# ALIX

#2 – Inverno 2021

Jornal de estudos em fotografia e cinema

## CÂMARA


La loupe et ses écrits
FERNANDA TONIAZZI
4

Sem movimentos voluntários
PEDRO MAGALHÃES
18

Terra Opaca
NICOLE TSANGARIS
SUSANA SOARES PINTO
10


## SITUAÇÃO CRÍTICA


Estética e hospitalidade
ROSA BENÉITEZ ANDRÉS
32

What do U Want 4 Xmas?
VERA CARMO
48

Além do fotograma
SUSANA S. MARTINS
44


## OLHAR—VER


Bostofrio: où le ciel rejoint la Terre (Paulo Carneiro, 2018)
INÊS COSTA
52

Quo vadis, Aida? – a re-imagem necessária (Jasmina Zbanic, 2020)
LUÍS MIGUEL MARTINS MIRANDA
55

O Pecado – o artista desmesurado (Andrey Konchalovskiy, 2019)
LUÍS MIGUEL MARTINS MIRANDA
54

Vazante (Daniela Thomas, 2017)
FELIPE ARGILES SILVEIRA
56


## GALERIA


Clear the Path!
VIRGINIA DE DIEGO
58



Editores SUSANA LOURENÇO MARQUES; VÍTOR ALMEIDA; FERNANDO JOSÉ PEREIRA • Comissão científica SUSANA S. MARTINS; JOSÉ CARNEIRO; HORACIO FERNANDEZ; JOSÉ ALBERTO PINTO; LUIS DELTELL Comissão executiva MARGARIDA DIAS • Design MÁRCIA NOVAIS • Revisão FERNANDA MAIO • Editora I2ADS/FBA.UP • ISSN 2184–7991 • Depósito Legal 476991/20 • Tipos de letra FOUNDERS GROTESK; STARLING Pré-impressão, impressão e acabamento ORGAL IMPRESSORES • Tiragem 150 EXEMPLARES

Agradecimentos RUI DUARTE; LUÍS PINTO NUNES.

Textos publicados segundo o antigo Acordo Ortográfico por opção dos editores

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UIDP/04395/2020


U.PORTO FACULDADE DE BELAS ARTES UNIVERSIDADE DO PORTO i2ADS. FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

# EDITORIAL

É costume dizer-se que o mais difícil para um músico é conseguir realizar o segundo álbum. Poderíamos utilizar a mesma fórmula para as publicações. A imensidão de propostas editoriais que só duram um número daria para um qualquer aficionado fazer uma bela colecção.

Aqui estamos a superar a prova do segundo número. É uma espécie de acto de resistência e de dedicação às imagens. Por um lado, porque mantemos a convicção de produzir a publicação em papel. Pode parecer uma birra, mas não é. O estado a que chegaram as imagens, confinadas (para utilizar um termo do nosso presente) a uma para-existência informacional no interior da eficiência de um qualquer algoritmo, organizado a partir do código binário, é cada vez mais complexo e desastroso. Por outro lado, a condição codificada das imagens torna-as vulneráveis. A tudo. Por isso, trata-se, talvez, de uma emergência corporizá-las: sobretudo, dar-lhes a possibilidade de terem uma relação directa com o tempo e com a História (a informação binária é, como sabemos, a-histórica).

A opção pelo papel pode até parecer obsoleta, mas essa é apenas mais uma das ilusões do nosso tempo. Como refere Hal Foster no título do seu último livro, ao actualizar a máxima marxista da repetição da História: "What comes after farce?".

Nós, na *Alíx*, tentamos manter o discernimento para podermos fazer as escolhas que consideramos importantes e esta é uma delas.

Parece irónico, mas as secções principais da publicação, se forem encadeadas para leitura, sugerem o que atrás vínhamos a referir. Vejamos: Câmara – Situação Crítica – Olhar/Ver.

Mas como sempre, as situações críticas podem, ao mesmo tempo, (a história tem-nos mostrado) ser muito produtivas. Os projectos que se encontram presentes neste número, para além de demonstrarem uma atenção forte à realidade do nosso presente, fazem-no em forma criativa, quer dizer, não se colocando em exterioridade face aos vários caminhos trilhados pelos seus respectivos autores, antes pelo contrário. O mesmo se pode dizer dos ensaios aqui contidos: atentos à realidade (muito dura... às vezes) e, como tal, portadores de uma potência questionável que os transporta para a condição de interrogantes do nosso tempo. É também dessa interrogação (a que as imagens sempre nos habituaram) que se faz a continuidade desta publicação.

As imagens (todas), mas sobretudo as da fotografia e as do cinema, encontram-se nos nossos dias numa situação de extrema fragilidade. A *Alíx*, à sua maneira, integra-se numa corrente mais vasta que consegue entender, antes de mais, a sua necessidade e para tal, potencia a sua visibilidade e ao fazê-lo, questiona-as directamente. E esta é uma acção da maior importância pois não existe melhor forma de compreender algo do que através do seu questionamento. Nada mais distante do desconforto e isolamento a que a grande maioria destas imagens (da fotografia e do cinema) se encontram destinadas. Umas quantas mais num universo superlotado e condenadas a um esquecimento quase imediato. Talvez, por isso, a necessidade dos livros de fotografia. Talvez, por isso, a realidade de ver o cinema de carácter mais autoral a migrar das salas de cinema para os auditórios dos museus. De certeza, por isso, a necessidade de serem questionadas de frente, de lhes darmos a importância que merecem e tentarmos retirá-las desse sono anestesiante em que compulsivamente se encontram.

A proeminência do ocularcentrismo que perdura, diríamos, há demasiado tempo, encontra-se em inquestionável questionamento. Será portanto absolutamente necessária, também, a sua crítica realizada de forma endógena, quer dizer, a partir daquele que é o seu universo multifacetado mas unido pela sua condição de proximidade com as imagens. A *Alíx* quer fazer parte desse corpo crítico. Só a partir do reconhecimento desta condição se poderão encontrar possibilidades de um equilíbrio para todos desejável. Que uma publicação se intitule como sendo de estudos em fotografia e cinema já diz muito daquilo que vimos a afirmar anteriormente. Estar no centro das discussões sem preconceitos mas também sem receios infundados.

Fotografia (que não a para-imagem digital dos dispositivos de comunicação) e Cinema, tal como o papel deste jornal, são hoje, uma espécie de ruínas (no seu sentido Benjaminiano) que merecem toda a nossa atenção. Alegorias do mundo em que vivemos e do qual necessitam para sobreviver. Mas esse mundo parece ter-se esquecido da sua especificidade, envolvido que se encontra no aprofundamento tecnológico da proeminência visual. Um dado curioso a reter: o telemóvel nasce como autonomização do telefone fixo, quer dizer, um dispositivo sonoro para estabelecimento de comunicação. Contudo, nos dias que correm, a grande batalha entre fabricantes destes dispositivos situa-se na sua capacidade visual. Um dos últimos anúncios publicitários a estes dispositivos, remete directamente para o universo do cinema. Daquele que consideramos mais importante, daquele que nos formou enquanto fazedores/consumidores de imagens: os anos mágicos da película de 70mm e do 2001 de Kubrick. No final do anúncio entendemos os porquês: uma nova capacidade de filmagem "cinemática".

O casal Becher nas suas imensas e belíssimas séries fotográficas viajavam numa caravana para poderem ter o tempo necessário à concretização essencial das suas fotografias: que estas fossem uniformizadas não só pela tipologia das formas, mas pelo cinzento dos seus céus. O agora ex-cineasta Béla Tarr referia-se aos seus longos planos fixos dizendo que, hoje, com tanta miniaturização e automatismo para realizar todo o tipo de planos móveis, o maior desafio era este de os conseguir fazer fixos.

Estas são com certeza "ruínas", produtos de uma designada obsolescência. E contudo, é com elas que temos ainda tanto a aprender. Ou não fosse esta publicação, ela também, uma espécie de produto obsoleto ao imiscuir-se nestas questões de cabeça erguida e publicada em papel (hoje na capa de um jornal nacional um teórico internacional, afirma sem mais delongas que o livro e o papel desaparecerão em breve – um cavaleiro do eclipse? Um deslumbrado? Ou, no limite, alguém ao serviço da destruição das imagens (pois estas, como vimos, só existem corporizadas). Apetece acabar este editorial chamando a atenção para uma já muito lida e, contudo, ainda absolutamente lúcida visão do que é ser contemporâneo. A *Alíx* pela sua forma de estar, pela sua pertinência, tenta sê-lo.

Mas só o conseguirá no processo da sua leitura e visionamento, na sua necessária disseminação.

Não parece muito difícil, mas é apenas aparência.

Fernando José Pereira
Susana Lourenço Marques
Vítor Almeida

# FERNANDA TONIAZZI
# *LA LOUPE ET SES ÉCRITS*

Dessa banalidade, faço então uma imagem sincera, uma imagem que é minha, como se eu tivesse inventado, seguindo a minha doce mania de acreditar que sempre sou o sujeito do que penso.

*A poética do espaço*
Gaston Bachelard, 1958

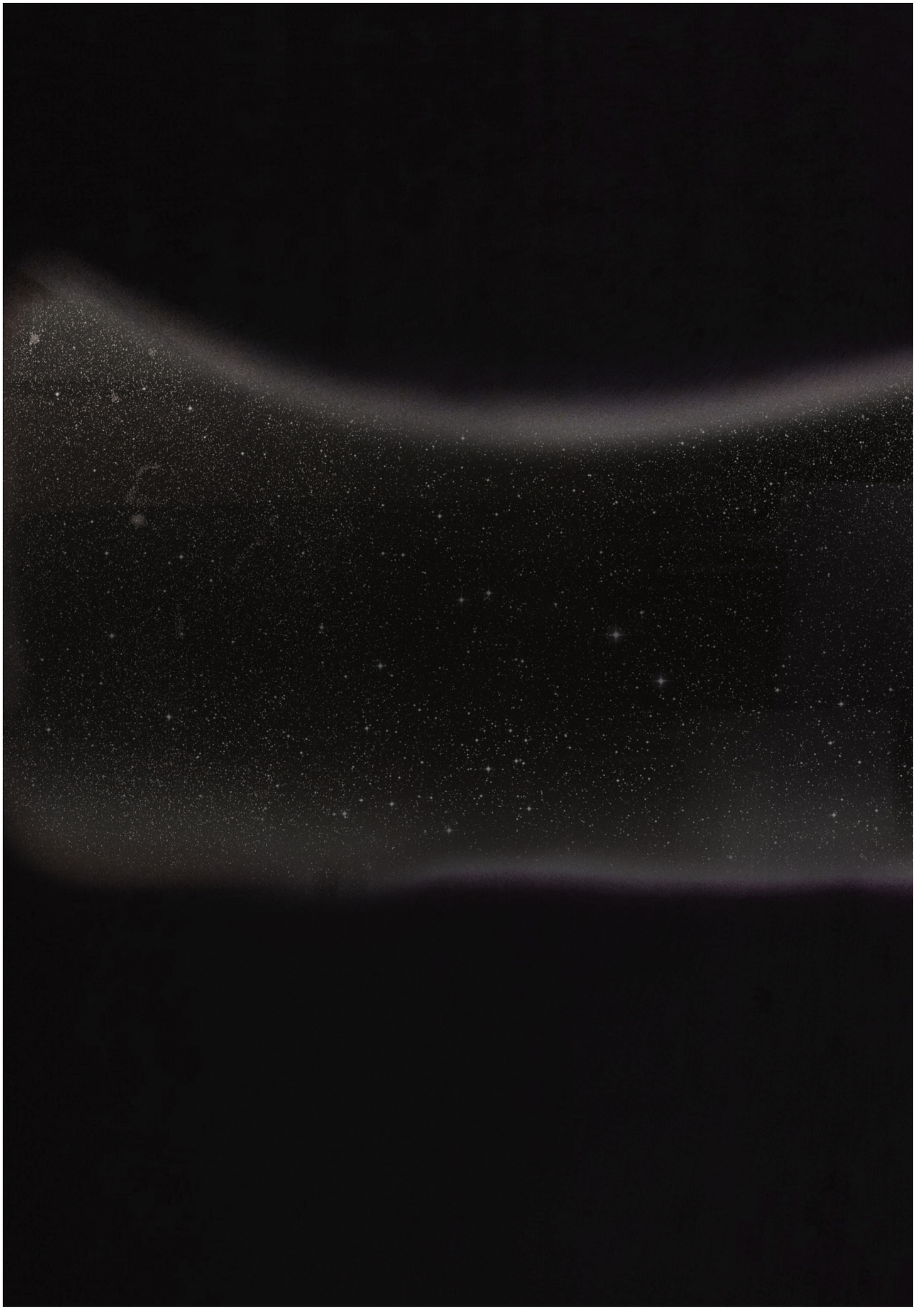
*La Loupe et ses Écrits* são impressões encontradas com lupa, por entre e pelo meio de um livro de Gaston Bachelard. Um livro sobre um homem que carrega uma lupa e que conhece o mundo através da imaginação. Que utiliza o devaneio poético para ampliar o detalhe despercebido, para vivenciar o grande no pequeno. A partir dessa ideia, com uma lente de aumento, olhei para o Verão que trazia uma coloração de memória e lenda, mas que também se iluminava desde dentro, pela primeira vez, diante de mim. Eu lia à medida que escrevia e escrevia à medida que imaginava. [F.T.]

Tomar uma lupa é prestar atenção
mas prestar atenção não será possuir uma lupa?
mas prestar atenção não será possuir uma lupa?

É mais que uma coloração que se estende sobre as coisas,
são as próprias coisas que se cristalizam

são as próprias coisas que se cristalizam
É preciso ir ao fundo do devaneio

# NICOLE TSANGARIS
# SUSANA SOARES PINTO
# *TERRA OPACA*



Carlos, um terapeuta do deserto do Atacama, dizia que os seus antepassados, ao observarem o céu e projectarem nele símbolos e constelações, não olhavam apenas para a luz, mas também para os espaços vazios, para a escuridão. Assim, nasciam dois grupos de constelações, as feitas com a luz das estrelas e as feitas a partir da escuridão. Este testemunho foi ouvido durante uma viagem ao deserto do Atacama no início do confinamento devido à pandemia de covid-19. O vídeo que aqui apresentamos, *Terra Opaca*,[1] foi realizado durante este contexto e a uma distância de 300 km entre nós as duas. Num processo ao qual chamámos de ping-pong, as ideias e imagens iam e esperavam pela volta. Sempre numa tentativa de compreender sentidos na escuridão.

*Terra Opaca* não foi construído com imagens em movimento, mas antes estáticas, imagens em suspensão. São fotografias da prisão da Stasi, na Alemanha de Leste, e de lugares de actividade extractivista. Será que a escolha destas imagens foi um reflexo da nossa situação, a de confinamento?

A condição de fechamento, ou de uma prisão, cerca os nossos sentidos, o que não corresponde unicamente ao esmorecimento dos mesmos, mas à criação desafiante de nos superarmos para sobreviver. Nestas condições a imaginação e a memória expandem-se porque o corpo encontra-se dentro de quatro paredes. Essas paredes da prisão ou da casa escurecem os sentidos, mas é no escuro que a germinação acontece, e da qual, na origem, todos dependemos.

A semente foi-se transformando ao longo da história e a de hoje, já não germina no escuro. A semente de hoje multiplica-se sem germinação e à luz dos espelhos da ganância. As sementes de hoje, além de serem geneticamente transformadas, fazem parte da extinção massiva de espécies no planeta. Um dos reversos deste fenómeno está na criação de bancos de sementes que pretendem coleccionar a totalidade

1 https://vimeo.com/susanasoarespinto/terraopaca

existente no planeta, para um possível recomeço. O pensamento distópico assombra-nos, tanto pelo confronto com as realidades dos nossos tempos – dos que sofrem com as consequências da crise climática – como pelas tentativas Prometeicas das engenharias científicas, quase divinas, que ditam as tendências e que nos iludem. Já chegámos ao consumo das terras raras.[2]
Neste ecossistema artificial, em que a Terra e as terras raras deixam de ser opacas, produz-se um mundo esvaziado também de mistério e de diversidade. Um mundo onde não há espaço para a escuridão, pois ela é incompatível com o crescimento, com o progresso e é sinónimo de um tempo anterior ao Iluminismo, o tempo das trevas. Quase tudo é reduzido à condição de recurso e matéria prima a ser explorada até à exaustão. A perseguição do crescimento e da expansão infinita canibaliza a sustentabilidade do planeta e conduz-nos à auto-destruição. Em contraponto a esta vida, a da obsessão pelo dinheiro, pelo trabalho e pela produtividade, encontramos uma possível escapatória na introspecção, na contemplação e na reclusão. Criámos um diálogo a duas vozes: um consciente e exterior, e o outro hipnagógico e interior. Esta viagem ao interior através de camadas e imagens obscuras fez-nos questionar se o que se encontra "lá fora" não passa de uma ilusão.
Prisioneiros desta fome insaciável de exploração, criámos uma sociedade autofágica, como no mito de Erísicton, e alimentamo-nos com a nossa própria carne. Também as células, no processo de degradação e reciclagem, realizam a autofagia. A célula digere partes de si mesma quando carece de reservas, para garantir a sua sobrevivência. Mais uma vez escrevemos a palavra sobrevivência.

2 Terras raras ou metais de terras raras, não quer dizer que existam em raridade, são apenas nomes simbólicos para um grupo da tabela periódica. São abundantes na crosta terrestre, mas de extracção extremamente difícil e dispendiosa – ex: lantânio, térbio, neodímio, gadolínio e praseodímio. Nos nossos dias a importância destes metais exponenciou-se e para produzir as tecnologias da actualidade são necessários quase todos os elementos da tabela periódica incluindo as terras raras. Um dos motivos de interesse nas minas desactivadas, é a recolha desses metais raros nas escombreiras, que noutros tempos foram considerados matéria estéril desprezível.

Podemos fugir da autofagia? Se no exterior a vida não faz sentido, podemos usar os sentidos na escuridão e iniciar um processo de simbiose com outros seres para criarmos novas constelações, em alternativa à autofagia?!
No hemisfério Sul, o céu é olhado de uma forma cósmica e não apenas científica. Esse olhar ancestral é passado à geração seguinte pela pessoa escolhida da geração anterior. E assim vão-se mantendo vivas as constelações da escuridão. Para além destas constelações dos espaços negros, no horizonte do deserto, vislumbra-se uma luz artificial. Como a luz de uma cidade avistada ao longe. Dagoberto, um amigo do deserto, dizia que era ali que estavam a fazer a exploração mineira de lítio 24h/7d. A primeira publicação com a catalogação das acções necessárias para a mineração publicada em 1556 – *De Re Metallica* de Georgius Agricola – continha ilustrações em que os gestos ainda não apareciam separados da unidade orgânica do corpo. Como salienta Allan Sekula, logo a seguir, ainda em pleno século XVI, a magia da mineração transformou-se numa actividade racional que busca apenas o lucro.

A transformação da humanidade em máquina iniciou-se nos campos da mineração, diz-nos Anselm Jappe, fazendo referência ao trabalho artístico de Mabe Bethônico em *cadernos minerarios* (2012), onde a artista retira das ilustrações originais de Georgius Agricola os movimentos e membros que usam as ferramentas. O corpo como unidade deixa de existir e passa a ser apenas ferramenta, tanto mais útil quanto obediente, e vice-versa, como dizia Michel Foucault. E aquele que é útil é lucrativo. As formas de dominação exercidas pelo poder estão em constante evolução no sentido de fabricar ferramentas produtivas e eficazes que lhes garantam esse mesmo poder e riqueza. Parece que o ser máquina para além de habitar as histórias de ficção científica, já habita o solo do planeta Terra. O extractivismo fez germinar uma semente que deu origem a uma espécie nova, o capitaloceno.
Na ficção científica, a Terra inabitável leva os humanos à colonização de outros planetas. No livro *Será que os Androides Sonham com Ovelhas Eléctricas*, de Philip K. Dick, essa possibilidade de fuga só existe para as classes sociais com mais poder. Os que se encontram no escalão inferior da sociedade estão presos numa terra devastada por uma guerra

nuclear onde a vida não prospera a não ser com ajuda de tecnologia avançada. Os animais reais passaram a ser uma raridade e símbolo de estatuto social para aqueles que os têm. As pessoas mais pobres apenas conseguem obter versões robóticas altamente realísticas desses animais. Esta simulação de vida que o livro representa é a consequência máxima da lógica competitiva e extractivista e do crescimento a qualquer custo. O mundo esgotado e sem vida obriga à colonização de planetas mais prósperos e à criação de androides que simulam a vida humana para conforto emocional. A condição de inabitabilidade do mundo reduz o planeta Terra a uma prisão. Os mais pobres ficam presos numa terra dizimada, onde o ferro ocupa o lugar antes reservado à vida orgânica. A Terra como local do exílio humano subverte o sentido da própria vida: somos estrangeiros no nosso mundo, onde nascemos para automaticamente sermos banidos do mundo natural e vivermos na ficção do mundo social. Baudrillard disse que as prisões existem para esconder que todo o social é cárcere. De certo modo, na distopia de Dick essa simulação desaparece e torna-se explícita. O mundo tornou-se uma prisão no sentido literal do termo.

O mundo em que vivemos hoje, onde a exploração espacial a Marte é acompanhada da ânsia de encontrar alternativas viáveis à Terra, poderia ser um prólogo para a história de Dick. A pergunta que fazemos é: como resistir e cuidar do nosso planeta? Encontramos nos povos indígenas um espírito de resistência à dominação dos interesses económicos. Um dos princípios que definem o seu modo de estar é o Ayni, que significa reciprocidade. Eles sabem que tudo está interligado, que cada um é parte de um todo comum – comunidade e natureza – e que a entre-ajuda é o princípio essencial à vida. Valorizam o colectivo sobre o indivíduo, a cooperação ao invés da competitividade. Contra as relações de dominação e exploração (sociais, políticas, económicas ou culturais), mantém uma relação com a natureza que não é de posse nem superioridade. Modos de vida que foram desaparecendo devido à vontade racional de crescer, acumular bens, possuir terras, ouro, petróleo e matérias-primas. Extintos por um processo de colonização dos povos e da natureza.

**É URGENTE**
**A INCLUSÃO DO PODEROSO TRABALHO DE DESCOLONIZAÇÃO**
**QUER DIZER**
**REPARAR  PROFUNDAMENTE E ANIMAR OS ECOSSISTEMAS**
**E AS COMUNIDADES QUE SUSTENTAM SISTEMAS NATURAIS**

**PARA TE INICIARES E TE ENVOLVERES NA REPARAÇÃO DA TERRA**
**RECONHECE**
**RESPEITO E HONRA AOS ADMINISTRADORES ORIGINAIS DESSAS TERRAS**
**AOS SEUS DIREITOS INDÍGENAS**
**PRÁTICAS DE VIDA**
**CONHECIMENTO**
**RESISTÊNCIA**
**E SOBERANIA**
**PEDE PERMISSÃO PARA FAZERES O TRABALHO NA TERRA**
**PROCURA OS SEUS ANCESTRAIS**
**DE ONDE VIERAM**
**O MODO COMO ACARINHARAM E HONRARAM AS TERRAS**
**E QUANDO É QUE ESSA RELAÇÃO SE PERDEU E SE DESTRUIU**
**TENTA VER A TERRA À TUA VOLTA COM NOVOS OLHOS**
**PARA LÁ DOS MEGAPROJETOS**
**BARRAGENS**
**CAMPOS DE MONOCULTURA**
**E SELVAS URBANAS**
**RESPONSABILIZA-TE POR TE EDUCARES**
**TOMA A RESPONSABILIDADE E A INICIATIVA**
**DE TE INFORMARES SOBRE HISTÓRIAS ENTERRADAS E ESCONDIDAS**
**DAS TERRAS A QUE CHAMAS LAR**
**E DOS POVOS COM QUEM AS PARTILHAS**
**DESAFIA A CULTURA CAPITALISTA**
**QUE VÊ A TERRA E OS SERES VIVOS**
**COMO ALGO QUE DEVE SER POSSUÍDO**
**MERCANTILIZADO**
**E DESTRUÍDO PARA OBTER LUCRO**
**E NÃO O REPLIQUES NO TRABALHO QUE ESTÁS A FAZER**

**QUE A TERRA SE MANTENHA OPACA!**

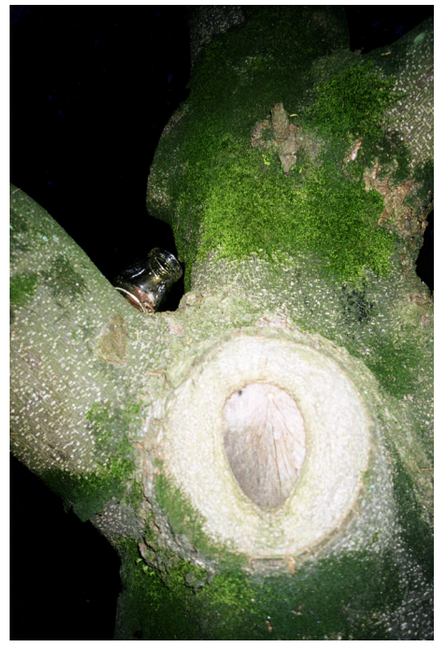
Adaptação do texto de Leila Darwish em *Earth repair* em formato de manifesto

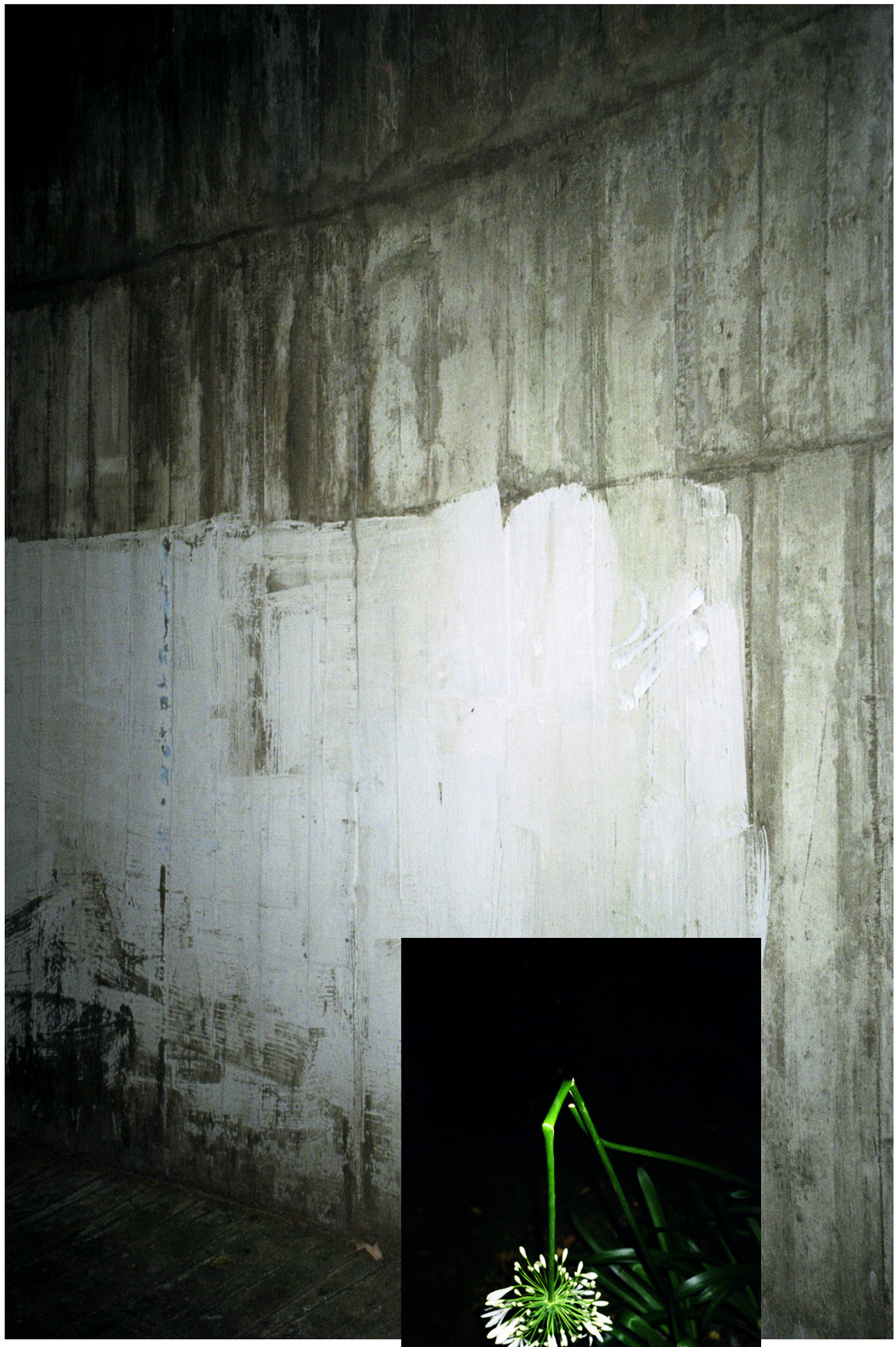
# PEDRO MAGALHÃES
# *SEM MOVIMENTOS VOLUNTÁRIOS*

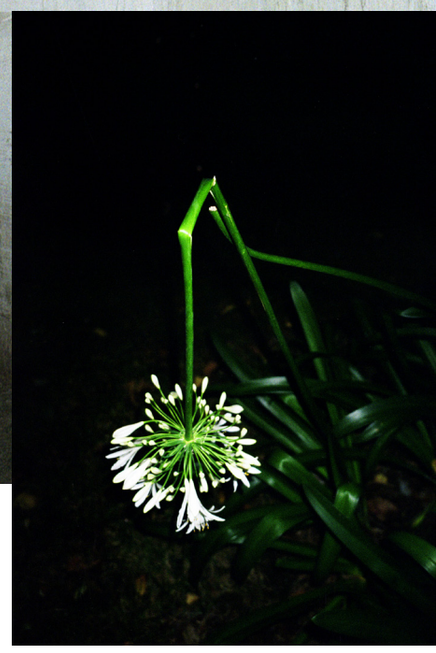
Depois de se descobrir que nem todas as plantas eram verdes, passou-se a definir «planta» como qualquer ser vivo *sem* movimentos voluntários.

Plantae – Wikipedia, https://pt.wikipedia.org/wiki/Plantae

Estas fotografias aconteceram durante um período de confinamento pandémico em derivas nocturnas num território restrito e isolado, tanto geográfica como socialmente.
Espécies vegetais em tensão entre si e a sua envolvente, existem, e resistem, numa tentativa falhada de mimetização do selvagem, sugerindo o fracasso do equilíbrio entre humanidade e ecossistemas naturais.







# Estética e hospitalidade

ROSA BENÉITEZ ANDRÉS

## ENTRE A EXPERIÊNCIA, O ESPECTÁCULO E AS IMAGENS PRECÁRIAS

Não vou contar a visita. Tentei, mas é avassalador. Ocupa, de imediato, espaço a mais, não pode ser contida nos limites de uns quantos parágrafos.

*Calais*
Emannuel Carrère, 2016

1 Nilüfer Demir, fotografia de Alan Kurdi, 2015

## OUTROS, EMOÇÕES E REPRESENTAÇÃO

Num texto recente intitulado *La nueva lucha de clases. Los refugiados y el terror*, o filósofo esloveno Slavoj Žižek afirmou que, no actual cenário de fluxos migratórios e conflitos associados a esses movimentos, não nos podemos deixar levar pelos sentimentos ou emoções e devemos começar a actuar de forma racional: «Deveríamos cortar o vínculo entre refugiados e empatia humanitária e deixar de fundamentar a nossa ajuda na compaixão perante o seu sofrimento».[1] Pela sua parte, e quando questionada sobre o contexto da crise migratória das últimas décadas, Marion Maréchal-Le Pen, deputada francesa, sobrinha da presidente da Frente Nacional Francesa – Marine Le Pen – e jovem promessa deste partido político, defendeu, numa entrevista em Abril de 2017, um argumento, à primeira vista, em concordância com o do filósofo: «Hoje, na França, e também na Europa, deixamo-nos levar muito pelas emoções. Julgo que não seja a melhor maneira de responder nem às necessidades destas pessoas nos seus países, nem às dos franceses aqui».[2]

Poderia parecer que a abordagem de Marion Le Pen fosse susceptível de contar com um amplo consenso social porque o ódio, o medo, a frustração ou a raiva não são, sem dúvida, a melhor resposta para um grupo de refugiados do Sudão do Sul que escapa do confronto entre o governo e os rebeldes do vice-presidente, e as suas respectivas etnias, dinka e nuer. O problema é que Le Pen não está a referir-se a essas emoções; em vez disso, pensa, sobretudo, em outras como o amor, o carinho, a empatia, a confiança, a coragem, a segurança, etc. Para esta dirigente e, em princípio, para a maior parte dos seus eleitores, estas não seriam as emoções mais adequadas nem a postura mais conveniente perante esse grupo de refugiados do Sudão do Sul; uma comunidade que, neste caso específico, nem sequer teria excessiva importância porque não afecta a França, dado que fica junto ao Quénia, Somália ou Uganda. Este último país está a demonstrar ter uma política de acolhimento quase inimaginável no resto do mundo.

Por este mesmo motivo, o que fica claro é que o argumento de Žižek não se enquadra, de maneira alguma, com as teses xenófobas do partido francês e encaixa-se, sobretudo, num quadro de acção ética que transcende, ou melhor dizendo, procura fundamentar a acção individual ou colectiva e institucionalizada. A sua proposta completa defende que «deveríamos cortar o vínculo entre os refugiados e a empatia humanitária e deixar de

1 Slavoj Žižek, *La nueva lucha de clases. Los refugiados y el terror*. Trad. Damià Alou. Madrid, Anagrama, 2016, p. 95.

2 Entrevista de Jordi Évole no programa *Salvados*, intitulado "*Hijos de la ira: De Trump a Le Pen (II)*", e emitida na cadeia de televisão espanhola La Sexta, no dia 2 de Abril de 2017. Pode ser consultada em: https://www.atresplayer.com/lasexta/programas/salvados/temporada-12/capitulo-17-hijos-ira-trump-pen_5ad093f0986b2855ed47aebe/ (data da última consulta: 15 de Junho de 2021).

Este trabalho faz parte dos resultados do *Grupo de Investigación Reconocido en Estética y Teoría de las Artes* (Instituto de Ibero-América, Universidade de Salamanca); o projecto de investigação *Hospitality in European Film*. Programa Erasmus+ 2017, Ação KA203: Associações estratégicas (Ensino Superior), nº de projecto 2017–1-ES01-KA203–038181, PIC 999846610 e o projecto de investigação *Sujetos, emociones y estructuras: para un proyecto de teoría social crítica*. Ministério da Economia e Competitividade de Espanha, Projectos I+D+I, n.º de referência FFI2016–75073-R.

2 The Grosby Group, fotografia das irmãs Kardashian, 2017

fundamentar a nossa ajuda na compaixão perante o seu sofrimento. Em vez disso, deveríamos ajudá-los porque é nosso dever ético fazê-lo porque não podemos deixar de o fazer se queremos continuar a ser pessoas decentes».[3] Ou seja, a solução para o contexto de crise humanitária que uma parte importante da população mundial está a viver tem de passar pelo dever ou lei moral e não apenas por medidas políticas – seja no sentido que for – como se depreende das palavras de Le Pen.

Consiste, então, no velho problema detectado por Kant *Sobre a discrepância entre a moral e a política*, no célebre tratado *A paz perpétua*. Estamos perante a desconformidade entre os direitos e os deveres – que se encontram no campo da moralidade —, e os factos da vida, que é o campo administrado pela política e a que esta aspira governar.[4] Ética versus ontologia. Kant tentou unificar as duas esferas numa colaboração mútua que evitasse o possível confronto: «no caso de se unirem, resultaria absurdo o conceito de contrário e não se poderia considerar como um problema a resolução do conflito entre moral e política»,[5] no entanto, essa ligação parece cada dia mais afastada. Aqui, as emoções voltam a atingir protagonismo e, contudo, estas também não deveriam ser um impedimento para a formação de posições políticas ou éticas.[6] Embora a imagem cultural da nossa sociedade se tenha formado com base numa visão racionalista como motor do verdadeiro progresso, muitas são as análises que há algum tempo reivindicam o papel positivo das emoções nesse desenvolvimento e não apenas como espaço de acção relegado ao âmbito do privado e alheio à razão. Como Eva Illouz assinalou ao falar da energia das emoções como impulsionadoras de um acto:

Longe de serem pré-sociais ou pré-culturais, as emoções são significados culturais e relações sociais fundidos de maneira inseparável e é essa fusão o que lhes confere a capacidade de transmitir energia à acção. Aquilo que faz com que a emoção tenha essa "energia" é que ela sempre diz respeito ao eu e à relação do outro com outros situados culturalmente.[7]

Desde este ponto de vista, como causa, as emoções não representam um obstáculo nem para a acção política, nem para a moral, uma vez que fazem parte, simultaneamente, da esfera pública e geral. Isto implica que se possam dirigir tanto num sentido chauvinista (Le Pen), como humanitário (Žižek). O obstáculo, portanto, é que, actualmente, no âmbito dos direitos e dos deveres, surgiu outro concorrente que consiste no crescente espaço de relações e inter-relações humanas que parecem não estar sujeitas à avaliação moral. São vínculos susceptíveis de serem julgados unicamente pela sua eficiência, nos quais é totalmente indiferente o tipo de relação que estabeleço com uma pessoa, apenas importa o ganho que obterei.

As consequências directas de um cenário como este que se acabou de resumir são as seguintes: as obrigações morais que estamos dispostos a admitir são cada vez menores e as acções pelas quais nos responsabilizamos estão mais restringidas.[8] É como se, nas palavras de Bauman e Donskins, tivéssemos sido inoculados com uma espécie de vírus da "cegueira moral" que nos impede de assumir o sofrimento alheio:

É a cegueira moral – escolhida, auto-imposta ou aceite com fatalidade – numa época que, mais do que qualquer outra coisa, precisa de rapidez e agudeza na apreensão e nas emoções. Com a finalidade de recuperar a nossa capacidade perceptiva em tempos obscuros, é necessário devolver tanto a dignidade como também a ideia da essencial incomensurabilidade dos seres humanos, não só aos grandes do mundo, mas também aos extras da multidão, ao indivíduo estatístico, às unidades estatísticas, ao vulgo, ao eleitorado, ao homem da rua, ao cidadão comum, isto é, a todos esses conceitos enganadores.[9]

As cada vez mais difundidas abstracção e espectacularização das histórias e das vidas dos indivíduos abrem caminho para decretar uma nova fronteira, uma divisão extrema entre o nós e o vós; o que a psicologia social denomina como favoritismo do endogrupo sobre o exogrupo. Esta divisão não deveria implicar problemas maiores – não seria mais do que outra forma de categorização social – se não fosse porque esse vós que, como dissemos, já só é considerado no que diz respeito à rentabilidade, pode acabar por ser excluído do nosso âmbito de moralidade. É mais simples livrar-se da responsabilidade sobre o próximo, quando o relego a um espaço completamente indiferente àquele dos meus deveres. Consiste na mesma chamada de atenção que fez Judith Butler, seguindo a mesma linha de Levinas, a respeito da nossa interdependência como seres humanos e do papel que desempenham nesse reconhecimento os imaginários culturais: «as formas dominantes de representação podem e devem ser destruídas para que algo sobre a precariedade da vida possa ser apreendido».[10] Somente desta forma poderão ser combatidos esses enquadramentos que não nos permitem perceber determinados sujeitos como seres humanos e que, directamente, os excluem da vida pública: «O que está privado de rosto, ou cujo rosto nos é apresentado como o símbolo do mal, autoriza a tornarmo-nos insensíveis perante as vidas que eliminamos e cujo luto é, indefinidamente, adiado».[11]

Deste modo, quando os migrantes são equiparados a potenciais terroristas, sendo colocados nesse espaço crescente de irresponsabilidade moral, sentimo-nos quase aliviados por sermos dispensados do nosso dever, ao deixar estes indivíduos fora do seu campo de acção.[12] Este é o perigo da despersonalização e da desumanização: são excluídos da categoria de legítimos detentores de direitos humanos: «a figura – o refugiado – que deveria ter personificado por excelência os direitos do homem, marca, pelo contrário, a crise radical deste conceito».[13] Se continuarmos centrados, portanto, no contexto da actual crise migratória, parece que o cenário que se avizinha é ainda mais degradante do que aquele que anunciara Arendt na década de 1940:

3 Slavoj Žižek, *La nueva lucha de clases. Los refugiados y el terror*. Trad. Damià Alou. Madrid, Anagrama, 2016, p. 95.

4 Zygmunt Bauman, *Extraños llamando a la puerta*. Trad. Albino Santos Mosquera. Barcelona, Paidós, 2016, p. 70.

5 Immanuel Kant, *Hacia la paz perpetua*. Trad. Jacobo Muñoz. Madrid, Biblioteca Nueva, 2016, pp. 113–114.

6 Mar Cabezas, Ética y Emoción. El papel de las emociones en *la justificación de nuestros juicios morales*. Madrid, Plaza y Valdés, 2014.

7 Eva Illouz, *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Trad. Joaquín Ibarburu. Madrid, Katz, 2007, p. 15.

8 Zygmunt Bauman, *Extraños llamando a la puerta*. Trad. Albino Santos Mosquera. Barcelona, Paidós, 2016, p. 73.

9 Zygmunt Bauman y Leonidas Donskis, *Ceguera moral: la pérdida de sensibilidad en la modernidad líquida*. Trad. Antonio Francisco Rodríguez Esteban. Barcelona, Paidós, 2015, p. 21.

10 Judith Butler, *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia.* Trad. Fermín Rodríguez. Barcelona, Paidós, 2006, p. 20.

11 Judith Butler, *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia.* Trad. Fermín Rodríguez. Barcelona, Paidós, 2006, p. 21.

12 Zygmunt Bauman, *Extraños llamando a la puerta*. Trad. Albino Santos Mosquera. Barcelona, Paidós, 2016, p. 36.

13 Giorgio Agamben, *Medios sin fin: notas sobre la política.* Trad. Antonio Gimeno. Valencia, Pre-textos, 2001, p. 24.

3 Raúl Zurita, *The sea of pain*, 2016.

Se começarmos a dizer a verdade, isto é, que somos apenas judeus, estaríamos expostos, unicamente, ao destino da humanidade, não nos protegeria nenhuma lei específica nem nenhuma convenção política, não seríamos mais do que seres humanos. Apenas consigo imaginar uma abordagem mais perigosa, pois o facto é que, desde há muito tempo, vivemos num mundo onde já não existem mais meros seres humanos. A sociedade descobriu na discriminação um instrumento letal para matar sem derramamento de sangue. Passaportes, certidões de nascimento e, às vezes, até mesmo a declaração de rendimentos já não são documentos formais, mas sim uma questão de diferenciação social.[14]

Actualmente, nenhum estado de acolhimento assume a cidadania destas pessoas, mas o conjunto da sociedade civil também não reconhece o seu inalienável direito à vida. É evidente que assumir responsabilidades sem limites e sem excepções pelo bem do outro é uma tarefa impossível, quase sagrada, que ultrapassa as nossas capacidades e virtudes. No entanto, esses limites, essas fronteiras, não podem ser aplicados às pessoas susceptíveis de entrar no nosso âmbito de obrigação moral. A realidade impõe-nos a incapacidade de chegar a todos, mas não a obrigação de diferenciar entre nós e eles. Além disso, não pode ser ignorado o facto de que a diferença entre esse eles e o nós não é territorial, isto é, horizontal, mas sim vertical ou social.

## EM DIREÇÃO A UM SENTIMENTO DE HOSPITALIDADE[15]

Por isso, nesse mesmo tratado no qual Kant se referia à discrepância entre a ética e a política – um tratado jurídico – não o esqueçamos, o filósofo condiciona a existência de uma paz universal, de uma convivência real, à existência de uma hospitalidade universal. No terceiro artigo definitivo do programa, Kant propõe um direito de hospitalidade como condição necessária para a paz entre as nações:

Hospitalidade (*Wirthbarkeit*) aqui significa o direito de um estrangeiro de não ser tratado de forma hostil pelo facto de ter chegado ao território de outro. Este pode rejeitar o estrangeiro, se isso puder ser feito sem a sua ruína, mas, enquanto o estrangeiro se comportar amigavelmente no seu lugar, não poderá ser combatido de forma hostil. Não existe nenhum direito de hóspede no qual se possa basear esta exigência [...] mas antes um direito de visita, direito de se apresentar à sociedade que todos os homens têm em virtude do direito de propriedade em comum da superfície da Terra, [...] tendo de se suportar uns junto dos outros, e ninguém tendo originariamente mais direito do que outro a estar num determinado lugar da Terra.[16]

Para o filósofo alemão, a hospitalidade está situada no campo da ética, das normas legítimas, mas sempre condicionada ao "comportamento amigável" do estrangeiro. Um facto que, poder-se-ia pensar, acaba com a sua condição de estrangeiro. Ou seja, deparamo-nos com a condição que esse comportamento amigável é, no fundo, um requisito político que exige a sua igualização, a eliminação do traço do "outro" e de se tornar "um". Além disso, o estrangeiro tem um direito de visita e não de residência devido ao legítimo "direito de propriedade em comum da superfície da Terra". Uma hospitalidade, então, condicionada, que será criticada por Derrida ao entendê-la como um acto de violência contra o outro: comportar-se amigavelmente é assimilar-se. Deste modo, o filósofo francês insistirá na necessidade de não se limitar ao plano jurídico e chegar ao plano ético, que para ele é hospitaleiro por si mesmo:

A hospitalidade é cultura em si própria e não simplesmente uma ética entre as outras. Na medida em que diz respeito ao ethos, ou seja, à morada, à nossa casa, ao lugar de residência familiar, dado que é uma forma de nela estar, a maneira de nos relacionar connosco e com os outros, com os outros como nossos ou como estrangeiros, *a ética é hospitalidade*; a ética é tão minuciosamente coextensiva com a experiência da hospitalidade, seja qual for o modo como se abra ou se a limite. Mas, por este mesmo motivo e porque o ser-se si mesmo na sua própria casa (a própria ipseidade) supõe um acolhimento ou uma inclusão do outro que tentamos possuir, controlar, dominar, segundo diversas modalidades de violência, há uma história da hospitalidade, uma perversão sempre possível d'*A* lei da hospitalidade (que pode parecer incondicional) e *umas* leis que a limitam, condicionam ao inscrevê-la num direito.[17]

Desta forma, para Derrida, a hospitalidade é a condição necessária para a ética. Contudo, a hospitalidade

14 Hannah Arendt, "Nosotros, los refugiados", en *Tiempos presentes*. Trad. Rosa Sala Carbó. Barcelona, Gedisa, 2002, p. 21.

15 Aquí mantenho a abordagem de Domingo Hernández Sánchez em: «*Roberte y San Julián. Sobre cierto sentimiento de Hospitalidad*», em Benéitez Andrés, Rosa e Virginia Fusco (eds.). *Hospitalidad: lo otro y sus fronteras*. Madrid, Dykinson, 2021, pp. 57–68.

16 Immanuel Kant, *Hacia la paz perpetua*. Trad. Jacobo Muñoz. Madrid, Biblioteca Nueva, 2016, p. 95.

17 Jacques Derrida, *Cosmopolitas de todos los países, ¡un esfuerzo más!* Trad. Julián Mateo Ballorca. Valladolid, Cuatro Ediciones, 1996, pp. 41–42.

4 Banu Cennetoglou, *The list*, de 1993 ao presente. Intervenção apresentada na Great George Street, Bienal de Liverpool de 2018. Imagem de Mark McNulty.

perfeita, a hospitalidade total, aquela na qual alguém se entrega inteiramente a outro é uma hospitalidade impossível, chamada de hiperbólica por Derrida. O dever e o direito à hospitalidade encontram-se sempre condicionados a uma norma, ao comportamento amistoso, segundo dizia Kant, ou à apropriação do outro na minha língua, segundo Derrida. Uma hospitalidade que, no fundo, esconde uma perversão, um requisito, uma limitação. Não obstante, esta outra hospitalidade total, incondicional está fora de todas as regras, de todos os limites. A consequência directa deste atributo é o que a torna algo completamente ideal e, desse modo, impossível, uma vez que a hospitalidade completa significa a entrega, a abertura total ao outro. A sua execução é, portanto, inviável.

Perante a inviabilidade de uma e as deficiências de outra, o desafio seria tentar conseguir, de alguma forma, uma situação intermédia entre esta hospitalidade perfeita, impossível, e ideal, e as condições impostas pelo direito ou reciprocidade da compensação porque sem elas a hospitalidade não é mais do que uma utopia, até irresponsável em alguns casos:

> Consiste em saber como transformar e aperfeiçoar a Lei, e de saber se este aperfeiçoamento é possível dentro de um espaço histórico que acontece *entre* a Lei de uma hospitalidade incondicional, oferecida, *a priori*, a qualquer outro, a todo o recém-chegado, *seja ele quem for*, e as leis condicionais de um direito à hospitalidade, sem as quais a Lei da hospitalidade incondicional correria o risco de permanecer um desejo piedoso e irresponsável, sem forma nem efectividade, e até mesmo de se perverter a qualquer momento.[18]

Para não perder a possibilidade de encontrar esse espaço intermédio entre o ideal incondicionado e os necessários limites a uma hospitalidade total, necessitamos de alguma coisa que singularize, que vincule a hospitalidade às situações, vivências e contexto. Ou seja, não precisamos só de uma hospitalidade hiperbólica e ideal, nem de uma lei ou de um direito de hospitalidade, mas sim de um sentimento, qualquer coisa apegada à experiência. Temos de usar a parcialidade introduzida pelas restrições, as condições que nos impedem de uma entrega completa, mas, ao mesmo tempo, ter a consciência do carácter desejável que supõe essa outra hospitalidade impossível. Como sugere Domingo Hernández Sánchez (2021), esta é a única forma de estabelecer relações que incluam uma reciprocidade sem recompensa, mas mantendo o carácter de condicionalidade que carrega qualquer sentimento, sempre sujeito à vontade, à intenção. Assim, se a hospitalidade limitada é injusta e a ideal, por sua vez, é impossível, precisamos que a restrição seja introduzida de outra forma. O sentimento de hospitalidade permite condicionar essa situação a um contexto, a uma experiência ou a uma realidade como a que estão a viver centenas de pessoas nas nossas fronteiras. Conhecer a sua circunstância, colocar um rosto no outro, poderia permitir que surgisse esse sentimento de hospitalidade, o qual não consiste numa norma imposta, nem num ideal compassivo. Aqui não há qualquer interesse porque não há recompensa, não se espera um retorno. Sentir-se hospitaleiro não pode restringir-se ao direito ou à acção política. Em vez disso, essa emoção e esse sentimento chegam a transformar-se numa postura ética no sentido Derridiano do termo.

## SOBRE AS IMAGENS SINGULARES

Ao aceitar, então, que entre o ideal inalcançável e a hospitalidade sujeita a condições – essas aporias que acabaram de ser expostas – existe uma hospitalidade real; uma hospitalidade imperfeita que, ainda assim, é mais plausível do que a norma, parece que nos estamos a movimentar no âmbito das emoções e do sentimento de hospitalidade.

Pode haver, assim, um espaço intermédio entre a obrigação da lei moral, o ideal piedoso e a indiferença absoluta. Mas, donde surge esse sentimento, que situações me fazem sentir hospitaleiro, quais são as experiências que particularizam a hospitalidade ideal no sentimento de

18 Sergio Martínez Luna, *Cultural visual: la pregunta por la imagen*. Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil Ediciones, 2019, p. 52.

5

6

7

8

5 Alfredo Jaar, *Cem vezes Nguyen*, 1994.

6 Bouchra Khalili, *The Mapping Journey Project*, 2008–2011.

7 Rogelio López Cuenca, *Canto VI*, 2005.

8 Rogelio López Cuenca, fotogramas de *Walls*, 2006.

hospitalidade fora das normas impostas? Sem qualquer dúvida, a resposta estará relacionada com o conhecimento das vivências do hóspede, desse outro ao qual ofereço o meu acolhimento. Quando tenho a possibilidade de individualizar as circunstâncias e a experiência daquele que reivindica a minha hospitalidade e essa solicitação deixa de ser uma abstracção, pode surgir o sentimento e não apenas a obrigação ou a entrega utópica.

Contudo, a forma como actualmente temos acesso a essas experiências, a maneira de nos relacionarmos com elas e as conhecer, volta a apresentar um paradoxo: todas essas situações, vivências e histórias concretas chegam até nós transformadas em imagens muito pouco particulares, quase que esvaziadas de sentido. A cultura visual contemporânea fez com que, entre outras coisas, as imagens perdessem a sua capacidade de representação.

Na cultura visual digital, mais do que os próprios conteúdos e as mensagens emitidas, ganham mais relevância os usos, dirigidos, em última instância, a sustentar e a multiplicar as relações comunicativas e as práticas testemunhais. As imagens não são um elemento passivo de suporte à representação, mas sim uma forma activa de intersubjectividade com capacidade performativa e em circulação constante nas redes digitais de comunicação.[19]

As imagens digitais e o seu novo estatuto na Internet impuseram uma forma completamente diferente de conceber o mundo, de sentir o espaço-tempo e de nos relacionarmos com e por meio delas. A democratização na produção, edição e consumo de imagens digitais transmutou completamente a nossa experiência perceptiva e os modelos de conhecimento, para além das formas de subjectivação e vinculação social contemporâneas.

Não deixa de ser curioso, neste sentido, que a circulação restrita de pessoas coexista com uma desregulamentação completa na circulação de mercadorias e que tudo isto seja captado, exibido e contado através de um fluxo constante e também livre de imagens. São as virtudes da mundialização. Assim, a ubiquidade dos dispositivos de registo e a divulgação dos seus produtos contrasta, notavelmente, com as limitações impostas a esse «direito de propriedade em comum da superfície da Terra» que referiu Kant. Esta circulação indiscriminada de imagens leva às seguintes questões: «Se as imagens podem circular e ser partilhadas, porque não o poderia ser tudo o resto? [...] Se o *copyright* [direitos de autor] pode ser eludido e contestado, porque não poderia acontecer o mesmo com a propriedade privada?».[20] Actualmente imaginamos a vida dos refugiados uma vez que chegam até nós quantidades imensas de imagens que retratam o seu sofrimento; uma realidade material – os muros, as fronteiras e as condições de vida dos migrantes – que nos é apresentada de forma estetizada e privada da sua singularidade, dentro de um fluxo incessante de representações uniformes, isto é, sem barreiras:

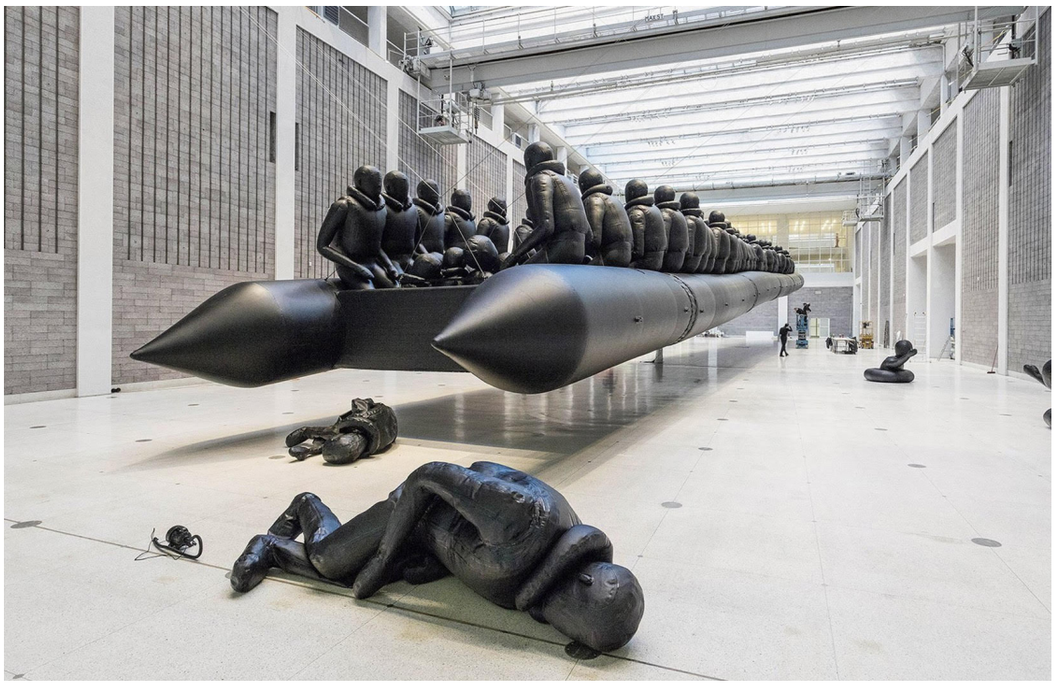
A proclamada abolição dos muros no mundo globalizado fez parte de um processo de aperfeiçoamento e estetização das formas de separação. As imagens aéreas captadas por um *drone* de refugiados na fronteira da Hungria mostraram a contradição entre a visualidade globalizada e a realidade material da catástrofe humana, representada a uma distância tolerável, satelitizada e intensamente verticalizada.[21]

O problema consiste em que, se por um lado, as fotografias ou vídeos permitem aproximarmo-nos – não conhecer – à realidade dos refugiados e migrantes, por outro lado, essa mesma realidade fica inserida num fluxo contínuo de imagens que nos chegam de forma indiferenciada, descontextualizada e num espaço expositivo idêntico. Assim, podemos passar do corpo de Alan numa praia na Turquia (Fig. 1) para o último *outfit* [indumentária] das Kardashian (Fig. 2). Deste modo, o potencial informativo dessas imagens fica diluído num *continuum* de rostos, paisagens e receitas culinárias que aceleram os nossos tempos de percepção e reflexão. A cultura visual torna-se completamente homogénea e incapaz de qualquer particularização. A dor dos refugiados em trânsito é banalizada não só entre as imagens das "férias de celebridades na miséria dos outros", mas também entre a quantidade imensa de fotografias e vídeos que

19 Sergio Martínez Luna, *Cultural visual: la pregunta por la imagen*. Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil Ediciones, 2019, p. 52.

20 Hito Steyerl, *Arte Duty Free: el arte en la era de la guerra civil planetaria*. Trad. Fernando Bruno. Buenos Aires, Caja Negra, 2018, pp. 207–208.

21 Sergio Martínez Luna, "La frontera y el archivo según las nuevas condiciones de la visualidad digital". *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, nº 78, 2018, p. 185.



9 Ai Weiwei, *A lei da viagem*, 2017.

10 Ai Weiwei, instalação para o festival Cinema para a Paz, Konzerthaus, Berlín, 2016.

nos oferecem tanto os jornalistas como qualquer utilizador de um dispositivo móvel. As imagens já não são vistas, mas sim partilhadas.

Como Rancière salientou, a banalização da violência por meio da reprodução técnica não é o resultado de um excesso de imagens, apesar de também acontecer, mas é produzida pela despersonalização e descontextualização dessas imagens:

> Vemos demasiados corpos sem nome, demasiados corpos incapazes de nos devolver o olhar que lhes dirigimos, demasiados corpos que são o objecto da palavra sem terem eles próprios a palavra. O sistema de informação não funciona pelo excesso de imagens; funciona ao seleccionar seres falantes e racionais, capazes de "decifrar" o fluxo da informação que concerne a multidões anónimas. A política específica dessas imagens consiste em nos mostrar que nem todos são capazes de ver e falar. Esta é a lição claramente confirmada por aqueles que tencionam criticar a enchente de imagens na televisão.[22]

Nenhum grande jornal espanhol dedicou tempo a identificar os mortos na praia de Tarajal, em 2014. Uma tarefa informativa que deixaram nas mãos do género videográfico documentário, com filmes como *Tarajal. Desmantelando a impunidade na fronteira sul*. Nas palavras do linguista Mario Montalbetti, poderíamos dizer que o jornalismo substitui «o acontecimento pela notícia, de tal forma que agora o que acontece são notícias; mas estas já indistinguíveis dos eventos, também nos são apresentadas como um fluxo caótico incompreensível, cujo significado unicamente é apreendido se for dividido, seleccionado e domesticado, emitindo-se».[23] Os meios de comunicação seleccionam e ordenam o horror, de tal forma que as imagens acabam por funcionar como uma simples ilustração. Portanto, o que vemos não é tanto o horror, mas sim o comentário de especialistas, políticos ou jornalistas sobre o horror. Não apenas isso, mas também a distribuição massiva dessas glosas na forma de *Tweet* indignado ou GIF revelador, porque, efectivamente, a circulação de imagens na Internet eliminou grande parte das fronteiras entre a actividade jornalística ou informativa e a de qualquer internauta. Agora, o nosso dia-a-dia é repleto de capturas desfocadas, *selfies*, montagens e todo o tipo de pós-produções visuais. O mundo do qual nos falam parece já ter pouco a ver com o mundo real.

O que fazemos então? Rejeitamos essas "imagens pobres", como Hito Steyerl lhes chama, devido à sua precária existência, por não serem a representação exacta de uma realidade inapreensível e por estarem carregadas de uma emotividade totalmente subjectiva?

> 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 deliberarem, a sua prontidão constante para a transgressão e para uma simultânea submissão. No seu conjunto, as imagens pobres formam um instantâneo fotográfico da condição afectiva da multidão, da sua neurose, medo, bem como da ânsia por intensidade, diversão e distracção.[24]

Obviamente, aqui não estamos a falar em termos de realismo ou não realismo, nem de fidelidade. É antes uma questão do estatuto das imagens, da sua materialidade visto que muitas delas deixaram de ser representações para se converterem em elementos constitutivos do nosso meio, que elas produzem. Para além da sua complexa ontologia,[25] ou da sua referência a um mundo virtual em muitos casos, continuam a ter a possibilidade de comunicar. A proposta, então, com o foco nessas imagens que nos aproximam do outro, é entendê-las como um pequeno fragmento de realidade, vislumbrar algo nelas, apesar da atrocidade que não conseguimos racionalizar. A banalização da realidade que testemunham as imagens que circulam na Internet não é algo inerente à própria imagem, mas sim ao seu uso. O facto de se terem tornado em mais um instrumento de compra e venda, neste caso de valores, dentro do sistema de organização social capitalista, não as invalida como ferramenta gnoseológica e comunicativa. Isto quer dizer que, por exemplo, negar a sua capacidade para nos mostrar um fragmento da dor dos refugiados contribui para homogeneizar essa dor, para torná-la algo abstracto, para relegá-la a um campo de acção pelo qual não sou responsável. São um ponto de contacto, como

22 Jacques Rancière, *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dillon, Buenos Aires, Manantial, 2008, p. 97.

23 Mario Montalbetti, *Cualquier hombre es una isla*. Lima, Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 24.

24 Hito Steyerl, *Em defesa das imagens pobres*. Trad. Susana L. Marques. Porto, Alix, n.º 1, Outono 2020, p. 38.

25 Jean-Marie Schaeffer, *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Trad. D. Jiménez. Madrid, Cátedra, 1990.

11 A atriz Charlize Theron e outros convidados do festival Cinema para a Paz, Konzerthaus, Berlín, durante a intervenção de Ai Weiwei, 2016.

defende Didi-Huberman,[26] que nos permite particularizar o sofrimento.

Reaparece, então, a necessidade de singularizar, de fugir do que é completo, tanto da hospitalidade ideal quanto da imagem total. Isto é algo que afecta as representações visuais, mas também as verbais.[27] Como já foi dito, a imagem de Alan Kurdi, falecido na praia de Bodrum (Turquia), no dia 2 de Setembro de 2015, perdeu grande parte do seu significado ao se diluir no fluxo de figuras que passam nos nossos ecrãs. Ao mesmo tempo, a sua transformação em ícone, o convertê-la em metonímia de uma realidade tremendamente complexa e conflituosa, contribuiu para a invisibilidade do seu próprio drama. Ou seja, a sobre-exposição de um facto acabou por enterrar a sua própria história. Com Alan também viajavam a sua mãe, Rehan, o seu irmão, Galip, bem como o pai das crianças, o único sobrevivente da família. Esta circunstância ficou completamente silenciada perante o espectáculo visual de uma criança desamparada na imensidão do mar. Neste efeito de criar opacidade da imagem digital baseia-se a peça que o poeta chileno Raúl Zurita apresentou na Bienal de Kochi-Muziris na Índia em 2016. Para *The sea of pain* (Fig. 2), o poeta inundou a superfície do armazém Aspinwall House, de tal modo que quem quisesse aproximar-se da peça teria de se adentrar na escuridão da água. Aqui não há imagens, apenas um poema distribuído entre as grandes paredes do armazém, dedicado a Galip Kurdi: *Don't you hear me? / In the sea of pain... / Won't you come back, / Never again, / In the sea of pain*?. Neste caso, ao uso reiterado da imagem nos meios de comunicação contrapõe-se a singularidade da palavra poética e da experiência estética.

Esta acção de Zurita apresenta-se como algo muito semelhante ao trabalho que a artista Banu Cennetoglou tem vindo a desenvolver há anos com *The List*. Consiste numa lista na qual estão recolhidos os dados de migrantes, refugiados e requerentes de asilo político que morreram na tentativa de atravessar as fronteiras da União Europeia, desde 1993. Este registo é elaborado com o apoio da associação UNITED *for Intercultural Action*. A intervenção de Cennetoglou baseia-se em dar apoio físico e institucional para que o projecto ganhe visibilidade junto da população europeia, quer dizer, com o seu trabalho procura que a morte de todos estes migrantes esteja presente no quotidiano dos cidadãos comunitários. A forma de consegui-lo, ocorre, como dissemos, com a individualização dessas vidas, ao proporcionar-lhes um nome, sexo, idade ou local de nascimento, isto é, um contexto. (Fig. 4) Unicamente com o conhecimento do Outro, esse que, além disso, é visto como ameaça, poderemos reconhecê-lo: «Tudo o que se passa aqui "entre nós" diz respeito a todos, o rosto que o observa, coloca-se no foco da ordem pública, mesmo que EU me afaste dela para procurar com o interlocutor a cumplicidade de uma relação privada e de uma clandestinidade».[28]

A estratégia desta artista, a qual, no entanto, não apresenta este projecto como uma obra de arte, passa por insistir no facto de que a sucessão acelerada de imagens distribuídas pelos meios digitais e redes sociais não é, sem lugar a dúvida, o enquadramento mais adequado para a exigência de um ambiente apreensivo. O acesso generalizado à imagem actualmente é, com toda a certeza, uma falsa particularidade; nunca tantos casos específicos acabaram por se tornar tão homogéneos, iguais e pouco particulares. É a expulsão do distinto que mencionou o filósofo coreano Byung-Chul Han.[29] Por isso, quem sabe se não necessitamos de outro cenário, de um lugar onde não se reproduzam as lógicas da rentabilidade e do consumo neoliberal. Pode ser que seja "o tempo da arte".[30] Com isto, não nos referimos ao seu tempo como o seu melhor momento, mas sim à necessidade de recuperar os seus ritmos, as suas demoras, a sua "inoperabilidade".[31] Consiste, sem dúvida alguma, numa ideia muito romântica no sentido pleno da palavra, mas é, talvez, possível que Schiller não estivesse tão enganado e que essa desvinculação da arte em relação a qualquer fim imediato, a sua renúncia a uma intervenção directa na realidade, possa voltar a juntar sensibilidade e espírito, emoção e razão, realidade e dever: «O proveito é o grande ídolo do nosso tempo, ao qual se submetem todas as forças e todos os talentos prestam homenagem. O mérito espiritual da arte não tem valor nesta tosca balança e, privada de todo o incentivo, a arte abandona o barulhento mercado do século».[32] O facto de as televisões mostrarem os refugiados como massas em trânsito não impede a existência de outras possibilidades para a imagem, para a formação de imaginários.

## ARTE E SENTIMENTO DE HOSPITALIDADE: UMA DIMENSÃO ESTÉTICA

Alfredo Jaar, ciente de que «as pessoas perderam totalmente a capacidade de ficarem comovidas»[33] por esse tratamento das imagens, há anos que está a trabalhar na direcção oposta à da anestesia informativa. Desde o seu projecto *Lament of the Images* (2002), onde reflecte, justamente, sobre a apropriação dos arquivos visuais por parte do poder, até à peça *A Hundred Times Nguyen* (1994), os conflitos migratórios constituem uma parte importante da sua obra. Nesta última peça (Fig. 5), o artista chileno apresenta vinte e quatro combinações possíveis do retrato quádruplo de uma menina vietnamita refugiada. A sequência de quatro fotografias mostra as variações no gesto da retratada, uma mudança muito subtil, alheia a qualquer consumo acelerado. A imagem comove, mas ao mesmo tempo, convida a reflectir, a analisar o rosto e o gesto da criança, a questionar a sua origem, o contexto e a situação. O recurso à seriação e à permutação que utiliza Jaar contrasta com a presumível individualidade dos milhões de retratos que inundam a Internet. Contudo, essa repetição ou reprodução em série da fotografia com uma variação mínima é o que consegue, por um momento, singularizar a imagem e a realidade que ela resgata.

Singularizar, concretizar e individualizar consiste na mesma ideia que a artista Bouchra Khalili colocou sobre a mesa em peças como *The Mapping Journey Project* (2008–2011), que consiste na projecção de oito vídeos, nos quais várias pessoas refugiadas traçam as rotas que percorreram até à sua actual localização fixa, e contam de

26 George Didi Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Trad. Mariana Miracle. Paidós, Barcelona, 2004, p. 116.

27 Não nos vamos focar nesta ocasião no cinema, que partilha muitos dos rasgos que a seguir serão analisados a propósito de outras práticas. No entanto, remetemos para o trabalho desenvolvido pelo projecto de investigação anteriormente referido, *Hospitality in European Film*, e parcialmente contido em: Manzanas Calvo, Ana Mª Manzanas e Domingo Hernández Sánchez (eds.), *Cine y hospitalidad. Narrativas visuales del Otro*. Salamanca, Edições Universidade de Salamanca (col. Materiales de Arte y Estética), 2021.

28 Emmanuel Levinas, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Trad. Daniel E. Guillot. Salamanca, Sígueme, 2002, p. 226.

29 Byung-Chul Han, *La expulsión de lo distinto*. Trad. Alberto Ciria. Madrid, Herder, 2017.

30 Domingo Hernández Sánchez, *La ironía estética*. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2002, pp. 15–32.

31 Giorgio Agamben, *Desnudez*. Trad. Mercedes Ruvituso y M.ª Teresa D'Meza. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011, p. 151.

32 Friedrich Schiller, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Trad. Jaime Feijóo y Jorge Seca. Barcelona, Anthropos, 1990, p. 117.

33 Alfredo Jaar, "Entrevista", *El País*, 15 sept. 1998, https://elpais.com/diario/1998/09/15/paisvasco/905888421_850215.html

forma pessoal, mas ao mesmo tempo asséptica, como foram as suas viagens (Fig. 6). Esta instalação permite que os visitantes assimilem as distâncias e as condições nas quais se deslocam milhões de pessoas. Consiste também num projecto que integrou a programação do MoMa de Nova Iorque, no ciclo *Citizens and Borders* e que, portanto, está longe de ser uma proposta minoritária ou de pequeno público. Certamente, e apesar da urgência actual, este não é um "tema" novo para a arte. Assim o assinalou Rogelio López Cuenca ao basear-se num excerto do Canto VI da *Odisseia* para iniciar o seu projecto videográfico com o mesmo título (2005).

Odisseu – Pobre de mim! A que terra cheguei? Quais os homens que a habitam?
São, porventura, selvagens violentos, que as leis desconheçam,
ou de estrangeiros amigos, e afeitos ao culto dos deuses? (...)
Nausica – Ora detende-vos, servas. Fugis só à vista de um homem?
Ou presumis que ele vem para nós com malévolo intento?
Nunca nasceu nenhum homem, que espere alcançar longa vida,
nem há-de haver, que chegasse aos Feácios e à terra em que moram,
para algum dano causar-lhes, pois todos são caros aos deuses.
Nós a departe moramos de todos, no mar cheio de ondas,
últimos seres humanos, sem termos contato com outros.
Este, porém, que nos chega, é estrangeiro infeliz e vagante, de quem
nos cumpre cuidar. Vêm de Zeus poderoso os mendigos
e os estrangeiros; embora pequenas, são gratas as dádivas.
Ora, criadas, ao hóspede dai alimento e bebida,
e ide banhá-lo no rio, em lugar protegido dos ventos.[34]

O artista espanhol reactualiza a disputa entre a hostilidade e a hospitalidade para adaptá-la aos tempos que correm. Esta oposição, traduz-se agora numa mudança da hospitalidade para a indústria hoteleira. O acolhimento é transformado numa mercadoria (Fig. 7). Neste sentido, é notável que, perante a crise humanitária consequência dos recentes conflitos migratórios, apenas se ouça a palavra acolhimento, porque a hospitalidade é relegada à esfera económica. Já nem sequer se oferece, há unicamente uma relação de compra e venda. Daí surge a urgência de um sentimento de hospitalidade, porque, como questionou Estrella de Diego,[35] se é possível ser viajante em tempos da democratização e massificação do turismo, talvez também nos devamos perguntar se é possível ser refugiado em tempos de industrialização da hospitalidade.

Este não é o único trabalho de Rogelio López Cuenca sobre migrações, fronteiras ou a representação do "outro". Existem outros como *El paraíso es de los extraños*, projecto em execução desde 1999 a respeito da imagem do Islão no Ocidente. Também *Walls,* uma vídeo-instalação de 2006 que apresenta um enquadramento muito semelhante. Consiste num vídeo organizado com base num texto duplo. Por um lado, a projecção das gravações das câmaras de vigilância da vedação de Melilla e, abaixo delas, como se fossem legendas das imagens, os dados de um canal de televisão dedicado à informação financeira. Por outro lado, o ecrã contíguo mostra o trânsito dos migrantes mexicanos para os EUA, comparando-o com o dos subsarianos que atravessam a fronteira de Espanha com África e enquadrando o percurso com o poema *Muros* de Kavafis (Fig. 8). Aqui o contexto é importante, o artista tenta mostrá-lo em toda a sua complexidade, ao indagar algumas das suas causas – principalmente económicas – que desencadeiam esses "fluxos". A precariedade e a má qualidade das imagens fazem-nos lembrar, também, a força e o potencial dos quais se podem revestir as "imagens pobres", em contraste com a perfeição dos *píxeis* do *iPhone* mais recente.

Outros artistas, como Ai Weiwei, em vez de centrarem a sua produção mais recente na reflexão sobre as contradições entre a hospitalidade e os movimentos de pessoas, optaram por "dar visibilidade" ao drama dos refugiados e, por vezes, instrumentalizá-lo. Weiwei, como "artista-activista", apresentou, em Praga, a peça *A lei da viagem* (2017), formada por uma balsa de 70 metros com 258 figuras insufláveis, rodeada por outras figuras no chão com uma bóia salva-vidas ou como se estivessem meio submersas num mar que as engole (Fig. 9). Antes disso, em fevereiro de 2016, cobriu as colunas do Konzerthaus – uma das salas de concerto mais importantes de Berlim – com centenas de coletes salva-vidas usados pelos refugiados para chegar à ilha grega de Lesbos, lugar onde Weiwei e a sua equipa instalaram um estúdio desde os inícios de 2016. A instalação (Fig. 10) serviu para receber os convidados do festival "Cinema para a Paz", onde foram apresentados vários filmes e documentários sobre a situação dos refugiados como *Fogo no mar* de Gianfranco Rosi (2016). É sempre muito elevada a dificuldade para que uma peça como esta de Weiwei seja capaz de resistir ao funcionamento da instituição artística e do politicamente correcto, ou mesmo até que tenha isto como objectivo. Efectivamente,

12 Rohit Chawla, retrato de Ai Weiwei para a revista *India Today*, 2016.

34 Homero. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2015

35 Estrella de Diego, *Rincones de postales. Turismo y hospitalidad*. Madrid, Cátedra, 2014.

36 Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*. Trad. Aurelio Major. Barcelona, Random house, 2010, pp. 70–71.

13 Sebastião Salgado, Refugiados ruandeses no campo de Benako, Tanzânia, 1994.

o perigo de que estas acções sejam subsumidas perante a lógica da opinião pública e do *status quo* é mais do que habitual. Até mesmo devido à tirania da *selfie* (Fig. 11).

A arte e as imagens podem sempre ser eclipsadas por uma ameaça maior, a do esteticismo. A fotografia que tirou o fotógrafo indiano Rohit Chawla para a revista *India Today* (Fevereiro de 2016) numa praia de Lesbos com Weiwei "a prestar homenagem" a Alan Kurdi não foge desse tratamento estetizado (Fig. 12). Novamente, o uso das imagens e não a sua condição é o que acaba por destruir as suas possibilidades de representação, num sentido político amplo. Talvez, por este mesmo motivo, também algumas peças do livro *Êxodos* de Sebastião Salgado correram este risco (Fig. 13). A acusação que dirigiu Susan Sontag ao trabalho do fotógrafo foi, precisamente, a de ter traído a singularidade dos acontecimentos que retratou, de ter retirado totalmente a realidade do seu contexto: «Tiradas em trinta e nove países, as fotografias de migração de Salgado agrupam, sob um único cabeçalho, um conjunto de causas diversas e tipos de sofrimento. [...] Mas toda a política, como toda a história, é concreta».[36]

Por isso, o facto de a arte ou de o artístico se introduzirem na equação não nos garante nada, isto é, não nos proporciona a segurança de que as imagens ou as representações tenham um maior alcance daquele que tem um *meme*. A única coisa que a arte nos oferece é o enquadramento, esse espaço para o tempo, para demorarmos naquilo que está à nossa frente (Fig. 14). Artistas como Hito Steyerl insistiram na necessidade de fomentar estes espaços, mesmo até de que a arte se apropriasse das estratégias de pós-produção do "circulacionismo" para ressignificar não só as imagens, como também as formas de produção, distribuição e consumo que são impostas pelo mundo líquido e imaterial da Internet: fazer um curto-circuito do sistema com as suas próprias normas.[37]

## CONCLUSÕES

Efectivamente, por uma vez, temos de nos mover no campo da estética e não apenas da arte, porque o cenário que se tentou desenhar, realmente, apresenta-se como um lugar de acção tremendamente complexo. Por um lado, tentou mostrar-se que a arte pode oferecer um lugar de crítica por se encontrar a meio caminho entre o emocional e o racional, mas, principalmente, porque a arte tem a capacidade de oferecer um ambiente epistémico diferente do da circulação indiscriminada de *memes*. O imediatismo das imagens e o seu apelo aos sentimentos situam-se num espaço dialéctico perante a estranheza do sentido que nos está a ser proposto. Mas, por outro lado, também há imagens não artísticas, outras formas de particularizar e concretizar a realidade, que podem gerar emoções positivas que conduzam a um sentimento de hospitalidade. Quando conseguem que paremos por um momento, quando chegam a travar o circuito de consumo visual ao qual nos habituámos, são outras as imagens, outras as representações e outros os vídeos que despertam as nossas emoções e pensamentos. Aqui, essa autonomia artística, à qual anteriormente apelei, é completamente inexistente,

37 Hito Steyerl, *Arte Duty Free: el arte en la era de la guerra civil planetaria*. Trad. Fernando Bruno. Buenos Aires, Caja Negra, 2018.

15 Vista da instalação *Palimpsesto* de Doris Salcedo, no Palácio de Cristal de Madrid, 2017.

porque há um objectivo muito claro: convencer. Consiste em propostas de documentários como o já referido *Fuego en el mar*, outras como *Astral* (Setembro 2016) – produzida pela cadeia de televisão espanhola *La Sexta* –, ou a campanha lançada pela Amnistia Internacional "Olhe para além das Fronteiras",[38] que directamente pretendem fazer-nos chorar. Isto é, parece que uma das conclusões à qual podemos chegar é que, agora, mais do que nunca, precisamos de imagens precárias, imagens incompletas, imagens únicas que se confrontem com os excessos e desperdícios visuais da nossa cultura, seja desde o lugar que for. Ainda que, por outro lado, continuemos a precisar daquilo a que chamamos "o tempo da arte", dessa demora que costuma garantir a experiência estética. Só assim teremos uma oportunidade para que a hospitalidade se torne efectiva, para que se passe da discussão dos números à abertura das fronteiras, por mais selectiva e imperfeita que seja.

É verdade que as imagens acabam por se esvaziar de significado, ficam petrificadas, normalizadas e igualadas. Mas, talvez, só por meio delas, das palavras e dos testemunhos, sejam do tipo que forem, poderemos ser capazes de continuar a concretizar as situações, como quando Doris Salcedo dá nome aos afogados no Mediterrâneo com *Palimpsesto* de 2017 (Fig. 15). Se o problema se tornar uma abstracção, se ficar reduzido a um simples sintagma do género "crise de refugiados", o aparecimento de um sentimento de hospitalidade como o aqui indicado será algo de muito improvável. Os relatos personalizam, atribuem um rosto, um nome e uma história ao número de refugiados. E aquilo que é estético, no sentido pleno da palavra, tem essa especificidade, pois precisa de estar colado à experiência, por mais mediada que seja. Isto já foi salientado: o sentimento de hospitalidade não é perfeito, porque é parcial, intermitente e circunstancial, mas é essa imperfeição que o torna necessário perante a impossibilidade de uma hospitalidade total, sem condições. Um sentimento que, aliás, é, por definição, inevitável e que pode levar a que nos reconheçamos como pessoas, assumindo assim, como pediu Žižek, o nosso dever ético.

38 https://www.amnesty.org/en/latest/news/2016/05/look-refugees-in-the-eye/

14 Rogelio López Cuenca, *Bienvenidos*, 1998.

# Além do fotograma

SUSANA S. MARTINS

## A FOTONOVELA FÍLMICA ENTRE A CRIAÇÃO E A INVESTIGAÇÃO

O fílmico, afirma Roland Barthes num dos seus textos mais referenciais, «muito paradoxalmente, não pode ser captado no filme 'em situação', 'em movimento', 'ao natural', mas apenas, ainda, nesse artefacto maior que é o fotograma».[1] Se, por um lado, o fotograma aparenta ser da ordem da ilustração, do extracto, da amostra, ou da redução da obra fílmica pela imobilização, por outro lado, Barthes reconhece no fotograma uma amplitude semântica única, advogando que este deve ser entendido para além da sua fixidez e restrição temporal.

O seu argumento é o de que *o fílmico* que no fotograma está contido não tem que ver com o movimento, ou falta dele. O fílmico do fotograma está antes num terceiro sentido que dele emerge, para além do sentido óbvio ou simbólico, e radica na capacidade de activar um importante desdobramento, nem sempre lógico, no qual filme e fotograma não se ofuscam entre si mas estabelecem uma «relação de palimpsesto» em que o fotograma é já fragmento de um *outro* texto.

No seu elogio do fotograma, Barthes prossegue, porém, referindo a existência de outras artes que de algum modo «continuam» o fotograma, e a história e a diegese, como é o caso das fotonovelas – formas que o autor classifica de «irrisórias, ordinárias, estúpidas, dialógicas da subcultura de consumo».[2] Mais do que expressar o lugar que Barthes parece dedicar à fotonovela na sua hierarquia pessoal de valores artísticos, as suas palavras são aqui especialmente relevantes na medida em que bem exemplificam a forma como a fotonovela, nas suas múltiplas variações, tem sido generalizadamente entendida, e frequentemente depreciada (quando não mesmo ignorada), nos circuitos culturais e académicos desde a sua popularização no final dos anos de 1940.

Se tal falta de atenção pode ser justificável por uma série de razões relativamente consensuais – as fotonovelas tendem a ser graficamente pobres, limitadas nos temas e repetitivas nas formas –, ela não deixa de ser algo redutora. Uma análise aprofundada desta prática foto-textual permitirá compreender que a fotonovela é bem mais do que um subgénero ou uma sucessão de imagens de personagens sedutoras com balões de fala justapostos; ela é um meio (*medium*) híbrido com autonomia própria, capaz de levantar questões culturais estimulantes às quais, separadamente, as lentes da fotografia, do filme ou da banda desenhada não alcançam dar resposta adequada ou suficiente. Para além disso, a longa ausência de estudos históricos ou teóricos sobre fotonovelas encobriu igualmente outros aspectos, designadamente a existência de variações particulares e igualmente esquecidas deste tipo de edições, como é por exemplo o caso da fotonovela fílmica (ciné-photo-roman), através da qual o cinema encontrou outra via de difusão, nas páginas impressas de revistas populares.

Neste contexto onde muito está ainda por explorar, duas publicações recentes vêm iluminar, com rigor e rasgo criativo, este território tão estereotipado como surpreendente e desconhecido. A primeira delas é um livro-álbum de forte vocação artística, publicado no final de 2020 pela editora francesa JBE – Jean Boîte Éditions.[3] Na sua dimensão objectual, trata-se de um volume de médio-grande formato, fino e graficamente sóbrio, cuja capa branca ostenta a negro um título simples e não particularmente revelador: *Une fille comme toi*. No seu interior, porém, depois deste primeiro impacto, somos confrontados com um arquivo visual deveras intrigante. Assim que se abre o livro, a segunda página devolve-nos uma imagem saturada, a cores, de uma jovem Brigitte Bardot que nos olha nos olhos, e permite reconhecer de imediato códigos visuais do passado. Estamos perante o que parece ser a capa de uma revista popular *vintage*. Avançamos um pouco mais, e as páginas seguintes revelam uma série de imagens fotográficas organizadas em vinhetas, numa grelha que nos é vagamente familiar. Parece ser uma fotonovela, mas o título corrige essa primeira percepção: trata-se antes de uma fotonovela fílmica. De que filme? As coisas tornam-se verdadeiramente mais confusas quando procuramos descobrir. Numa página, Ingrid Bergman, noutra, Jean-Paul Belmondo; de repente Rita Hayworth, Tippi Hedren, Marcello Mastroianni, todos parecem fazer parte do mesmo espaço ficcional.

Adensa-se a suspeita de que o livro nos ludibria com particular astúcia. Embora se consigam identificar muitos dos actores, filmes e personagens ali presentes – e há certamente uma interessante dimensão lúdica nesse reconhecimento –, é virtualmente impossível perceber qual o filme concreto que ali se está a *contar*. Felizmente, o próprio livro oferece a chave interpretativa. Na verdade, *Une fille comme toi* resulta de um gesto particularmente criativo de reescrita, através do qual se radicaliza e reavalia a prática mediática esquecida da fotonovela fílmica. Partindo do escrutínio da sua própria colecção particular, com centenas destas revistas foto-ilustradas, o autor do livro, Jan Baetens, seleccionou e recombinou cerca de 300 imagens previamente publicadas (de diferentes filmes e géneros) logrando criar uma história cinematográfica que nunca existiu, mas que é, no entanto, estranhamente familiar. Explorando produtivamente a tensão ente artifício e autenticidade, *Une fille comme toi* é um exercício ousado que, por um lado, destabiliza fortemente a trama através da combinação de cenas originalmente não relacionadas e, por outro, faz com que o conceito de narrativa, ainda que revolvido humoristicamente, permaneça inesperadamente estável e funcional.

Um dos aspectos mais curiosos da leitura deste livro é que a história ficcional narrada através dos

1 Roland Barthes, «O terceiro sentido», in *O óbvio e o obtuso*. Lisboa, Edições 70, 2009 (orig. 1970), p. 63.

2 Roland Barthes, «O terceiro sentido», in *O óbvio e o obtuso*. Lisboa, Edições 70, 2009 (orig. 1970), p. 63–64.

3 Jan Baetens. *Une fille comme toi. Ciné-photo-roman*. Paris, Jean Boîte Éditions, 2020.

múltiplos painéis fotográficos é pontualmente interrompida pela introdução de outro tipo de elementos editoriais, ora mais sérios, ora mais recreativos. Estas intermissões paratextuais incluem, entre outras: referências a trabalhos anteriores de Jan Baetens, recensões e críticas a outros livros publicados pela editora JBE, uma entrevista ao *autor-celebridade* onde se reflecte sobre o futuro da fotonovela fílmica na era digital, ou uma destacável imagem *pin-up* de Gina Lollobrigida nas páginas centrais.

Nestas múltiplas leituras, o livro dialoga habilmente com os códigos da cultura popular de fãs, umas vezes para os reforçar, outras para os contestar. Deste modo, *Une fille comme toi* é uma publicação deliberadamente híbrida, cuja força autoral se consolida numa montagem original de forte pendor artístico (recorde-se que Jan Baetens é igualmente um reputado e premiado poeta). Se, por um lado, o livro examina criticamente, e a partir do presente, a materialidade e a linguagem de um género editorial praticamente extinto, por outro lado, ele permite também lançar uma ampla e lúcida reflexão sobre mimetismos sociais e representações de género gerados a partir da cultura visual. Conduz, em última análise, à ideia limite de que o cinema conta constantemente as *mesmas* histórias, e de que o leitor não está simplesmente a *ler* um filme; está antes a navegar num vasto e resistente imaginário cultural.

Por tudo isto, *Une fille comme toi*, propõe um entendimento do *fílmico* (aqui o fílmico da fotonovela) que actualiza e expande a formulação inicial de Roland Barthes, segundo a qual o fotograma não é apenas da ordem da amostra, mas é sobretudo uma *citação*, com tudo o que ela tem de paródico e de disseminador. A forma como Jan Baetens maneja as suas imagens-citação e as investe de um *terceiro* sentido através da relação intertextual traçada com outros códigos e elementos demonstra isso mesmo, colocando em evidência como, neste contexto editorial e artístico, o *fílmico* se situa e reinventa muito para além do fotograma, criando o tal *outro* texto.

Se estas características são já suficientes para fazer de *Une fille comme toi* uma obra de leitura rara e estimulante, o seu interesse sai ainda mais reforçado quando nos apercebemos que este livro é também uma espécie de revisitação. Jan Baetens é simultaneamente um reconhecido professor e académico belga na área de estudos culturais e literários tendo dedicado grande parte do seu percurso de investigação aos chamados géneros *menores*: banda-desenhada, fotonovela, novelização e, mais recentemente fotonovela fílmica. Neste enquadramento, o seu último livro sobre o tema, publicado em 2019, intitula-se precisamente *The Film Photonovel: A Cultural History of Forgotten Adaptations* e configura uma leitura académica bastante diferente de *Une fille comme toi*, embora igualmente apetecível.[4] Esta é a segunda obra na qual gostaria de me focar, pois ela oferece um precioso contributo para os estudos de cultura visual ao aprofundar, com grande sofisticação e aparato teórico, a história deste meio híbrido há muito esquecido.

As fotonovelas fílmicas, se as quisermos descrever brevemente, são um tipo específico de revista no qual se recria uma história cinematográfica pré-existente por meio da combinação de elementos fotográficos (normalmente *stills* ou fotografias de cena) e palavras (legendas ou balões

4 Jan Baetens. *The Film Photonovel: A Cultural History of Forgotten Adaptations*. Austin, University of Texas Press, 2019.

de diálogo justapostos). Apesar da popularidade e apreciável impacto que granjearam nas décadas de 1950 e 1960, as fotonovelas fílmicas têm uma história complexa que, por diferentes razões – frágil materialidade, natureza fragmentada e informal, pequena tiragem, ausência de valorização e reconhecimento cultural, falta de representação sistemática em colecções de museus, arquivos e bibliotecas, catalogação ambígua – foi tragicamente votada ao esquecimento. Trazer à luz os contornos dessa história tão necessária quanto difícil de recuperar é, pois, um dos primeiros méritos deste trabalho de investigação. Além disso, o livro tem outra grande virtude: a de escrever a história das fotonovelas fílmicas não apenas através do seu enquadramento crítico nas economias e nas instituições (no sentido amplo do termo) onde elas surgiram e operaram, mas também por via das relações decisivas que elas estabelecem com diferentes filmes, géneros literários e formatos mediáticos afins. Mesmo para audiências consideravelmente familiarizadas com o campo dos estudos *word & image*, esta é uma investigação cultural inédita e bem documentada, com a qual há muito que aprender.

Em primeiro lugar, o estudo de Baetens permite caracterizar a fotonovela fílmica como uma prática popular bastante limitada no tempo (a sua duração é curta, cingindo-se sobretudo aos anos de 1950 e 1960) e localizada no espaço (na Europa os focos principais são a França e a Itália, sendo que o fenómeno atinge uma expressão muito significativa em vários países da América Latina). Em termos históricos e intermediais, o livro realça a fotonovela fílmica como um género particularmente engenhoso que soube apropriar e reinventar elementos de tipologias editoriais anteriores, nomeadamente a banda desenhada, as novelas ilustradas, as novelizações de filmes e, naturalmente, as fotonovelas (das quais as fotonovelas fílmicas tomaram de empréstimo o tradicional *layout* em quadrícula, bem como o exagero melodramático das histórias narradas). Para além de apontar estas afinidades, a obra sublinha outros aspectos um tanto mais imprevisíveis, identificando e desfazendo equívocos comuns. Clarifica, por exemplo, porque é que as fotonovelas fílmicas não são exactamente fotonovelas e devem ser consideradas de forma autónoma. Contrastando com estas últimas, as fotonovelas fílmicas não produziam de raiz as imagens fotográficas que manejavam; em vez disso, elas recorreram a materiais fotográficos pré-existentes, como é o caso das fotografias de cena ou dos glamorosos *stills* de filmes, alimentando e reforçando a crescente cultura das celebridades nesses anos. Além disso, as fotonovelas fílmicas eram frequentemente publicadas como histórias completas (e não em fascículos) recorrendo a uma voz editorial estilisticamente bem definida, ainda que na maior parte dos casos anónima. Curiosamente, também atraíam públicos diferentes. Um aspecto notável que o livro destaca é que as fotonovelas fílmicas tinham uma percentagem significativa de leitores do sexo masculino e, mesmo que fossem generalizadamente desprezadas como *más* variações de *bom* cinema, elas eram consumidas – pelas histórias, fotos e materiais paratextuais – não apenas em contexto popular mas também em circuitos educados e cinéfilos.

Através de diferentes exemplos, amplificados pela leitura eloquente das imagens e pela rigorosa análise das sequências visuais, Baetens salienta ainda como neste *medium* especialmente fotográfico, as imagens ocupavam, afinal, uma posição subordinada em relação às palavras e aos textos. Por tudo isto, e para além do seu estilo fluído e elegante, *The Film Photonovel* revela-se uma leitura muito cativante em especial pela permanente novidade das suas conclusões, resultantes da sofisticada análise cultural, semiológica, material e narratológica, que Baetens faz deste prolífico meio editorial.

Regressando à primeira publicação que aqui referimos, o que é interessante verificar quando olhamos para os dois livros de Baetens lado a lado, é que muitos dos aspectos aprofundados e revelados em *The Film Photonovel* foram formidavelmente reinterpretados e reconfigurados nas páginas mais artísticas de *Une fille comme toi*. Nelas encontramos os elementos fundamentais que caracterizam a linguagem das fotonovelas fílmicas no seu sentido mais clássico – a grelha 3×2, o narrador com um estilo editorial bem definido, as poses dos retratos de celebridades, o uso de imagens repetidas na mesma sequência, a inclusão de imagens fotográficas de baixa qualidade, a presença de elementos paratextuais como entrevistas, críticas, artigos curtos, secções cor-de-rosa, anúncios e posters – todos eles meticulosamente reactivados e dialogantes com o presente.

Apesar destes dois trabalhos fazerem da fotonovela fílmica o seu tema central, trabalham-na em termos profundamente distintos. A leitura paralela destes livros faz-se numa lógica de díptico: obras independentes entre si cuja articulação compõe um sentido mais amplo que as reforça e transcende. Para além disso, esta leitura revela também como, neste caso e de forma muito eficiente, os dois discursos (o artístico e o académico) se interligam, alimentam e complementam. *Une fille comme toi* materializa uma variação criativa e contemporânea de um campo cultural anteriormente examinado por Baetens, que acaba por fazer mais do que isso. Por um lado, demonstra como, na cultura visual, grandes ideias podem ser comunicadas em formas e dialectos que não se limitam à palavra escrita; por outro lado, que é preciso um espírito maior para colocar de parte as *certezas* do discurso académico e abraçar um território mais subjectivo, movendo-se com o mesmo à-vontade em ambos. Na senda do que sugeriu o teórico Vilém Flusser, «duas frases distintas correspondem a dois pensamentos distintos».[5] Também neste exercício de leitura paralela, os trabalhos de Baetens demostram bem que pensamos diferentemente aquilo que vemos, e articulamos, de forma diferente.

Por fim, a leitura dupla de *Une fille comme toi* e *The Film Photonovel* torna manifesto que o gesto criativo de desconstrução (e, neste caso, de recomposição) é tanto mais produtivo e relevante quanto maior conhecimento exista acerca da estrutura inicial daquilo que se desmonta. Creio que, juntos, estes dois livros sobre a fotonovela fílmica tornam evidente esta ideia: o profundo entendimento de um tema muito contribui para que a sua desarticulação não resulte simplesmente em fragmentação vazia, mas seja capaz de redefinir novos espaços de reflexão e experiência, que o leitor possa habitar e descobrir.

5 Vilém Flusser. *Writings*. Minneapolis: Univeristy of Minnesota Press, 2002, p. 192.

# What do U Want 4 Xmas?

VERA CARMO

No final dos anos noventa, no bar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, um café custava trinta e cinco escudos em moedas iguais às que figuram no *videoclip* de António Olaio, *What do You Want for Christmas?*. Desprovidas de valor de troca, a contemplação das moedas recorda um passado ainda recente, mas cujo paradigma social sucumbiu à maioridade da tecnologia digital, atingida no virar de século.

É uma banalidade afirmar que a contínua sofisticação das ferramentas de captação e produção de conteúdos, bem como dos canais de circulação, promoveu a omnipresença da imagem no quotidiano. Porém, talvez uma das consequências mais interessantes deste estado de coisas nos dias que correm seja a verdadeira diluição da fronteira entre imagem e vida real. A rápida resposta do mundo desenvolvido à pandemia, impondo a utilização de ferramentas de transmissão de vídeo em directo, veio denunciar um processo já em curso: a conversão do corpo em código binário e a substituição da experiência do lugar pela experiência do ecrã. A constante sobreposição entre o real e a sua imagem alterou significativamente o impacto efectivo de ambos: uma realidade continuamente mediada sofre de uma consciência de si que é, em grande parte, incompatível com a espontaneidade do dia-a-dia. A imagem, por sua vez, ao alcançar o imediatismo, vê-se privada do seu potencial narrativo porque abandona a esfera da representação e passa a integrar a longa lista de factos do quotidiano.

As imagens têm sido temidas porque entendidas como redutoras dos nossos sentidos e percepção. Para Platão, por exemplo, não passavam de imitações de segunda categoria do real e impediam o conhecimento da verdadeira essência do mundo. No ensaio seminal *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, Walter Benjamin defende que a circulação massiva de fotografias de obras de arte as desprovia de aura, banalizando-as e empobrecendo a experiência do seu encontro. Baudrillard, já nos anos mil novecentos e oitenta, argumentou militantemente os perigos de uma existência em simulacro. Contudo, avisos e protestos, as relações do indivíduo com o mundo são, hoje, invariavelmente mediadas, em menor ou maior grau, pelo vídeo e pela fotografia. Torna-se, então, talvez mais urgente do que na antiguidade clássica, ou em meados do século XX, repensar criticamente a criação, produção e circulação das imagens.

A exposição *What do U Want 4 Xmas?*, patente no espaço Rampa, no Porto, entre Dezembro de 2020 e Janeiro de 2021, procurou pensar a criação em vídeo em Portugal, a partir do trabalho de um grupo de artistas sediados no Porto. Figuraram obras de António Olaio, Carla Cruz & Ângelo Ferreira de Sousa, Cristina Mateus, Fernando José Pereira, Hernâni Reis Baptista, Margarida Paiva, Maria Trabulo, Paulo Mendes e Tânia Dinis. Não se tratou de uma mostra exaustiva, nem esse poderia ser o âmbito de uma exposição desta dimensão. O propósito foi pensar o processo de colonização da vida diária pelo vídeo nas últimas três décadas, confrontando obras de arte que ecoam o reconhecimento do seu protagonismo através da apropriação de modelos como o *videoclip*, o documentário ou a publicidade, e/ou explorando a linguagem audiovisual nas suas relações pré-estabelecidas, procurando denunciar aquilo que ela tem de normativo.

A opção por artistas sediados ou com relação com a cidade invicta fez eco, por um lado, da importância que a Faculdade de Belas Artes do Porto e a Cooperativa Árvore desempenharam na implementação do vídeo como ferramenta de criação artística, e, por outro lado, de um imperativo de descentralização das narrativas sobre a arte contemporânea em Portugal.

Procurou esboçar-se, também, um panorama geracional que acabou por se tornar manifesto nas diferentes relações que se estabelecem com a imagem e o aparato tecnológico. Se as opções que poderemos apelidar de experimentais, como a instalação, a colagem ou a animação, marcam nitidamente a geração de noventa, os artistas que estão, hoje, no início da sua prática, apresentam, por sua vez, uma abordagem que mimetiza a utilização do vídeo na cultura de massas.

Assim, o vídeo, no universo das artes plásticas, parece ter percorrido um caminho inverso ao das restantes disciplinas, começando na abstracção para culminar num registo altamente dependente do referente, quase documental. Surge, hoje, como ferramenta de eleição para contar o quotidiano. Por isso, a seleção das obras para *What do U Want 4 Xmas?* respondeu ainda a um interesse pelo sublinhar de narrativas individuais que ecoam inquietações maiores.

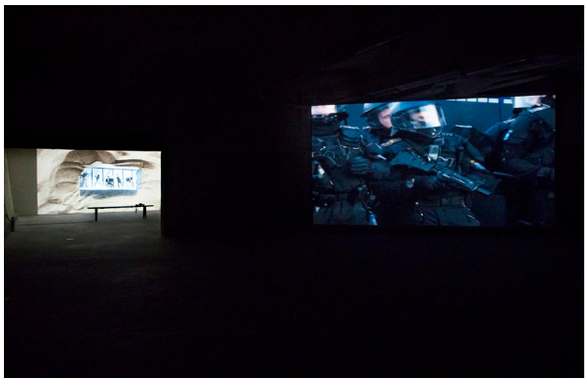
No primeiro núcleo da exposição era evidente a relação entre prática artística e participação na vida social e política. *Noite na Terra* de Carla Cruz e Ângelo Ferreira de Sousa, *How Green Was My Valley – Europa 2005–2017* de Paulo Mendes e *Escavando o Deserto* de Maria Trabulo são obras que convocam diferentes episódios e períodos de descontentamento e instabilidade social. O primeiro testemunha o longo período de estagnação imposto à cidade do Porto por um executivo camarário que será lembrado pelo desinvestimento na cultura. O segundo propõe uma reflexão em torno da incapacidade que a Europa tem demonstrado em lidar com a questão da imigração. O terceiro aborda a realidade sociopolítica do Irão através de uma investigação em torno da colecção do Museu de Arte Contemporânea de Teerão.

Os vídeos foram instalados de modo a traçarem entre si um "itinerário do conflito" iniciado no Porto com *Noite na Terra*, atravessando o continente europeu em *How Green Was My Valley – Europa 2005–2017* e terminando no médio oriente de *Escavando o Deserto*. O título do vídeo de Carla Cruz e Ângelo Ferreira de Sousa é emprestado de um filme de Jim Jarmusch que narra as peripécias de cinco taxistas em Los Angeles, Nova Iorque, Paris, Roma e Helsínquia. A apropriação acrescenta o Porto a estas rotas, numa comparação entre as cidades vivas de Jarmusch e uma invicta esquecida de si própria. Coincidentemente, é com uma viagem de carro, também à noite, que *How Green Was My Valley – Europa 2005–2017* se inicia. Paulo Mendes conduz ao longo da fronteira entre Portugal e Espanha. O registo do percurso é intercalado com imagens de centenas de imigrantes a tentar cruzar as fronteiras de Ceuta e Melila, a que se seguem gravações das intervenções da polícia francesa durante os conflitos raciais em Paris e, finalmente, da guerra no médio oriente: imagens aéreas do deserto, atravessado por tanques e explosões, que vão contrastar com a Teerão intimista filmada por Maria Trabulo.

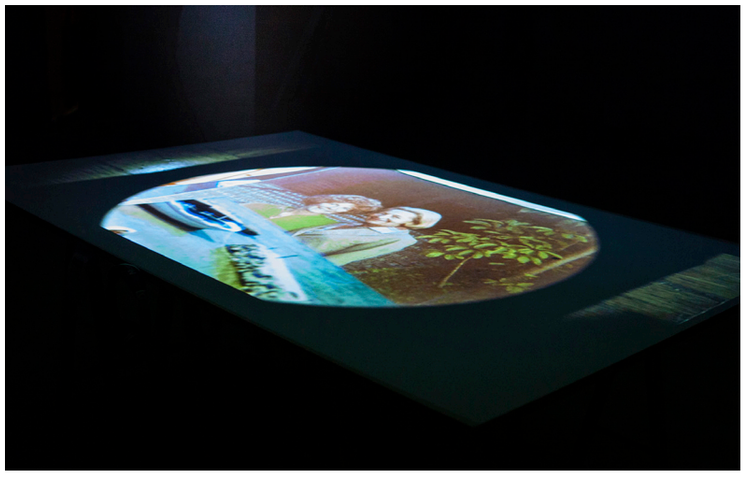
No segundo núcleo expositivo, *What do You Want for Christmas?* de António Olaio, *The (distorted) Mirror* de Fernando José Pereira e *Air Monarch* de Hernâni Reis Baptista partilham o facto de promoverem a reflexão sobre as diferentes repercussões da relação que os indivíduos mantêm com o capital, desde a comodificação das identidades colectivas e individuais, até ao exercício da acumulação de riqueza por si só sem qualquer outra finalidade que não a de acumular ainda mais.

Também aqui, a selecção tomou por base um possível cerzir do denominador comum, iniciando-se o percurso

1



2



3

1
*What do U Want 4 Xmas?* (1.ª Parte), vista de instalação:
Paulo Mendes, *How Green Was My Valley – Europa 2005–2017*, 2005/2017
Carla Cruz & Ângelo Ferreira de Sousa, *Noite na Terra*, 2006

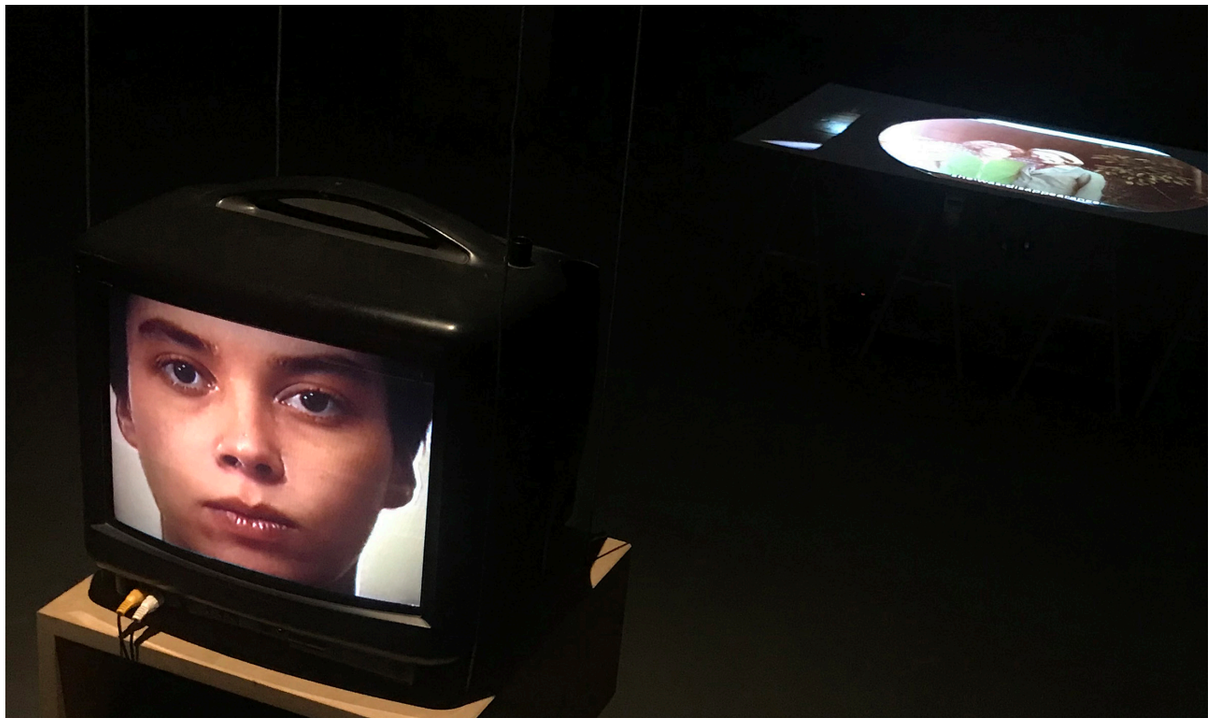
2
*What do U Want 4 Xmas?* (1.ª Parte), vista de instalação:
Paulo Mendes, *How Green Was My Valley – Europa 2005–2017*, 2005/2017
Maria Trabulo, *Escavando o Deserto*, 2018

3
*What do U Want 4 Xmas?* (3.ª Parte), vista de instalação:
Tânia Dinis, *Laura*, 2017

4
*What do U Want 4 Xmas?* (3.ª Parte), vista de instalação:
Margarida Paiva, *I Will Hurt You Before You Hurt Me*, 2013

5
*What do U Want 4 Xmas?* (3.ª Parte), vista de instalação:
Cristina Mateus, *Sim-Não*, 1996
Tânia Dinis, *Laura*, 2017

4



5

expositivo com a obra de Olaio, cujo *jingle* melancólico se fazia ouvir, em *loop*, no espaço – *What do you want for Christmas? / – I want two pairs of shoes, one to wear and one to lose* –, embalando o corpo de Reis Baptista a rodar sobre si mesmo, tentando equilibrar-se sobre dois pares de sapatos (as *Air Monarch* e os sapatos de cristal), num óbvio *display* do corpo como mercadoria. A lógica visual e textual do comércio e consumo revelava-se finalmente em toda a sua força na apropriação por Fernando José Pereira de um anúncio publicitário do Lloyd's Bank realizado no final dos anos noventa como *voz off* do vídeo *The (distorted) Mirror*. O anúncio incitava ao investimento na bolsa de valores como estratégia para acumular fortuna, recorrendo ao relato de uma história de sucesso protagonizada por um jovem casal de classe média. É o marido que nos interpela, notoriamente orgulhoso do seu espírito empreendedor, apresentando-se ao leitor como um Dinkie (*double income, no kids*) por oposição a Yuppie (*Young Urban Profissional*). As três obras recorrem a um humor subtil para comentar uma estrutura social quase beckettiana, organizada em torno de práticas de consumo.

No terceiro e último núcleo, as obras *Sim-Não* de Cristina Mateus, *I Will Hurt You Before You Hurt Me* de Margarida Paiva e *Laura* de Tânia Dinis comentam o papel da mulher nas sociedades contemporâneas, numa reavaliação de preconceitos e lugares comuns. À selecção das obras impôs-se a expectativa de encontrar um olhar feminino por oposição ao *male gaze* que ainda domina as representações da mulher na cultura ocidental. Assim, além de ser comum aos três vídeos a exploração de dados biográficos para reconstituir experiências ou histórias de mulheres pouco convencionais, observamos um uso particular dos instrumentos ópticos, da linguagem fílmica, ou dos dispositivos de transmissão.

Em *Sim-Não*, Cristina Mateus interpela-nos num auto-retrato que toma a forma de uma vídeo-instalação: dois monitores, suspensos do tecto, frente a frente, à altura dos olhos de um espectador de estatura média, enquadram, em tamanho real, a face da artista que pronuncia as palavras *sim* e *não*. O rosto falante de *Sim-Não* afronta as representações hipersexualizadas da mulher, habituais no imaginário popular. É flagrante a ausência do corpo, no lugar do qual nos é oferecido o espaço vazio, sabotando a possibilidade do desejo. A cabeça, por seu lado, impõe-se a três dimensões, no espaço dos monitores, e o resgate da mulher à condição de sujeito é, finalmente, rematado pela construção de um olhar que se fixa no espectador anulando qualquer investimento voyeurístico.

*I Will Hurt You Before You Hurt Me* encena excertos de entrevistas a mulheres que foram condenadas por homicídio. Margarida Paiva, que há muito se apropria das estratégias do cinema *mainstream*, recorre ao *close-up* de forma quase abusiva, encarnando o olhar do entrevistador, atento à linguagem não-verbal das suas interlocutoras: os braços cruzados, os dedos que se entrelaçam, a lágrima que escorre dos cantos dos olhos. As protagonistas de Margarida Paiva, no exercício da violência, obrigam-nos ao reconhecimento de complexidade e poder raramente afectas ao feminino.

*Laura* parte de um álbum de fotografias encontrado e reconstrói a história da mulher que mais vezes figura no conjunto das imagens. Tânia Dinis utiliza uma lupa, evocando o olhar que fotografa, para escrutinar as fotografias que passam, umas a seguir às outras, sob a lente, revelando inscrições em t-shirts e tabuletas de cafés. É, talvez, na *voz off* de *Laura* que melhor se resume a crítica da condição de mulher, transversal a todo este núcleo: «Sabia que nasceu personagem, figuração e desfiguração, (...) o pequeno esplendor da mercadoria que um dia vai parar à vida alheia», mas preferiu «responder aos solitários na mesmíssima moeda».

*What do U Want 4 Xmas?* constituiu-se como um exercício de levantamento de relações e formulação de hipóteses ainda por testar sobre o protagonismo do vídeo tanto na arte como na sociedade. O propósito foi o de dar a ver um panorama no seu conjunto, partindo de alguns trabalhos escolhidos pela forma como, por um lado, permitem, em justaposição, intuir recentes desenvolvimentos no uso do vídeo e, por outro lado, revelar coincidências de temas e preocupações sociopolíticas que permanecem transversais ao longo destas décadas.

# OLHAR

[FILME]

## BOSTOFRIO: OÙ LE CIEL REJOINT LA TERRE
PAULO CARNEIRO, 2018

*Bostofrio: Où Le Ciel Rejoint La Terre* é onde os montes e vales vão tão longe no horizonte que parecem tocar as nuvens, numa aldeia transmontana do concelho de Boticas, Paulo Carneiro foi à procura de histórias que sabia que faltavam ser contadas.

O subtítulo em francês não só anuncia a forma como o filme retrata a imaterialidade do lugar e a misticidade das gentes, mas também reflecte uma identidade portuguesa que começa no interior do país e se relaciona com a forte tradição da emigração portuguesa, algo que será explorado no próximo filme do autor.

Ao remexer no passado da sua família, o realizador apresenta-nos um filme que desenvolve um interesse particular sobre a figura misteriosa que nunca conheceu: o seu avô, um homem que nunca assumiu publicamente a sua relação com a avó de Paulo e o seu filho, pai do realizador, que não foi perfilhado.

O filme é estruturado por capítulos, uns mais breves que outros, que nos apresentam os poucos habitantes daquela terra transmontana. *Bostofrio* é um retrato digno e fiel não só da história particular de uma família, mas da realidade do próprio país. Entre os silenciosos vales, as inquietas e ruidosas chamas e a figura omissa do seu avô, o filme envolve-nos em questões pessoais, mas também políticas e sociais de uma geração não tão distante da nossa.

As primeiras imagens são longos planos dos vales e montes transmontanos, feitos de sons e silêncios, seguindo-se imagens do chão onde caminham as gentes de lá, com tamancas e socas tradicionais. A primeira cena do prólogo é das poucas em que o realizador está ausente do plano e que nos faz entrar no cemitério da aldeia, onde as pessoas que vimos passar se enfileiram viradas para a câmara e cantam uma estranha melodia, que reconheceremos no final do filme como a tradicional *Dubadoura*, interpretada pelo rancho folclórico de Beça, editada de trás para a frente. *Algo de estranho se passa naquele lugar misterioso.*

## A TERRA

Ao longo do filme, sucedem-se as conversas do realizador com alguns dos habitantes da aldeia, começando pela Dona Casimira que, como quase todos os outros intervenientes, é filmada enquanto trabalha na terra. O registo visual do trabalho no campo é essencial na construção da narrativa e marca o fluxo da história. Carneiro acompanha-a enquanto ela lavra e pergunta-lhe incansavelmente o que ela sabe sobre a história da sua família. As respostas são evasivas, dando um retrato de alguém que, apesar de saber tudo, não quer falar de nada – como um vestígio do silêncio imposto pelo Estado Novo.

Estes vestígios da ditadura que durante 48 anos deixou Portugal pobre, rural, analfabeto e, acima de tudo, silencioso, ainda são visíveis hoje, especialmente nas aldeias. O isolamento que as zonas mais rurais e do interior do país sentiram durante o regime e no seu fim, com o desenvolvimento e a fuga para as cidades, sente-se na forma como estas pessoas se relacionam e como estão habituadas a comunicar. De uma forma geral é esta a primeira reacção de todos os entrevistados. Dentro das suas cabeças, a ideia de remexer no passado e falar das vidas de outras

# VER

pessoas é algo que não devem fazer. Alguns, um pouco mais dispostos, vão-se abrindo ao realizador e as histórias vão saindo, ainda que a custo.

*Bostofrio* explora as interacções entre distintas gerações, em especial num contexto rural, dando um reflexo profundo e documentado sobre a pobreza que se viveu naquela altura e que aquelas pessoas ainda recordam vivamente. Em simultâneo, reflecte sobre o caráter machista da sociedade portuguesa da época e como essas duas questões se interligam directamente com o muito elevado número de filhos de pai incógnito em Portugal. Se, por um lado, a falta de educação sexual e falta de acesso a métodos contraceptivos fazia com que as mulheres engravidassem com maior facilidade, por outro, o machismo em conjugação com a pobreza, fazia com que os homens muitas vezes renegassem as suas responsabilidades e deixassem as mulheres em situações de precariedade extrema, tendo de trabalhar nas terras, se as tivessem, sustentar os seus filhos sozinhas e serem vítimas de preconceito social, por não serem parte de uma família normativa.

## O FOGO

A poética e um nevoeiro sebastianista envolvem toda a narrativa do filme: desde a *Dubadoura* invertida, às referências literárias a Teixeira de Pascoaes, até à alusão literária do céu e do inferno e a terra transmontana que se situa entre eles. Em entrevista, Paulo Carneiro fala sobre como a literatura foi e é importante no seu processo de escrita e criação de um filme. Teixeira de Pascoaes e Miguel Torga, neste caso, foram a base de criação de um imaginário transmontano, saudosista, que acrescenta densidade ao filme e que, de uma forma cuidada e atenta, falam de uma portugalidade poética. Carneiro faz questão de mencionar que esta portugalidade é algo diferente das ideias nacionalistas e imperiais associadas ao orgulho em ser português. Trata-se de uma vontade em recuperar histórias, raízes e entender a terra e o território enquanto extensão do presente.

Duas figuras são personificações destas imagens poéticas que Paulo Carneiro traz para o filme: a avó e o avô.

A procura por conhecer a vida da sua avó, permite olhar para o papel da mulher no contexto rural português da década de 1950, a partir de diferentes temas e conversas, em torno da educação sexual e a sua influência nas gravidezes indesejadas, e na forma como, por oposição ao lugar do homem enquanto chefe de família, estas ocupavam um lugar secundário e marginal. A falta de acesso à escolaridade básica e a cuidados de saúde, numa sociedade católica e patriarcal, tem como consequência uma maior concordância com a superstição e o preconceito. Em várias passagens do filme, alguns intervenientes referem-se à avó de Carneiro como alguém que "tinha o diabo", reflectindo o modo como era comum o aparecimento de psicopatias como depressão, ansiedade e outros diagnósticos, fossem rapidamente confundidos com bruxaria, por exemplo. Essa temática é explorada e imaginada através do cenário misterioso que une todo o filme, um nevoeiro denso e incêndios que ardem intensamente. A avó surge como figura que representa o fogo, o barulho, o movimento e a luta.

Contrariamente, a imagem desaparecida do avô, encontra-se nos momentos de pausa, de silêncio e de ausência. É importante notar que esta personagem, sendo de certa forma o protagonista, ou pelo menos a razão principal para existir a história, é na verdade uma imagem de vazio, alguém que não está. Não só o filme é sobre a procura e a descoberta sobre a vida do seu avô, como a sua ausência é materializada. A procura do realizador por fotografias do seu avô durante o filme é também um exemplo e uma lembrança constante desta ausência de materialidade. De facto, Carneiro nunca nos mostra por completo a fotografia do seu avô presente na campa do cemitério. Ela é fragmentada, como a própria história da sua família, e compõe os separadores de capítulos, dando ao espectador algumas peças desse puzzle que é a própria pessoa, o seu avô, Domingos Espada.

A fotografia é um instrumento desta dualidade de presença-ausência, real-fantástico e que é explorada através da fragmentação no espaço e no tempo do próprio filme. Tal como o puzzle das fotografias, a própria narrativa vai sendo construída, passo a passo, pessoa a pessoa, alternando entre as entrevistas e os longos silêncios de planos abertos da paisagem da aldeia transmontana.

Em entrevista, Carneiro fala-nos sobre a câmara enquanto uma arma que não era justo apontar apenas àquelas pessoas e por isso tentou sempre apontar a si também. Isso é notório na sua presença ao longo do filme, quando entrevista os habitantes da aldeia. "Eu faço filmes porque tenho questões" continua o realizador e fala também sobre os seus trabalhos futuros e como sempre fará filmes que tenham a ver com ele, com a sua vida e a sua identidade. Para ele, este filme é "uma busca de um lugar vazio, uma questão de identidade não só do meu pai, mas minha. (...) Tinha a completa noção de que estava a falar de um todo. Este filme é sobre mim, é sobre a minha família, mas é sobre um país todo, toda uma cultura, é sobre uma memória coletiva."

*Bostofrio* é um filme particular, sobre pessoas particulares, que explora histórias muito maiores que elas próprias. Histórias com as quais nos relacionamos e que nos faz querer conhecer mais do nosso próprio país, das nossas gentes, do nosso passado e ensina-nos que uma pergunta simples carrega muitas camadas e muitas outras narrativas escondidas à espera de serem descobertas.

INÊS COSTA

[FILME]

O PECADO – O ARTISTA DESMESURADO
ANDREY KONCHALOVSKIY, 2019

A biografia enquanto construção de uma mitologia é um claro efeito do género biográfico no cinema. As mitologias criadas em torno dos artistas veiculam essa força inenarrável (mas sempre contada) que é o criador em acto e o acto do criador na sua simbiose impossível: ou morre aquele que cria a criar ou alcançam foros de grandeza intemporal a(s) obra(s) que o matam.

Não há outra palavra que não seja a de descomunal – na sua grandeza e na sua baixeza – para a figura que Andrei Konchalovskiy filma: o desmesurado Michelangelo Buonarroti (Alberto Testone). Ele é a euforia e a depressão num só corpo, o amor e o ódio de si a um mesmo momento, o alto e o baixo de si como um contínuo psicológico e vivencial, um alfa e um ómega de um só começo e um só fim, uma pessoa-mito que se constrói enquanto passado equívoco de um futuro que só lhe concede um véu diáfano sobre o qual arquitectar a imagem historicamente correcta do que ele poderia ter sido.

O mito de Miguel Ângelo é, no filme de Konchalovskiy, corporizado e significado pelo Monstro, o grande pedaço de mármore, impossível de trazer da montanha abaixo, impossível de esculpir – no filme, pelo menos, ele não o será – e impossível de não ligar à monstruosidade da ousadia e do esforço sobre-humano de ser um criador absoluto. Esse mármore que não se pode carregar, e que efectivamente esmaga um corpo que o tenta transportar – mas que é, possibilidade da impossibilidade, levado até junto do mar e lá deixado – é a criatura ainda não esculpida, a alma evanescente de uma imagem ainda não moldada e o próprio acto da arte que se sobrepõe ao seu feitor, é objecto inequívoco do falhanço de quem nunca – durante todo o filme – consegue, pelo menos para si, terminar uma obra como a quer acabada.

Dois planos de insatisfação: o monstro-mármore – sozinho, esquecido, não tomado, imagem da sua não-imagem, empreita não feita, pedra fechada mas sempre obra em aberto pela sua não consecução; o plano de Miguel Ângelo, sentado no chão e encostado à parede, a vociferar contra a sua falha de perspectiva, olhando para cima, para o tecto da Capela Sistina, enganado de si mesmo, enjeitado da sua criação, maldizendo-se a si, a ela a quem a encomendou, na desdita de quem quer tudo refazer, esgotado e gasto. Nesses dois planos, o acto falhado e o falhanço (aparente) do acto, e entre o auto-abandono e a percepção do erro, subjaz a construção de uma figuração dúbia do artista enquanto criador da sua própria falha e da sua própria glória só pelo acto de ousar: ousou ele achar-se capaz de carregar e esculpir um pedaço de rocha desmesurado e ousou também desqualificar uma das suas maiores criações. Talvez seja esse o pecado primeiro a que Konchalovskiy se refere no título do filme: não há outra forma de um artista poder estar na vida do que ousar ser a figura tortuosa e atormentada dele próprio, ser a figura tortuosa e atormentada de ser um grande artista. Uma que não consegue criar quando quer, uma que quer destruir o que criou quando não se satisfaz com ela.

Assim ele se faz como um outro pecaminoso: o de ser ontologia dúbia, o de ser o oposto da perfeição pétrea das suas criações. O mito biográfico pode ser uma imensa mentira ou uma grande verdade, ou todos os cinzentos que intermedeiam entre uma e outra, mas há a presunção de uma clareza indubitável: Miguel Ângelo enganou, aproveitou-se do dinheiro dos seus patrocinadores, aceitou encomendas simultâneas e impossíveis de cumprir, desprezou e insultou colegas e rivais. Assim o filme o retrata. Talvez esta seja a imagética e a mitografia que mais importa reter e glosar, a da (sua) falha. Tal como a grande pedra de mármore, Konchalovskiy esculpe-o com a rugosidade de todas as suas falhas humanas. Se Miguel Ângelo assim o foi, que assim o seja, ou melhor ainda: ele assim o é. No torpor da embriaguez, nas mentiras urdidas aos Della Rovere e aos Medici, no maltratar de muitos, não está propriamente o artista endeusado, mas sim o homem que se fez, todos os dias da sua vida, vivência artística dele mesmo, com todos os seus erros e todas as suas falhas, mas também com todas as suas verdades, puras e clínicas, porque daquelas desprendidas e com elas tecidas.

O filme-retrato é sempre um exercício perigoso, mente já em si, cria ideias sobre, adensa e entretece espessamente os mitos, configura e reconfigura, faz imagem sobre imagem. Enquanto essa imagem e imagens, sobre a magna-imagem de Miguel Ângelo em *O Pecado* podem ser insolente, não são cínicas. Não o poderia ser, a sua figura-tema não o deixaria ser. Para isso, já lhe bastaria ser personagem no filme: insolente por princípio e cínico por feitio. Mas nem o filme e o realizador poderiam ousar-se de usar do cinismo, o seu mármore branco não é esse. Mostram-no a ele, o grande Miguel Ângelo como só realmente o poderiam mostrar: um criador em potenciação da virtude (arte) e da falha (vida). O seu grande monstro de branco mármore é o filme mesmo, também rugoso, capaz de achar um texto e um olhar sobre a falibilidade do fazedor, a franqueza da sua *poiesis*, as formas das suas criações, as vivências por entre as coisas criadas.

Quando se filma a biografia de um artista, não se deixa de fazer meta-arte: uma arte (cinema) que fala sobre fazer-se arte, enquanto debruçada numa arte particular (escultura e pintura). A meta-arte cria imagens, cria mitografias. A serem duvidadas e refeitas pelos seus contrários no futuro. Esta aqui, a deste filme, está feita. Que se desenhem e esculpam outras.

LUÍS MIGUEL MARTINS MIRANDA

[FILME]

## QUO VADIS, AIDA? – A RE-IMAGEM NECESSÁRIA
## JASMINA ZBANIC, 2020

Das imagens de um tempo para as imagéticas de um outro, o olhar é o mesmo e a sua completa diferenciação. Esse acto de ocularidade, de busca de uma lembrança, ida e arquivada, de imagens feitas e imagens destruídas, de acções e pessoas já partidas, enterradas em mortes subterrâneas, fantasmas da sua tragédia esquecida, e agora retomada, re-imagificada, como uma necessária re-filmagem desse horror tão insuspeito, tão equivocado (imagem de um equívoco: como guerra? Como morte? Somos e estamos na Europa?) que nos foi dado-transmitido pela imagem televisiva dos anos 90.

O que dali veio, da Srebenica de 1995, para ser re-filmado e rememorado no digital de 2020? O primeiro fito de Jasmina Zbanic, ao tomar para si a ousadia e a acção de reconfigurar novas imagens do massacre de Srebenica, é a transmutação imagética do memorial. As imagens-memória da televisão granulada, que também ela viu, são o argumento doloroso de quem pôde testemunhar, pela mediação do dispositivo – verdadeiro no seu engano e enganador na sua verdade – as aflições e os horrores do que parecia ser impossível de acontecer na Europa: de que se pudesse matar um vizinho, de que antigos colegas de escola se pudessem aniquilar, que ódios mútuos pudessem levar a programas pensados de movimentação populacional, com propósito final de limpeza e destruição étnica. Jamila lembra-se, ela estava lá, viu essas imagens e outras mais.

Mas para quem, nessa mesma Europa, mais a Oeste ou mais a Norte, mais perto ou mais longe, viu essas imagens de televisão, perguntou do porquê desses corpos caídos, das casas esburacadas (afinal, casas iguais às suas), as (boas) estradas furadas, o aspecto insondável de uma modernidade tão violentada e destruída. Como pode estar a acontecer?, pergunta verbalizada como um presente de um passado que é necessário re-olhar e reimagificar. Se essas imagens ficam na memória mais recuada, no seu grão fugidio e movente das imagens-guerra e das imagens--aniquilação, então o acto de filmar este *Quo Vadis, Aida?* – através de um cinema, também ele já outro, mais digital e logo mais clínico, e que pretende ser uma despojada ficcionalização do horror, mas feito presente pela encenação e facto fílmico – é a necessária re-imagem das imagens memoriais dessa televisão analógica que se têm guardado nestes anos todos, em que a estupefacção do acontecimento se tem mantido arquivado e, no entanto, ainda está marcado pela sua impossível possibilidade: o que aconteceu, realmente está acontecido, estava e está acontecido.

Essas são as imagens do contemporâneo. O grão vídeo da guerra da Bósnia é igualmente uma imagificação e incrustação de um contemporâneo que é/foi o nosso. A re-imagem do massacre de Srebenica é a procura dessas imagens por entre as imagens: as que não foram filmadas pelas equipas de televisão, as que descem mais abaixo, à ideia do que poderá ter sido estar lá, realmente lá. De certas imagens para outras imagens, de um certo contemporâneo para outro contemporâneo, há o sentido claro do que é ou não é aquilo a filmar. A ubíqua câmara vídeo dos anos 90 filmou mortes e execuções (essas imagens foram provas documentais nos julgamentos de guerra), mas Zbanic não filma o matar do corpo directamente, há sempre a parede que tapa, a linha de pessoas que seguem para o fora-de-campo. O horror é o mesmo, antecipa-o, mas não há a fria marca do registo do horrendo cru. Essa escolha é uma de quem filma, da cineasta que faz novas imagens, mas que não deixa de instilar a mesma inquietação – se não mais – e o mesmo descrédito sobre quem elas se representam: os carrascos anónimos, os soldados equívocos, o vizinho do apartamento do lado feito inimigo armado.

Da modernidade à inanidade, do modelo-sociedade que se queria e parecia avançado à regressão da luta étnica, o filme é também sobre a vacuidade prescrita do corpo: é ele, uma vez mais, linha de uma lista, unidade para extinção, um número a diminuir. A separação dos corpos em filas diferentes invoca outras listas e outras filas, mas uma mesma ignomínia. Os corpos que se separam e os corpos que se movem, aqueles que fogem e aqueles que perseguem, afirmam também uma operação imagética levada a cabo por Zbenic que organiza o seu filme e a sua encenação como uma constante reconfiguração dos espaços-sítios e dos espaços-corpos: os grupos de habitantes que fogem da cidade tomada, as massas que atravessam as estradas e que entram no quartel do batalhão holandês, o corpo maior que é a grande massa de pessoas que não deixam entrar no complexo e, por fim, os bósnios-sérvios que irrompem pela instalação dentro, mancha verde e mortal, que agrupa e arquiva corpos outros. Os mapas de corpos que serão, em breve, fantasmas a perder dos mapas geopolíticos que aquela guerra, e a sua consequente paz-medo, virão a instaurar. Por entre todos este mapas e reconfigurações, há um corpo que corre de um lado para o outro, em constante e permanente tensão, e é sobre ele que Zbanic corporiza o seu filme, o de Aida Selmanagic (Jasna Djuricic). Ela que recobre espaços que logo ficarão vazios, ela que está sempre a esconder o marido e os filhos, ela que oculta a verdade dos seus conterrâneos, pois tem que traduzir as mentiras que lhe contam, ela que carrega a maior tensão de todas - e que com ela tensifica o filme – a de que nunca terá o poder para mudar o inevitável: a deriva para a morte e para a aniquilação. Por mais que tente, ela não consegue salvar os homens da sua família. Assim foi o massacre de Srebenica.

Assim foi a guerra da Bósnia. Vimos as imagens na televisão. Neste filme, e no seu cinema, ficamos prostrados perante a suas necessárias re-imagens.

LUÍS MIGUEL MARTINS MIRANDA

[FILME]

VAZANTE
DANIELA THOMAS, 2017

O filme *Vazante*, dirigido por Daniela Thomas, propõe trabalhar as relações e conflitos entre negros e brancos no século XIX. A longa metragem passa-se no território brasileiro durante o período da escravidão, expondo as tensões e situações de violência geradas pelos confrontos entre colonos e escravizados. O drama desenvolve-se em torno de um fazendeiro português que busca um novo casamento, pois perdeu sua esposa e seu filho num parto mal sucedido. *Vazante* também aborda a posição das mulheres dentro da estrutura social da época colonial. O filme aponta distintas formas de abuso, domínio psicológico e físico, às quais estas eram expostas. O presente texto procura analisar o filme *Vazante*, tendo em consideração as críticas referentes aos distintos modos de representação entre pessoas negras e brancas; e a ausência de uma crítica aprofundada nas questões raciais. Autores e personagens serão destacados para realizar aproximação de tópicos relevantes, procurando ampliar a discussão. Concluiremos com uma reflexão sobre as contribuições do filme de Thomas, na discussão de questões raciais no contexto brasileiro.

Em entrevista para a Globo Filmes, Thomas destaca que o cinema brasileiro carece de produções voltadas para o passado do país, sendo raros os filmes que fazem reconstruções históricas e destaca o cuidadoso trabalho de pesquisa desenvolvido para a produção: «Fizemos um trabalho muito intenso de pesquisa. Lemos tudo. Ou quase tudo. Desde *Casa-Grande & Senzala* (de Gilberto Freyre) e *Raízes do Brasil* (de Sérgio Buarque de Holanda) até autores mais recentes, que deram um grande impulso à historiografia brasileira da década de 1980 para cá. É interessante porque há visões quase que antagónicas entre eles. Li muito sobre as estratégias dos escravos, tanto de adaptação quanto de resistência. A Mary del Priore nos trouxe detalhes deliciosos das relações interpessoais: crenças sobre o corpo e o convívio, a ausência do amor romântico, por exemplo. A gente, às vezes, acha que o mundo inteiro sempre namorou como nós namoramos hoje.».[1]

Posto isso, o trabalho, que parecia contemplar uma forte postura crítica, parece entregar um relato já conhecido da história do Brasil. Entre a beleza estética dos quadros cuidadosamente planeados em preto e branco, linhas sonoras delicadamente construídas com pássaros e ruídos da mata, deparamo-nos com o desenrolar da vida de António, colono português que pretende ter um filho para dar continuidade à sua família. O filme foi muito contestado pela crítica e pela falta de profundidade nas abordagens relativas à vida dos negros daquele tempo, servindo apenas como mais uma visão sobre as estruturas coloniais. *Vazante* não é trabalhado com o intuito de colocar o espectador em conflito com a vida dos escravos, evitando mergulhar nas suas subjectividades e questões. O filme aprofunda o drama do colono António, deixando em segundo plano e com menor protagonismo a vida dos escravizados.

Em *Vazante* temos dois universos distanciados, os brancos e os negros. Os pontos de contacto entre esses dois mundos são marcados pela violência e tensão constante. Parece-me importante destacar nas duas personagens que fazem essas ligações: Jeremias e Beatriz. Estas personagens desempenham complicados papéis simbólicos, sendo Jeremias o homem negro que contribui para a violência sobre seu povo; Beatriz, o ponto de ligação branca aparentemente inconsciente, inerte e benevolente com as crianças negras. É também importante referir a forma generalista com que os negros são representados. Mesmo sendo a maior parte do elenco, muitos não possuem nomes nem direito a voz, não falam português e não possuem legendas. Suas representações são realizadas de forma genérica sem aproximações e com pouquíssimos destaques sobre suas individualidades e histórias.

Podemos fazer ligação com os nossos tempos, onde no Brasil algumas pessoas da elite económica possuem o direito da condição de "ser humano", deixando para a maior parcela da população o *status* de "coisas", *Vazante* reproduz estas relações de forma aparentemente inconsciente. Para pensar sobre esses distintos grupos na sociedade brasileira, julgo importante trazer o autor Vladimir Safatle.[2] O autor considera relevante entendermos a dinâmica colonial, baseada numa "distinção ontológica", que configura dois regimes distintos de subjectivação, onde cada grupo possui diferentes direitos e relevância dentro da sociedade. Posto isso, podemos entender como se colocam as questões de história, memória e representação no caso brasileiro.

O filme, mesmo sendo definido local e ano, remete a um lugar suspenso, uma espécie de ilha perdida no tempo e espaço. A filmagem a preto e branco e os sons da floresta e dos pássaros constroem um ambiente idealizado. A fazenda não é definida em relação a outra localidade, as estradas não tornam claro o caminho, como que a representar um espaço de memória. Os largos espaços de tempo com poucas acções contribuem para a experimentação do tédio e do medo vivido na época.

As tensões entre as personagens, são gritos no vácuo, diluem-se entre a densa vegetação que circunda a fazenda, como se não houvesse forma de descontinuar aquelas relações sociais. Os planos abertos da vegetação ilustram a imensidão deste local distópico, perdido entre os tons de cinza da mata brasileira filmada em preto e branco.

Nesse sentido, importa estabelecer um paralelo com a obra *Olhos d'água* de Conceição Evaristo, que retrata, através das suas personagens, na sua maioria mulheres negras, a dureza da vida no Brasil. Em *Olhos d'água* as personagens têm nome e voz e são extremamente sensíveis e fortes. Ao longo dos 15 contos que compõem o livro, a autora dá protagonismo àqueles que a história do país, construído sobre a exploração e escravidão, insiste em negar destaque. As mulheres de Evaristo contam as suas próprias histórias, mergulham na complexidade das suas subjectividades, amam e sofrem, sonham e vivem a particularidade dos seus contextos sociais. No livro *Olhos d'água* criamos conexão e empatia com as personagens, aproximamo-nos dos seus rostos e olhos em "planos" detalhados pelas palavras. A autora transporta o leitor para a vida de Ana Davenga, Duzu-Querença, Natalina, Luamanda, Cida, Zaíta e compartilha os seus quotidianos. Como refere Heloísa Gomes no prefácio: «No livro estão presentes mães, muitas mães. E também filhas, avós, amantes, homens e mulheres – todos evocados em seus vínculos e dilemas sociais, sexuais, existenciais, numa pluralidade e vulnerabilidade que constituem a humana condição. Sem quaisquer idealizações, são aqui recriadas com firmeza e talento as duras condições enfrentadas pela comunidade afro-brasileira. A abrangência de tal problemática ultrapassa, decerto, o mundo negro, assim como transcende o dia de hoje. Os contos, sempre fincados no fugidio presente, abarcam o passado e interrogam o futuro. Sintomaticamente, são muitos e diversos os velhos e as crianças que os habitam. O passado é inevitavelmente implacável, o futuro, em geral duvidoso, certas vezes inexoravelmente negado.[...] A força simbólica de tal regressão física e emocional é de uma síntese irreparável».[3]

Posto isso, podemos perceber que em *Vazante* não ocorre o mesmo. As personagens que representam pessoas escravizadas não tiveram destaque relevante, não estando a sua individualidade e intimidade em foco. Os planos de maior destaque do filme ficam reservados ao drama do colono António. O sofrimento pela condição de exploração e vulnerabilidade ganharia intensidade se houvesse aproximação na vida destas personagens. *Vazante* contribui para olharmos outra vez para o passado que conhecemos, de violência e abusos, porém mantendo o distanciamento da realidade dessas pessoas. No afastamento das histórias de outras Felicianas, Natalinas e Luamandas, Jeremias não contribui de

maneira activa para o combate das estruturas racistas ainda presentes nos nossos tempos.

O passado está em constante transformação no presente. A partir de novas análises e outros pontos de vista, ressignificamos e construímos novos sentidos para as memórias. Entendemos então a importância das produções que objectivam abordar temas delicados e complexos de nossa história. Novos encontros com situações passadas podem efectivamente contribuir para a reflexão de questões que estão muito presentes na nossa sociedade.

Entre as personagens do filme que merecem destaque, temos Feliciana, interpretada por Jai Baptista, que desempenha o papel de uma escrava abusada sexualmente pelo dono da fazenda, através da qual pode ecoar o mito da democracia racial no Brasil e as políticas de branqueamento, baseadas na falácia do racismo científico. O Brasil adoptou no final do século XIX e início do século XX políticas de branqueamento. A elite branca brasileira acreditava na sua superioridade racial e que em diversas gerações de miscigenação a população teria a cor da pele mais clara. Destacado por Djamila Ribeiro no seu livro *Pequeno Manual Antirracista*, a miscigenação foi forçada durante o período colonial, negando-se assim uma história de violência sobre a população negra.[4]

O papel de Feliciana retrata a história de milhares de mulheres negras brasileiras. A violência sobre os corpos negros é também tema discutido pela artista brasileira Jota Mombaça, a qual diz em entrevista disponível na Associação Cultural Videobrasil: «No caso do Brasil as políticas de embranquecimento produziram corpos negros como o meu. Embranquecidos, produzidos pela lógica da eugenia como política pública nacional».[5]

Para concluir, *Vazante* poderia ter explorado outros espaços que necessitam urgentemente de novas visões. Abordar a história do Brasil no período colonial é uma oportunidade para se repensar e actuar activamente nas estruturas racistas que permanecem até aos dias de hoje, com a atenção e responsabilidade política que o tema requer. O filme actualiza a violência que já conhecemos sobre os corpos negros, não se preocupando em apresentar a intimidade das personagens, como se fôssemos transportados para o Brasil de 1821 e seguíssemos calando os seres humanos escravizados. Representar o passado é uma forma e oportunidade de rever a nossa história.

É importante reflectir sobre o conflito entre a expectativa gerada pelo público e o que realmente o filme se propõe trabalhar, e as divergências que provocaram múltiplas discussões. No Brasil, um país marcado pelas desigualdades entre negros e brancos, local onde as marcas da escravidão estão longe de ser superadas, o filme opta por colocar em evidência o drama da personagem portuguesa na sua tentativa de gerar um filho com uma mulher branca, sem tratar de modo individualizado as personagens que representam negros escravos, os quais são silenciados ao longo da trama. *Vazante*, com todas críticas negativas em relação à representação dos negros no filme, incitou uma série de debates extremamente pertinentes. As questões políticas circundam o filme e os debates se produzem no seu entorno. As expectativas de um filme activista, com o contraponto para as narrativas instauradas sobre o período colonial, não são atendidas. No entanto, devemos perguntar se essa realmente era a intenção de Thomas, ou um desejo do público e da crítica para implicar essas questões. O facto é que o cinema brasileiro ainda tem muito espaço para explorar sobre a história do país.

FELIPE ARGILES SILVEIRA

1 Daniela Thomas, Diretora de 'Vazante' explica as escolhas ousadas para alcançar maior rigor histórico em seu retrato do Brasil colonial. Globo Filmes, 2017.

2 Vladimir Safatle, *Para além da necropolítica*. N.º 1 edições, 2020.

3 Conceição Evaristo, *Olhos d'água*. Rio de Janeiro, Pallas, 2016.

4 Djamila Ribeiro, *Pequeno manual antirracista*. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

5 Jota Mombaça, *Agora somos todxs negrxs?*. São Paulo, Associação Cultural Videobrasil. 2018.

# VIRGINIA DE DIEGO
# *CLEAR THE PATH!*

*Clear the Path!* (2014–2021) é um projecto foto-arqueológico sobre a História – e histórias – enterrada na areia. Entre os séculos XVI e XIX, aproximadamente vinte aldeias foram devoradas pelas dunas da península de Neringa na Lituânia. Em menos de uma geração, foram abandonadas sem possibilidade de retorno. Este trabalho tem como objectivo resgatar essa História/histórias encontrando os lugares onde ela ocorre – os arredores da cidade de Nida – através de uma aprofundada pesquisa sobre a geografia da península.

O antigo território onde está situada Nida é uma *área sem invasão*, na qual a cidade e a sua história permanecem em mistério, sob a duna. A única possibilidade de a conhecer é através da tradição oral e a sua imaginação, seguindo os caminhos e as pegadas deixadas na areia.

As estradas que as pessoas percorrem e criam são estradas que levam a "lugar nenhum", pois agora a antiga cidade de Nida é "terra de ninguém".

A materialização destas imagens começou por ir ao encontro daqueles caminhos que conduzem ao "nada" (*caminho do desejo*, como são chamados em inglês) na nova cidade de Nida, obtendo as suas coordenadas. Esses mesmos pontos foram então deslocados 2,5 km para sul – onde ficava a antiga Nida – dando início à série fotográfica *Clear the Path!*.

As fotografias foram impressas e colocadas dentro de uma caixa e posteriormente preenchidas com areia da duna de Dina através de um furo feito na parte inferior da moldura. Como numa ampulheta, a areia começou a encher a caixa, apagando pelo caminho a superfície da imagem fotográfica.

A importância do analógico surge aqui numa relação com o arqueológico e a possibilidade de fazer aparecer de modo repentino outras camadas ocultas. A areia, um dos seus agentes, surge não só como motor de destruição da memória, mas como elemento criador de um novo lugar e, como tal, de uma nova História/histórias. [V.D.]