

## A OSCILAÇÃO DA IMAGEM ENTRE FOTOGRAFIA E CINEMA

Maria João Baltazar<sup>1</sup>

*“Fico impressionado pelo forte poder imaginativo que surge cada vez que perseguimos um acontecimento do passado, para reencontrar aquilo que provocou a sua emergência. Encontramos mais depressa o nosso poder de recriar o passado do que o passado propriamente dito.”<sup>2</sup>*

Jorge Molder

*“A imagem torna-se verdadeiramente cinematográfica quando (entre outras coisas) não apenas vive no tempo, mas quando o tempo também está vivo em seu interior, dentro mesmo de cada um dos fotogramas.”*

Andrei Tarkovski (2002: 78)

A última visita de Jorge Molder à casa onde nasceu motivou a realização de um pequeno vídeo, como resultado de uma necessidade inadiável, carente de uma rígida estratégia ou planificação.<sup>3</sup> Em *Linha do Tempo* (2000), tanto o espaço como o momento vivenciados originaram uma sobreposição de intenções, pois tratava-se simultaneamente de captar o presente e o passado. O último encontro com um espaço outrora familiar, que caminhava para uma perturbadora impossibilidade de identificação, desencadeava um confronto perturbador, inquietante e até impossível. Procurava-se guardar tudo aquilo que possibilitasse regressar uma última vez e, por isso, colecionavam-se diversos fragmentos enquanto toda a situação também se desenrolava aleatoriamente.

À possibilidade de reencontro corresponderá um novo conhecimento e uma nova compreensão, ou seja, à participação ou experiência tangível e quotidiana será associada uma impressão pessoal, profunda e não quantificável. Regressar a um espaço familiar constituirá, ainda, uma impossibilidade que designamos por “aproximação tangível” limitada geográfica e fisicamente, embora essa aproximação adquira significado numa

<sup>1</sup> Escola Superior de Artes e Design

<sup>2</sup> Transcrevemos a versão original: “Je suis frappé par le fort pouvoir imaginaire qui surgit chaque fois que nous poursuivons un événement du passé, pour retrouver ce qui a provoqué son émergence. Nous trouvons plutôt notre pouvoir de recréer le passé que le passé proprement dit.” (Amouroux, 2001:30).

<sup>3</sup> Segundo o autor: “Dans cette petite vidéo, réalisée d’une certaine manière sans le vouloir, l’espace et le temps se superposent non pas par stratégie, ni planification, mais par nécessité. C’est l’histoire de la maison où je suis né. Les images se rapportent à ma dernière visite.” (Amouroux, 2001:34).

intuição ou verdade interiores não mensuráveis ou racionais. “Existe, afinal, uma enorme diferença entre a maneira como nos lembramos da casa onde nascemos e que não vemos há muitos anos, e a visão concreta que se tem da casa depois de uma prolongada ausência. Em geral, a poesia da memória é destruída pela confrontação com aquilo que lhe deu origem.” (Tarkoski, 2002:30). Ironicamente, a uma primeira visão minuciosa e analítica que percorre pormenores realizando um levantamento e mapa actualizados do que fora uma casa familiar, será associada uma leitura particular e intuitiva. Tanto a possibilidade como a compreensão do passado são dependentes da objectividade presente no “aqui e agora”, bem como da intuição do sujeito que redefine e reordena significados, ambiicionando a verdade e o conhecimento. Nas palavras de Giorgio Agamben:

“Quando acordamos sabemos por vezes que vimos em sonhos a verdade, clara e ao alcance da mão, de tal modo que ficamos totalmente dominados por ela. [...] Outras vezes, uma só palavra, acompanhada de um gesto imperioso, ou repetida numa lenga-lenga infantil, ilumina como um relâmpago toda uma paisagem de sombras, devolvendo a todos os pormenores a sua forma reencontrada, definitiva.” (Agamben, 1999:57)

*Linha do Tempo* correspondeu a um processo de conhecimento onde um artista contemporâneo, cujo meio é a fotografia, sentiu a necessidade de trabalhar com o vídeo como modo de representar um universo que convitiesse vestígios da sua identidade. A compreensão e representação do tempo vivenciado em espaços familiares, simultaneamente em confronto com a (re)estruturação íntima do sujeito, são temas pertinentes na obra de Andrei Tarkovski e de Rita Magalhães. Espaço, tempo e densidade psicológica parecem encontrar uma adequação na imagem contemporânea, enquanto uma perturbadora associação entre operatividade e emoção. Imagem cuja presença entre suportes ou passagem de *medium* para *medium*, corresponde a uma *visibilidade em desenvolvimento*, ou instabilidade na fixação e limitação de fronteiras, consequência de possibilidades tecnológicas e, muito mais profundamente, consequência de inquietações, pensamento e reconfigurações de sentido desencadeados pelo ser humano. Se desde o final do século XIX a “imagem em movimento” propiciava um modo de manipulação do tempo e do pensamento do espectador, actualmente a edição, duração, conceptualização e recepção da imagem são complexificados na execução e sentido.

O que nos propomos analisar é uma aproximação entre o filme *O Espelho* de Andrei Tarkovski (1974) e a série *Ausência* de Rita Magalhães (2003-2004), contaminação entre imagem fotográfica e outras práticas artísticas, particularmente as que trabalham com a mecanização da ima-

gem em movimento — o cinema em primeiro lugar mas também o vídeo e a imagem digital. Uma mestiçagem desejada se não mesmo necessária.

Desde a década de 1960 que a fotografia se afasta de uma visão dogmática, isolada e pseudopurista, se é que em algum momento ocorreu plenamente esse ostracismo esterilizador. Se ao longo da segunda metade do século XX se torna evidente a limitação da procura essencial do meio, a fotografia contemporânea tem-se mostrado claramente sensibilizada pelo cinema e por dispositivos genericamente associados a outros meios de representação. E esse alargamento de processos e encenações significa que a imagem fotográfica tem desafiado o instante e enquadramento modernos, desenvolvendo um interesse e atenção pela *temporalidade da imagem*, cuja compreensão e estratégia são, essencialmente, absorvidas a partir da *mise en scène* cinematográfica.

Começemos o nosso percurso seguindo Geoffrey Batchen e Philippe Dubois e a sua interpretação do contexto da protofotografia, momento em que se associava ao desenvolvimento de máquinas auxiliares para a representação e fixação do real, uma reflexão teórica motivada pelo desejo de aproximar representação e pensamento. Desse modo, relativamente ao sentido e compreensão da imagem fotográfica contemporânea, colocamos o nosso primeiro enfoque na génese e características técnicas do meio. Em seguida isso levar-nos-á a uma complementaridade entre processo e sentido fotográficos: leis físico-químicas e funcionamento técnico de aparelhos e processos, caminharam lado a lado com o estabelecimento de significados e de uma cultura visual fotográfica.

A necessidade de um conhecimento do desenho para uma conveniente utilização da câmara lúcida reorientaria, na década de 1830, o prolífico William Henry Fox Talbot. Qual a possibilidade de levar a natureza à concretização espontânea de imagens provenientes de uma *camera obscura*? Tanto a câmara lúcida como a câmara escura não captavam imagens do real, pois a fixação do registo era concretizada pelo desenho subjectivo do observador. Ambos os aparelhos correspondiam a próteses de observação, máquinas anteriores à imagem, sendo o real *pré-visualizado pela câmara* mas não registado. A autonomia técnica do registo de imagens da natureza será concretizada pela fotografia. Se a câmara escura pré-visualizava e reenquadrava o mundo, com a introdução de uma *nova camada técnica*<sup>4</sup> regida por

<sup>4</sup> A designação “nova camada técnica” vem de Philippe Dubois e corresponde à alteração ou etapa assinalada pelo autor relativamente a media para a construção e recepção de imagens. Essa passagem assinalada por Dubois, evidencia a crescente desmaterialização de meios e representações — desenho, fotografia, projecção cinematográfica, transmissão televisiva ou vídeo e síntese digital. Se a imagem vai perdendo tangibilidade o mesmo acaba por ocorrer com o referente, o objecto: o real passa a ser construído virtualmente pondo em causa o sentido de uma “re-apresentação”, pois imagem e objecto tornam-se indistintos. Ver o ensaio de Philippe Dubois, “De una imagen, del otro o de la influencia del cine en la fotografía creativa contemporánea”, in AA. VV., *Fuera de escena*, Madrid, EXIT, n.º 3, 2001, pp. 130-145.

princípios físico-químicos, deixava de ser necessária a presença do sujeito no processo de construção da imagem: câmara e natureza realizavam o desejo ambicionado pelos protofotógrafos. “Quase todos falavam do seu desejo de criar um meio mediante o qual a natureza, e em especial aquelas vistas da natureza que se podiam ver no fundo de uma *camera obscura*, se representasse a si mesma de forma automática.” (Batchen, 2004:59).<sup>5</sup>

Mas se a autonomia de um registo levado a cabo pela natureza correspondia à construção de uma imagem *acheiropoiéto*,<sup>6</sup> existia a necessidade de tornar essa imagem num objecto fotográfico estável, ou seja, visibilidade fixada sobre um suporte tangível e perante o qual não se cansavam o olhar e o tacto oitocentistas. Com o moderno processo fotográfico da Calotipia instituía-se um novo ciclo na representação fotográfica: exposição; revelação de uma imagem latente, lavagem, fixação química, lavagem e secagem; posterior passagem a positivo. E se a fotografia se apresentava como um objecto concreto, palpável, onde a representação estava dependente de um suporte físico, o negativo ou calótipo correspondia à unidade mínima visível dessa representação. Ver e saber compreendendo os limites da fotografia e do negativo significava um confronto seguro, onde o sujeito poderia olhar e tocar seguindo o seu pensamento e formação de sentido. Quando ocorre o desenvolvimento do cinema, no final do século XIX, são singularmente alteradas tanto a visibilidade da representação cinematográfica como a visibilidade de uma unidade mínima de representação. Para que as imagens fossem visíveis tornava-se necessário serem projectadas de acordo com uma continuidade filmica que jogava eficazmente com a visão e pensamento humanos. Ambicionando a verdade do movimento quotidiano, essa síntese ou ilusão perceptiva alcançava a manipulação da projecção, sutura e tempo. A imagem cinematográfica era singularmente abstracta, intocável e inacessível,

<sup>5</sup> No terceiro capítulo intitulado “Deseo”, o autor refere-se aos seguintes protofotógrafos como aqueles que praticaram, documentaram e reivindicaram um precursor desenvolvimento do desejo de fotografar: Henry Brougham (Inglaterra, 1794), Elizabeth Fulhame (Inglaterra, 1794), Tom Wedgwood (Inglaterra, c. de 1800), Anthony Carlisle (Inglaterra, 1800), Humphry Davy (Inglaterra, c. de 1801-1802), Nicéphore e Claude Niépce (França, 1814), Samuel Morse (América, 1821), Louis Daguerre (França, 1824), Eugène Hubert (França, c. de 1828), James Wattles (América, 1828), Hercules Florence (França, Brasil, 1832), Richard Habersham (América, 1832), Henry Talbot (Inglaterra, 1833), Philipp Hoffmeister (Alemanha, 1834), Friedrich Gerber (Suiça, 1836), John Draper (América, 1836), Vernon Heath (Inglaterra, 1837), Hippolyte Bayard (França, 1837) e José Ramos Zapetti (Espanha, 1837) (Batchen, 2004:55).

<sup>6</sup> Neste contexto o termo grego *acheiropoiéto* significa a construção de uma “imagem natural” através de leis da óptica e da química, sem que intervenha a mão do homem. Nas palavras de Roland Barthes: “A fotografia tem algo a ver com a ressurreição: não se poderia dizer dela o que diziam os Bizantinos da imagem de Cristo de que está impregnado o Sudário da Turim, ou seja, que ela não é feita pela mão do homem, *acheiropoiéto*?” (Barthes, apud. Frade, 1992:220)

sendo o ecrã um *suporte circunstancial* por onde passavam imagens distintas que nunca lhe pertenciam. Mas se cada fotograma ia sendo validado pela sucessão de imagens percebidas, o que era visto pelo espectador não correspondia à soma de cada imagem projectada nem à fixação concreta de um objecto como a película cinematográfica. Perante o efeito realista da percepção do movimento, ver e saber o filme implicava não compreender directamente a relação entre os limites tangíveis do ecrã e da película. Se na fotografia o espaço de representação (positivo ou impressão) e a unidade mínima (negativo), tinham uma dimensão táctil próxima do sujeito, o espaço de representação e unidade mínima cinematográficos (a projecção do filme e a película), já não tinham uma relação concreta ou tangível com o espectador que passava a estar à mercê do acontecimento. Confronto ao longo da projecção do filme entre tempo e espaço da representação e tempo e espaço reais, ou seja, entre o que não é manuseável e se encontra fora do alcance das mãos do público, e o desenrolar quotidiano vivido nessa sala de cinema. O ecrã cinematográfico não correspondia a *um espelho com memória* como Oliver Wendell Holmes designara o daguerreótipo.<sup>7</sup> Quem via cinema na passagem do século XIX, afastava-se da tangibilidade concreta do suporte de representação aproximando-se do invisível, de outra temporalidade e pensamento, ainda que a percepção sensitiva desencadeada por uma sequência de imagens projectadas correspondesse à “ilusão” de uma maior verdade ou realismo da imagem. Com efeito, o espectador passava a presenciar

“[...] a intensidade mas também a natureza misteriosa da nova experiência visual que o cinema podia captar. [...] No próprio poder da sobreestimulação, a matéria parecia dissolver-se num efeito psicológico abstracto. Uma locomotiva fantasma em direcção à audiência, uma bailarina desvanecendo-se em luz e movimento, eram estas as imagens de modernidade que o cinema em 1900 podia projectar para as multidões que enchiam a Galerie des Machines para ver o Cinématographe Géant. O gigantesco ecrã reflectia estas imagens e transformávas-as novamente em formas de luz, imagem de movimento, textos de aprendizagem numa nova forma de ver o mundo.”<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Oliver Wendell Holmes, homem de letras, médico e fotógrafo amador americano, escrevia em 1859: “If a man had handed a metallic speculum to Democritus of Abdera, and told him to look at his face in it while his heart was beating thirty or forty times, promising that one of the films his face was shedding should stick there [...] This is just what the Daguerreotype has done. [...] The photograph has completed the triumph, by making a sheet of paper reflect images like a mirror and hold them as a picture.” (Holmes, 2003:101).

<sup>8</sup> Transcrevemos a passagem original: “[...] the intensity but also the uncanny nature of the new visual experience cinema could capture. [...] In the very power of overstimulation, material seemed to become dissolved into abstract physiological effect. A phantom locomotive charging the audience, a dancer dissolved into light and movement, these were images of modernity that the motion picture in 1900 could reflect back onto the crowds that filled

No momento em que a fotografia já havia tornado visível a imagem minuciosa do real, contendo o detalhe despercebido ou uma *decomposição invisível ao olho humano desprovido de câmara*, o cinema proporcionava uma *síntese que reproduzia o movimento real* tal como era percebido no dia-a-dia. Entre estas duas imagens — a representação irreal do movimento fotografado por Eadweard Muybridge ou da cronofotografia de Étienne-Jules Marey, e a representação mimética do cinematógrafo de Auguste e Louis Lumière —, constituiu-se um verdadeiro debate sobre a *verdade da representação*. Encontrar-se-ia na decomposição do real e fixação do que não era visível ao olho humano, ou na recomposição e projecção que simulava a percepção humana? A partir da fotografia o mundo passava a ser decifrado através de uma visão analítica, que ordenava e alargava o conhecimento ao tornar visível o funcionamento interno dos acontecimentos. E ver isoladamente partes ou peças do mundo, conferia poder ao observador que aprendia e transmitia essa lição. Mas com o cinema o mundo passava a ser projectado através de uma síntese, deixando de ser visível o funcionamento interno desse acontecimento. O espectador compreendia a verosimilhança com a vida, mas encontrava-se numa posição mais permeável e submissa relativamente a essa realidade visual.

Se estas posições sustentavam uma incompatibilidade teórica na validação da imagem quanto às características técnicas desses meios de representação — referimo-nos à *irrealista dissecação fotográfica* e à *mimética percepção cinematográfica* —, no final da década de 1970 Jean-Luc Godard experimentava o vídeo alterando a velocidade da imagem através da câmara lenta em directo, com o propósito de ver e compreender o movimento dos corpos. Constituiu-se a possibilidade de uma aproximação entre decomposição fotográfica e síntese cinematográfica utilizando um meio que viabilizaria essa passagem. A máquina que faltara entre Étienne-Jules Marey e os irmãos Lumière fora, precisamente, o vídeo enquanto *transmissor de imagens*. Segundo Philippe Dubois, a imagem a partir do vídeo não se torna passível de ser apreendida, o que este autor constatou ao longo de dez anos que corresponderam à ambição e impossibilidade de sintetizar num livro (à semelhança da obra *L'acte photographique*), uma definição e

the Galerie des Machines to see the Cinématographe Géant. The mammoth screen reflected these images and transformed them again into forms of light, image of movement, tutor-texts in a new way of seeing the world.” (Gunning, 2006:36-37). Neste ensaio o autor problematiza a nova experiência sensitiva moderna através de duas imagens temáticas de filmes realizados entre 1895 e 1900: a locomotiva acelerada em direcção aos espectadores (força industrial) e a imagem sensual de uma bailarina a realizar uma Serpentine dance (erotismo corpóreo), proveniente de espectáculos vaudeville. Na passagem do século XIX, o mundo parecia dissolver-se numa imaterialidade graciosa ou colidir violentamente sobre o sujeito. Velocidade e graça expressavam aspectos de uma energia cinética da modernidade e, com a invenção do cinema, surgia a possibilidade de se captar um novo domínio visual.

enquadramento sobre esse tipo de imagem. Se existe um pensamento para o cinema, a fotografia ou a pintura, Dubois sustenta que relativamente à imagem vídeo a sua visibilidade assume-se a partir da inexistência de objecto teórico, um objecto cujo pensamento se possa expressar.<sup>9</sup> Enquanto representação audiovisual, o vídeo apresentaria uma determinada estética da imagem que o ensaísta francês encontra na experimentação de Jean-Luc Godard a partir da série para televisão *France tour détour deux enfants* (1977-1978), e do filme *Sauve qui peut (la vie)* (1979). Interesse por características desse meio de representação como a exploração formal do directo, câmara lenta, versatilidade da edição e alterações na imagem, possibilidade de longas horas de filmagem, bem como vantagens económicas. Se a câmara fotográfica e a câmara de filmar instituíram a metáfora do “olho mecânico enquanto extensão da visão humana”, o vídeo estabelecia uma proximidade física entre quem registava e o objecto registado, acentuando a intimidade do encontro, a possibilidade da imagem em esboço e, por isso, correspondendo à extensão física da mão do operador que passava a estar incorporado nos acontecimentos. Desse modo, a imagem vídeo constituía-se através da oscilação quotidiana, de um estado transitório entre dissecação fotográfica e síntese cinematográfica, embora renunciasse ao peso e à complexidade da parafernália e logística do cinema. Acentuava-se o processo de registo em detrimento da fixação.

É precisamente aqui que devemos concentrar a nossa atenção, no facto de a *imagem fotográfica contemporânea potenciar a exibição do espaço e do tempo* ao tornar significativos os processos de captação, manipulação e recepção da imagem. A diversidade de estratégias desenvolvidas não privilegia a mera *construção e fixação da imagem*, mas um significativo interesse pela *temporalidade da representação*, o que reposiciona o autor na tessitura da vida. Encontramos, ainda, um confluir de sentido entre o filme *O Espelho* de Andrei Tarkovski e a série *Ausência* de Rita Magalhães, cuja aproximação se estabelece através da temporalidade da imagem, para além de características técnicas de meios de representação. O fluir de acontecimentos e o modo como são experienciados consciente e emotivamente, propiciam a necessidade de se compreender a oscilação da imagem, compreensão aproximada e nunca concluída. Qualquer que seja o meio ou estratégia operativa empregues, o sentido será superar a inevitabilidade de um enquadramento definitivo e uma narrativa fechada, através da sugestão de intenções em *imagens ou sequências* que desencadeiam sucessivas releituras.

<sup>9</sup> Ver a entrevista de Philippe Dubois concedida a Marieta de Moraes Ferreira e Mônica Almeida Kornis, em Setembro de 2003, onde o autor explica o seu percurso académico, ensaístico e interesse em compreender a imagem para além das características técnicas dos media: “Entrevista com Philippe Dubois”, in AA. VV., *História e Imagem*, Rio de Janeiro, Revista Estudos Históricos, n.º 34, 2004, pp. 139-156.

Na década de 1920, a imagem fotográfica relacionava-se com o mundo através da lógica do instantâneo e da visibilidade táctil do objecto fotografado, correspondendo a um momento de redefinição visual perante a experimentação pictórica realizada por fotógrafos oitocentistas. No momento em que se construía uma moderna cultura visual fotográfica, essa contaminação proveniente de códigos formais e conceptuais das Belas-Artes dificultava validar esteticamente um meio mecânico para a construção de imagens. Se a validação estética da fotografia de Salão do final do século XIX residia na necessidade de apagar o rasto mecânico do meio, após três décadas estabelecia-se um novo pragmatismo e racionalidade visuais (também presentes em orientações artísticas), que levava Albert Renger-Patzsch a afirmar em 1927: “Para se fazer justiça à rígida e linear estrutura da tecnologia moderna, às imponentes estruturas de guindastes e pontes, ao dinamismo de máquinas a trabalharem à potência de mil cavalos, somente a fotografia é capaz disso. O que aqueles que se encontram ligados ao estilo ‘pictórico’ consideram como a falha da fotografia — a *reprodução* mecânica da forma — é somente o que a torna superior a todos os outros meios de expressão.”<sup>10</sup> Este corte fotográfico correspondia, literalmente, a uma ruptura com intenções que outrora haviam assumido a fotografia enquanto “pintura” e, por isso, significava a necessidade da afirmação técnica do meio. A verdade da fotografia residiria na lógica do instantâneo, ou numa relação com o mundo que promovia a concentração de um momento único na imagem. Esse instante ou fragmento seleccionado a partir do real, seria oposto à natureza fugidia do quotidiano, pois a intenção do fotógrafo era captar a fracção da vida ou o acontecimento irrepetível que de outro modo se perderia para sempre.

Há muito que a cidade se tornara o palco para a acção e o olhar fotográficos, mas se nas primeiras décadas do século XX o fotógrafo correspondia ao observador acrescido com o poder da câmara (captando, por entre a multidão, acontecimentos, ritmos e experiências quotidianos), a partir da década de 1960 tanto a câmara fotográfica como cinematográfica passavam a corresponder a meras ferramentas. O registo de imagens do dia-a-dia passava a ser progressivamente recontextualizado por uma cultura visual de vários *media* que intercambiava a significação da imagem impressa, projectada ou transmitida. E os primeiros a compreenderem essa mudança que esvaziava o interesse e a pertinência da procura essencial de cada *medium*, foram precisamente o fotógrafo e o cineasta. Ambos constataavam a fragilidade da câmara enquanto prótese humana da visão

<sup>10</sup> Transcrevemos a versão utilizada: “To do justice to modern technology’s rigid linear structure, to the lofty gridwork of cranes and bridges, to the dynamism of machines operating at one thousand horsepower—only photography is capable of that. What those who are attached to the ‘painterly’ style regard as photography’s defect—the mechanical reproduction of form—is just what makes it superior to all other means of expression.” (Renger-Patzsch, 1989:105).

e do poder moderno, a precariedade do que poderiam abarcar e a significativa *contingência da representação*. As deambulações de Robert Frank pela cidade de Nova Iorque, no final da década de 1950, corresponderam à aceitação da imprevisibilidade do registo, à procura de imagens em transição, marcadas pelo desfoque, movimentos involuntários e experimentais ou registos que se tornavam vestígios de uma passagem. Wolfgang Beilenhoff refere-se ao trabalho de Frank desse período como um momento de transição entre a fotografia e o filme, tornando claro como se alterava o significado da imagem: “uma estrutura de trabalho em série, que impressiona pelo facto de Frank substituir constantemente sequências de imagens, grupos de três ou de quatro tirados em sucessão, pela imagem fotográfica individual. Enquanto que nas séries tradicionais de fotografias, o ultrapassar-se a imagem individual leva a uma ordenação das fotografias que funciona como uma sequência linear de momentos individuais, encontramos em Frank uma realização em série totalmente diferente. Para ele o importante não é a cronologia. Ele procura antes o movimento interior, empírico, e não o construído sobre segmentos temporais rígidos. Um movimento que ele, por essa razão, propositadamente abarcou na metáfora de uma ‘viagem de passagem’, enquanto característica do próprio olhar” (Beilenhoff, 2001:125). Longe das limitações dogmáticas da crítica formalista moderna, os criadores iniciavam um percurso de mestiçagem de meios, pois o desenvolvimento de projectos mais empíricos e reflexivos estabelecia-se, simultaneamente, num contexto de falência da promessa do progresso e num momento de afirmação de uma cultura visual mediática. A existir uma verdade, ela passava a frequentar um espaço intersticial entre real e ficção, ou seja, entre o que era palpável e fisicamente concreto e o domínio da sugestão e do invisível. Pelas palavras de Tarkovski: “No cinema mundial, tentativas têm sido feitas para se criar um novo conceito de arte cinematográfica, sempre com o objectivo geral de aproximá-la da vida, da verdade concreta. O resultado pode ser visto em filmes como *Shadows*, de Cassavetes, *The Connection*, de Shirley Clarke, *Chronique d’Un Été*, de Jean Rouch.” (Tarkovski, 2002:90). Presença da vida quotidiana, aceitação da imprevisibilidade dos acontecimentos e da *imprevisibilidade da sua comunicação*. O mundo começava a ser entendido para além do *corte ou instantâneo quantificável*, essencialmente, através da *recomposição ou prolongamento qualificável*.

Reforçamos o nosso ponto de partida que suscitara o interesse pela temporalidade da imagem: o confluir entre movimento e instante. Esta passagem acentua a reflexão sobre o sentido da representação, muito para além de características técnicas de meios. Por outro lado, foi significativo o enquadramento teórico, operativo e autoral realizado até ao momento, pois consideramos pertinente um encadeamento histórico e projectual que

reflecta conteúdos presentes em obras contemporâneas. Desse modo, aproximaremos a obra de Rita Magalhães à herança visual cinematográfica de Andrei Tarkovski, embora ambos sejam herdeiros de desenvolvimentos projectuais que tiveram por base a história da pintura e, posteriormente, uma reacção à cultura visual moderna.

Quando a obra *Esculpir o Tempo* foi publicada, no final da década de 1980, Tarkovski deixava em livro o seu testemunho sobre cinema, arte e obra cinematográfica, sendo-lhe relevante que a escrita chegasse ao espectador e, desse modo, procurava esclarecer de que forma o cinema transmitia impressões quotidianas ou determinados acontecimentos preservados na memória. O cinema adaptar-se-ia a essa tentativa de corporizar a memória, no que ambos têm de imaterialidade, jogo perceptivo e projecção. Esses fragmentos isolados que desencadeavam emoções, impulsos subjectivos e associações, definiam-se através de uma nuvem difusa onde o contorno dos objectos e das circunstâncias estavam obviamente desfocados. Porém, o que ficava registado de um modo singular era o momento central do acontecimento e cujo significado era acutilante. A virtude específica do cinema, “na condição de mais realista das artes” (Tarkovski, 2002:22) era a capacidade para transmitir essas impressões reais de um modo absolutamente verdadeiro. Imagens que se encontram na vida e não propriamente em representações visuais — a relva húmida, um camião carregado de maçãs, cavalos molhados pela chuva e a água dos seus corpos a evaporar ao sol —, ou a verdade que constitui o material vivenciado a ser transposto para a construção da obra.

A revelação do mundo interior de uma personagem foi, precisamente, o ponto de partida para o filme *O Espelho*. Para o realizador esse filme seria de extraordinário interesse: a história dos pensamentos, memórias, sonhos e inquietações do protagonista sem que este aparecesse no filme tal como se espera de um protagonista cinematográfico. Mas de que nos fala então *O Espelho*? De uma velha casa onde o narrador nasceu e viveu a infância, do passar dos anos que a transformou em ruína, de como foi ressuscitada a partir de fotografias da época e dos alicerces que sobreviveram. Fala-nos da experiência de regressar ao passado, de um campo coberto de flores brancas imitando neve, sobre a capacidade da memória lutar contra o inevitável desvanecimento provocado pelo tempo e sobre o desejo de apenas revelar a verdade. Reconstrução da vida familiar do autor, daqueles que amava e conhecia profundamente, obrigando-o a contar a história do sofrimento de um homem incapaz de recompensar a família pelo que recebera, sentimento irresolúvel que o atormentava. Mas também nos fala de Bach e Pergolesi, de uma carta escrita por Alexander Puchkin em 1836, e um registo documental cinematográfico de 1943 mostrando o Exército Soviético

ao atravessar o lago Sivash; porque todos esses acontecimentos e vivências são igualmente importantes enquanto experiência humana.

Se a orquestração familiar e histórica podem ser sintetizadas em imagem, significa a compreensão e sensibilidade do autor ao recolher, por entre elementos e sinais dispersos, o absolutamente necessário para que a verdade individual se converta em verdade universal. Esta valorização concreta do espaço onde ocorrem acções e onde a vida se desenrola, compreende uma particular atenção à montagem dos lugares e objectos na sua inter-relação com o ser humano, seus passos, escolhas, desenvolvimentos. Fazemos nossas as palavras de Tarkovski:

“O paradoxo é que aquilo que há de único numa imagem artística torna-se misteriosamente típico, pois, por mais estranho que pareça, o típico está em correlação direta com o que é individual, idiossincrático, diferente de tudo o mais. O típico não se manifesta quando registramos a semelhança dos fenómenos e aquilo que eles têm de comum (como se costuma acreditar), mas, sim, onde se percebe seu carácter distintivo.” (Tarkovski, 2002:131).

Correspondendo a um encontro entre espectador e obra, sempre que essa cumplicidade não fora, de algum modo, esperada ou intelectualizada. Sempre que determinado acontecimento, imagem, melodia ou texto contenham a necessária harmonia entre sentido e naturalidade. Deslumbramento de quem recebe e reconhece nessa representação algo que sempre soubera, mas não de um modo tão claro, partilhado ou apaziguado.

Na série *Ausência* é evocada uma atmosfera familiar ou impressão pessoal reconstruída laboriosamente pela memória. Um acontecimento moldado e formador de história e identidade, adquirindo sentido num confronto entre passado e presente. Imagem e pensamento fundem-se num processo de palimpsesto: ainda visíveis e em subcamadas encontram-se os traços que definem determinado momento da vida, embora não excluam uma actualizada reescrita de aproximação à instabilidade dos sentimentos e valores. A possibilidade de representar o tempo corresponde, então, a esse movimento entre evanescências fugidias, sensação cromática dominante ou a cadência de uma narrativa em imagens que se reordenam e estendem. Rita Magalhães tem vindo a desenvolver uma obra fotográfica que se opõe ao instante, ao aprisionamento da imagem, propondo um eco que ressoa pela representação, um movimento quase intuído, contrário a um desenvolvimento cronológico e linear dos acontecimentos, ou à mera representação mimética do real.

Esta aproximação entre percepção e som torna-se mais pertinente na recente série *Reflets dans l'eau* (2007), onde a artista associa a peça homó-

nima de Debussy à cintilação da imagem reflectida sobre água.<sup>11</sup> Luz, música, natureza e harmonia fundem-se agora de um modo mais abstracto, que nos reenvia a preocupações da pintura na passagem do século XIX. Uma metáfora de Camille Recht sobre a relação do artista com a sua técnica parece-nos muito esclarecedora, metáfora que fora citada por Walter Benjamin em *Pequena história da fotografia*: “Camille Recht caracterizou essa relação com uma bela imagem:

«O violinista», diz, «tem de começar por construir o som, tem de procurá-lo e encontrá-lo num instante, o pianista ataca as teclas e o som ouve-se. O instrumento está à disposição do pintor, tal como do fotógrafo. O desenho e o colorido do pintor correspondem à formação do som do violinista, o fotógrafo tem em comum com o pianista o estarem ambos submetidos a um aparelho mecânico sujeito a leis limitativas, muito menos impositivas para o violinista. [...]” (Benjamin, 2006: 252-253).

Se em *Ausência* encontramos o culminar de um movimento interior, memória da casa e gestos velados, em *Reflets dans l'eau* encontramos a vibração trémula da luz e da água ou a verdade poética que agita todas as coisas. E para Tarkovski esse evento singelo e verdadeiro constituía a base e a força do cinema, ou uma apropriação do tempo na sua relação real e indissolúvel com a realidade tangível que nos rodeia dia após dia.

Remetendo-nos para um mesmo acontecimento sucessivamente apresentado, na série *Ausência* a imagem oscila entre a visibilidade do passado e a incerteza da memória. Cada representação contém traços que apreendemos em todas as representações, ou a aparente possibilidade de estabilizar o que acontecera. Imagens densas e texturadas que corporificam essa vivência de outrora, embora se transformem em claridade ofuscante, onde personagem e espaço perdem contorno e se dissolvem. A tem-

<sup>11</sup> Na passagem do século XIX, o compositor Claude Debussy desenvolvia uma nova linguagem musical francesa, que se afastava da herança alemã estabelecida a partir das últimas décadas do século XVIII. Debussy procurava revalorizar a herança renascentista e barroca da música francesa, presente em autores como Jean Philippe Rameau e François Couperin. As peças para piano designadas *Images*, corresponderam a duas séries constituídas por três peças e que foram compostas entre 1903-1905 e 1907. *Reflets dans l'eau*, *Hommage à Rameau* e *Mouvement*, constituíram as peças da primeira série. A nova harmonia proposta pelo compositor associava pintura, natureza e poesia, sendo *Reflets dans l'eau* uma peça paradigmática relativamente a um “impressionismo musical”. Nas palavras do musicólogo britânico Frank Dawes: “If one gazes fixedly at an object for long enough, the pupils of one’s eyes dilate, the picture loses its sharpness of focus, and a feeling of pleasant drowsiness overcomes one. So it is here. One feels that the composer gazed long enough into his pool of water to become bemused by the spectacle of endlessly shifting reflections.” (Rodda, 2003:2).

poralidade da imagem corresponde a esse momento reconfigurado, sempre ligeiramente diferente, sempre o mesmo acontecimento. Não se trata de várias imagens encadeadas, uma após a outra, mas da oscilação entre todas e que corresponde somente a uma. Essa memória. Pelas palavras de David Barro: “No fundo, trata-se de reconstruir uma série de memórias a partir de objectos carregados de vida, mas de uma vida passada, recitada a partir da nostalgia do perdido. Rita Magalhães eterniza o momento, no que poderíamos definir como estratégia de intensificação da realidade.” (Barro, 2004:13). Aproximação entre Andrei Tarkovski e Rita Magalhães, ou apropriação do tempo através de um fragmento real a ser apresentado ao espectador numa sucessiva reconfiguração de elementos essenciais à *mise en scène*. Inter-relação das personagens e articulação com o espaço como consequência do sentido interno desse acontecimento central, por oposição à ilustração formalista do real sem a observação directa da vida e a textura única de fragmentos quotidianos. Equilíbrio que, por vezes, se depara com a *incongruência da verdade*, da vida, na medida em que o absurdo pode estar em absoluto compromisso com a densidade psicológica de um momento (Tarkovki, 2002:85).

Se existe hoje um acordo tácito entre o artista e o espectador quanto ao valor e interesse pelo dispositivo de enunciação da obra (o contexto em que é desenvolvida e apresentada), o mesmo não ocorre quando observamos uma imagem fotográfica pois, frequentemente, esquecemos que se trata de um elemento numa determinada estrutura de apresentação. Por detrás da representação que nos é dada a ver existem, simultaneamente, um contexto expositivo concreto e um contexto de significação, através dos quais a imagem é apresentada e apreendida. Com o desenvolvimento de uma cultura visual fotográfica moderna, a *contemplanção visual da representação fotográfica* foi sendo privilegiada em detrimento da sua *dimensão contextual*. Ao longo da primeira metade do século XX, a presença e recepção da fotografia em diversos contextos expositivos (entre os quais, salões, feiras, lojas, museus, publicações, galerias ou colecções), correspondeu a um acentuado interesse pela *visibilidade da imagem singular*, aparentemente destituída de tangibilidade, sendo colocado em segundo plano a compreensão das encenações presentes. Somos herdeiros de uma apologia da visibilidade da imagem, o que significa que aprendemos a esquecer ou desconsiderar a sua *enunciação*: o que cada peça tem de concreto e o conjunto onde se encontra, o suporte e modo como chega até nós considerando determinado contexto expositivo e, de um modo mais profundo, a sua permeabilidade para transmitir significados cultural, política, económica ou eticamente instituídos. Contudo, é precisamente este aspecto pragmático da encenação expositiva da obra, juntamente com a permutabilidade de significados no momento da sua

recepção, que tem vindo a ser trabalhado pela representação da contemporaneidade enquanto *mise en scène* ou *valor de enunciação*. A obra encontra-se agora no que agrupa os elementos que a constituem, sendo definidos pela relação que estabelecem entre si e segundo a densidade do momento representado. O mesmo será dizer que o desenvolvimento da representação visual se tem interessado pelo modo como cada elemento se encontra organizado numa encenação concreta mas igualmente numa encenação do sentido, ainda que o autor compreenda essa dupla contingência. Obras como a de Andrei Tarkovski e, recentemente, de Rita Magalhães prolongam heranças da cultura visual moderna, reconsiderando um olhar sobre o mundo que outrora se definiu pelo instante e superioridade operativa de meios, dando lugar à oscilação da imagem, a um processo de reconfiguração enquanto modo de apreender uma verdade comunicativa. Encontro entre particularidade quotidiana e verdade, sempre que o espectador reconhecer nessa representação uma clareza e sentido por si partilhados. A imagem já não evidencia o referente circunscrito por uma visibilidade operativa, mas evocações entre diversas imagens e heranças, o que significa que a quantificação do visível foi superada pelo valor qualitativo de enunciação da obra.

### **Bibliografia:**

- AA.VV. (2004) "História e imagem" in Revista Estudos Históricos, nº 34, pp. 139-156
- AGAMBEN, Giorgio (1999) *Ideia da Prosa*. Lisboa: Cotovia
- AMOUROUX, Eric (2001) "Jorge Molder de l'autre cote du miroir" in *Art Press*, nº 272, Outubro: Paris
- BARRO, David e MAGALHÃES, Rita (2004) *Viagens no tempo*. Porto: Mimesis
- BATCHEN, Geogrey (2004) *Arder en deseos: La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili
- BEILENHOF, Wolfgang (2001) "Um filme por Robert Frank", in ESKILDSEN, Ute (ed.) (2001) *Hold Still – keep going*. Lisboa: CCB
- BENJAMIN, Walter (2006) "Pequena história da fotografia" in BENJAMIN, Walter (2006) *Moder- nidade*. Lisboa: Assírio Alvim
- DUBOIS, Philippe (2001) "De una imagen, del outro o de la influencia del cine en la fotografia cre- ativa contemporánea" in AA.VV (2001) *Fuera de escena*. Madrid: Exit, nº 3, pp. 130-145)
- FRADE, Pedro Miguel (1992) *Figuras do Espanto: a fotografia antes da sua cultura*. Porto: Edi- ções ASA
- GUNNING, Tom (2006) "The birth of film out of the spirit of modernity" in PERRY, Ted (ed.) (2006) *Masterpieces of modernist cinema*. Bloomington: Indiana University Press
- HOLMES, Oliver Wendell (2003) "The Stereoscope and the Stereograph" in GOLDBERG, Vicki (ed.) (2003) *Photography in Print*. Albuquerque: University of New Mexico Press
- RENGER-PATZSCH, Albert (1989) "Aims", in PHILLIPS, Christopher (ed.) (1989) *Photography in the modern era*. New York: The Metropolitan Museum of Art
- RODDA, Richard E. (2003) "Emanuel Ax, piano", Berkeley: Zellerbach Hall
- TARKOVSKI, Andrei (2002) *Esculpir o tempo*. S. Paulo: Martins Fontes
- BARRO, David e MAGALHÃES, Rita (2004) *Viagens no tempo*. Porto: Mimesis