

FILME, FOTOGRAFIA E MEMÓRIA INVISÍVEL

Inês Gil

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

“La Sainte Face n’est pas seulement une face : c’est un outil de transformation, bref une sorte d’interface capable de convertir le presque-rien de la trace en ce presque-tout que les théologiens ont nommé une grâce”

Georges Didi-Huberman¹

O fotográfico², o registo analógico do real numa superfície sensível à luz a partir de um dispositivo óptico, tem a particularidade de organizar uma memória que pode confundir-se com a história, quando tem um valor de documento. O fotográfico é, na sua ontologia, uma imagem espelhada do mundo, pela sua natureza indiciária e mecânica³, e além disso, o seu referente inscreve-se de forma permanente num suporte material (a emulsão). Mas, fixo ou em movimento, por vezes o fotográfico não é o primeiro elemento da imagem que representa a história porque limita-se a mostrar o sensível. No entanto, quando o fotográfico se dirige para a memória, surge a emergência de um invisível que conduz a um determinado espaço de percepção da história. É uma “atmosfera”, uma “aura” (Benjamin) ou um “ar” (Barthes). É uma impressão que emana das imagens e que toca o espectador porque o projecta nas características de um passado particular ou porque vai despertar nele questões existenciais. Aqui trata-se da imagem que desperta a memória e permite tornar a história visível, porque é um tipo de imagem que “transporta” o tempo, isto é, que exprime o tempo.

Para David Hockney, existe uma falta de tempo na fotografia porque o seu tempo de fabrico é inferior ao tempo que o espectador leva a olhar para ela. “(...) *a fotografia vê o mundo por o fundo de uma agulha, literalmente pelo fundo de uma agulha, e esse não é o modo de ver as coisas. Nós vemos com os dois olhos, vemos e sentimos o espaço e não vemos*

num relâmpago, vemos com duração, e a memória faz parte da visão”⁴. Para ele, a fotografia em si só não permite a experiência do tempo e quando não existe a sensação de duração, é a morte. Hockney partiu da experiência cubista para introduzir o tempo na fotografia. Ao repetir as suas imagens com uma ligeira diferença de ponto de vista, ele consegue desmultiplicar o tempo na imagem, com uma forte sensação de movimento. Foi para ele, uma forma de resolver a falta de sensação de tempo na imagem fotográfica instantânea. Através da justaposição de espaços e de tempos, David Hockney liberta a fotografia do seu enquadramento clássico e reforça a ideia de imagem inacabada, de uma memória que se podia prolongar, de uma história que estaria à espera de se desenvolver. São essas tensões que vão criar uma atmosfera à volta das imagens dificilmente legíveis por causa da fragmentação da representação. O espectador fica “apanhado” e percorre os lugares das fotografias, que nunca são definitivos porque interrogam a imagem sobre o próximo movimento do objecto, do ponto de vista a seguir, do instante a vir. É por esta razão que o trabalho fotográfico de David Hockney não esgota o olhar, ao propor uma memória do real “em trânsito”, na iminência do seu desenrolar.

Na fotografia, a sensação de tempo pode partir do “ar” que se exprime do assunto representado. Como o definiu Roland Barthes, *“o ar (assim chamo, à falta de melhor, à expressão da verdade) é como o suplemento impossível da identidade, isso que é dado gratuitamente, despojado de toda a “importância”: o ar exprime o sujeito, na medida em que ele não atribui importância a si mesmo*”⁵. O “ar” é algo que está latente e que espera pelo olhar do espectador para se manifestar. É uma espécie de atmosfera que envolve a fotografia e que dá vida à imagem. O ar nunca está parado, é ele que cria a “cor” da relação que se desenvolve entre o leitor e a imagem e é ele que desperta a sua memória. Apesar da sua natureza abstracta, o ar da fotografia torna a imagem presente, imóvel mas viva. A imagem da realidade, fixada no suporte sensível, fica presa na sua própria matéria e na eternidade do instante. Fragmento do movimento da vida, a fotografia não se limita a torná-lo num fóssil, que se contemplaria como um objecto transfigurado pertencendo ao passado. O que faz a sua verdadeira transfiguração é o seu ar, que actualiza a imagem, inserindo na simultaneidade da sua percepção, a capacidade de existir.

A fotografia ajuda a recordar, como disse Nan Goldin, e permite à memória abrir-se de novo para não deixar que o tempo apague a verdade. Goldin, utiliza a fotografia para

inscrever a vida, para que a sua imagem (da vida) seja mais do que uma marca. A sua obra é constituída por imagens de intimidades físicas e afectivas. Através da fotografia, Nan Goldin abre a privacidade da vida e revele situações “proibidas”: os tabus tornam-se banais. Num autorretrato de 1984, *Nan one month after being battered*, Nan Goldin está com os olhos negros e o rosto muito inchado. No seu papel documental, a fotografia funcionou: a fotógrafa conta como, ao olhar para a imagem, se lembrou do que sentiu na altura e a memória dessa sensação passada misturou-se com um sentimento de revolta. Nan Goldin deixou-se envolver pelo ar da fotografia que reúne o exterior (a superfície da imagem e a sua representação) com o interior (o seu espaço afectivo). É este último que despertou a sua memória e reactualizou a história. A fotografia sobrepõe um tempo fixo (o do instante fotografado) ao tempo contínuo e perpetua assim a passagem de um momento para outro⁶. Goldin registou um desencantamento do mundo para o ultrapassar melhor⁷, e serviu-se da força estática do tempo da fotografia no seu desejo de acreditar na vida.

Com Christian Boltanski, é no arquivo da imagem que se vai “consumir o luto da aura”⁸ através da sua obra *Monument*, onde rostos afigurados estão apresentados sem identificação, sem afiliação. A fotografia desfoca os traços e a individualidade desaparece, tão relativa no meio de uma totalidade sempre em devir. É a perda do “eu” que está em jogo, no meio de uma memória colectiva. Boltanski interessa-se pela “pequena memória”, ou seja, a memória afectiva pessoal que desaparece com a morte⁹. Apesar de dar uma singularidade a cada imagem ao isolá-la com uma iluminação individual, e dar-lhe a aparência da imagem sagrada (cada uma funciona como um pequeno altar), o espectador não encontra a graça da memória porque se dissolveu num arquivo sem nome. A “impressão de tempo” que se liberta das imagens de *Monument*, é criada pela imprecisão das figuras que, na sua exposição, parecem repetir-se.

Os olhares esvaziados dos rostos fixam o espectador como se quisessem pedir-lhe ajuda (sem nenhum sentimentalismo) para recuperar a sua alma. O arquivo de Christian Boltanski prefigura a ideia de uma procura dentro do tempo, dentro da sua profundidade e não no seu desenrolar linear (que permite voltar atrás, como uma pérola que se pode deslizar num fio). A *profundidade do tempo* corresponde a uma suspensão do tempo que conduz à sensação de atemporalidade. O tempo-duração desaparece e é substituído por um espaço abstracto que se situa entre a vida e a morte. Esta impressão acontece quando olho para uma fotografia de alguém que morreu. A sua imagem é real e viva, no entanto, fisicamente deixou de existir. É a relação entre o tempo vivo da imagem e a morte do tempo enquanto vida que

constitui a *profundidade do tempo*. Esta relação só é possível quando a imagem é olhada, ou melhor quando é lida. De facto, um tempo de leitura da fotografia é necessário para a sensação de profundidade do tempo se manifestar. Limitar-se a ver as imagens de *Monument* é permanecer à sua superfície; o espectador deve deixar-se envolver pelo ar das fotografias, sendo um espaço relacional fundamental. Quando olho para as imagens, estou projectada numa nova dimensão temporal, entre a representação de figuras obscuras e o seu desaparecimento do mundo real (as instalações de Boltanski lembram sepulturas criadas a partir de extermínios humanos, por exemplo). A imprecisão dos rostos reforça a sensação de atmosfera à sua volta e a memória adquire uma nova dimensão: os rostos-fantasmas ou os rostos-espectros despertam a história, uma história comum que poderão ter vivido e que os levou a reencontrar-se no espaço da instalação. As fotografias de *Monument* não têm qualquer função documental e é por isso que a sua expressão é tão perturbadora: apesar das imagens não pretenderem afigurar as crianças e os adultos que foram fotografados, e apesar da sua apresentação anónima, os rostos reafirmam a ideia de passagem na vida, individualmente, com a sua história particular.

Com o cinema, o fotográfico movimenta-se e é o dinamismo das imagens que está na origem da sua atmosfera, reveladora de uma memória especificamente fílmica. Jean-Pierre Esquenazi mostra que “*o sentido produzido pelo filme nasce das associações efectuadas pelo espectador durante a projecção, porque o filme como discurso coerente, isolado da sua recepção, não existe. (...) O desenrolar do filme no ecrã tem como resultado de produzir o filme como sendo uma memória particular, individual, no espírito do espectador*”¹⁰.

A redescoberta de *found footage* em inúmeros arquivos cinematográficos permitiu a uma série de cineastas recuperar o seu conteúdo, ou a sua forma, para lhe oferecer uma nova contextualização e/ou uma nova estética. Esquecidos durante décadas, os fragmentos de filmes resgatados da inevitável desintegração do suporte em nitrato de celulose vão encontrar uma expressão original ao serem transformados em instalações ou em filmes “*found footage*” (como os filmes de Bill Morrison). Os cineastas reapropriam-se de uma memória e actualizam-na ao transferir imagens do passado em novos suportes, com acompanhamento sonoro contemporâneo. Ao olhar para as imagens fílmicas, o espectador deixa-se projectar num real que lhe escapa, que não é “do seu tempo” e que no entanto o pode fascinar porque é um mundo que faz parte de uma memória. Apesar de ser anónima, esta memória organiza um

encontro entre o espectador e as imagens que atesta da existência de um tempo antes da sua própria presença.

No seu filme realizado em 2005, *Natureza Morta, Rostos de uma Ditadura*, Susana de Sousa Dias utiliza imagens de arquivo, fotográficas e fílmicas para representar a atmosfera do tempo da ditadura portuguesa, servindo-se em parte do princípio da *Câmara Analítica*¹¹ de Ricci Luchi e Gianikian. O movimento das imagens abrandado, as imagens reenquadradas e a música que acompanha o filme (composto por António de Sousa Dias) mergulham o espectador num espaço visual mortífero, entre o medo, a humilhação e a morte. Mais do que a representação, é a atmosfera do filme que toca o espectador, no seu espaço interior, íntimo. A manipulação das imagens de arquivo permite a expressão da atmosfera característica das ditaduras, que se impõe e torna as pessoas impotentes, tal como o espectador se sente quando assiste à violência e não pode intervir. É a relação entre o fotográfico (o documental), as temporalidades das imagens e a sua musicalidade que vai criar a atmosfera do filme. O arquivo, como lugar da memória é num primeiro tempo sentido pelo espectador como espaço (atmosférico), a percepção da história acontece a seguir. Neste caso, o cinema propõe uma tripla temporalidade: o tempo contemporâneo das imagens, a sua actualização na sua reutilização e, uma nova temporalidade ligada à “cor do tempo” que se inscreve e exprime das imagens, ligada à atmosfera criada pela sua nova contextualização. Aqui, o atmosférico está directamente ligado ao fotográfico / histórico apesar de o preceder. Se a forma da imagem permite criar a atmosfera, é o seu conteúdo que lhe dá o tom.

Bill Morrison propõe um outro tipo de cinema criado a partir de imagens de arquivo, que se interessa menos pelo seu conteúdo e mais pelas possibilidades plásticas que os fotogramas deteriorados oferecem. Por exemplo, quando o cineasta realizou *Decasia* em 2002 a partir de uma série de *found footage*, muitos deles estavam num estado de deterioração muito avançado, e foram precisamente nas alterações da representação que Morrison encontrou um novo fotográfico.

Na película, não só se registou o real como também se inscreveu a passagem do tempo, desfigurando este real. Ambos deixaram a sua marca na matéria da imagem, no entanto o tempo sobrepôs-se ao espaço porque é ele que o transfigura. Do figurado passa-se pelo *figural*¹² porque as feridas da imagem estão abertas e dão à representação uma nova expressividade¹³. Esses vestígios do tempo na película vão rasgar, esvaziar ou dissolver de forma aleatória a memória da imagem e dar a ver um “outro visível”. Neste caso, o outro

visível é o que o espectador “vê” quando olha para as imagens feridas e fragilizadas, que propõem um novo tipo de corporeidade dos objectos representados. Paradoxalmente, estas imagens ou podem despertar um terrível mal-estar no espectador ao tornar visível e sensível o irrepresentável (como a memória ligada à deserção dos corpos nos campos de concentração)¹⁴, mas podem também ser consideradas extremamente poéticas, no ritmo da sua decadência e ao ritmo da sua cadência¹⁵. No entanto, existe sempre uma “estranheza inquietante” que assombra as imagens, porque a matéria fílmica serve de interface entre o registo do real e um espaço particular que mergulha o espectador entre o passado e o presente e que lhe relembra que a sua finitude pode ser sempre questionada. Este espaço também é atmosférico e só se manifesta por causa do movimento das imagens desfiguradas e da patina do filme. Em *Decasia*, a cor do tempo é obtida em grande parte a partir das marcas de deterioração que se tornaram verdadeiras figuras fílmicas e que se inscreveram nas imagens existentes. A expressão do potencial comuta com a marca do real e leva à leitura de um novo sentido. O arquivo deixa de ser um reservatório de memórias enclaustradas mas sim de memórias “em devir”.

Uma das razões pela qual o fotográfico é hoje cada vez mais considerado como uma técnica privilegiada é por causa da sua capacidade em inscrever o tempo na matéria da imagem. Se o analógico se torna quase “histórico”¹⁶, é porque ele permite a criação de atmosferas que estimulam a memória, evocam uma história e cria novas temporalidades da imagem. Com o digital, a imagem de arquivo tem mais dificuldade em impor-se, porque o tempo não se inscreve fisicamente, o que enfraquece a sua força documental. A fotografia digital reforça a sensação de uma imagem que só consegue registar a superfície das coisas e que ainda dificilmente representa *algo* além do visível. A matéria do digital é excessivamente lisa para tornar sensível a aura das suas imagens, uma aura que procura exprimir-se de um mundo totalmente controlável (como o mundo da pintura), mas que seria também o seu espelho (como o fotográfico). Para produzir um ar é preciso ter um corpo, uma substância que permita a sua emanção, criada no imprevisível do tempo, e levada por um aleatório desprendido, que hoje, continua a ser o privilégio da imagem analógica, pictórica, fotográfica e cinematográfica.

- ¹ Didi-Huberman, Georges, *La Ressemblance par contact, archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 79.
- ² No sentido proposto por Rosalind Krauss, da imagem fotografia como arquivo, Rosalind Krauss, *Le Photographique, Pour une Théorie des Écarts*, Paris, Macula, 1990.
- ³ André Bazin, "Ontologia da Imagem Fotográfica", in *O que é o Cinema?*, Lisboa, Livros Horizonte, 1992, pp. 13-21.
- ⁴ David Hockney *Fotógrafo*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1985, p.15.
- ⁵ Roland Barthes, *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70, 1981, p. 150.
- ⁶ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXème siècle*, Paris, Editions Allia, 2004.
- ⁷ Dominique Baqué, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Editions du regard, 2004, p. 86.
- ⁸ Dominique Baqué, *La photographie plasticienne*, Paris, Éditions du Regard, 1998, p.268-269.
- ⁹ Christian Boltanski. *Dernières années*, Catalogue du Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1998.
- ¹⁰ Jean-Pierre Esquenazi, *Film, perception et mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 59.
- ¹¹ Nos anos 1980, Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi construíram uma câmara que chamaram "câmara analítica" para tornar visível o que não podia ser visto na projecção convencional de um filme. Vão "refotografar" filmes de arquivo, abrandando sistematicamente o desenrolar da película e reenquadrando os fotogramas.
- ¹² Inês Gil, "Desfiguração e transfiguração: da pintura de Francis Bacon aos filmes de Bill Morrison", *Caleidoscópio*, (no prelo)
- ¹³ Philippe Dubois, "Plaies d'images", in Jacques Aumont dir, *Le Septième art, le cinéma parmi les arts, Conférences du Collège d'Histoire de L'Art Cinématographique 2001-2002*, Paris, Éditions Léo Sheer, 2003, pp. 171-188.
- ¹⁴ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot & Rivages, 2003.
- ¹⁵ Morrison abrandou o movimento, reproduzindo três vezes o mesmo fotograma.
- ¹⁶ D.N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Massachusetts, Harvard University Press, 2007, p. 74.