* (2014) de Laia Abril e *A les 8 al Bar Eusebi* (2020) de Salvi Danés.

<sup>1</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida*. Nota sobre la fotografía. Barcelona, Paidós, 1990, p. 156.

<sup>2</sup> Eduardo Rodríguez Merchán, Lidia Esteban, y Celia Vega, «La idea del tiempo en fotografía y cine», *Fotocinema*. Revista científica de cine y fotografía, nº 12, 2016, p. 3.

<sup>3</sup> Susan Sontag, *Sobre la fotografía*. Cidade do México, Alfaguara, 2006, p. 42.

<sup>4</sup> Joel Smith, «More than One: Sources of Serialism», in *More Than One: Photographs in Sequence*. Princeton, Princeton University Art Museum, 2008, p. 10.

<sup>5</sup> David Company, *Photography and Cinema*. Londres: Reaktion Books Ltd, 2008, p. 62.

<sup>6</sup> Ana María Guasch, *Arte y Archivo, 1920–2010*. Genealogías, Tipologías y Discontinuidades. Madrid, Akal, 2011, p. 111.

<sup>7</sup> Jean-François Chevrier, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

<sup>8</sup> Benjamin H. D. Buchloh, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid, Akal, 2004.

<sup>9</sup> Lincoln Kirstein, «Photographs of America: Walker Evans», in *American Photographs*. Nova Iorque, The Museum of Modern Art, 1938, p. 192–193.

<sup>10</sup> Garry Badger e Martin Parr, *The Photobook: A History, vol. 1*. Londres, Phaidon, p. 7.

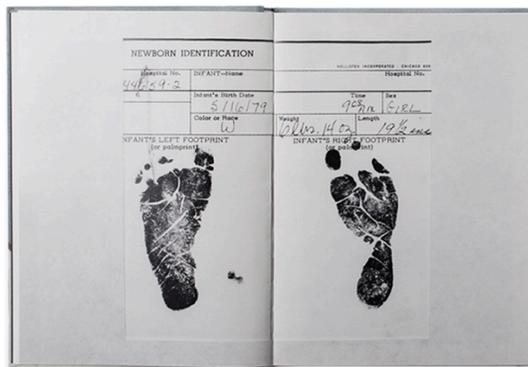
<sup>11</sup> Olivier Lugon, «“Photo–Inflation”. La profusion des images dans la photographie allemande, 1925–1945», in *Les Cahiers du musée d’art moderne*, nº 49, 1994, p. 101–102.

<sup>12</sup> Julio Cortázar, «Algunos aspectos del cuento», in *Cuadernos Hispanoamericanos*. Revista mensual de Cultura Hispánica, nº 255, 1971, p. 406.

<sup>13</sup> Clément Chéroux, «Vous appuyez sur le bouton, nous faisons le reste!», in *Mutations. Perspectives sur la photographie*. Paris, Paris Photo/ Steidl, 2011, p. 246.

<sup>14</sup> Laura Terré, *Historia del grupo fotográfico AFAL*, 1956–1963. Sevilha, Photovision, 2006, p. 296.

<sup>15</sup> Emily King, Look, «No Words!», in *Put About: A Critical Anthology on Independent Publishing*, ed. por Maria Fusco e Ian Hunt. Londres, Book Works, 2004, p. 32.



1

1 Laia Abril, *The Epilogue*, 2014  
 2 Salvi Danés, *A les 8 al Bar Eusebi*, 2020

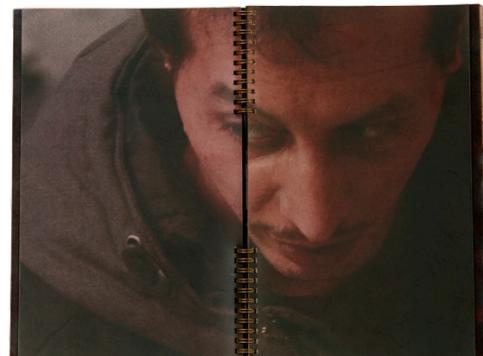
*The Epilogue* conta a história de Cammy Robinson, uma jovem que faleceu aos 26 anos vítima de bulimia. O livro começa, como o próprio título sugere, após a morte de Cammy e a narrativa é apresentada por *flashbacks* através dos quais a vida da protagonista é reconstruída. Abril encontrou inspiração na literatura e principalmente no cinema e reconhece que «a narrativa [do livro] é muito influenciada por thrillers e mistério».<sup>19</sup> Nesse sentido, é fundamental que o leitor só seja informado sobre o transtorno alimentar que Cammy sofreu, no mesmo momento em que a família descobre a doença. Na primeira parte do livro, o leitor não sabe o que se está a passar, o que, de acordo com Abril, contribui para criar um sentimento de empatia para com os pais, familiares, amigos e vítimas colaterais da doença de Cammy.

A história é construída a partir de diversos materiais: receitas médicas, fotografias de família, reproduções do diário da protagonista, depoimentos de pessoas próximas, etc., e todas as decisões que Abril toma na criação do livro seguem uma lógica narrativa: «Nada no livro é aleatório ou puramente estético, e tudo tem uma razão de ser. Por vezes é mais racional, outras vezes mais emocional. Os desdobráveis [no livro] quebram a narrativa, do mesmo modo que os trágicos acontecimentos quebram a vida de alguém. E também escondem algo mais: o primeiro diagnóstico de Cammy, o lugar onde teve a sua primeira convulsão, o facto de ninguém querer viver com ela porque teve outra convulsão na casa onde vivia com os seus amigos, a sua morte. Bulimia é uma doença que consiste em esconder coisas e fingir que “está tudo bem”. Esta foi outra forma de colocar isso na mesa».<sup>20</sup>

Deste modo, o recurso ao suspense reforça formalmente um aspecto chave da doença: o encobrimento por parte do doente. Talvez a confissão mais chocante do projeto seja a da sua mãe, que tanto no livro como num vídeo promocional diz: «Para ser honesta, acho que não conheci realmente Cammy. Sinceramente, não sei se ela realmente conheceu alguém». O mistério, que aos poucos vai sendo revelado em *The Epilogue* é a própria doença que Cammy tentou ocultar – a bulimia – que vem finalmente à tona, rompendo com o tabu que a rodeia.

De modo semelhante pode encontrar-se algo pós-tumo na estrutura de *A les 8 al Bar Eusebi*. O bar que dá nome ao livro desapareceu há uma década. A prisão Modelo em Barcelona, outro espaço importante, foi encerrado anos antes da publicação deste livro. E o facto que inspira a história, a fuga de quarenta e cinco prisioneiros da prisão Modelo, ocorreu no final da década de 1970. Trata-se assim de elaborar uma ficção a partir do presente, invocando não tanto um acontecimento específico, mas uma certa atmosfera de suspense.

Para isso, Danés inspira-se na narrativa cinematográfica e, tal como Abril, organiza estrategicamente as imagens – em si imbuídas de mistério – para gerar suspense. Neste caso, e ao contrário de *The Epilogue*, quase não existe texto e quando aparece emerge sob a forma de *slogans* publicitários que, tal como as imagens, funcionam como pistas para dar informações ambíguas e nunca concluir ou desvendar o mistério. A condição documental da obra de Abril, na qual se narra uma história real que determina uma compreensão mais directa e literal por parte do leitor, implica que o texto situe explicitamente o que as imagens apenas podem sugerir. Como afirma Marie-Laure Ryan, ao falar da diferença entre narrativas visuais e verbais: «Com a sua combinação de desdobramento dinâmico e visualidade, o filme pode ser tão eficiente quanto as palavras para representar uma sucessão



2

de eventos como “o rei morreu e depois a rainha morreu”, mas apenas as palavras podem dizer “o rei morreu e depois a rainha morreu de dor”, porque apenas a linguagem é capaz de explicitar a relação causal. Num filme (e ainda mais numa imagem estática), as relações causais entre acontecimentos devem ser deixadas para a interpretação do espectador e, sem uma narração em voz off, nunca podemos estar completamente seguros que foi a dor e não a doença que matou a rainha».<sup>21</sup>

Em *The Epilogue*, são necessárias certezas que *A les 8 al Bar Eusebi* pode prescindir, num livro em que tudo são emboscadas e no qual as personagens são totalmente alheias à trama. Os olhares de esguelha, planos-pormenor das mãos que parecem esconder alguma coisa, o pátio de uma prisão, ou um anúncio que diz “Siga-me... Vamos para o Brasil”, tudo faz suspeitar que atrás do que vemos se oculta algo. Mas esse algo está na nossa imaginação, e se a narrativa funciona, e podemos inferir uma história mais ou menos unificada a partir das imagens fotográficas, é em parte porque o thriller cinematográfico é um modelo culturalmente reconhecível para os leitores.

Ambos os livros, um de carácter documental e outro ficcional, são a confirmação das possibilidades narrativas que a fotografia oferece para construir histórias nas quais o mistério e a ambiguidade, próprios do filme noir, desempenham um papel fundamental. A montagem cinematográfica e o *thriller* revelam-se, neste contexto, como modelos de inspiração a partir dos quais é possível pensar a edição e sequenciação das imagens no livro.

Traduzido do espanhol por Susana Lourenço Marques.

16 Marta García Sahagún e Celia Vega Pérez, «Dos interpretaciones del (mismo) espacio. El paisaje mítico norteamericano en el cine (Malas Tierras, Badlands, Terrence Malick, 1973) y en el fotolibro (Redheaded Peckerwood, Christian Patterson, 2011)», in *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº 16.16, 2018, p. 350-79.

17 Holly Stuart Hughes, «The Art and Process of Sequencing Photo Books», *PDN*, 2018. Disponível em: <https://www.pdnonline.com/features/photo-books/art-process-sequencing-photo-books/>.

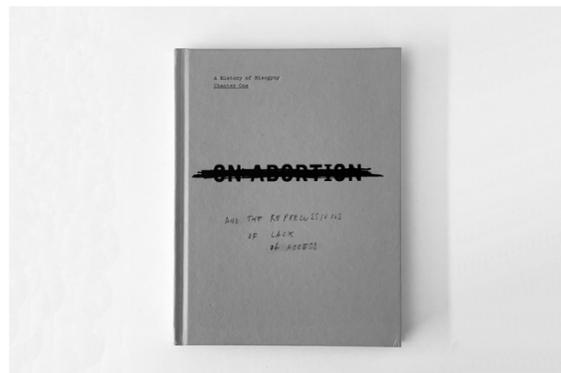
18 Wolfgang Iser, *L'appel du texte. L'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*. Paris, Allia, 2002, p. 31-32.

19 Op. Cit., Stuart Hughes.

20 Jörg Colberg, *Understanding Photobooks: The Form and Content of the Photographic Book*. Londres/Nova Iorque, Routledge, 2017, p. 3.

21 Marie-Laure Ryan, «Narration in Various Media», in *The Living Handbook of Narratology*, ed. por Peter Hühn et al. Hamburgo, Hamburg University Press, 2013. Disponível em: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/53.html>.

# OLHAR



[LIVRO]

ON ABORTION, A HISTORY OF MISOGYNY  
CHAPTER ONE – ON ABORTION AND  
THE REPERCUSSIONS OF LACK OF ACCESS  
LAIA ABRIL, 2018  
DEWI LEWIS PUBLISHING

Recolher fotografias é recolher o mundo, escreveu Susan Sontag em 1977. No actual contexto em que a realidade é devorada pela imagem mediática e de uma arte votada aos monitores e às imagens de síntese, como diz Rancière (2011), as histórias contadas através de imagens fotográficas são recortes do mundo que qualquer pessoa pode fazer ou adquirir.

Quando nos centramos na ostensiva reproduzibilidade da fotografia da geração *Instagram*, na qual as imagens se reduzem, muitas vezes, a meros *clichés* visuais, a fotografia parece perder o seu valor contemplativo e, mais do que isso, parece perder o seu efeito perturbador, aquele que ativa o nosso potencial pensativo e questionador. Mas, felizmente, nem sempre é assim. Há (e aqui me incluo) espectadores atentos ao potencial disruptivo das imagens *fixadas* nas redes sociais.

Foi no *Instagram* que encontrei a artista Laia Abril, ou melhor, a *research-based artist* como ela se descreve no seu *website*. No trabalho desta artista, fiquei interessada pela forma como Abril abordou, através da sua narrativa visual, um tema amplo e complexo – a misoginia.

*On Abortion (and the repercussions of lack of access)* é o primeiro capítulo da série *A History of Misogyny*, que inclui outros dois capítulos, nomeadamente *On Mass Hysteria* e *On Rape*.

Embora a narrativa visual da obra *On Abortion* tenha sido inicialmente apresentada em forma de exposição nos Rencontres d'Arles em 2016, foi somente em 2018 que teve a sua publicação em livro, editado pela Dewi Lewis Publishing.

Da sua primeira exposição até à publicação do referido livro, Laia Abril apresentou *On Abortion* em diferentes países: Espanha, México, Estados Unidos, Inglaterra, Itália, Finlândia e Croácia. Sublinhou publicamente que a exposição vem sempre antes do livro porque, para a artista, a montagem do mesmo é o resultado do que as pessoas sentiram e exteriorizaram após verem a exposição.

O livro é assumidamente documental, distraidamente fotojornalístico e esteticamente provocativo. Reflete, segundo Laia Abril, a metodologia de trabalho que aprendeu durante a sua residência artística na *Fábrica*, o conceituado centro de pesquisa em comunicação, sediado na cidade italiana Treviso.

O design editorial, assinado pela própria artista em parceria com Ramon Pez (director de arte da Revista *Colors*) reflecte o cuidado de ambos em intercalar, de forma ponderada, o visual gráfico e o conteúdo do livro. A combinação de fotografias, excertos de vídeos, publicidade, anúncios de jornais, documentos e imagens encontradas em arquivos e museus, informações públicas consultadas na internet e os testemunhos de pessoas reais são os elementos que compõem as metáforas visuais sobre o aborto pelo olhar da artista.

Os anúncios de pílulas para tratar os *distúrbios femininos* ou irregularidades menstruais, bem como a publicidade das *médicas* da regularização do atraso menstrual aparecem nas frestas da sua narrativa visual. Eles abrem e fecham a obra, indicando-nos que se trata de uma pesquisa histórica, fundamentada em excertos de fontes primárias de informação.

As fotografias dos rostos, pixelizados ou não, são partes essenciais da estrutura narrativa. Estas estão presentes do início ao fim do livro, sempre acompanhadas dos testemunhos reais de quem experienciou a dimensão trágica do aborto ilegal e não seguro. Alguns destes testemunhos ganham contornos ainda mais trágicos quando a artista ilustra, com fotografias, os objectos reais que dão veracidade às memórias subjectivas evocadas pelas pessoas fotografadas. Imagens que fazem alusão às roupas que vestiam, às viagens que fizeram para poderem abortar de forma segura, aos remédios de indução do aborto, aos ultrassons, às clínicas clandestinas, aos instrumentos de cirurgia, à tortura psicológica e ao julgamento moral que sofreram.

Esta relação de autenticidade da fotografia com a *vida real*, de contiguidade, como refere Margarida Medeiros (2009), foi sempre uma das propriedades mais idiossincráticas da fotografia. No livro *On Abortion*, Laia Abril aproveita-se dessa vertigem realista e dessa transparência própria da imagem que se quer nua. Ou seja, a imagem votada exclusivamente ao testemunho, aquela que, segundo Rancière (2011), visa sempre algo que transcende aquilo que apresenta. As fotografias das clínicas clandestinas de aborto, por exemplo, testemunham não apenas a frieza e aridez do espaço físico, mas também as mortes, reais e simbólicas, ali provocadas.

As representações fotográficas das narrativas do passado e do presente, seja do ponto de vista médico e científico sobre o aborto, seja do ponto de vista religioso, estão sobrepostas em toda a obra, indicando uma trajetória de leitura não linear, onde deslizam perante o/a leitor/a-espectador/a de imagens, aparentemente dissemelhantes e contraditórias, reforçando o carácter irónico da obra.

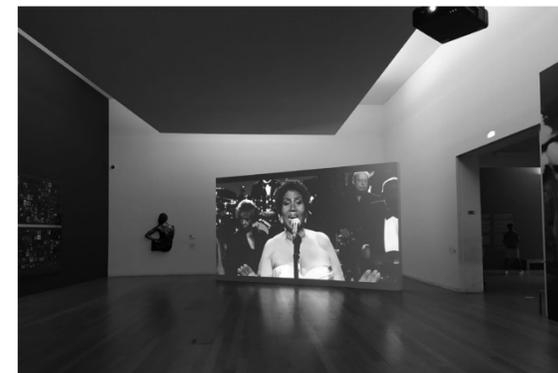
Os múltiplos fragmentos sobre o aborto são recompostos e escoados nas imagens textuais e fotográficas que parecem funcionar como vasos comunicantes, simultaneamente tentando tornar visível o potencial especulativo das imagens seleccionadas pela artista, com as implicações políticas, culturais e religiosas que repercutem na (i)legalização do aborto em diferentes países.

As legendas e as imagens são intercaladas por páginas negras e brancas que nos conduzem à interrupção momentânea da narrativa, como se reclamassem ao/à espectador/a o seu silêncio e a reflexão crítica sobre o tema.

Um dos aspectos mais provocadores do livro é a cadência que a narrativa visual adquire à medida que manuseamos as suas páginas. Cada página é embalada pela disposição dos textos/legendas (situados nos cantos e nas páginas desdobráveis, com diversas tipografias) em contraste com as imagens (preto e branco, tons de cinza e policromáticas, a maioria ampliadas), distribuídas em diferentes tipos de papel (*pólen, couché*). É como se as partes do livro compusessem uma peça teatral, seduzindo o/a leitor/a-espectador/a através de um universo imagético paradoxal que é simultaneamente poético e trágico.

No seu conjunto, o livro de Laia Abril é o retrato de uma abordagem artística que integra a investigação histórica, o uso de imagens de arquivos, notícias e testemunhos, fotografias criadas e apropriadas. Todos estes elementos estão cuidadosamente distribuídos na obra, tal como demonstra a qualidade do design editorial. É, sem dúvida, um trabalho artístico e editorial que estimula a reflexão sobre o tema abordado e consegue prender a atenção sem ferir a sua sensibilidade. E, acima de tudo, resume uma abordagem artística politicamente engajada e preocupada em recontextualizar as narrativas do passado e confrontá-las com as narrativas do presente, perturbando a vulgar circulação de *clichés* visuais na era onde imperam as imagens efémeras *fixadas* nas redes sociais.

LUCIANA LIMA



[EXPOSIÇÃO]

ARTHUR JAJA, UMA SÉRIE DE PRESTAÇÕES  
ABSOLUTAMENTE IMPROVÁVEIS, PORÉM  
EXTRAORDINÁRIAS (COM MING SMITH,  
FRIDA ORUPABO E MISSYLANYUS)  
ARTHUR JAJA, 2020  
FUNDAÇÃO DE SERRALVES

ARTHUR JAJA, UM COLECTOR DE IMAGENS

Quatro meses antes de Derek Chauvin estrangular George Floyd, 576 anos depois do primeiro leilão de escravos diante do Infante D. Henrique em Portugal, a exposição de Arthur Jafa estreou no museu de Serralves. As imagens da violência policial e do tráfico de seres humanos poderiam fazer parte da exposição, talvez como uma das centenas de imagens no imenso painel de *Apex Grid* (2018) ou parte da composição de vídeos de *Mix 1-4\_Em constante evolução* (2017). As composições de Arthur Jafa são uma narrativa visual da identidade do corpo negro no seu prisma norte-americano. Coleccionando e costurando imagens de contextos e autorias distintas, o artista aponta para um sentido transversal entre elas: como ser negro está intimamente ligado a uma resistência cultural e às violentas injustiças materiais e simbólicas do racismo.

*Monster, 1988–2007*, trabalho que abre a exposição, pode ser descrito como a imagem do cineasta, director de fotografia e artista visual norte-americano, vencedor do Leão de Ouro da Bienal de Veneza em 2019, que trabalhou com nomes como Spike Lee, Stanley Kubrick, Beyoncé e Jay-Z. Mas o auto-retrato de Arthur Jafa é, antes e também, a imagem de um homem negro com uma câmara apontada para um espelho e para o espectador que entra na sala. *Monster* é uma introdução, ou aviso, para o que dali em diante será uma imersão complexa sobre o corpo negro e o modo como o racismo o coloca como um corpo fora da normalização social.

Grande parte da minha conexão e dificuldade em escrever sobre a exposição pode estar ligada a esta obra. A câmara/espelho de Jafa apontada a mim, um brasileiro residente em Portugal, revelam-me várias histórias vividas e contadas. Histórias de violência quotidiana, de quem nasceu e viveu no país que já foi o maior território escravagista das Américas e hoje vive no país que o colonizou. Como qualquer um colecionador memórias em imagens, mentais e físicas, que contornam a pessoa que sou.

Jafa é um colecionador de imagens cuja natureza e origem são diversas: fotografias, desenhos, *film stills*, retirados de revistas, livros, arquivos públicos ou particulares. Este acervo pode ser visto na obra *Picture Books (1990–2005/17)*, em que o visitante é convidado a consultar livros que carregam este gigantesco banco de imagens construído pelo artista. A selecção e organização das imagens acontece de forma afectiva, mas quando são colocadas lado a lado, passam a ter uma harmonia específica. As composições criadas pelas relações das imagens expandem-se em esculturas, vídeos, fotografias e colagens que ocupam

# VER

os salões da exposição *Uma série de prestações absolutamente improváveis, porém extraordinárias*.

A nova ordenação é algo imperativo nas suas obras audiovisuais *Apex* e *Love is the Message, the Message is Death*. Estes trabalhos fazem parte do que Jafa chama de *Entoação Visual Negra*. A sua pesquisa centra-se na procura de um cinema negro para além da presença de negros produzindo filmes, atuando ou contanto histórias. Jafa procura uma estrutura cinematográfica formal que se aproxime de uma visão do mundo dos negros. Esta construção é feita através da montagem e da sua relação com a música afro-americana. Um exemplo disso é *Apex*, onde o espectador é colocado diante de 841 fotografias durante 492 segundos, um grande cenário iconográfico cadenciado por um som cíclico e hipnotizante. A vibração, característica marcante da música negra, é transportada para as imagens na montagem do vídeo.

Voltamos a ver esta entoação vibrante em *Love is the Message, the Message is Death*, justapondo imagens em grande velocidade rítmica que exige do espectador uma relação não convencional com o vídeo. As imagens fragmentadas constroem um quebra-cabeças fluido, no qual a organização começa a apresentar um novo sentido a partir das recorrências de formas e desdobramentos históricos. Um exemplo é a seguinte sequência: o vídeo, feito com um telemóvel, de um homem negro a ser espancado pela polícia norte-americana; negros lançando-se ao chão num movimento de dança; e um excerto do emblemático filme racista *O Nascimento de Uma Nação* de D. W. Griffith. Neste intervalo de oito segundos Jafa costura uma associação de imagens com cerca de cem anos de diferença e com intenções originalmente distintas. Faz uso do carácter líquido que elas possuem para nos mostrar como a dor e a glória dos negros estão implicadas no seu corpo e como este pode ser interpretado como exótico, místico, perigoso e violento.

Imagem a imagem, Arthur Jafa vai construindo um grande atlas visual que reverbera uma etnia, memória, tradição cultural e a reação do artista a esta ressonância. Jafa vive num mundo interligado onde a produção de imagens passou de poucas para biliões de pessoas. A comunicação via internet pelas redes sociais colocou a produção de imagens à mercê do consumo e produção simultâneos. Na internet, criar e publicar é um comportamento amplamente difundido e gera uma quantidade inédita de novas imagens todos os dias. Estes registos têm um papel importante na coleção de Jafa. Fazendo uso da estética do flagrante, amador e espontâneo, o artista marca um contexto contemporâneo e conecta-o ao passado. São vídeos feitos em telemóvel de um garoto negro a cantar, da desmedida violência policial ou de uma criança negra a dançar. Estas imagens, extraídas da internet, ganham força ao serem ligadas visualmente a imagens de um concerto de Nina Simone, dos protestos pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos e de Muhammad Ali a esquivar-se de golpes num ringue de boxe. São decisões compositivas que relacionam imagens de momentos distintos do passado, catalisando a memória social de uma cultura que resiste e luta.

É muito difícil passar incólume a um trabalho que se inicia na característica documental da imagem para construir a sugestão de alinhar passado e presente. A fabricada mentira da superioridade branca está documentada, também pelas imagens, como algo que existe e persiste há muito tempo. É na revirada de arquivos que, para mim, se inscreve uma das grandes forças do trabalho de Jafa: selecionar, reorganizar e redimensionar imagens para sugerir a subversão de um pensamento estrutural.

ROBERTO LEITE



[FILME/LIVRO DE FOTOGRAFIA/EXPOSIÇÃO]

AMA-SAN  
CLÁUDIA VAREJÃO, 2016

UMA SÉRIE DE PRESTAÇÕES ABSOLUTAMENTE IMPROVÁVEIS, PORÉM EXTRAORDINÁRIAS

*Ama-san* é um documentário realizado por Cláudia Varejão que resulta de duas viagens ao Japão e nos transporta para a vila piscatória de Wagu, na Península de Ise-Shima. Nela encontramos um grupo de oito mulheres, as *Ama* (海人, “mulheres do mar”), que mergulham em alto-mar, até vinte metros de profundidade, em condições que respeitam uma tradição milenar: mergulham em apneia, sem oxigénio, para apanhar algas, ouriços, abalones, e antigamente também ostras e as suas pérolas.

Varejão traz-nos um olhar que se desdobra entre a imagem em movimento e a imagem parada: o filme, um livro e, mais tarde, uma exposição de fotografia. No filme, a realizadora acompanha o dia-a-dia de três mulheres (Mayumi, Masumi e Matsumi) e todos os rituais, os momentos de pausa e movimento, que envolvem o ofício destas *Ama* e como se fundem com o banal do quotidiano que preenche as horas longe do mar.

Há desde de logo uma relação de oposição, mas também de complemento, entre dois pesos: o da força, presente na brutalidade física que lhes é exigida no trabalho do mar, e o da fragilidade, presente no lado mais doméstico das suas vidas, em que assumem o papel de mães e donas de casa. Apesar destas *Ama* não se absterem das suas funções enquanto mães e mulheres numa sociedade profundamente patriarcal, assistimos em simultâneo, a uma dinâmica de excepção, que vem subverter o papel social tipicamente atribuído ao homem como única fonte de rendimento. Aqui essa dinâmica tem particular pertinência, por falarmos de uma comunidade oriental, onde estas disparidades se mantêm praticamente inalteradas até hoje.

A faixa etária destas *Ama* vai desde os 38 anos de idade, a mais nova das mergulhadoras, até à mais velha e experiente (Matsumi), com os seus humildes 83 anos. Neste ofício, observamos ao longo do filme que a idade é sinónimo de experiência e eficiência, não só física mas também espiritual. Este valor reflecte-se, por exemplo, no lenço que todas colocam sobre os fatos de mergulho. No filme observamos que o lenço se apresenta como símbolo espiritual que ficou desta tradição milenar, que o fato de mergulho foi imposto pela Federação de Pesca do Japão na década de 1980 e, inclusive, através de registos fotográficos, que as primeiras *Amas* mergulhavam nuas.

O filme é o resultado mais insinuante desta viagem mas é não é o primeiro formato em que o olhar da autora se precipita. O primeiro contacto que realiza com esta vila piscatória, e as Amas, é feito meses antes da filmagem. Nessa primeira viagem Varejão realiza uma série de registos fotográficos, que funcionam como uma espécie de diário ou notas pessoais, que mais tarde viriam a desdobrar-se num livro de fotografia<sup>1</sup> e depois numa exposição.<sup>2</sup>

A fotografia surge aqui como um estudo cinematográfico, um esboço do filme. Desdobramento é a palavra correcta para falar do livro: encadernado ao estilo japonês, com um papel único para a capa de cada edição, o livro abre-se em fole para nos mostrar uma selecção de

momentos. Este formato permite uma vista mais clássica de livro, em que ele pode ser folheado, e uma leitura panorâmica cuja disposição contínua e horizontal nos remete para a própria ideia de frame. Nesta sequência de fotografias são retratadas as Ama-San das vilas piscatórias de Wagu, Ijika, Oosatsu e Toushijima.

O cinema é apreendido como um todo, tendo um tempo transversal aos que o visionam, enquanto que a imagem fixa, a fotografia, assume um tempo que é totalmente auto-determinado. Isto permite-nos reflectir sobre a possibilidade que a autora propõe ao criar estes diferentes formatos de visualização das imagens (o filme, o livro e a exposição) como a abertura a três tempos diferentes de contemplação. Cria-se assim uma relação de complementaridade, muito mais do que de suplementaridade, entre o filme e os outros formatos, pois não se tratam apenas de *stills* retirados de um formato para o outro.

Cada fotografia tem o seu tempo e apesar da sua imobilidade, sentimos o desenrolar de uma acção ou momento que as atravessa. Na exposição, as imagens dividem-se entre diferentes formatos, apesar de usarem o mesmo suporte (35 mm), e vão desde de ampliações de grande formato, a polaroids e diapositivos. Cada formato tem a sua forma de visionamento e disposição no espaço de exposição.

A vontade de documentar advém sempre de uma necessidade de imortalizar algo que achamos que deve ser lembrado. A fotografia tem essa particularidade de tempo suspenso. As fotografias surgem como instantes intermináveis, que parecem excluir um antes e um depois, enquanto que o filme nos dá sempre a sensação que continua para lá do negro da tela.

SUBIR E VER O CÉU; DESCER E VER O MAR; E TUDO É AZUL. Azul é a cor que permeia o filme e muitos dos registos fotográficos, não fosse ela também a cor da calma e da serenidade, estados facilmente associáveis a um modo de estar oriental de onde nos chegam estas *Amas*. A cor é só mais um elemento passível de nos transportar para esta ideia de unidade, mas também união, que habita nas rotinas destas oito mulheres e que é aqui visualmente captada através desse silêncio. Um silêncio que poderia ser o do fundo mar, que nos envolve como se de um mergulho se tratasse, e se manifesta no filme pela ausência de explicações sobre o que é observado.

O filme revela-se como um poema visual, um poema em movimento, uma imagem e um gesto por cada palavra que parece não chegar para nomear as relações, afectivas e sensoriais, que se operam no seio desta pequena comunidade. Há um acordo tácito de entreajuda e companheirismo que se manifesta nas idas e vindas ao mar, na forma como se apoiam na colocação do lenço, como se secam deitadas lado a lado: «Prestei atenção aos gestos. A vivência é feita de pequenos gestos. Tudo são gestos: gestos no fundo do mar, gestos na preparação, gestos em casa. Essa repetição do gesto e da beleza do gesto interessava-me».<sup>3</sup>

A questão do silêncio não surge só dessa vontade de valorizar e isolar os gestos mas também de uma limitação que é imposta pela língua, dado a realizadora não falar japonês e o contacto ser feito a partir de gestos ou de tradutores. Esta incapacidade de comunicar verbalmente fez com que, segundo a autora, ela se transformasse numa espécie de presença ausente. Por nunca se dirigirem directamente a ela para comunicar, abriu-se um espaço de quase invisibilidade que Varejão ocupou e lhe permitiu essa aproximação/intimidade na captação. Este é um dos elementos que causa uma forte impressão no visionamento do filme, e que nos faz pensar como terá sido possível este grau de intimidade, sabendo que em causa está uma pequena comunidade japonesa, fechada e tradicional. Cenas como as refeições, o aniversário de um membro da família e troca de prendas, uma avó que se deita ao lado do neto e lhe canta para adormecer. Neste aspecto, o filme permite uma relação de intimidade com o observado que não é tão presente no livro de fotografia, em que há um espaço maior para registo de um contexto ou envolvência, que incidem mais sobre os próprios espaços da vila.

Estas Ama são em si mesmas um desdobramento do passado, presente e futuro desta prática de outro tempo. Elas são o documento vivo de uma memória colectiva e o filme vem como que vincar uma marca sobre a história desta prática milenar. A Ama mais nova espelha a mais velha e vice versa, filhas do presente, proprietárias do futuro.

RITA ALMEIDA LEITE

1 Livro de edição de autor de 300 exemplares numerados. Com encadernação em Cho Gosguin e 50 capas distintas em papel japonês, este livro em harmónio feito quase exclusivamente à mão integra 39 fotografias do projecto Ama-San 海女さん.

2 A exposição teve lugar na Fundação do Oriente de 26 de junho a 30 de agosto de 2015.

3 Moreira Marques, Susana. (2017) *Cláudia Varejão: Num país onde não dominamos a língua, exploramos os outros sentidos*. Disponível em, Cláudia Varejão: Num país onde não dominamos a língua, exploramos os outros sentidos (acedido a 20 de março de 2020)

# Cinema de Bairro

De escorregadia etimologia, a palavra *bairro* abrange hoje uma maravilhosa polissemia, seja em que língua for. Alude a conceber, demarcar, apropriar, particularizar, representar, imaginar, qualificar e significar um dado contexto socio-espacial – um lugar – sem obviamente esquecer a influência da história e do tempo nestas lógicas. A relação entre o bairro e a expressividade do fenómeno urbano tem sugerido tão múltiplos entendimentos que a última sociologia o aborda como algo entre uma região natural e uma região moral. Gostamos desta ideia. É unidade territorial de vida colectiva, um lugar urbano e afectivo, de proximidade e participação – uma escala entre a casa, a rua e a cidade. É sensível, vulnerável, crítico, formal e informal, social e cultural, artístico e poético – é realidade tangível e material, e imaginário. Como o cinema.

O Cinema de Bairro iniciou as suas sessões em Fevereiro de 2016 na Faculdade de Belas Artes, sob uma fantástica aspiração de acrescentar uma sala de cinema ao Porto, inspirada naquelas de bairro, que durante anos animaram gerações de espectadores. E porque não, contrariando a tendência de encerramento das salas de cinema, devastadora nas últimas décadas na cidade, criando um lugar de cultura pelo cinema que acolhesse quem fosse, abrindo as portas das Belas Artes ao exterior – a toda a gente. Depois, “o grão fará floresta”, como dizia o lema daquele botânico que era fotógrafo.

O projecto surgiu em sequência da iniciativa de estudantes e professores da FBAUP interessados em cinema – em fomentar a cultura do cinema – implementando uma relação crescente com a comunidade – com os estudantes e sobretudo com a população vizinha, que tem assistido às sessões com regularidade e interesse, para nosso contentamento. Desde o início que é um evento gratuito e aberto ao público em geral, começando por oferecer uma programação semanal (em parceria com a Medeia Filmes), fixando-se depois num formato de exibição quinzenal. Nos últimos anos, adoptou-se um registo informal de aula aberta, apresentando-se o filme antes da respectiva sessão.

Ao longo dos anos o ciclo tem assentado numa programação que busca afinadamente a diversidade de géneros e de épocas, valorizando cinematografias clássicas, artísticas e emergentes – sobretudo, o cinema que perpassa. Foram mais ou menos dez filmes americanos, italianos, franceses, brasileiros e ingleses; uma mão cheia ou quase de japoneses, portugueses e alemães; e depois uns quantos russos, coreanos, iranianos e romenos e mais um jugoslavo, um israelita e um finlandês, em contas a grosso. Oportunamente, abriu-se à participação e apresentação de autores e outros artistas como os realizadores Rosemberg Cariry e Saguenail ou o músico José Mário Branco, e amiúde incorporou complicitades com festivais como o Porto/Post/Doc, o Cinanima de Espinho e o Curtas Metragens de Vila do Conde. Em 2017, em coordenação com o doutorando Felipe Calheiros, apresentou-se uma edição com sete filmes de outros tantos realizadores brasileiros, formalizando o primeiro ciclo de cinema pernambucano em Portugal. Também assim cumpre o Bairro o seu desígnio exacto – recebe velhos e novos amigos que contribuem para a sua actualidade e consistência enquanto se consolida como um sítio colectivo para se ver e rever bom cinema, e reconhecidamente se torna num bom hábito que já segue na sua 17.<sup>a</sup> edição.

O Cinema de Bairro escolheu como primeiríssima atracção um clássico dos anos 50 – o *Meu Tio* – de Jacques Tati, que nos mostra a vida do Sr. Hulot num bairro tipicamente francês, popular e pitoresco, paredes meias com um mundo moderno, asséptico e sem identidade. Chegados à centésima sessão, vamos cobrir a parada com outro clássico – o filme *Do céu caiu uma estrela* (1946), de Frank Capra, em que acompanhamos o percurso de sacrifício do protagonista George Bailey empenhado na sua comunidade até ao limite do seu altruísmo e desespero; e é quando a humanidade parece perdida nas mãos dos mais ricos e perversos, que as gentes e os amigos do bairro se mobilizam em solidariedade, numa das cenas mais comoventes e emblemáticas de todo o cinema. E pelo cinema celebramos assim a comunidade, num bairro com lugar para todos, no grande auditório de Belas Artes.

AS CEM  
BELAS MATINÉS  
DO BAIRRO

VÍTOR ALMEIDA



5 FEB 2016  
O meu tio, Jacques Tati,  
França, 1958



12 MAR 2016  
Barbara, Christian  
Petzold, Alemanha, 2012



16 ABR 2016  
Amnésia, Barbet  
Schroeder, Suíça, 2015



21 MAIO 2016  
Soul kitchen, Fatih Akin,  
Alemanha, 2009



25 JUN 2016  
Camille Claudel 1915,  
Bruno Dumont, França,  
2013



21 JAN 2017  
Festa de Babette,  
Gabriel Axel, Dinamarca,  
1989



1 ABR 2017  
Volver, Pedro Almodóvar,  
Espanha, 2006



29 JUL 2017  
Doméstica, Gabriel  
Mascaro, Brasil, 2012



12 FEB 2016  
Welcome, Philippe  
Lioret, França, 2009



19 MAR 2016  
Uma hora incerta,  
Carlos Saboga, Portugal,  
2015



23 ABR 2016  
A dupla vida de  
Verónica, Krzysztof  
Kieslowski, Polónia, 1991



28 MAIO 2016  
Um castelo em Itália,  
Valeria Bruni-Tedeschi,  
Itália, 2013



15 OUT 2016  
Cinema Paraíso,  
Giuseppe Tornatore,  
Itália, 1988



4 FEB 2017  
Uma pastelaria em  
Tóquio, Naomi Kawase,  
Japão, 2015



8 ABR 2017  
O quadro negro, Samira  
Makhmalbaf, Irão, 2000



17 JUN 2017  
Baile perfumado, Lírio  
Ferreira & Paulo Caldas,  
Brasil, 1996



19 FEB 2016  
Roma cidade aberta,  
Roberto Rossellini, Itália,  
1945



26 MAR 2016  
Bom dia, Yasujiro Ozu,  
Japão, 1959



30 ABR 2016  
Phoenix, Christian  
Petzold, Alemanha, 2014



2 JUL 2016  
Intervenção divina, Elia  
Suleiman, Palestina, 2002



29 OUT 2016  
O fim do outono,  
Yasujiro Ozu, Japão, 1962



18 FEB 2017  
A rapariga de 14 de  
julho, Antonin Peretjatko,  
França, 2013



15 ABR 2017  
Morangos silvestres,  
Ingmar Bergman, Suécia,  
1957



1 JUL 2017  
O som ao redor, Kleber  
Mendonça Filho, Brasil,  
2012



23 SET 2017  
Decrescente, Saguénail,  
França, 2016



26 FEB 2016  
O salão de Jimmy, Ken  
Loach, Reino Unido, 2014



4 JUN 2016  
Promessas, Emir  
Kusturica, Jugoslávia,  
2007



9 JUL 2016  
Aaltra, Benoît Delépine,  
França, 2004



12 NOV 2016  
A poeira do tempo,  
Theo Angelopoulos,  
Grécia, 2008



4 MAR 2017  
Noutro país, Hong  
Sangsoo, Coreia do Sul,  
2012



29 ABR 2017  
Verão de Kikujiro,  
Takeshi Kitano, Japão,  
1999



8 JUL 2017  
Viajo porque preciso,  
volto porque te amo,  
Marcelo Gomes & Karim  
Ainouz, Brasil, 2009



7 OUT 2017  
Eu, Daniel Blake, Ken  
Loach, Reino Unido, 2016



2 ABR 2016  
Depois de maio, Olivier  
Assayas, França, 2012



7 MAI 2016  
As crianças do  
sacerdote, Vinko Bresan,  
Croácia, 2013



11 JUN 2016  
India song, Marguerite  
Duras, França, 1975



16 JUL 2016  
Stalker, Andrei  
Tarkovsky, Rússia, 1979



26 NOV 2016  
Curtas Cinanima,  
AA VV, Portugal



18 MAR 2017  
Paris Texas, Wim  
Wenders, EUA, 1984



13 MAI 2017  
Palombella rossa, Nanni  
Moretti, Itália, 1989



15 JUL 2017  
Um lugar ao sol, Gabriel  
Mascaro, Brasil, 2009



21 OUT 2017  
Cyrano de Bergerac,  
Jean-Paul Rappeneau,  
França, 1990



5 MAR 2016  
Minha mãe, Nanni  
Moretti, Itália, 2015



9 ABR 2016  
O segredo de um  
cuscuz, Abdellatif  
Kechiche, Tunísia, 2007



14 MAIO 2016  
Os bem amados,  
Christophe Honoré,  
França, 2011



18 JUN 2016  
O miúdo da bicicleta,  
Jean-Pierre & Luc  
Dardenne, Bélgica, 2011



23 JUL 2016  
Home - Lar doce lar,  
Ursula Meier, França,  
2008



10 DEZ 2016  
Cópia certificada,  
Abbas Kiarostami, Irão,  
2011



28 MAI 2017  
Recordações da casa  
amarela, João César  
Monteiro, Portugal, 1989



22 JUL 2017  
Tatuagem, Hilton  
Lacerda, Brasil, 2013



4 NOV 2017  
Olhos negros, Nikita  
Mikhalkov, Rússia, 1987



18 NOV 2017  
Os pobres diabos,  
Rosemberg Cariry, Brasil,  
2013



17 FEB 2018  
Mystery train, Jim  
Jarmusch, EUA, 1989



28 ABR 2018  
Nostalgia, Andrei  
Tarkovsky, Rússia, 1985



21 JUL 2018  
Local hero, Bill Forsyth,  
Reino Unido, 1983



15 DEZ 2018  
O castelo no céu, Hayao  
Miyazaki, Japão, 1986



23 MAR 2019  
Segredos e mentiras,  
Mike Leigh, Reino Unido,  
1996



1 JUN 2019  
Vinhas da ira, John Ford,  
EUA, 1940



19 SET 2019  
Nausicaa, Hayao  
Miyazaki, Japão, 1984



21 DEZ 2019  
Os livros de Próspero,  
Peter Greenaway, Reino  
Unido, 1992



19 DEZ 2020  
Do céu caiu uma  
estrela, Frank Cabra,  
EUA, 1946



2 DEZ 2017  
Porto/Post/Doc, AA VV,  
Portugal



12 MAI 2018  
Glória, Kristina Grozeva  
+ Petar Valchanov,  
Bulgária, 2016



29 DEZ 2018  
Starting over, Alan J.  
Pakula, EUA, 1979



6 ABR 2019  
Zelig, Woody Allen, EUA,  
1983



15 JUN 2019  
Crooklyn, Spike Lee,  
EUA, 1994



12 OUT 2019  
A grande beleza, Paolo  
Sorrentino, Itália, 2013



16 DEZ 2017  
Ma loute, Bruno  
Dumont, França, 2016



3 MAR 2018  
Chuva de pedras, Ken  
Loach, Reino Unido, 1993



26 MAI 2018  
Our Sunhi, Hong  
Sangsoo, Coreia do Sul,  
2013



20 OUT 2018  
Terra em transe,  
Glauber Rocha, Brasil,  
1967



20 ABR 2019  
Tempo dos ciganos,  
Emir Kusturica,  
Jugoslávia, 1988



29 JUN 2019  
4 meses, 3 semanas  
e 2 dias, Cristian Mungiu,  
Roménia, 2007



26 OUT 2019  
Xavante – o povo do Sol  
Nascente, Rosenberg  
Cariry + Divino  
Tserewahú, Brasil, 2017



8 OUT 2020  
Night on earth, Jim  
Jarmusch, EUA, 1991



6 JAN 2018  
Tudo sobre a minha  
mãe, Pedro Almodóvar,  
Espanha, 1999



17 MAR 2018  
Barry Lyndon, Stanley  
Kubrick, EUA, 1975



9 JUN 2018  
Ariel, Aki Kaurismaki,  
Finlândia, 1988



3 NOV 2018  
O concerto, Radu  
Mihaileanu, Roménia,  
2009



9 FEB 2019  
Crepúsculo dos deuses,  
Billy Wilder, EUA, 1950



13 JUL 2019  
Asas do desejo, Wim  
Wenders, Alemanha, 1987



9 NOV 2019  
Violência e paixão,  
Luchino Visconti, Itália,  
1974



7 NOV 2020  
A verdade inacreditável,  
Hal Hartley, EUA, 1989



20 JAN 2018  
Blue velvet, David Lynch,  
EUA, 1986



31 MAR 2018  
Corisco e Dadá,  
Rosemberg Cariry, Brasil,  
1996



23 JUN 2018  
Pierrot le fou, Jean-Luc  
Godard, França, 1965



17 NOV 2018  
Drowning by numbers,  
Peter Greenaway, Reino  
Unido, 1990



23 FEB 2019  
O baile, Ettore Scolla,  
Itália, 1983



4 MAI 2019  
Linha vermelha, José  
Filipe Costa, Portugal,  
2011



27 JUL 2019  
Rosencrantz and  
Guildenstern are dead,  
Tom Stoppard, Reino  
Unido, 1990



23 NOV 2019  
O homem elefante,  
David Lynch, EUA, 1981



21 NOV 2020  
O gosto dos outros,  
Agnès Jaoui, França,  
2000



3 FEB 2018  
Dolce vita, Federico  
Fellini, Itália, 1960



14 ABR 2018  
Visita da banda, Eran  
Kolirin, Israel, 2007



7 JUL 2018  
Round midnight,  
Bertrand Tavernier,  
França, 1986



1 DEZ 2018  
O navio, Federico Fellini,  
Itália, 1987



9 MAR 2019  
Sicília!, Jean-Marie  
Straub + Daniëlle Huillet,  
França, 1999



18 MAI 2019  
Praias de Agnès, Agnès  
Varda, França, 2008



7 DEZ 2019  
Às 5 da tarde, Samira  
Makhmalbaf, Afeganistão,  
2003



5 DEZ 2020  
Sonatine, Takeshi Kitano,  
Japão, 1993

## FICHA TÉCNICA

### Editores

SUSANA LOURENÇO MARQUES

(IHA.FCOSH.NOVA + I2ADS/FBA.UP)

VÍTOR ALMEIDA

(I2ADS/FBA.UP)

### Comissão científica

FERNANDO JOSÉ PEREIRA

(I2ADS/FBA.UP)

SUSANA S. MARTINS

(IHA.FCOSH.NOVA)

JOSÉ CARNEIRO

(ID+/FBA.UP)

HORACIO FERNANDEZ

(Universidad Cuenca)

JOSÉ ALBERTO PINTO

(I2ADS/FBA.UP)

LUIS DELTELL

(Universidad Complutense Madrid)

### Comissão executiva

MARGARIDA DIAS

### Revisão

FERNANDA MAIO

### Design

MÁRCIA NOVAIS

### Editora

I2ADS/FBA.UP

### ISSN

2184-7991

### Formato

230 x 320 mm

### Tipos de letra

FOUNDERS GROTESK

STARLING

### Papel

MUNKEN PRINT WHITE

### Pré-impressão, impressão e acabamento

DIÁRIO DO PORTO

### Tiragem

150 EXEMPLARES

Fotografia capa Susana Lourenço Marques, *Bláskógabyggó*, Islândia, 2020

Fotografia contracapa © Alix Cléo Roubaud

Textos publicados segundo o antigo Acordo Ortográfico por opção dos editores



