

Nevasca: Registo, logo existo.

Imagem, memória e sonho.

Beatriz Correa Mendes de Lima Ourique

Trabalho de Projeto de Mestrado em Estética e Estudos Artísticos

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estética e Estudos Artísticos- Cinema e Fotografia sob a orientação científica da Prof.^a Dr.^a Margarida Medeiros e sob a coorientação científica do Dr. Nélcio Conceição

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Margarida Medeiros, pela supervisão, correções e reflexões.

Um agradecimento especial ao meu coorientador Nélio Conceição pela prontidão, disponibilidade, interesse, entusiasmo e rigor constantes, que a cada revisão me ajudou a renovar a motivação.

À minha família pelo apoio incondicional nas minhas escolhas académicas e profissionais.

Aos meus amigos, em especial ao Tiago Félix, à Marta Faria, ao João Pedro Soares, ao João Marques e ao Luís Matos que acompanharam todo o processo desde o início e que contribuíram de forma tão importante para o meu *Nevasca*. Aos “amores ignorantes” do meu amigo Diogo Marques. Sem a amizade, as coisas ficariam sempre um pouco mais pobres.

Aos (também) meus amigos e colegas/professor de mestrado Maria Barroco, Thales Leite, Dilar Cascalheira, Ana Silva, Letícia Vilela, Francisco Costa, David Pinheiro e Paolo Stellino pelas constantes partilhas, inspiração, sessões de cinema e piqueniques em sítios bonitos.

Por último, como não poderia deixar de ser, aos filmes e livros da minha vida, que alimentam a minha imaginação em imagens e mantêm as coisas acesas cá dentro.

[NEVASCA: REGISTO, LOGO EXISTO. IMAGEM, MEMÓRIA E SONHO.]

**[NEVASCA: I RECORD THEREFORE I EXIST. IMAGE, MEMORY AND
DREAM.]**

BEATRIZ CORREA MENDES DE LIMA OURIQUE

[RESUMO]

Desde os seus primórdios, a fotografia encontra-se indissociavelmente ligada à memória. De igual forma, o cinema sempre teve uma relação de proximidade com a experiência do sonho. Essas relações têm evoluído de variadas formas ao longo do tempo, influenciadas pelas metamorfoses sofridas nos meios de produção de imagem, que, por sua vez, trouxeram novas formas de vivência da memória e do sonho. Nesse sentido, torna-se importante perceber de uma forma mais profunda como é que a fotografia e a memória se relacionam, bem como o cinema e o sonho, e como é que as novas tecnologias vêm alterar a experiência dos diferentes tipos de produção de imagem. Este trabalho de projeto apresenta uma análise dessas duas relações particulares entre a fotografia e a memória e o cinema e o sonho de forma a tentar perceber de uma perspectiva comparativista uma possível fusão entre naturezas de produção e experiência da imagem. A pesquisa é baseada na análise de teses de alguns autores que abordaram essas questões, desde Roland Barthes a Gilles Deleuze, passando por Henri Bergson e Edgar Morin, por exemplo, procurando formular novas perguntas e possibilidades de resposta, a partir deles. Verificou-se que o que aproxima a fotografia da memória de uma forma que quase chega a ser perigosa é o paradoxo do tempo que ambos representam a vários níveis, tendo em conta os termos característicos do tempo elaborados por Bergson, nomeadamente a contração e a duração. E que cada tipo de produção de fotografia levanta uma relação de proximidade/afastamento específico com a memória. A fotografia analógica, apresentando-se enquanto algo aparentemente palpável, parece permitir uma vivência mais segura e duradoura da memória, pelo contrário, a fotografia digital, apesar de democratizar o acesso à fotografia, por ser acessível a um maior número de pessoas, leva a uma produção constante e inquestionada de imagens cujo único propósito muitas vezes é o serem partilhadas *online*. Por outro lado, verificou-se um “elo biológico” entre o cinema e o sonho, sendo que muitas vezes são uma e a mesma coisa, ao se fundirem num mesmo tempo e num mesmo plano imagético. O cinema de Apichatpong Weerasethakul provou ser o exemplo exponencial desse elo. A partir dos resultados, foi possível elaborar um livro com fotografias, cartas, *sms*’s e textos num jogo de constante tensão entre o real (a memória, a fotografia) e o imaginário (o sonho, o cinema) que procura ser ao mesmo tempo um ponto de chegada e um ponto de partida para um questionamento que nunca se esgota e pode ser sempre feito de outros pontos de vista e perspectivas.

[ABSTRACT]

Since its beginnings, photography has been inextricably linked to memory. Likewise, cinema has always had a close relationship with the experience of dreaming. These relationships have evolved in different ways over time, influenced by the metamorphoses suffered in the means of image production, which brought new ways of experiencing memory and dreams. In this sense, it is important to understand in a deeper way how photography and memory are related, as well as cinema and dreams and how new technologies have changed the experience of the different types of image production. This project presents an analysis of these two particular relations between photography and memory and cinema and dreams in order to try to perceive from a comparative perspective a possible fusion between natures of production and the experience of images. The research is based on the analysis of the theses by some authors who addressed these issues, from Roland Barthes to Gilles Deleuze, Henri Bergson and Edgar Morin, for example, seeking to ask new questions and possibilities of answers, from them. It was found that what brings photography and memory together in an almost dangerous way is the paradoxes of time that they both represent at various levels, considering the terms of time elaborated by Bergson, namely contraction and duration. And that each type of photography production raises a specific proximity / distance relation with memory. Analog photography, presented as something apparently palpable, seems to allow a safer and more lasting experience of memory, on the contrary, digital photography, despite democratizing access to photography, as it is accessible to a greater number of people, leads to a constant and unquestioned production of images whose sole purpose is often to be shared online. On the other hand, it was found a “biological link” between cinema and dreams, because many times they are one and the same and merge from the same time and imaginary plane. Apichatpong Weerasethakul's cinema proved to be the perfect example of that link. Based on the results, it was possible to create a book with photographs, letters, text messages and texts by playing with the constant tension between the real (memory, photography) and the imaginary (dreams, cinema), that seeks to be at the same time an arrival and a starting point for a questioning that never ends and can always be made from other points of view and perspectives.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia analógica; fotografia digital; memória; arquivo; cinema; sono; sonhos.

KEYWORDS: analog photography; digital photography; memory; archive; cinema; sleep; dreams.

«Houve também quem dormisse para aprender até ao mais fundo como a memória
respira.»

Herberto Helder, *Photomaton e Vox*

«Entre duas memórias;
já separadas, como estratos,
mas recordando-se uma à outra;
subimos pelo frio:
paredes altas de água a condensar-se
no ar ainda azul; com a transparência
sem som a suavizá-lo;
perguntamos indecisamente:
neve mais silêncio
igual ao fim do azul?
ou a fórmula do esquecimento;
onde passam gelos vagarosos;
deduz-se outro modo?
Seja como for,
nenhuma sombra nos prolonga
por este chão de vidro;
e o ar boreal reflecte-se nos olhos,
tão limpos, que nos extingue.»

Carlos de Oliveira, *Entre Duas Memórias*

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 1 |
| CAPÍTULO I: FOTOGRAFO, LOGO EXISTO | 5 |
| I.1. A CRISE DA MEMÓRIA NA ERA DA FOTOGRAFIA DIGITAL E DAS REDES SOCIAIS..... | 7 |
| I.2. ARQUIVOS DIGITAIS E A NOSTALGIA DAS COISAS A DESAPARECER: ESTARÃO AS NOSSA IMAGENS A SALVO? | 25 |
| I.3. PARA UMA ONTOLOGIA DAS IMAGENS MNÉSICAS E DA FOTOGRAFIA | 34 |
| I.4. A COR DA MEMÓRIA/ A COR DA INFÂNCIA: O BRANCO DA NEVE E O CASO PARTICULAR DO GLOBO DE NEVE COMO UM OBJETO DE NOSTALGIA..... | 47 |
| CAPÍTULO II: UM FILME É UM SONHO | 54 |
| II.1. «EU SONHO» <i>LOGO</i> NÃO PERCEBO | 55 |
| II.2. A SAGRADA EXPERIÊNCIA DA SALA DE CINEMA: SONHAR O MESMO SONHO EM CONJUNTO..... | 60 |
| II.3. “ <i>THE BRAIN IS THE SCREEN</i> ” | 67 |
| II. 4. O CINEMA-SON(H)O DE APICHPONG WEERASETHAKUL | 76 |
| CAPÍTULO III: NEVASCA | 91 |
| III.1. <i>MEMORY, COUNTER-MEMORY</i> OU A FORMA QUE ARRANJEI DE COMBATER A MINHA CRISE DE MEMÓRIA E DE FAZER AS PAZES COM A FOTOGRAFIA | 95 |
| CONCLUSÃO | 98 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 102 |
| ANEXO | 108 |

INTRODUÇÃO

Hoje em dia somos constantemente bombardeados com imagens que nos chegam de todos os lados sem que tenhamos controlo sobre isso. Todos os dias, de igual forma, alimentamos o mundo com imagens, seja através de fotografias ou de vídeos, das redes sociais, da internet, ou para os nossos arquivos pessoais, por exemplo. Por outro lado, lidamos constantemente com a imagem em movimento, vamos ao cinema (talvez por alguma urgência que nos mova a ir), acedemos cada vez mais a plataformas de *streaming online*, vemos mais séries, mais filmes. Todos os dias (ou todas as noites), de igual forma, a nossa imaginação produz imagens, e, conseqüentemente, sonhos.

Como é que tudo isso implica a nossa memória e a forma como recordamos coisas atualmente? Isto é, qual é o impacto das novas formas e ritmos de produção de imagem e de arquivo na nossa memória? Como é que nos dias de hoje se pode procurar uma relação entre a memória e a fotografia numa época que lida com o constante fotografar, arquivo e apagamento dessas mesmas imagens? De que forma é que a imagem, através da fotografia analógica, ainda é capaz de se associar a uma nostalgia do passado, capaz de tocar, ou pelo menos de estar muito perto, da memória e das imagens mnésicas? Pelo contrário, de que forma é que o digital, ao procurar uma solução definitiva para uma forma de arquivo eterno e para a aparentemente eterna capacidade de arquivo, não veio incentivar um certo esquecimento através da banalização da imagem? Nesse sentido, poderemos comparar as imagens da fotografia com as imagens mnésicas?

No seguimento do raciocínio, como é que os filmes que vemos influenciam as imagens produzidas pela nossa imaginação durante o sonho? Haverá alguma relação entre o cinema e o sonho? Se sim, como é que as novas formas de ver cinema intervêm nessa relação? Falar da proximidade que o cinema tem com os sonhos não é novidade; seja através da experiência da sala de cinema, onde se pode dizer que sonhamos acordados no escuro da sala através do ecrã onde passam imagens, seja pela capacidade de materializar e simular através da imagem em movimento a estrutura própria dos sonhos. Poderemos comparar as imagens do cinema com as imagens dos sonhos? Como é que a experiência da sala de cinema proporciona o sono e conseqüentemente os sonhos? Será possível que o cinema possa também ter uma influência nos nossos sonhos?

Será possível a materialização de memórias ou de sonhos por meio do cinema e da fotografia? De que forma? O que têm em comum? Poderá dizer-se que ambos partilham uma mesma natureza? São apenas alguns exemplos de perguntas às quais procurarei dar resposta ao longo da dissertação.

A ideia da problemática a estudar para o trabalho de projeto surgiu de muitas questões pessoais por resolver associadas à forma como lidamos com a imagem, que está em constante mutação. Muitas vezes produzimos imagens por uma necessidade que já se instalou profundamente, mas que não questionamos. O meu interesse particular estava em procurar estudar essa razão, que sabia desde logo intimamente ligada à proximidade entre a fotografia e a memória. Ao mesmo tempo, de uma perspetiva cinéfila e de espetadora assídua de cinema, tanto em salas como em casa, interessava-me estudar a relação do cinema com o sono e, conseqüentemente, com os sonhos, que desde muito cedo me pareceu bastante óbvia, e talvez servisse para explicar a experiência mágica de ver um filme. Ao longo do meu estudo tive sempre presente que ele poderia ter sido precisamente o oposto, visto que em questões de memória, sonho, fotografia e cinema, há trocas mútuas e constantes e, na verdade, poderia ter sido o estudo da relação entre a fotografia e o sonho, ou do cinema e da memória. No entanto, a abordagem escolhida foi outra, e deveu-se a uma procura pessoal por respostas a perguntas há muito por responder.

Por outro lado, a escolha do tema permitia-me concretizar um projeto artístico que me pairava na mente há muito tempo e que, finalmente, poderia suportar com toda a teoria necessária.

O objetivo será, então, dar resposta às perguntas colocadas anteriormente, através de um estudo comparativo e relacional de aproximação/afastamento entre os temas fotografia/memória e cinema/sonho. Procurarei ao longo da dissertação partir de definições dos conceitos-base, tendo em conta autores incontornáveis que também trataram dessas questões (Roland Barthes, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Geoffrey Batchen, Henri Bergson, Charles Baudelaire, Gilles Deleuze ou Edgar Morin, a título de exemplo).

Assim, a dissertação encontra-se dividida em três grandes capítulos.

A primeira parte, que corresponde ao primeiro capítulo, intitulado “Fotografo, logo existo”, é toda dedicada à problemática da relação entre a fotografia e a memória, e começa com uma explicação mais profunda acerca da problemática a desenvolver ao

longo de todo o capítulo, tendo por base o incontornável *A câmara clara* (1980) de Roland Barthes.

De seguida, procurarei definir e abordar a diferença entre a fotografia analógica e a fotografia digital, e que problemáticas específicas é que cada uma levanta na relação que estabelece com a memória. A partir daí, partirei para uma reflexão acerca da possibilidade de estarmos perante uma crise da memória, devido à forma como lidamos com a dimensão digital da imagem e seus respetivos arquivos, também ao nível das redes sociais. O que levará necessariamente para a temática que se segue, relativa a um estudo mais aprofundado do impacto desses mesmos arquivos na nossa memória. Como é que a transferência do arquivo físico para o arquivo digital veio alterar a nossa experiência da memória? Será que a segurança aparentemente permanente desses arquivos é assim tão duradoura como se supõe? Quais são os novos perigos a que os nossos arquivos estão expostos?

A procura por uma relação mais profunda entre a fotografia e a memória acabará por me levar, necessariamente, a um esclarecimento ontológico do tipo de imagens inerentes a cada uma. Assim, no subcapítulo “Para uma ontologia das imagens mnésicas e da fotografia”, onde recorrerei a Henri Bergson, no seu livro *Matéria e memória* (1896), tentarei explicar uma relação intrínseca entre os dois tipos de produção de imagem.

O primeiro capítulo encerra-se com o subcapítulo “A cor da memória/ a cor da infância: o branco da neve e o caso particular do globo de neve como objeto de nostalgia” que, ao mesmo tempo que se liga com algumas questões tratadas nos subcapítulos anteriores, procurará lançar algumas bases para a reflexão final relativa ao projeto artístico em si.

A segunda parte da dissertação, que corresponde ao segundo capítulo, intitulado “Um filme é um sonho”, à semelhança do primeiro, procurará explicar uma relação mais profunda entre o cinema e o sonho. Tendo por base as definições dadas por Gilles Deleuze em *A imagem-movimento* (1983) e *O imaginário* (1940) de Jean Paul Sartre, procurarei aproximações e divergências entre os tipos de imagens produzidos por ambos, como é que o cinema pode ser sonho e vice-versa. Essa aproximação passa incontornavelmente por um estudo da experiência da sala de cinema, ponto de partida e de convite ao sono.

O objetivo será desaguar numa reflexão mais específica através do cinema de Apichatpong Weerasethakul. Como tal, e antes de partir para essa reflexão, procurarei

abordar a teoria do cérebro enquanto ecrã de Gilles Deleuze no subcapítulo “*The brain is the screen*”, que nos dotará com as bases para uma análise mais profunda de Weerasethakul. O segundo capítulo culminará, então, num estudo pormenorizado dos filmes/instalações/curtas do realizador, mais pertinentes para o tema em questão [*Primitive* (2009), *O tio Boonmee que se lembra das suas vidas anteriores* (2011), *Cemitério do esplendor* (2015), *A serenidade da loucura* (2016)], tendo por base as próprias teorias de Apichatpong Weerasethakul acerca de um “elo biológico” entre o cinema e o sonho. Esse estudo permitirá perceber de forma mais concreta as temáticas abordadas ao longo de todo o capítulo II, através de exemplos específicos.

Por último, o terceiro capítulo diz respeito ao projeto artístico propriamente dito, intitulado *Nevasca*, concretizado sob a forma de um livro de fotografia, onde exploro pessoalmente as temáticas abordadas ao longo de toda a dissertação. O capítulo procurará, então, explicar o processo de conceção do projeto, bem como em que medida se interjeta com a restante teoria.

CAPÍTULO I: FOTOGRAFO, LOGO EXISTO

No seu livro *A câmara clara* (1980), Roland Barthes defende que uma fotografia é o resultado de três intenções: “fazer, experimentar e olhar.”¹ E que aquilo que é fotografado, pela sua relação indexical com a *coisa* real cria um *simulacro* dessa mesma coisa, como se fosse um *fantasma* ou um *espectro*, o “regresso do morto”²: “Não sou nem um sujeito, nem um objeto, mas um sujeito que sente que se transforma em objeto. – A microexperiência da morte, em que deixo de ser sujeito, para me transformar num espectro.”³

Por essa razão, pela sua relação de proximidade com a morte, através da criação de espectros e simulacros de momentos que já aconteceram, a fotografia encontra-se intrinsecamente ligada ao passado, porque aquilo que ela regista é apenas e só o que *já foi*. Poderia dizer-se que uma fotografia permite viver uma e outra vez a morte de uma coisa que já foi, que já lá não está naquele espaço e naquele tempo daquela forma.

No fundo, na relação que estabelece com o tempo, com a sua fixação, a fotografia é como se fosse um “relógio de ver”⁴, que estabelece um tempo e um lugar no passado, e que permite ver e arquivar os acontecimentos por ela fixados. É só devido a esse arquivo de momentos no tempo que é possível revisitá-los: uma das únicas formas possíveis de viajar no tempo. Diga-se “viajar no tempo” de uma forma que se aproxima do palpável, porque a única outra forma de o fazer, e essa aí imaterial, é através da memória: “Na cultura doméstica, a fotografia ocupa convencionalmente um lugar enquanto máquina do tempo, um dispositivo de recordar.”⁵

Nesse sentido há, desde logo, uma relação de proximidade muito evidente entre a fotografia e a memória no que diz respeito ao tipo de imagens que produzem e ao propósito que servem, aliás, essa relação sempre foi muito evidente e se, desde os seus primórdios lhe foi dado valor, mais concretamente um valor emocional, foi precisamente por essa capacidade de conter informação acerca do passado. Para além disso, pode dizer-se que é o passar do tempo que permite olhar para uma imagem e situá-la no passado,

¹ Barthes, R. (2017). *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, p. 17.

² Ibid.

³ Ibid., p. 22.

⁴ Ibid., p. 24.

⁵ Trad. livre de: “In domestic culture, photography conventionally has a place as a time machine, a device for remembering,” Bate, D. (2010). “The memory of photography”. *Photographies*, 3:2, p. 243.

tornando possível “o amadurecimento imagético”⁶ progressivo da fotografia, e por sua vez o crescimento da sua carga de rememoração.

De um ponto de vista material, trata-se de dois tipos de imagens extremamente diferentes e, por essa mesma razão, interessará explorar em que sentido é que esse fator as distingue.

Indo mais profundamente ao cerne da questão e de uma forma que nos permita chegar a questões importantes e procurar possibilidades de resposta, é necessário, antes de mais, distinguir dois tipos de fotografia no que diz respeito ao processo técnico, isto é, à forma de produção de uma fotografia: a fotografia analógica e a fotografia digital. Dependendo da forma como é concebida e produzida uma fotografia, seja segundo um método analógico ou digital, há questões que se vão necessariamente colocar na relação que esses mesmos processos estabelecem com a memória e como é que estes permitem ou contrariam a sua conservação. Isto é, cada um levanta uma problemática diferente em relação ao tema em questão e é nesse sentido que importa desenvolver mais a fundo o que é que cada um representa e que problemáticas específicas levantam.

Vivemos atualmente uma época de progresso tecnológico que tem evoluído a uma velocidade avassaladora. Isso faz-se sentir no mercado de produção de câmaras e máquinas fotográficas, onde constantemente vemos surgir mais e melhores máquinas a preços cada vez mais acessíveis, incluindo o advento das máquinas incorporadas nos telemóveis, muitas vezes com melhor qualidade até do que as máquinas fotográficas tradicionais. Quando se adquire ou se pensa em adquirir uma máquina fotográfica, há uma tendência para a fotografia digital por uma infinidade de razões, entre as quais a possibilidade “imediata da visualização do objeto fotografado”, aliada a custos de produção praticamente nulos, bem como possibilidades infinitas de edição e de disseminação da imagem.⁷ Por todas essas razões, a fotografia tornou-se num meio extremamente acessível a quase toda a gente. Tendo esse fator em conta, a conclusão óbvia é que a produção de imagens tem vindo a acentuar uma necessidade de partilha das mesmas, independentemente da sua utilidade ou de algum fim em vista, mesmo que esse fim seja a partilha em si, uma partilha, também ela, sem grande critério. Tudo isso tem vindo a fomentar uma banalização da imagem, tanto daquilo que se fotografa, como

⁶ Felizardo, A., Samain, E. (2007). “A fotografia como objeto e recurso de memória”. Londrina: *Discursos Fotográficos*, v.3, n.3, p. 208.

⁷ Ibid.

daquilo que se escolhe partilhar. Devido a essa facilidade em aceder a máquinas fotográficas, a fotografia parece ter-se tornando num objeto de obsessão, aliada ao registo constante da vida diária: como não tem um custo associado (uma vez que já se possui uma máquina fotográfica) e existe uma capacidade quase infinita de armazenamento digital das imagens, não se pode dizer que haja uma preocupação associada ou um processo de seleção daquilo que se vai fotografar, ao contrário do que acontece com a fotografia analógica, que está limitada à capacidade de um rolo de película, por exemplo (geralmente 24 ou 36 exposições, no caso da fotografia em 35 mm, ou 12 exposições no caso da fotografia em 120 mm), ou à quantidade de recargas num cartucho, no caso da fotografia instantânea.

O extremo a que se chegou foi o de que se fotografa para, no futuro, se poder confirmar que se viveram determinados momentos e que se esteve em determinados lugares, acentuando assim o valor factual e comprovativo da fotografia como prova visual de um acontecimento. Regista-se fotograficamente para se provar constantemente que se existe e que as coisas aconteceram de facto, como se já não fosse possível confiar apenas no poder das imagens mnésicas, com medo que elas nos possam falhar e que, num processo oposto ao do “amadurecimento imagético” da fotografia, elas vão desaparecendo da nossa memória: “Assim, tirámos as nossas fotografias com grande voracidade e ansiedade – só os americanos tiram cerca de 550 *snapshots* por segundo – como se, ao não o fazer, significasse que estaríamos a deixar as nossas preciosas memórias desaparecer nos mistérios do tempo.”⁸

I.1. A CRISE DA MEMÓRIA NA ERA DA FOTOGRAFIA DIGITAL E DAS REDES SOCIAIS

No que diz respeito ao processo de produção da fotografia, sabemos que existem dois tipos, como já foi mencionado: a fotografia analógica e a fotografia digital. A distinção entre ambos é extremamente relevante, bem como a tendência para optar pela fotografia digital como meio principal de produção de imagens, uma vez que cada tipo estabelece

⁸ Trad. livre de: “And so we have taken our photographs, voraciously and anxiously – Americans alone take about 550 snapshots per second – as if to fail to do so would be to let our precious memories fade into the mists of time.”, Batchen, G. (2004). *Forget me not: Photography and remembrance*. New York: Princeton Architectural Press, p. 8.

uma relação diferente com a memória ou, pelo menos, levanta questões distintas no que diz respeito à forma como a preservam e a estimulam.

Passando a explicar, a fotografia analógica, devido aos processos mecânicos e manuais a ela associados, parece estar associada à incerteza e a uma maior possibilidade de erro, que exige como consequência uma grande ponderação. Isto é, a fotografia analógica está reduzida ao número de exposições de um rolo, não é como a fotografia digital que permite um disparar imponderado, aparentemente infinito (dependendo da memória do cartão da máquina fotográfica, que terá sempre maior capacidade do que um rolo de vinte e quatro ou de trinta e seis exposições, por exemplo). Por essa mesma razão, a fotografia analógica exige um sentido de ponderação, um pensar da fotografia antes de ser tirada, isto é, pensar o seu enquadramento, a luz, o movimento, entre muitas outras variáveis. Não é que a fotografia digital não o exija, mas o que é facto é que se houver algum engano enquanto se tira uma fotografia com uma máquina digital, a solução é bastante mais simples: basta apagar a fotografia e tentar de novo. No caso do analógico, o processo de tirar uma fotografia começa até antes de se ter um rolo de película, pois há que ponderar toda uma panóplia de questões: o ISO, isto é, se se quer fotografar de dia ou de noite, em ambientes com muita ou pouca luz, se se quer que a fotografia seja a cores ou a preto e branco, a título de exemplo, para enunciar as mais relevantes. Tudo isso deve ser tido em consideração antes de se partir para o “campo” de ação e fotografar, o que não quer dizer que posteriormente o fotógrafo não possa fazer um aperfeiçoamento digital da sua imagem, embora isso seja já outra questão.

Assim, compreende-se que à fotografia analógica esteja associado todo um processo mental e técnico prévio para que o resultado vá, na medida do possível, ao encontro daquilo que o fotógrafo idealizou. “Na medida do possível” pois, ainda assim, apesar de todos os cuidados antes mencionados, não há capacidade de garantir o resultado pretendido. E essa é a outra questão relevante para explicar a fragilidade da fotografia analógica relativamente à fotografia digital: a fragilidade da película, que exige um conjunto de cuidados ao longo do processo, desde o momento em que se coloca o rolo “virgem” dentro da máquina fotográfica, até ao momento de o retirar para revelar, e ainda depois disso, durante todo o processo de revelação, pois qualquer contacto com a luz, por mais ínfimo que seja, ou o químico errado durante a revelação, pode resultar no apagamento total de todas as imagens captadas na película.

Por todas as razões mencionadas, a fotografia analógica é *assombrada* pela possibilidade acentuada do erro. Basta uma falha, por mais ínfima que seja, num dos passos de todo o processo, para o resultado não ter nada em comum com a ideia pretendida da fotografia.

Por oposição, a fotografia digital não lida tanto com a possibilidade de falhar, mas antes com as inúmeras possibilidades de uma mesma fotografia, isto é, é possível ensaiar a fotografia de diversas formas e pontos de vista de maneira a chegar ao resultado pretendido, uma vez que permite a visualização imediata da imagem. Na fotografia digital não se lida com a efemeridade da película dos rolos nem com o número reduzido de exposições. Esse problema simplesmente não existe. Existe antes uma possibilidade enorme de disparos que se podem fazer de uma mesma fotografia, para depois se poder escolher aquela que melhor vai ao encontro daquilo que o fotógrafo pretende. A fotografia digital cria as condições para uma menor preocupação com um pensar mecânico e esquemático do resultado, precisamente porque se pode falhar durante o processo, e experimentar vários ângulos e possibilidades. Se o resultado não agrada ao fotógrafo, ele pode sempre apagar e voltar a tentar, até obter o resultado pretendido. Essa é a grande diferença entre o analógico e o digital, no que diz respeito ao processo técnico. No entanto, não se exclui o facto de existirem fotógrafos que, embora utilizem o digital, mantenham um grande rigor no que toca à expectativa e planeamento do resultado.

Tendo em conta os processos, levantam-se algumas questões interessantes relativamente ao estudo de uma relação entre a memória e a fotografia. Como já foi dito, a fotografia analógica parece estar mais associada a um estatuto de efemeridade durante o processo de produção, por ser mais frágil, mas, uma vez obtidos os resultados, esta parece estar associada a algo mais palpável. Isto é, a fotografia produzida (a película revelada) é um objeto com o qual existe um contacto físico direto desde o primeiro momento e que pode ser reproduzido as vezes que se desejar em papel. Apesar disso, o material que compõe essa película é, em si, bastante inflamável e suscetível a desaparecer completamente em contacto com o calor. De certa forma, e apesar da sua fisicalidade em comparação com a fotografia digital, perpetua-se o seu estatuto efémero. No entanto, existe a fotografia impressa no papel, algo físico, e aparentemente durador, que se pode pegar, observar de perto e guardar (arquivar), para mais tarde voltar a pegar nela quando assim se desejar. Aqui não se exclui a possibilidade de impressão e materialização de uma fotografia digital, que também é possível, ou a digitalização de uma fotografia analógica.

São processos que se cruzam, mas, tendo em conta o seu processo de formação, é isso que as distingue uma da outra: de uma fotografia digital resulta um ficheiro digital e, portanto, imaterial, e de uma fotografia analógica resulta a película, um elemento material. A ênfase nesta questão é propositada, uma vez que mais tarde nesta dissertação servirá para reflexões específicas em relação ao material e ao imaterial e que implicações é que isso tem na forma como retemos informação no cérebro e a recordamos.

Por oposição, à primeira vista, a fotografia digital apresenta-se como um processo duradouro, uma vez que não há o risco de a luz queimar a película pois esta não existe, nem de se chegar ao fim do rolo. Há uma infinidade de fotografias que se podem tirar antes do cartão da máquina esgotar a sua capacidade. E, ainda assim, quando isso acontece, há sempre a possibilidade de transferir essas imagens do cartão de memória para um computador, um disco rígido, ou até mesmo, mais recentemente, uma *cloud*.

A questão interessante coloca-se precisamente neste ponto: pela infinidade de disparos que se fazem sem grande ponderação, e pela aparente duração infinita dos arquivos digitais em computadores ou discos ou em memórias *online*, cria-se a ideia de que esses processos são exponencialmente mais duradouros do que os arquivos físicos da fotografia analógica, suscetível à deterioração com a passagem do tempo. Mas será mesmo isso que acontece? Não sendo tão palpáveis, ao estarem armazenados digitalmente, condenados muitas vezes ao esquecimento, será que são assim tão duradouros como se supõe? Sobreviverão os arquivos digitais mais do que os analógicos? Todas estas questões levantam-se relativamente aos propósitos que esses arquivos servem. Isto é, na teoria poderia dizer-se que os arquivos e a fotografia digital, efetivamente, beneficiam de um estatuto mais duradouro, mas, na prática, apesar de estarem disponíveis, não quer dizer que sejam consultados ou revisitados. No seu artigo “The memory of photography” (2010), David Bate coloca a seguinte questão: “E se esse espaço [o que a fotografia ocupa enquanto dispositivo de recordar] (um de entre tantos?) estiver sob ameaça, em parte porque as bases de dados digitais e os arquivos manuais oferecem diferentes tipos de permanência, abertura e acessibilidade?”⁹. É precisamente isso que está em causa quando se fala da aparente capacidade infinita de arquivo digital:

⁹ Trad. livre de: “What if this space is (one of many?) under threat, partly because digital databases and artefact-based archives offer different types of permanence, openness or accessibility?”, David Bate, op. cit., p. 243.

será assim tão permanente como aparenta? Certamente está exposto a perigos diferentes, a fraudes e vírus digitais, a *hackers*, por exemplo.

Ao mesmo tempo, pela sua natureza mediática e imponderada, em comparação com a fotografia analógica, uma vez que o fotógrafo pode apenas selecionar a imagem que mais lhe agrada num número incalculável de disparos, e descartar as que não lhe servem nenhum propósito, a fotografia digital parece alimentar o esquecimento. Aquilo que se fotografa muitas vezes não é olhado fora do enquadramento da máquina fotográfica ou do telemóvel. Isso não promove a fixação de uma imagem mental ou, indo mais longe, de uma imagem mnésica. Promove antes um constante registo de imagens que se vão anulando umas às outras para dar espaço a novas e melhores imagens, enquanto as antigas vão sendo depositadas e abandonadas ao esquecimento nos arquivos digitais, que talvez nunca mais se voltem a visitar, com a desculpa de que, estando lá, poder-se-á sempre visitar, embora na verdade o mais provável é isso não acontecer, pois, tendo isso assegurado, já não importa. O que importa é as imagens que ainda estão por vir dos momentos que estão por acontecer, e o medo de passar por eles sem nunca mais os relembrar. Daí a preocupação em registar, para se poder provar que aconteceu. Há um constante registar do presente para garantir salvaguardar o passado e a memória, mas essa preocupação exacerbada de registo do presente acaba por fazer esquecer a maior parte das imagens do passado. No texto “A fotografia” (1927) de Siegfried Kracauer, o autor refere um enfraquecimento dessas imagens do passado, as “imagens da memória”¹⁰, que se conservam consoante o seu sentido (o significado que têm para a vida de um ser humano). Esse enfraquecimento é também uma característica da fotografia, talvez exacerbada pela fotografia digital.

No fundo, o que o digital trouxe foi uma crescente descredibilização no poder da memória e das imagens mnésicas, e, por essa razão, uma necessidade de materialização das mesmas em fotografias. Veio fomentar uma espécie de paradoxo em que se fotografa para não se esquecer, mas esquece-se porque se fotografa.

A euforia contemporânea de registar tudo o que se vivencia para poder provar que se viveu aquilo que se registou não permite, efetivamente, viver o que se registou mas apenas o enquadramento desse mesmo registo. Isto é, os acontecimentos não são vivenciados

¹⁰ Kracauer, S. (1927). “A fotografia”. In: M., Medeiros (ed.), *Fotogramas: Ensaios sobre fotografia*. Lisboa: Documenta, pp. 206-207.

livremente nem são registados na memória apenas através do olhar, sem algo que se interponha entre o olhar e a coisa observada. Assim, não é permitido o armazenamento de imagens mnésicas em si, fora de qualquer enquadramento fotográfico. Vive-se numa espécie de segundo grau de realidade, porque aquilo que se vê está sempre afastado da realidade, precisamente porque é vivido através de um ecrã digital. O momento é vivido e filtrado para a memória através do enquadramento da imagem no telemóvel ou na máquina fotográfica. A memória não é livre nem depende da imaginação ou do esforço mental para relembrar aquilo que aconteceu, mas sim da imagem que ficou. É como se, de repente, vivêssemos todos na caverna de Platão, tal como ele a descreve n’*A República*, onde aquilo que conhecemos nunca é o *em si* das coisas porque as experienciamos em graus afastados da realidade¹¹. A memória deixa de ser “o reflexo de uma realidade profunda”, e cessa qualquer relação com ela: “(...) é o seu próprio simulacro puro”: “Assim, vivemos por toda a parte num universo estranhamente semelhante ao original — as coisas são aí dobradas pelo seu próprio cenário.”¹² Barthes reforça esta ideia: “A foto não só nunca é, em essência, uma recordação, como também a bloqueia, tornando-se em breve uma contra-recordação.”¹³

Ao mesmo tempo, e associada às redes sociais, a imagem digital não só suscita o esquecimento, quase como se fosse uma alienação, como se banaliza. Perde-se o entusiasmo pela novidade, porque não se pode dizer que haja um processo a ela associado, no sentido de contemplar, ponderar, procurar algum tipo de beleza, ou até mesmo um objetivo para aquilo que se está a retratar. Ou talvez seja precisamente o oposto. A mediatez da imagem digital parece, cada vez mais, ter vindo substituir a própria memória, como já foi mencionado, não se pensa no que se está a registar, simplesmente regista-se.

Pelo contrário, a fragilidade da película da fotografia analógica dita-lhe uma efemeridade que a aproxima da memória, uma vez que uma película danificada é praticamente irrecuperável, e a perda dessas imagens aproxima-se perigosamente da perda de memórias. Por essa razão, torna-se muitas vezes doloroso lidar com a perda de imagens quando se fala de fotografia analógica, pois é com algo mais profundo que se está a lidar.

¹¹ Alusão ao livro III e X d’*A República* de Platão. Platão. *República* (2001). Lisboa: Edição Calouste Gulbenkian.

¹² Baudillard, J. (1991). *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d’Água. pp. 13-20.

¹³ Roland Barthes, op. cit., p. 102.

A perda de um rolo que se fotografou e pelo qual se espera entusiasticamente pelo resultado, para mais tarde o saber danificado, é sempre uma experiência dolorosa e há que saber fazer as pazes com as imagens que ficaram pelo caminho, e que nunca poderão ser recuperadas.

Outro exemplo que ilustra a tese que aqui venho defender, é o exemplo da fotografia instantânea, mais comumente conhecida por *polaroid*. De forma semelhante à fotografia analógica de 35 mm ou de 120 mm, a fotografia instantânea apresenta uma grande proximidade com a memória. Precisamente por ser instantânea, um registo em tempo real daquilo que se fotografa, que resulta num retângulo de papel com a imagem reproduzida. Muito nesse tipo de imagem que é produzido leva ao encontro com o tipo de imagens que evoca (imagens mnésicas), nomeadamente o efeito esbatido da fotografia, as cores distorcidas da realidade, que convocam uma certa nostalgia de um momento que já não existe. Que convocam, precisamente, essa outra camada de imagens imateriais que se escondem por detrás das fotografias: as memórias.

Na minha experiência pessoal quando fotografo, sendo que fotografo com máquinas analógicas, algumas vezes lidei diretamente com essa problemática, principalmente no início da minha aprendizagem, em que, por pura inexperiência, deixei a luz queimar acidentalmente um ou dois rolos que tinha acabado de fotografar. E era sempre angustiante porque, inicialmente, sentia que tinha perdido as minhas memórias. Mais tarde apercebi-me que isso não era verdade e que perder essas imagens era um jogo interessante para a minha imaginação e capacidade de recordar. Lembrava-me muitas vezes daquilo que tinha fotografado, o que me permitia projetar na minha mente uma espécie de fotografia imaginária que nunca existiria, mas que talvez fosse aquilo que existisse caso a película não se tivesse queimado em contacto com a luz. E ao mesmo tempo sentia que recordar os momentos fotografados se tornava imensamente mais rico. É como se a fotografia, ao desaparecer, permitisse uma libertação da memória que antes sufocava naquele enquadramento, e eu pudesse viajar por essas outras imagens imateriais com muito mais liberdade.

Em *Forget me not*, Batchen propõe um exercício interessante que de certa forma confirma esta teoria: “Pensa na tua infância. Consegues recordá-la? Ou será que as imagens que te vêm à mente dizem respeito às fotografias que te foram mostradas da tua infância? Terá a fotografia ocupado silenciosamente o lugar das tuas memórias com as

suas?”¹⁴ Este exercício torna-se extremamente interessante na medida em que dá conta da importância dos álbuns fotográficos na construção de memórias da infância, sugerindo que muitas delas existem porque são alicerçadas pelas fotografias que os nossos familiares registaram e posteriormente nos mostraram. Será que teríamos recordações específicas da nossa infância se não existissem imagens fotográficas? No seguimento do raciocínio, que impacto é que tem a extinção de práticas obsoletas como os álbuns fotográficos na formação de memórias da infância das gerações mais recentes? É que as novas gerações de pais e de filhos, apesar de provavelmente não recorrerem aos álbuns fotográficos, registam fotograficamente com muito mais frequência e, muitas vezes, partilham essas imagens através das redes sociais. Que consequências e que papel é que desempenham as novas práticas de registo e arquivo na construção da memória infantil das gerações atuais?

No seu filme *Sans soleil* (1983), Chris Marker debate-se precisamente com a questão de como a fotografia e o vídeo podem ocupar o lugar das memórias. A certa altura no filme ouve-se em voz-off:

*Cismando no fim do mundo, na minha Ilha do Sal, na companhia dos meus cães saltitões, recordo esse mês de janeiro em Tóquio, ou antes, recordo as imagens que filmei nesse mês de janeiro em Tóquio. Substituíram-se a si mesmas pela minha memória. São a minha memória. Pergunto-me como se recordarão as coisas que não se filmam, fotografam ou gravam. Como faz a humanidade para se recordar? Eu sei: escreveu a Bíblia. A nova Bíblia será uma fita magnética eterna de uma época que terá de ser reler constantemente apenas para saber que existiu.*¹⁵

Com essa afirmação, o realizador confirma a teoria de que muitas vezes as imagens substituem a memória, nomeadamente a memória daquilo que se filmou ou fotografou, essas imagens transformam-se elas mesmas nas memórias desses momentos, anulando (misturando-se com?) as outras, as imagens mnésicas que teriam existido se não houvesse

¹⁴ Trad. livre de: “Think back to childhood. Can you remember it? Or do the images that come to mind resemble the photographs you have been shown of your childhood? Has photography quietly replaced your memories with its own?”, Geoffrey Batchen, op. cit., p. 15.

¹⁵ Marker, C. (Realizador). (1983). *Sans soleil* [Filme]. Lisboa: Leopardo Filmes.

uma câmara que registasse e esse registo fosse apenas feito através do olhar: as fotografias *transformam-se* em imagens mnésicas.

O autor vai mais longe, falando de uma humanidade que terá de ver e rever essas imagens gravadas constantemente “apenas para saber que existiu”, e para a qual parece já não haver um poder suficiente da memória para provar essas vivências, como se ela nos pudesse pregar partidas ou enganar e tivesse de existir uma imagem objetiva e palpável que comprove a sua veracidade.

Através do seu trabalho, Chris Marker debate-se com e estuda muitas das questões associadas à memória e à preservação dessa memória por intermédio e com a ajuda dos meios disponíveis para o efeito, sejam eles a fotografia ou o filme, esses meios que deixam sempre uma sensação agridoce. Será que, de facto, eles potenciam esse resguardar da memória, que está na origem de uma das maiores ansiedades do ser humano: o medo do esquecimento? Será que potenciam o seu contrário? Ou será que não é possível encontrar um meio que preserve eternamente todas as memórias e permita evitar/parar o esquecimento? É que a fotografia e o cinema parecem servir de muitas formas os propósitos de arquivo e salvaguarda de imagens do passado, mas, por outro lado, parecem potenciar o seu esquecimento, numa espécie de paradoxo. Para se poder ter imagens que ajudem a matar alguma da nostalgia de não se poder retornar ao passado, abdica-se em simultâneo de uma série de outros pormenores e imagens mnésicas, porque as fotografias e o cinema são também um enquadramento específico, uma seleção enquadrada da imagem daquilo que se vai recordar. Num artigo da *Criterion* intitulado “Chris Marker memory’s apostle” (2012), a autora Catherine Lupton afirma:

Marker está alerta relativamente às auto-distorções da memória, mas está ainda mais alerta relativamente à nossa profunda necessidade humana da memória como uma forma de proteção, um escudo que mantém à tona as perdas impostas pelo tempo, o esquecimento, ou pela obliteração forçada, mesmo quando o nosso investimento emocional numa memória existe em proporção

*direta com qualquer que seja a ausência que a criou: memória não é o oposto de esquecimento, é antes o seu revestimento.*¹⁶

Por exemplo, em *Sans soleil*, o personagem Hayao Yamaneko é utilizado como ponto de partida para uma reflexão mais profunda acerca dos meandros da memória e de como a imagem se encontra intimamente ligada com esta questão. Autor de um fascínio pela imagem digital, Yamaneko desenha vídeo-jogos e, em simultâneo, alimenta o seu sintetizador com imagens filmadas, que posteriormente são transformadas em campos planos e variáveis de cores vivas e *pixelizadas*. Segundo Catherine Lupton, ao tratar a imagem dessa forma, Yamaneko literalmente evidencia os traços da inexorável passagem do tempo, e que a memória fabrica continuamente novas versões de eventos passados para servirem o interesse imediato do presente. Estas questões, prossegue Lupton, detêm a chave para os temas trabalhados ao longo do filme, isto é, Marker mostra-se preocupado em investigar aquilo que Krasna, amigo de Yamaneko, apelida de “a função de recordar”, no sentido em que a memória serve para construir uma noção do “eu” de um indivíduo e é, em simultâneo, um processo coletivo de forjar uma versão oficial da história.

“O filme passa de uma ideia ou associação visual para outra, e nele podemos traçar os hábitos dos nossos próprios processos internos de recordar, que se condensam, deslocam-se e fazem-nos mergulhar abruptamente em recantos esquecidos do nosso passado.”¹⁷ Dessa forma, o filme dá conta da memória em duas camadas distintas: primeiramente faz-nos refletir acerca de como recordamos e qual é o papel desempenhado pelas imagens que registamos ao longo da vida nos mecanismos da nossa memórias; depois, numa camada mais profunda, obriga-nos a “mergulhar” na profundidade da memória à procura das imagens que estão para lá da fotografia e do filme.

Numa curta de Dan Vassilou intitulada *Where is your memory?* (1961), estas questões também estão bastante presentes. O autor parece servir-se de filmes caseiros antigos gravados em película para estabelecer uma atmosfera nostálgica que, por sua vez, serve

¹⁶ Trad. livre de: “Marker is alert to memory’s self-serving distortions, but even more so to our deep human need for memory as a form of protection, a shield that keeps at bay the losses imposed by time, forgetting, and forced obliteration, even as our emotional investment in a memory exists in a direct ratio to whatever absence brought it into being: memory is not the opposite of forgetting but its lining.”, Lupton, C. (2012, fevereiro 7). “Chris Marker memory’s apostle”. *The Criterion Collection*. Disponível em: <https://www.criterion.com/current/posts/498-chris-marker-memory-s-apostle>.

¹⁷ Trad. livre de: “The film flits from one idea or visual association to another, and in it we can trace the habits of our own inner processes of recollection, which condense, displace, plunge us abruptly into forgotten recesses of our past.”, *ibid*.

de motivo para uma série de questões colocadas em voz-off, narradas por Jasmine Vance. Essa curta torna-se relevante pelo tipo de questões que levanta, e como as alia ironicamente a essas imagens filmadas em analógico. “*Do you remember?*” inicia assim o monólogo, estabelecendo desde logo um jogo entre o filme e o espectador, como se essa pergunta o fizesse saltar para a realidade (o filme), atingindo-nos certamente. E prossegue: “*Do you remember her, in that red dress? Or between the flowers, waving?*”, e aí o espectador sente-se meio envergonhado, como se se intrometesse em algo que não lhe dissesse respeito, como se respondesse a uma pergunta que não era diretamente dirigida a si mas que, ainda assim, posta em simultâneo com as imagens que passam de uma senhora no meio de flores, a acenar, convoca uma certa nostalgia, como se aquele “*her*” pudesse ser uma “*ela*” qualquer das nossas vidas. “*Do you remember?*” repete, “*What do you remember? Do you remember in film? Do you... «film remember»? Do you remember through photographs?*”, e a verdade é que as imagens me passam diante dos olhos, apesar de não me pertencerem, vão convocando uma outra camada de imagens na minha mente, fazendo as minhas memórias vir à superfície. No entanto, não são imagens fotográficas ou filmadas que passam como se se tratasse de um *slideshow*, são outra coisa, estão para além disso. De que outra forma poderia então recordar um cheiro, um toque, um sabor? Uma fotografia ou um filme não mo permitem, isto é, o simples ato de os observar não o permite, eles não contêm esse todo que forma uma memória específica, são algo puramente visual que, no entanto, detêm um grande poder de evocação. As imagens não são recordações, mas podem evocar como a *madeleine* de Proust. Essa outra camada só é possível porque a memória existe: “*Where is the smell, the touch, the flavour...? Where are they in your memory? What do they do to your remembrance? Where’s your memory? What’s your memory made of?*”.¹⁸

Dessa forma vão sendo colocadas questões que, de certa maneira, também já foram colocadas ao longo destes últimos capítulos. E essas questões não são respondidas de forma óbvia, mas abrem espaço para algumas conclusões, nomeadamente a de que a fotografia e o vídeo permitem explorar ou evocar os meandros da memória. Eles têm o poder de convocar o passado, de reunir em imagem um potencial para despoletar uma outra camada mental de recordações. No entanto, são também meios extremamente limitados, não conseguem atingir o todo de uma memória mas têm o poder de nos “ferir”

¹⁸ Vassilou, D. (1961). *Where is your memory?* (2m6s). Disponível em: https://vimeo.com/169573235?fbclid=IwAR1VvcGwXNIF_uJE9w9LW2iHK9hkcqdDSXffW3ZTORdK_wtSZgBIqBLWcHI. Consult. a 12 de novembro de 2019.

(Barthes) através das suas imagens precisamente por convocarem a nostalgia, uma dor muito específica associada à impossibilidade de retornar ao passado e de voltar a vivenciar algo: “As coisas das quais nos ocupamos, na fotografia, estão em constante desaparecimento, e, uma vez desaparecidas, não dispomos de qualquer recurso capaz de fazê-las retornar. Não podemos revelar e copiar uma lembrança.”¹⁹

Todas estas questões relativas ao poder da imagem fotográfica de salientar ou apagar imagens mnésicas vêm alimentar a ideia de que talvez estejamos perante uma crise da memória, que se tem vindo a acentuar com o advento da fotografia digital e das redes sociais, bem como através da facilitada proliferação da imagem na internet. É uma crise, a meu ver, que deriva em muito da tendência da fotografia para se tornar em algo imaterial e intocável. Será que a fotografia se transformou num fantasma de si mesma?

No que diz respeito à forma de experienciar a fotografia e a memória na era das redes sociais, a rede social *Instagram* é um bom exemplo de como estas vieram alterar a realidade da experiência, não só da fotografia como da forma como se fotografa. Numa rede social que vive das imagens, parece que o que se tornou prioritário, na grande maioria dos casos, foi a publicação, o *post* em detrimento da fotografia. O *Instagram* parece que veio alterar a forma como se pensa quando se fotografa, porque o que acontece é que se fotografa em prol de uma boa publicação, ou em prol da imagem que trará um maior retorno (quer este seja financeiro, ou a nível de popularidade). A fotografia deve ser esteticamente apelativa, no entanto, e apesar de aparentemente servir como prova ou relato de acontecimentos das vidas dos indivíduos, fomenta uma pressão e uma preocupação constantes em fotografar tudo o que acontece, independentemente da sua relevância, porque mais tarde pode servir para publicar *online*, o que me parece o sintoma de um problema bastante mais profundo, aliado a essa necessidade de constante documentação do presente e conseqüente partilha pública em tempo real.

Em *Dinâmicas comunicacionais na representação da vida cotidiana Instagram: um modo de narrar sobre si, fotografar ou de olhar para se ver* (2012), Silva defende que o uso do *Instagram* deriva de um desejo social mais profundo do ser humano em comunicar, ver e ser visto. O que a aplicação permite, segundo a autora, é “colocar a vida em narração” através de uma abordagem autobiográfica. Ao mesmo tempo, é uma aplicação que convoca a nostalgia por intermédio dos efeitos que disponibiliza de edição imediata,

¹⁹ Bresson, apud Adair Felizardo e Etienne Samain, op. cit., p. 207.

através de um estilo *vintage*.²⁰ “O *Instagram* está na moda expondo consigo o ponto de vista da intimidade, das relações de consumo, das experiências do sujeito. Tal exposição pressupõe uma espera ou convicção na promessa de ser visto, de não ser esquecido.”²¹ O que Silva sugere é que a adesão à aplicação e o seu sucesso numa dimensão social deriva do desejo mais profundo de não ser esquecido e de que também agimos socialmente por essa mesma razão.

Em “Da fotografia expandida à fotografia desprendida: Como o *Instagram* explica a crise da *Kodak* e vice-versa” (2012), Junior afirma:

*Antes, só era fotógrafo aquele que carregava consigo uma câmara. Agora, todos possuem uma câmara anexada ao telefone móvel que se associa a outras tecnologias que permitem uma circulação instantânea e a aparição em sistemas de internet como, por exemplo, o Instagram. De um lado, temos a possibilidade imediata de fazer imagens sem premeditação ou projeto, ao sabor da flânerie, e do outro lado, a possibilidade de difundir essas imagens sem a intermediação de monopólios. É uma situação que se encontra borrando as fronteiras entre o produzir e o ver, o produtor de imagens, amador ou profissional, é, ao mesmo tempo, consumidor de imagens, mas o consumidor de imagens converte-se cada vez mais num produtor.*²²

Ao tornarmo-nos todos tanto produtores de imagem como consumidores, há necessariamente um aumento exponencial da quantidade de imagens que se produzem e, conseqüentemente, que se consomem. Por essa mesma razão, defende Junior, há um sentido de comunidade que se cria entre utilizadores das redes sociais através da ideia de uma “conexão entre as pessoas”, de um “pertencimento simbólico” existente entre quem fotografa e publica e quem observa o que é fotografado.²³

²⁰ Silva, P. (2012). *Dinâmicas comunicacionais na representação da vida cotidiana Instagram: um modo de narrar sobre si, fotografar ou de olhar para se ver*. (Ensaio). Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, p. 5.

²¹ *Ibid.*, p. 6.

²² Junior, J. (2012). “Da fotografia expandida à fotografia desprendida: Como o *Instagram* explica a crise da *Kodak* e vice-versa”. *Intercom: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. 1-13. Disponível em <http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-1704-1.pdf>, p. 6.

²³ *Ibid.*, p. 9.

Um dos sintomas resultantes da forma como atualmente lidamos com a imagem, é a possibilidade de as pessoas se terem tornado observadores passivos que apenas experienciam as imagens que lhes chegam através das redes sociais e da internet, na maioria dos casos. É que num mar de tantas imagens que nos chegam sem que tenhamos procurado, é fácil deixar que a preguiça se instale e nos habituemos a aceitar aquilo que chega, sem sentir necessidade de travar o fluxo ou desenvolver um olhar crítico e aprofundado.

Em paralelo, regista-se tudo sem qualquer critério em prol dessa tal “publicação ideal”, desvinculando completamente a imagem fotográfica da memória. Já não é o registo pela recordação que importa, não a um nível prioritário, mas sim o registo pela possibilidade de uma publicação ideal.

*O que temos é uma fotografia de união desconectada entre imagens afetivas, uma vitrine cheia de produtos não relacionados, um acompanhamento senão do que fazem, e sim do que veem os nossos seguidores e a quem seguimos. Esta forma dá-se através das escolhas de estilo, de memórias, do conhecimento interpessoal, do ordenamento e do mundo mostrado em tempo real. As imagens continuam a mover-se, a serem geradas, mesmo quando não olhamos para elas.*²⁴

A citação corrobora precisamente a ideia exposta anteriormente, a tal “publicação ideal” depende não do que o produtor faz, isto é, do registo fidedigno e memorial de acontecimentos (sejam eles positivos ou negativos), mas sim daquilo que o consumidor vê, numa construção idealizada da autobiografia.

No capítulo “Has social media changed the way we grieve?” do livro *Digital environments: Ethnographic perspectives across global online and offline spaces* (2017), Ellen Laper afirma que Hannah Arendt (1970) já havia expressado o seu medo relativamente ao facto de a tecnologia pensar por nós, prevendo a disseminação das máquinas muito tempo antes da invenção do *smartphone*. Acrescenta, dando um exemplo, que está a tornar-se cada vez mais raro o desenho e o planeamento manual de um roteiro de viagem, sendo que o *Google Maps* se encarrega de fazer isso por nós, mostrando-nos o caminho no nosso dispositivo portátil. No seguimento da reflexão acerca da forma como

²⁴ Ibid.

permitimos que a tecnologia faça certas coisas por nós, a autora vai mais longe e afirma que isso acaba por afetar a forma como recordamos e esquecemos as coisas: “Se se está a tornar opcional recordar, quer isto dizer que nos estamos a tornar melhores a esquecer?”²⁵ A suspeição levantada por esta questão vai ao encontro da teoria de que, com o surgimento de tecnologias que visam melhorar a vida no geral, estamos a tornar-nos espetadores e utilizadores passivos. Não estarão essas mesmas tecnologias a influenciar a forma como memorizamos e recordamos as coisas e, conseqüentemente, a forma como esquecemos? O que a autora sugere é que estamos a tornar-nos verdadeiros especialistas em esquecer porque confiamos demasiado no poder das novas tecnologias de recordarem as coisas por nós, ou de as guardarem por nós para que as possamos recordar a partir delas, com a sua ajuda. O que me parece é que talvez nos tenhamos esquecido de questionar a sua fiabilidade e durabilidade.

No seu livro *Forget me not: Photography and remembrance* (2004), Geoffrey Batchen refere a possibilidade de a fotografia ter surgido como resposta a uma crise da memória que se fazia sentir durante o século XIX, argumentando que “(...) a invenção e proliferação da fotografia surge não apenas como resposta à «crise da memória», mas também como um sintoma e produto dessa crise”²⁶, postulando assim que a ideia de uma crise da memória, não é algo de novo. O que acontece é que a fotografia, bem como a sua integração na vida quotidiana, evoluiu de tal forma que veio ela mesma, aos poucos, fazer retomar a problemática de uma forma paradoxal: fotografa-se para se salvaguardar a memória, mas esquece-se porque se fotografa – (como aliás, já foi argumentado).

Em 1927, no ensaio “A fotografia”, até antes do advento da fotografia digital, Siegfried Kracauer já elaborava uma teoria acerca duma relação “desligada” entre a imagem da memória e uma fotografia, defendendo que uma fotografia por si só não é capaz de fazer sobreviver uma memória, dependendo de uma outra dimensão, neste caso, da história oral: “Todavia, se não fosse a tradição oral, não seria possível reconstruir a avó a partir da imagem.”²⁷ Dessa forma, sugere que uma fotografia sozinha, quando a sua

²⁵ Trad. livre de: “If it is becoming optional to remember, does this imply we are becoming better at forgetting?”, Lapper, E. (2017). “How has social media changed the way we grieve?” In: Frömming U., Köhn S., Fox S., & Terry M. (Eds.), *Digital environments: Ethnographic perspectives across global online and offline spaces*. Bielefeld: Transcript Verlag, p. 127-142. Disponível em: www.jstor.org/stable/j.ctv1xxrxw.12.

²⁶ Trad. livre de: “One might regard the invention and proliferation of photography not only as a response to the «crisis of memory», but also as a symptom or product of that crisis.”, Geoffrey Batchen, op. cit., p. 95.

²⁷ Siegfried Kracauer, op. cit., p. 204.

história oral se interrompe, passa simplesmente a deter um valor arqueológico. Ao contrário da fotografia, defende o autor, “a memória não se regula pelas datas, ela salta por cima dos anos ou dilata as distâncias temporais”²⁸ e aquilo de que um indivíduo se lembra é “guardado” em função do seu sentido:

*A fotografia capta aquilo que é dado como um continuum espacial (ou temporal), as imagens da memória conservam-no consoante o seu sentido. Como o sentido assenta tão pouco no contexto exclusivamente espacial, quanto no temporal, as imagens da memória, relativamente à reprodução fotográfica, são distorcidas. Da perspetiva da fotografia, aquelas são como fragmentos — mas apenas porque a fotografia não capta o sentido a que se referem e em relação ao qual deixam justamente de ser fragmentos —, da perspetiva das imagens da memória, a fotografia aparece como uma mistura composta parcialmente por resíduos.*²⁹

O que acontece, defende Kracauer, contradizendo assim o argumento acerca do “amadurecimento imagético” de uma imagem, é que com o envelhecimento progressivo da fotografia, a referência ao objeto original, se vai desvanecendo até que se torna impossível a sua relação, desaparece. As imagens mnésicas atuam precisamente no sentido oposto:

*(...) Ampliando-se num monograma da vida recordada. A fotografia é o depósito dos sedimentos do monograma e, de ano para ano, o seu valor de signo diminui. O teor de verdade do original fica para trás, na sua história; a fotografia capta apenas os resíduos que a história dispensou.*³⁰

A fotografia, ao situar-se completamente no passado, e ao perder o contacto com o presente, alcança um estatuto de “ruína”: a imagem onde antes se reconhecia a entidade

²⁸ Ibid., pp. 206-207.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid., p. 210

presente, “decompõe-se necessariamente nos seus pormenores” e eterniza o verdadeiro fantasma da pessoa que, entretanto, também deixou de existir.³¹

Numa perspetiva que desvincula a imagem mnésica da imagem fotográfica, Kracauer defende então que uma fotografia nunca concretiza o conhecimento original e, se assim o é, como poderia ela conter alguma coisa da memória? Ela apenas pode conter o instante que acontece entre o sujeito e a objetiva, sendo precisamente esse instante que se eterniza e não o sujeito retratado: “(...) Não é o ser humano que emerge da sua própria fotografia, mas sim a soma daquilo que lhe é subtraído. Ao reproduzi-lo, a fotografia aniquila-o, e se ele coincidissem com ela, deixaria de existir.”³² Geoffrey Batchen elabora:

*A fotografia, defende Kracauer, capta demasiada informação para alguma vez funcionar como memória. É demasiado coerente e linear na sua articulação com o tempo e o espaço. Obedece às regras da não-ficção. A memória, por oposição, é seletiva, distorcida, intensamente subjetiva, muitas vezes incoerente, e vai-se alterando invariavelmente com o tempo — uma forma maleável de ficção que é conveniente.*³³

Mas, se assim o é, e se Kracauer tem razão, quereria isso dizer que estivemos enganados durante todo este tempo quando achávamos que fotografávamos para salvar as nossas memórias (ou o nosso passado)? O autor parece avançar com uma explicação possível para este instinto humano de fotografar, afirmando que é apenas um sintoma do “medo da morte” e que o constante fotografar e acumular de imagens é uma forma de tentar aniquilar e esquecer esse medo que “está presente em qualquer imagem da memória.”³⁴ Ao mesmo tempo, se aquilo que é captado é o instante que acontece entre o sujeito e a objetiva, é possivelmente esse mesmo instante de memória que também é resguardado pela fotografia e nenhum outro além dele, não sendo possível que uma fotografia contenha alguma coisa exterior a si mesma, uma vez que para isso necessitaria de uma narrativa exterior constantemente lembrada e contada, como defende o autor: é

³¹ Ibid.

³² Ibid., p. 212.

³³ Trad. livre de: “Photography, Kracauer argues, captures too much information to function as memory. It is too coherent and too linear in its articulation with time and space. It obeys the rules of nonfiction. Memory, in contrast, is selective, fuzzy in outline, intensively subjective, often incoherent, and invariably changes over time- a conveniently malleable form of fiction.”, Geoffrey Batchen, op. cit., p. 16.

³⁴ Ibid., p. 214.

que a fotografia estará sempre “vinculada ao momento da sua génese”, enquanto que “a derradeira imagem da memória sobrevive ao tempo porque é inesquecível.”³⁵

Este último argumento sugere que existe uma força superior na imagem da memória em comparação com a imagem fotográfica e, se assim é, quer dizer que possivelmente não precisaríamos de fotografias para recordar as coisas ou para manter as nossas memórias a salvo. Esse argumento vai ao encontro da problemática que dá conta da banalização da fotografia digital e do constante registo e produção de imagens e talvez até explique a razão de uma crise da memória: é que temos vindo a substituir as imagens da memória pelas imagens fotográficas, a dar-lhes mais valor e confiar mais na sua fiabilidade. Se este argumento tiver algum sentido, quer dizer que estamos precisamente a caminhar na direção oposta, atribuindo um maior valor à imagem esquecível e, por isso mesmo, a promover o esquecimento.

Em “A memória e as suas sombras” António Guerreiro elucida esta problemática, chegando mesmo a falar de podermos estar perante uma “cultura da amnésia”:

(...) E bem se pode dizer que nenhuma época produziu tanto passado — e tão rapidamente — como a nossa. Tudo se torna matéria de memória (...), o corolário disso é um fenómeno de entropia e aceleração que afeta o espaço do presente, reduzindo-o e gerando exatamente o contrário da cultura memorial e do museu: a amnésia. (...) E se a atual hipertrofia da memória significasse afinal que estamos assediados pelo esquecimento? A cultura memorial seria então uma cultura da amnésia. (...) Num tempo em que a memória é armazenada num banco de dados a que temos acesso, através da Internet, em qualquer momento e em qualquer lugar, uma rememoração ativa é aquilo de que estamos cada vez mais distantes. Temos disponível virtualmente toda a memória do mundo, temos à nossa disposição o arquivo total, mas por mediação tecnológica e não diretamente ativada pelos nossos mecanismos mentais. Quanto à nossa memória

³⁵ Ibid., p. 209.

*imediate e ativa, ela é cada vez menor. É um órgão que vai diminuindo e tornando-se obsoleto por falta de uso.*³⁶

Tudo isso dá conta da complexidade da fotografia na relação que estabelece com a memória. Se por um lado se pode falar de uma crise da memória (ou pelo menos de uma mutação das condições tecnológicas que a auxiliam de forma paradoxal), por outro lado, isso não exclui o facto de a fotografia ser um auxiliar de memória, com um poder fortíssimo de evocação. E ainda, não se exclui a importância do esquecimento para a nossa capacidade de sobrevivência.³⁷ O facto de arquivarmos as nossas imagens em arquivos digitais fadados ao esquecimento, não retira o poder de rememoração da fotografia em si, porque esse valor vem de dentro e convoca/joga com algo mais profundo na memória, uma vez que existe uma potência que lhe é intrínseca (talvez algo que se assemelhe à *aura*³⁸ de que fala Walter Benjamin). Um verdadeiro paradoxo que, aliás, parece perseguir essa relação de proximidade/afastamento entre a memória e a fotografia.

I.2. ARQUIVOS DIGITAIS E A NOSTALGIA DAS COISAS A DESAPARECER: ESTARÃO AS NOSSAS IMAGENS A SALVO?

Com a questão da possibilidade de uma crise da memória, e como forma de procurar uma solução para essa crise, ou pelo menos tentar entender como é que as novas tecnologias vieram alterar não só a forma como se fotografa mas também a forma como se arquiva, é necessário fazer uma retrospectiva da evolução das formas de arquivo. Como

³⁶ Guerreiro, A. (2020). “A memória e as suas sombras”. *Electra*, 8, 5-9, pp. 32-34.

³⁷ “Não há felicidade, nem serenidade, nem esperança, nem orgulho, nem desfrute do instante presente sem a faculdade de esquecer.”, Friedrich Nietzsche, apud José Manuel dos Santos e António Soares, *ibid.*, p. 7.

³⁸ “Por mais perfeita que seja a reprodução, uma coisa lhe falta: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar onde se encontra. (...) O aqui e agora do original encerra a sua autenticidade. (...) A autenticidade de uma coisa é a essência de tudo o que ela comporta de transmissível desde a sua origem, da duração material à sua qualidade de testemunho histórico. (...) Tudo o que aqui se disse se pode resumir no conceito de aura, e pode dizer-se então o que estiola na época da possibilidade de reprodução técnica da obra de arte é a sua aura.”, Benjamin, W. (2017). “A obra de arte na era da sua reprodução técnica”. In: *A Modernidade*. Lisboa: Assírio e Alvim, pp. 211-215. E: “De dia para dia torna-se mais irrefutável a necessidade de nos apoderarmos de forma muito direta do objeto, através da imagem, ou, melhor dizendo, da cópia e da reprodução. E a reprodução, tal como aparece no jornal ilustrado ou nas atualidades filmadas, distingue-se inconfundivelmente do original. Existência única e duração estão neste tão intimamente associadas como a fugacidade e a possibilidade de repetição naquela. Tirar ao objeto a capa que o envolve, destruir a sua aura é a marca de uma percepção cujo «sentido da semelhança no mundo» cresceu ao ponto de, por meio da reprodução, ela atribuir também esse sentido àquilo que tem uma existência única.”, *ibid.*, pp. 213-214. Assim, a aura da fotografia reside na ligação íntima que estabelece com a memória, ou poderia até mesmo dizer-se que a sua aura é a memória porque permite estabelecer uma existência única, um “aqui e agora” que lhe confere autenticidade.

é que a transição de arquivos materiais (como por exemplo, álbuns fotográficos) para arquivos imateriais (digitais), veio alterar a nossa experiência da fotografia e, conseqüentemente, a experiência da memória por intermédio da fotografia? Serão as novas formas de arquivo assim tão fiáveis como aparentam? Estarão as nossas imagens e ficheiros a salvo eternamente, salvando-nos da responsabilidade de as recordarmos? Estarão os novos formatos de arquivo a libertar-nos desse peso e desse medo de perdermos imagens? Será que a maior facilidade e disponibilidade dos novos arquivos digitais estão a potenciar uma relação saudável com as imagens gravadas? Ou estarão eles a potenciar o contrário? Isto é, não estarão os novos formatos de arquivo digital a potenciar uma descredibilização da imagem?

Atualmente é muito raro que se faça a impressão das imagens que se fotografam digitalmente, independentemente de as imagens terem sido fotografadas com uma máquina fotográfica ou com um telemóvel. Isto é, é raro que as imagens passem por um processo físico, que sejam tocadas, observadas e analisadas com as mãos, de forma palpável. Por essa mesma razão, também deixou de haver o hábito de organizar as imagens impressas e de arquivá-las em álbuns de fotografia ou em molduras, por exemplo.

O que acontece é que as imagens chegam até nós em ficheiros de computador e são armazenadas e acumuladas em pastas em *pens*, em CDs, em discos rígidos ou até mesmo em arquivos *online*, do género *Dropbox* ou *Google Drive*. É raro que se volte a olhar para esses ficheiros, a não ser por razões específicas em que serão necessárias, consoante a sua utilidade. Se por um lado esses ficheiros são de acesso imediato, e podem ser facilmente visualizados num ecrã de computador, por outro lado, essas formas de arquivo estão todas suscetíveis a falhas e erros de leitura, o que levanta sérias e preocupantes questões³⁹: “Prefigura e anuncia que são grandes as chances de a fotografia digital, não impressa, ao longo dos anos, ficar à deriva, fadada ao desaparecimento e com ela, a memória das pessoas que a fizeram e a aspiraram.”⁴⁰

Por outro lado, essa dimensão de materialidade, do contacto físico entre o sujeito e a fotografia, parece-me um aspeto bastante relevante. Primeiro porque confirma a existência dessa imagem para além da *fantasmagoria* de um ficheiro digital, e em segundo lugar permite uma experiência de observação completamente diferente, onde se pode

³⁹ Adair Felizardo e Etienne Samain, op. cit., p. 208.

⁴⁰ Ibid.

pegar, aproximar com as mãos, observar os detalhes e as mudanças que ocorrem consoante a posição e a luz a que a fotografia está exposta. Geoffrey Batchen confirma-o quando diz que a fotografia enquanto “entidade palpável” salienta de forma reconfortante a solidez da sua função memorial.⁴¹ Assim, torna-se necessária uma “consumação” sensorial entre a vista e o tato para que a fotografia possa ser experienciada em toda a sua dimensão nostálgica.⁴² O autor vai mais longe, e explica que existem certos objetos híbridos que incorporam fotografias como forma de atingir uma camada de rememoração que a fotografia por si só não é capaz de atingir. Um dos exemplos que dá é o dos medalhões de prata ou das molduras com fotografias enfeitadas com pedaços de objetos que pertenceram à pessoa retratada, hábitos antigos que foram desaparecendo, mas que constituem um valor antropológico interessantíssimo. No caso das molduras, esses objetos, como por exemplo cabelo (uma prática comum durante o séc. XIX) ou até mesmo a assinatura da pessoa, aliados à fotografia têm a capacidade de evocar uma certa presença: “Uma fotografia torna-nos conscientes da passagem do tempo e, em última análise, da própria morte, mas um pedaço de cabelo permite-nos sonhar acerca da possibilidade da vida eterna.”⁴³

O caso do medalhão de prata é o exemplo exponencial dessa consumação sensorial, visto que foi desenhado para ser tocado, aberto e observado: como é de prata, o primeiro toque entre o medalhão e a pele é frio, mas este vai aquecendo posteriormente em contacto com a pele e, ao abrir-se, a pessoa apercebe-se que a camada de observação é maior do que inicialmente se poderia supor, visto que, normalmente, ainda incorpora o retrato de um ente querido e pode ser transportado junto ao peito para onde se desejar, como se a pessoa andasse sempre consigo.⁴⁴ Tendo em conta estes exemplos, o que Batchen defende é que eles sugerem que há algo de criativo que deve ser feito a uma fotografia para que ela possa funcionar efetivamente como um objeto de memória, sendo que, para o autor, não basta que a fotografia exista enquanto objeto físico, ela deve ter algo que se lhe acrescente: “De forma a provocar a totalidade da experiência sensorial da memória

⁴¹ Trad. livre de: “The photography itself as a touchable entity, to the comforting solidity of its memorial function.”, Geoffrey Batchen, op. cit., p. 14.

⁴² Ibid., p. 35.

⁴³ Trad. livre de: “A photograph makes us conscious of time’s passing, and ultimately of death, but the locket makes us dream of the possibility of everlasting life.”, ibid., p. 76.

⁴⁴ Ibid., p. 35.

involuntária, uma fotografia deve ser transformada. Algo deve ser feito à fotografia para a trazer (e a nós com ela) do passado para o presente.”⁴⁵

Essa dimensão que Batchen defende que deve ser acrescentada à fotografia, deriva do facto de que quando se fala de memória, não se trata tanto do domínio da imagem, mas sim do domínio da sensação.⁴⁶ O desafio reside precisamente em fazer da fotografia “o equivalente visual do olfato e do tato, algo que, tal como é visto, possa também ser sentido.”⁴⁷

No seguimento desse raciocínio, se aquilo que a memória tem a mais de sensorial que a fotografia não tem, parece que, talvez a fisicalidade da fotografia impressa permita uma experiência mais verdadeira e mais próxima à da memória. Isto é, ao concretizar-se com uma dimensão física e palpável, ela exponencia uma experiência sensorial diferente daquela que podemos ter com o visionamento de uma imagem num ecrã de computador, por exemplo. Ao segurá-la, aproximá-la, observá-la em todos os seus detalhes, talvez seja possível evocar uma camada mental de sons e de cheiros (sensorial), por exemplo. A própria fotografia, quando impressa, tem um cheiro inerente que também se vai alterando com o passar do tempo, consoante os lugares onde é guardada e a atmosfera envolvente. É como se a imagem digital, ao estar integrada num computador, guardada algures num “espaço” virtual, perdesse de alguma forma o estatuto de “memória viva” e passasse a incorporar uma “memória computacional” e, por essa mesma razão, abdicasse de um estatuto “vivo”: “Memória biológica é viva. Memória computacional, não.”⁴⁸ Nesse sentido, a comparação “imagem impressa vs. imagem digital” vai ao encontro das reflexões de Nicholas Carr em *A geração superficial: o que a internet está fazendo com os nossos cérebros* (2011), no que diz respeito aos hábitos de leitura digitais: “Entenda-se que com o livro impresso, conseguiu-se fintar a predisposição da mente humana à desatenção, oferecendo a possibilidade de foco no que se está a ler/ ter contato direto com.”⁴⁹ No fundo, a experiência com a fotografia impressa é semelhante à experiência de

⁴⁵ Trad. livre de: “To induce the full, sensorial experience of involuntary memory, a photograph must be transformed. Something must be done to the photograph to pull it (and us) out of the past and into the present.”, *ibid.*, p. 94.

⁴⁶ Roland Barthes, apud Geoffrey Batchen, p. 15.

⁴⁷ Trad. livre de: “For Barthes, it seems, memory is not so much image as sensation. The challenge, then, is to make photography the visual equivalent of smell and taste, something you can feel as well as see.”, *ibid.*

⁴⁸ Carr, N. (2011). *A geração superficial: o que a internet está fazendo com os nossos cérebros*. Rio de Janeiro: Agir, p. 260.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 125.

ler um livro impresso, há um elo de afetividade que se cria com o objeto, e um outro nível de atenção que lhe é dado.

Assim, o que estes artefactos do passado conseguem, na sua capacidade de objetos tangíveis, é a evocação de um outro tipo de memória, a nostalgia: “Envolvendo um caloroso e inexplicável sentimento em relação ao passado, uma espécie de tristeza prazerosa.”⁵⁰ Um excelente exemplo disso é o projetor de slides em carrossel da *Kodak*, um artefacto cujo uso deixou de fazer sentido na era de produção e evolução tecnológica. A magia deste aparelho consistia em tornar possível montar todo um aparato, em muito semelhante ao do cinema, que convidava a um visionamento conjunto em família ou outras multidões, de fotografias em tamanho ampliado e projetadas numa parede branca ou num lençol, por exemplo. Há um episódio da série *Mad Men* que, precisamente através de um anúncio ao projetor carrossel da *Kodak*, exemplifica de forma bastante precisa esse poder de rememoração do dispositivo, através do personagem Don Draper:

*Nostalgia- é delicada, mas potente. O Teddy disse-me que, em grego, nostalgia significa literalmente «a dor de um ferimento antigo». É uma pontada no coração, bastante mais poderosa do que a simples memória. Este dispositivo não é uma nave espacial, mas sim uma máquina do tempo. Avança e recua... transporta-nos para um lugar onde ansiamos regressar. Não se chama roda, chama-se carrossel. Permite-nos viajar da mesma forma que uma criança viaja-às voltas, e depois novamente de volta a casa, a um lugar onde nos sabemos amados.*⁵¹

Neste caso em particular, trata-se de um anúncio e, obviamente, procura-se chegar às camadas emotivas dos espectadores de forma a criar um elo entre o dispositivo e o indivíduo, estimulando assim a necessidade de compra. No entanto, não deixa de ser verdade. Ao ampliar, ao fazer avançar e recuar os *slides*, quer o visionamento seja feito

⁵⁰ Trad. livre de: “Involving an illogically warm feeling toward the past, a kind of pleasurable sadness.”, Geoffrey Batchen, op. cit., p. 14.

⁵¹ Trad. livre de: “Nostalgia- its delicate, but potent. Teddy told me that in Greek nostalgia literally means «the pain from an old wound». It’s a twinge in your heart far more powerful than memory alone. This device isn’t a spaceship, it’s a time machine. It goes backwards, and forwards... it takes us to a place where we ache to go again. It’s not called the wheel, it’s called the carousel. It let’s us travel the way a child travels - around and around, and back home again, to a place where we know are loved.”, *Mad Men*, 2007, temp. 1, ep. 13.

individualmente ou em conjunto (sendo que ao visionamento em conjunto se acrescenta a camada do comentário, dos risos em voz alta ao recordar o que é visionado, dos suspiros nostálgicos ou do silêncio partilhado), o que acontece é um completo investimento no ato de ver fotografias, um confronto emocionante com o passado em tamanho ampliado. É ver as imagens pequeninas nos slides transformarem-se em luz projetada num fundo branco, uma espécie de magia surreal. Atualmente quase ninguém fotografa com *slides* e, se o faz, provavelmente tem que ver com esse ato nostálgico, uma vez que para fotografar com *slides* é necessário ter uma máquina de projeção, visto que foram feitos para esse fim.

Um outro caso bastante comum, e nem é necessário recuar muito no tempo para recordar a abundância do fenómeno, é o caso dos álbuns de fotografia. Uma das formas mais comuns de catalogar, organizar e arquivar as fotografias impressas, e mais comumente, as fotografias caseiras. Com a disseminação e maior acessibilidade da fotografia, as máquinas fotográficas acabaram por se tornar um objeto diário comum, parte da rotina e do quotidiano familiar: “Com o *slogan* «*you push the button, we do the rest*» [1888, através da *Kodak* criada por George Eastman], a máquina fotográfica entra no domínio banal e doméstico. Portanto, a fotografia tornou-se rapidamente no instrumento prioritário de autoconhecimento e representação da família.”⁵² Isso fez com que se fosse instalando o hábito de registar e fotografar o passar do tempo no seio familiar, quer fosse através de aniversários e eventos especiais, quer fosse o habitual registo do crescimento de uma criança, por exemplo, ou até mesmo os clássicos retratos de família. Essa velocidade de produção de fotografias trouxe consigo, necessariamente, uma necessidade de arquivo e catalogação, que foi concretizada, na esfera da fotografia caseira, nesses álbuns fotográficos que permitiam datar, organizar e catalogar as imagens numa espécie de curadoria da biografia familiar, e, consecutivamente, organizar um arquivo de todas essas imagens. A vantagem desse tipo de arquivos reside no facto de estarem, precisamente, “à mão”, sempre à espera de ser folheados, individualmente ou coletivamente. A característica interessante que esses arquivos promoviam era em muito semelhante à do visionamento de *slides*: à medida que se ia folheando os álbuns, as memórias floresciam e os momentos registados em imagem eram recordados em voz alta,

⁵² Trad. livre de: “With the slogan «*you push the button, we do the rest*», the camera entered the domain of the ordinary and the domestic. Thus photography quickly became the family’s primary instrument of self-knowledge and representation.” Hirsch, M. (1997). *Family frames: Photography, narrative and postmemory*. Harvard University Press, p. 7.

com direito a narrativas completas e pormenorizadas de momentos felizes no passado. Essa camada de rememoração relatada oralmente a cada visionamento entre familiares e de umas gerações para as outras, permitia uma preservação a longo prazo das memórias, com esse importante e complementar acrescento oral de coisas vivenciadas. Mais uma vez, o folhear conjunto de fotografias aliado a histórias que se iam contando, dotava a fotografia de uma capacidade singular de rememoração, acrescentando de uma outra forma as tais camadas de que Batchen fala.

Em “Photography and the construction of family and memory” (2016), Şahika Erkonan salienta a importância de uma dimensão narrativa na construção da memória familiar: “A memória familiar, enquanto memória comunicativa, vai-se estruturando à medida que os membros da família a recordam.”⁵³ Para além disso, afirma a capacidade das fotografias de família iniciarem e auxiliarem na construção das suas memórias, daí a importância dos seus álbuns, organizados de forma sequencial, de forma a permitir uma conexão narrativa e, conseqüentemente, facilitando a tarefa de recordar: “A memória familiar é moldada e construída através da narração que emerge das fotografias de família. A memória é também a prática através da qual os membros da família trabalham as suas fotografias, colecionando, organizando e transformando-as.”⁵⁴ Em *Family frames: Photography, narrative and postmemory* (1997) Marianne Hirsch comprova esta ideia: “As fotografias de família dependem desse ato narrativo que transforma pedaços retangulares de cartão em detalhes com a capacidade de contar histórias e conectar continentes e gerações.”⁵⁵ O que Hirsch propõe é que a narrativa ajuda a transformar a dimensão estática da fotografia em algo fluído e vivo:

*Por um lado, o punctum perturba a superfície plana e imóvel da imagem,
incorporando-a numa relação afetiva de visualização e, conseqüentemente, numa*

⁵³ Trad. livre de: “Family memory as a communicative memory becomes structured as the family members remember it.”, Erkonan, S. (2016) “Photography and the construction of family and memory” em L. Kramp, N. Carpentier, A. Hepp, R. Kilborn, R. Kunelius, H. Nieminen, T. Olsson, P. Prulmann-Vengerfeldt, I. Tomanić Trivundža e S. Tosoni (Eds.) *Politics, civil society and participation: Media and communications in a transforming environment*. Bremen: edition lumière, p. 264.

⁵⁴ Trad. livre de: “Family memory is reshaped and constructed by the narration emerging from family photographs. Memory is also a practice where family members work with the photographs, collecting them, ordering them and changing them.”, *ibid.*, p. 262.

⁵⁵ Trad. livre de: “Family pictures depend on such a narrative act of adoption that transforms rectangular pieces of cardboard into telling details connecting lives and stories across continents and generations.”, Marianne Hirsch, *op. cit.*, p. 12.

*narrativa; por outro lado, prende e interrompe a leitura contextual e, portanto, a leitura narrativa da fotografia a que Barthes chama studium.*⁵⁶

O que acontece é que, se antigamente confiávamos no poder dos álbuns fotográficos, das molduras, dos medalhões de prata ou até mesmo no poder de peças museográficas enquanto objetos de memória (ou capazes de evocar a memória)⁵⁷, isto é, no poder do próprio objeto e do arquivo físico como forma de conservação do passado, hoje confiamos numa pseudo-curadoria das redes sociais (como o *Instagram* ou o *Facebook*, por exemplo) que, ilusoriamente ou não, permitem uma espécie de documentação cronológica da vida pessoal, com um acréscimo na escala da partilha que, por estar online, se encontra no domínio público, apesar de muitas vezes se alegar privado.

Ao mesmo tempo, confiamos em novas formas de arquivo digitais com capacidades soberbas de armazenamento, identificação e organização digital e tecnológica. O que acontece é que, se essa capacidade de armazenamento aumenta, aumenta em proporção o nível de produção de conteúdo, uma vez que há capacidades para corresponder. O aumento de produção leva-nos a produzir coisas para as quais provavelmente talvez não voltaremos a olhar. Primeiro, porque com tanta produção de imagens é difícil fazer uma constante revisitação de todo o conteúdo; em segundo lugar, porque acabamos por arquivar essas imagens nos dispositivos e, como as sabemos salvaguardadas, deixamos de nos preocupar com a sua existência. Para além disso, o próprio ato de visualizar uma imagem num ecrã é um ato que se desgasta e se torna cansativo, como refere Carr num exemplo dado anteriormente a respeito da leitura de livros no computador vs. em formato físico.

De que é que se trata quando se vê uma fotografia num ecrã? O que é que significa o seu *aparecimento*? O que é que constitui em essência uma fotografia digital? Algoritmos e pixéis? Qual é a implicação que isso tem na nossa relação com a imagem?

Temos de nos questionar se essas imagens e esses ficheiros estarão de facto tão salvaguardados como se supõe. Muitos dos suportes dependem do local e das condições

⁵⁶ Trad. livre de: “on the one hand, the *punctum* disturbs the flat and immobile surface of the image, embedding it in an affective relationship of viewing and thus, in a narrative; on the other, it arrests and interrupts the contextual and therefore narrative reading of the photograph that Barthes calls the *studium*.”, *ibid.*, p. 4.

⁵⁷ Adair Felizardo e Etienne Samain, *op. cit.*, p. 208.

em que são guardados, livres do calor e da humidade, há um cuidado e manutenção que devem ser feitos de forma a preservar a qualidade desses meios.⁵⁸

A primeira ideia que temos sobre a vida útil de um CD ou DVD é que ele duraria “para sempre”, o que não é verdade. Pesquisas mostram que existem mídias que podem durar pouco mais de dois anos, ou até menos e ocorrendo um problema relacionado à fadiga do material ou uma ranhura, não é possível a recuperação dos dados gravados. A grande procura por preços gera, cada vez mais, a entrada de um comércio de mídias com baixa qualidade, comprometendo a sua durabilidade. Uma vez perdido um arquivo, uma imagem, perdida poderá ficar a nossa memória. Com sabedoria, Bresson avisava: «Não podemos copiar e revelar uma lembrança.»⁵⁹

Como sugere o excerto acima, o que acontece é que as novas formas de arquivo estão longe de ser permanentes ou seguras. Basta um vírus ou uma falha de segurança para colocar todos os nossos documentos em risco de desaparecerem para sempre, e com eles as nossas memórias, visto que estivemos demasiado preocupados em registar os acontecimentos desenfreadamente e a guardá-los nesses arquivos, com medo do esquecimento.

Outra questão interessante tem a ver com a questão do público vs. o privado. Como é que se pode falar de memória a partir do momento em que a fotografia é partilhada *online*? Isto é, tratando-se de uma memória pessoal e individual, a partir do momento em que é partilhada publicamente, esta perde o seu estatuto privado e a intimidade inerente ao momento de conceção dessa memória. Que implicações é que isso tem na memória individual ou coletiva visto que qualquer pessoa pode simplesmente copiar, guardar e posteriormente voltar a partilhar essa imagem?

⁵⁸ Ibid., p. 208.

⁵⁹ Ibid.

I.3. PARA UMA ONTOLOGIA DAS IMAGENS MNÉSICAS E DA FOTOGRAFIA

Este capítulo visa encontrar uma relação mais profunda entre a fotografia e a memória como forma de compreender o que está implicado quando se fotografa. Ao mesmo tempo, procurarei entender de que forma é que ambas se distinguem uma da outra, de que tipo de imagens se tratam quando se fala de memória e de recordação e como é que elas se relacionam com o tipo de imagens produzidas pela fotografia.

A palavra “memória” deriva do latim *memoria*, de *memor*, “aquele que pensa”.⁶⁰ De uma forma clara, pode afirmar-se que diz respeito à capacidade de codificar, armazenar, reter e, conseqüentemente, de recordar informação e experiências passadas no cérebro humano.

Apesar disso, a fotografia beneficia de um processo de organização e arquivo de que a memória não beneficia, uma vez que, com a memória, nem sempre é possível recordar um acontecimento específico no passado por vontade pessoal, visto que acontece um acumular de memórias constante e diário. Isto não quer dizer concretamente que há acontecimentos que são esquecidos, mas eles vão-se tornando mais esbatidos com a criação de novas redes neurais. No entanto, de forma muito clara, a memória e a fotografia têm pontos em comum na forma como comunicam e atuam, visto que a ambas está associada uma capacidade de codificar e armazenar informação do passado, que mais tarde pode ser recuperada.

Segundo Siegfried Kracauer na sua obra já citada, “o significado das imagens da memória está vinculado ao seu teor de verdade”, enquanto que a fotografia está apenas “essencialmente vinculada ao momento da sua génese” e não só não visa como não apreende a imagem da memória.⁶¹

Desde que elas [imagens da memória] estejam incorporadas na vida das pulsões incontroláveis, é-lhes inerente uma ambiguidade daimónica; elas são opacas como um vidro fosco, através do qual a claridade dificilmente penetra. A sua transparência aumenta na medida em que o conhecimento desbrava a

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Siegfried Kracauer, op. cit., pp. 206-209.

*vegetação da alma e restringe a coação da natureza. Apenas a consciência libertada, que discerne a natureza daimónica das pulsões, pode encontrar a verdade. Os traços de que essa consciência se recorda estão relacionados com aquilo que é reconhecido como verdadeiro, e que pode manifestar-se nos próprios traços ou ser por eles excluído. A imagem em que tais traços se encontram destaca-se de todas as outras imagens da memória; pois aquela, ao contrário destas, não conserva uma abundância de recordações opacas, mas teores que dizem respeito ao que é conhecido como verdadeiro. Todas as imagens da memória devem ser reduzidas a esta imagem, a qual pode legitimamente ser chamada de derradeira, pois apenas nela perdura o inesquecível.*⁶²

Para Kracauer, o problema da fotografia reside no fluxo do tempo, defendendo que o seu “significado objetivo mudará consoante ela pertença ao âmbito do presente ou a uma qualquer fase do passado”⁶³, atuando assim num sentido contrário ao das imagens da memória, que por sua vez se ampliam em “monogramas da vida recordada”. Assim, poderia dizer-se que as imagens da memória e as imagens fotográficas coincidem no momento da sua formação e que, com o passar do tempo, elas se vão distanciando, sendo que a fotografia vai perdendo o seu teor de rememoração: “a fotografia capta apenas os resíduos que a história dispensou”. Kracauer termina afirmando que quando esse contacto entre a fotografia e a memória cessa por completo, a fotografia atinge o valor de ruína.

Geoffrey Batchen, por outro lado, defende que a memória é que está constantemente num estado de ruína: “recordar algo é arruiná-lo, retirá-lo do seu momento de origem.”⁶⁴ Isto é, recordar acaba por ser um paradoxo: aquilo que torna a memória possível, a passagem do tempo, é ao mesmo tempo aquilo que a faz desvanecer e perder a sua força. Num sentido completamente oposto ao de Kracauer, para Batchen, a fotografia parece ser um elemento que pode travar o processo de desvanecimento da memória, ao auxiliá-la

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Trad. livre de: “to remember something is already to have ruined it, to have displaced it from its moment of origin.”, Geoffrey Batchen, op. cit., p. 78.

com imagens.⁶⁵ No entanto, e como já foi exposto anteriormente, ela não detém esse poder sozinha, há algo que lhe deve ser feito para que se complete numa dimensão sensorial e olfativa, de forma a ativar camadas mais profundas de rememoração.

Mas, antes de mais, para entender de que forma é que a memória e a fotografia se aproximam e se afastam, é necessário um esclarecimento ontológico e filosófico da memória. Torna-se, então, imprescindível recorrer a Henri Bergson.

Em *Matéria e memória* (1896) Henri Bergson defende que o mundo é povoado por imagens que “agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares, segundo leis constantes”⁶⁶ e que, de entre essas imagens, há uma que prevalece sobre as outras, “na medida em que a conheço não apenas de fora, mediante percepções, mas também de dentro, mediante afeções.”⁶⁷ Essa imagem que prevalece é o corpo e é a partir do corpo enquanto imagem que o autor mede e observa as ações e reações entre imagens.

Nesse sentido, defende o autor, o corpo é um centro de ação, através do qual “as imagens exteriores influem sobre a imagem a que chamo o meu corpo: elas transmitem-lhe movimento” e ao mesmo tempo “este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele restitui-lhes movimento.”⁶⁸ Assim, o corpo é um meio que recebe e devolve movimento e é através dessa troca que ele tem percepção da matéria: “Chamo de matéria o conjunto das imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, o meu corpo.”⁶⁹ Por outras palavras, é como se “girássemos um caleidoscópio”⁷⁰, com a imagem do corpo a ocupar o centro, e as restantes imagem a regularem-se a partir dela e, por sua vez, essas outras imagens também se relacionam cada uma a si mesma e umas com as outras.

⁶⁵ Veja-se, por exemplo, Charles Baudelaire em “O público moderno e a fotografia”, onde o autor faz um ataque violento à fotografia, mas poupa o seu papel enquanto auxiliar de memória: “Que ela [a fotografia] enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva aos seus olhos a precisão que faltava à sua memória (...) Que ela salve do esquecimento as ruínas decadentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma irá desaparecer e que pedem um lugar no arquivo da nossa memória, e terá a nossa gratidão e será aplaudida.”, Baudelaire, C. (2013). “O público moderno e a fotografia”. In Trachtenberg, A., *Ensaio sobre fotografia. De Niépce a Krauss* (pp. 99-104). Lisboa: Orfeu Negro.

⁶⁶ Bergson, H. (1999). *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, p. 11.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid., p. 14.

⁶⁹ Ibid., p. 17.

⁷⁰ Ibid., p. 20.

A percepção é extremamente importante na medida em que é através dela que percebemos o mundo, ela é “conhecimento puro”⁷¹ e “dispõe do espaço na exata proporção que a ação dispõe do tempo.”⁷² Dessa forma, a percepção exige também um esforço da memória e, conseqüentemente, ocupa sempre “uma certa duração”⁷³. Através da subjetividade das qualidades sensíveis, defende Bergson, a nossa memória opera uma “espécie de contração do real.”⁷⁴ Isto é, a memória participa de um lado subjetivo do nosso conhecimento das coisas ao estar implicada na experiência da percepção: “Para existir percepção pura, teríamos de existir sem memória.”⁷⁵ Daí que, toda a percepção do mundo que nos rodeia deriva de uma experiência influenciada pela subjetividade da memória. Assim: “É verdadeiramente na matéria que a percepção pura nos colocaria, efetivamente no espírito que penetraríamos já com a memória.”⁷⁶

Nesse sentido:

*As imagens que nos cercam parecerão voltar-se em direção ao nosso corpo, mas desta vez iluminada a face que interessa; elas destacarão da sua substância o que tivermos retido de passagem, o que somos capazes de influenciar. Indiferentes umas às outras em razão do mecanismo radical que as vincula, elas apresentam reciprocamente, umas às outras, todas as suas faces ao mesmo tempo, o que equivale a dizer que elas agem e reagem entre si por todas as suas partes elementares, e que, conseqüentemente, nenhuma delas é percebida nem percebe conscientemente.*⁷⁷

É o caleidoscópio de que Bergson fala. Mas, tendo em conta o excerto mencionado, o problema para o autor reside no facto de representarmos a percepção como uma “visão fotográfica das coisas”:

⁷¹ Ibid., p. 24.

⁷² Ibid., p. 29.

⁷³ Ibid., p. 31.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid., p. 32.

⁷⁶ Ibid., p. 210.

⁷⁷ Ibid., p. 34.

*Toda a dificuldade do problema que nos ocupa advém de que representamos a percepção como uma visão fotográfica das coisas, que seria tomada de um ponto determinado com um aparelho especial, no caso o órgão de percepção, e que se desenvolveria a seguir na substância cerebral por não se sabe qual processo de elaboração química e psíquica. Mas como não ver que a fotografia, se fotografia existe, já foi obtida, já foi tirada, no próprio interior das coisas e de todos os pontos do espaço?*⁷⁸

Assim, a ideia de uma percepção virtual de todas as coisas implica que, a existir fotografia, ela já existe no interior das coisas e está tirada de todos os pontos do espaço. Isto é, não obteríamos uma “fotografia” através de cada estímulo visual na percepção, porque essa fotografia já existiria no interior de tudo o que é percebido. Será, então, a nossa percepção a fotografia que as coisas nos dão delas mesmas a partir do seu interior? Bergson desenvolve:

*Mas, se considerarmos um lugar qualquer do universo, poderemos dizer que a ação da matéria inteira passa sem resistência e sem perda, e que a fotografia do todo é translúcida: falta, atrás da chapa, uma tela escura sobre a qual se destacaria a imagem. As nossas "zonas de indeterminação" desempenhariam de certo modo o papel de tela. Elas não acrescentam nada àquilo que é; fazem apenas com que a ação real passe e que a ação virtual permaneça.*⁷⁹

Talvez encontremos uma resposta para o enunciado de Bergson na teoria acerca do “cérebro enquanto ecrã” de Gilles Deleuze. Ao afirmar “O cérebro é unidade. O cérebro é o ecrã”⁸⁰, o autor remete para a capacidade de projeção do próprio cérebro. E a resposta estaria, então, no movimento dentro da imagem. Ora, o movimento é uma característica do cinema e não da fotografia. O cinema “dota a imagem com um movimento próprio

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid., p. 36.

⁸⁰ Deleuze, G. (1986). *Le cerveau, c'est l'écran*. Cahiers du cinéma 380. Disponível em: <https://www.diagonalthoughts.com/?p=2252>.

[auto-movimento], nunca para de traçar os circuitos do cérebro.” Assim, o cérebro servir-se-ia das fotografias tiradas de todos os pontos do espaço, como fotogramas, e, dotando-lhes de movimento, daria um destino às imagens da percepção, ao interligá-las por intermédio do movimento e, conseqüentemente, projetá-las.

Segundo Bergson, a percepção acontece através de uma dupla faculdade que o corpo possui em efetuar ações e experimentar afeções, isto é, através de “uma capacidade sensório-motora de uma certa imagem, privilegiada entre as demais.”⁸¹ É através da afeção que “percebo o interior dessa imagem”.⁸² Num plano paralelo, mas ainda assim distinto, essa experiência faz lembrar a experiência do *punctum* de Barthes, uma ferida do tempo que afeta a nossa experiência da fotografia por intermédio da afeção e da emoção, algo que nos “fere” a partir de alguma coisa profunda escondida na imagem, também ela relacionada com a memória.⁸³ É através desse *punctum* que estabelecemos ligações sensório-motoras com as imagens. O próprio ato de nos dispormos ao aparecimento do *punctum* é, ao mesmo tempo, entregarmo-nos às feridas da memória através de um jogo de associações livres, que pode inclusive levar ao encontro com memórias recalçadas.

A memória é uma “sobrevivência das imagens passadas” que se misturam constantemente com a percepção do presente, e essas imagens conservam-se na medida em que possam tornar-se úteis: “A todo o instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida; e, como esta não cessa de crescer, acabará por recobrir e submergir a outra.”⁸⁴ Assim, conclui-se que as nossas percepções estão “impregnadas de lembranças.”⁸⁵ O passado é “por essência *o que não atua mais*”, e o presente o “*atuante*”⁸⁶, e a memória intercala precisamente o passado com o presente, em “momentos múltiplos da duração” fazendo com que “percebamos a matéria em nós.”⁸⁷

Bergson defende que as imagens passadas e o passado sobrevivem de duas formas: “em mecanismos motores”, que, por exemplo, permitem a aquisição de hábitos, e em

⁸¹ Henri Bergson, op. cit., p. 63.

⁸² Ibid.

⁸³ “(...) porque o *punctum* é também picada, pequeno orifício, pequena mancha, pequeno corte (...) O *punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala).”, Roland Barthes, op. cit., p. 35.

⁸⁴ Henri Bergson, op. cit., p. 69.

⁸⁵ Ibid., p. 70.

⁸⁶ Ibid., p. 72.

⁸⁷ Ibid., p. 77.

“lembranças independentes”. Dessa forma, a ação da memória, no sentido de transportar a experiência passada para a ação presente, também acontece de duas maneiras:

*Ora se fará na própria ação, e pelo funcionamento completamente automático do mecanismo apropriado às circunstâncias; ora implicará um trabalho do espírito, que irá buscar no passado, para dirigi-las ao presente, as representações mais capazes de se inserirem na situação atual.*⁸⁸

Assim sendo, o autor acaba necessariamente por distinguir dois tipos de memória: uma que se situa no passado, enquanto representação, e outra que se situa no presente, como ação:

*(...) poderíamos representar duas memórias teoricamente independentes. A primeira registaria, sob forma de imagens-lembranças, todos os acontecimentos da nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam; ela não negligenciaria nenhum detalhe; atribuiria a cada facto, a cada gesto, o seu lugar e a sua data. Sem segunda intenção de utilidade ou de aplicação prática, armazenaria o passado pelo mero efeito de uma necessidade natural. Por ela tornar-se-ia possível o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada; nela refugiar-nos-íamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta da nossa vida passada; (...) a segunda já não nos representa o nosso passado, ela encena-o; e, se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga o seu efeito útil até ao momento presente.*⁸⁹

A lembrança espontânea faz parte do primeiro tipo, uma representação e, segundo o autor, é imediatamente perfeita porque “o tempo não poderá acrescentar nada à sua imagem sem desnaturá-la; ela conservará para a memória o seu lugar e a sua data.” Pelo contrário, a lembrança aprendida “sairá do tempo à medida que a lição for melhor sabida;

⁸⁸ Ibid., p. 84.

⁸⁹ Ibid., pp. 88-89

tornar-se-á cada vez mais impessoal, cada vez mais estranha à nossa vida passada (...).” Dessa forma, a primeira é “a memória por excelência”.⁹⁰ E nesse sentido, prolongando ou extrapolando o pensamento de Bergson, pode dizer-se que a fotografia representa a (faz parte da?) memória por excelência, ao evocar (apresentar?) a memória enquanto representação (porque regista os acontecimentos e armazena o passado pelo efeito de uma necessidade natural). Não há nada que o tempo lhe possa acrescentar, visto que ela conserva o seu lugar e a sua data, isto é, há um espaço e um tempo que lhe são inerentes.

Bergson estabelece uma relação interessante da memória com o sonho, defendendo que, para “evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar.”⁹¹ Melhor ainda, essas imagens armazenadas através da memória espontânea têm outro uso: são “imagens de sonho”⁹².

A lembrança-pura, a imagem-lembrança e a percepção não se produzem isoladamente na realidade. A percepção, diz-nos Bergson, não passa de um simples contacto do espírito com o objeto presente e está “impregnada de imagens-lembrança que a completam, interpretando-a.” Por sua vez, a imagem-lembrança “participa da lembrança-pura que ela começa a materializar, e da percepção na qual tende a encarnar.” Assim, a lembrança-pura “não se manifesta normalmente a não ser na imagem colorida e viva que a revela”⁹³. Isto é, para que uma lembrança se manifeste à consciência ela precisa passar do estado puro em que existe, atualizando-se numa imagem, indo buscá-la ao passado e contraindo-a para que possa coexistir no presente. Assim, a memória é composta por imagens-lembrança e por imagens-contração, ambas “direções da percepção”. É a partir da recordação/lembrança que a percepção flui, e, posteriormente, o cérebro encontra sentido ao organizá-las. Dessa forma, o que acontece é que o cérebro procura criar “imagens discretas de lembrança do todo contínuo da memória a fim de tirar um sentido da experiência pessoal da duração.”⁹⁴

⁹⁰ Ibid., p. 91.

⁹¹ Ibid., p. 90.

⁹² Ibid., p. 93.

⁹³ Ibid., pp. 155-156.

⁹⁴ Trad. livre de: “The brain seeks to create discrete recollection images from the continual whole of memory in order to make sense of it as a history of one’s own experience of duration.”, Sutton, D. (2009). *Photography, cinema, memory*. Minnesota: University of Minnesota Press, p. 37.

*Temos consciência de um ato sui generis pelo qual deixamos o presente para nos recolocar primeiramente no passado em geral, e depois numa certa região do passado: trabalho de tentativa, semelhante à busca do foco de uma máquina fotográfica. Mas a nossa lembrança permanece ainda em estado virtual; dispomo-nos simplesmente a recebê-la, adotando a atitude apropriada. Pouco a pouco aparece como que uma nebulosidade que se condensasse; de virtual ela passa ao estado atual; e, à medida que os seus contornos se desenhavam e a sua superfície se colore, ela tende a imitar a percepção. Mas continua presa ao passado pelas suas raízes profundas, e se, uma vez realizada, não se ressentisse da sua virtualidade original, se não fosse, ao mesmo tempo que um estado presente, algo que se destaca do presente, não a reconheceríamos jamais como uma lembrança.*⁹⁵

No seguimento do raciocínio, talvez a fotografia nos permita o exercício oposto, partindo de uma imagem focada e definida, em busca de uma lembrança mais profunda, indo na direção contrária, no sentido de um estado virtual, à lembrança-pura (talvez até mesmo indo no sentido da derradeira imagem da memória de Kracauer, que nunca poderia ser uma fotografia, mas algo que se aproximasse da lembrança-pura, da verdade). Se a lembrança-pura é uma “manifestação espiritual” e, por isso, com a memória “estamos efetivamente no domínio do espírito”⁹⁶, se a fotografia permitir uma aproximação à lembrança-pura, pode igualmente permitir uma experiência espiritual.⁹⁷

Segundo Bergson, a imagem pura e simples não tem a capacidade de reportar ao passado a não ser que seja “efetivamente no passado que eu vá buscá-la, seguindo assim

⁹⁵ Henri Bergson, op. cit., p. 156

⁹⁶ Ibid., p. 281.

⁹⁷ Esta é uma experiência muito rara que se aproxima daquilo que Barthes descreve com a fotografia do Jardim de Inverno: “Observei a menina e encontrei finalmente a minha mãe.”; “Mas a minha dor exigia uma imagem justa, uma imagem que fosse simultaneamente justiça e justeza: justamente uma imagem, mas uma imagem justa. Assim era, para mim, a fotografia do Jardim de Inverno. Pela primeira vez, a fotografia dava-me uma sensação tão segura como a recordação, tal como Proust sentiu, quando, baixando-se um dia para se descalçar, viu bruscamente na sua memória o rosto da sua verdadeira avó «cuja realidade viva eu encontrava pela primeira vez numa recordação involuntária e completa.»”, Roland Barthes, op. cit., p. 79. O contexto é proustiano, e embora isto seja já outra história, pode dizer-se que Proust ensaia literariamente a teoria da recordação, da memória involuntária de Bergson.

o processo contínuo que a trouxe da obscuridade à luz.”⁹⁸ A fotografia permite isso, no sentido em que reporta sempre ao passado do seu momento de gênese.

No momento em que se transforma em imagem, “o passado deixa o estado de lembrança-pura”, atualizando-se em imagem e passando a um estado presente que “só pode participar do passado através da lembrança da qual ela saiu.”⁹⁹ Ora, nesse sentido, a fotografia representa um paradoxo, porque ela ao mesmo tempo que participa do passado, é um estado presente que reporta em simultâneo para a lembrança que sai do passado no momento da observação, e o presente com o qual coexiste. Existirá essa lembrança intrinsecamente dentro da própria fotografia, ou será ao meu espírito que eu a vou buscar? É que, num sentido concreto, a lembrança seria a do fotógrafo no momento em que capta a imagem fotográfica, daí que a fotografia permita *recuperar* uma lembrança do passado. Mas, ao existir dentro da própria fotografia, num sentido inverso ao da percepção de Bergson, em que a fotografia existiria já dentro das próprias coisas, estaríamos a falar de outro tipo de lembrança que coexistiria e se fundiria com a fotografia em si, existindo em paralelo e que lhe seria indissociável, tornando-se difícil distinguir onde termina a fotografia e onde começa a lembrança. Se “é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere a vida”¹⁰⁰, então talvez seja esse paradoxo temporal da fotografia que lhe confere uma proximidade tão especial com a memória. Ou seja, ela parte precisamente do presente em direção ao passado que representa.

Em *Photography, cinema, memory: the crystal image of time* (2009), Damien Sutton debate-se com uma questão semelhante, descrevendo que a fotografia “contraí todas as imagens pertinentes do tempo: há o presente da imagem fotográfica, o passado que ela representa, e o futuro do passado, que se torna no presente da imagem.”¹⁰¹, por outras palavras, corresponde ao conceito de “contração”¹⁰² de Bergson:

O passado não existe, de facto; é apenas uma imagem da memória que coexiste com o presente enquanto contração do passado em geral, e regiões do

⁹⁸ Henri Bergson, op. cit., p. 158.

⁹⁹ Ibid., p. 163.

¹⁰⁰ Ibid., pp. 178-179.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² “Por outras palavras, a memória integral responde ao apelo de um estado presente através de dois movimentos simultâneos, um de translação, pelo qual ela se dirige por inteiro ao encontro da experiência e se contraí mais ou menos, sem se dividir, em vista da ação, o outro de rotação sobre si mesma, pelo qual se orienta para a situação do momento a fim de apresentar-lhe a face mais útil.”, ibid., pp. 197-198.

*passado em particular. Tal como a memória, a fotografia constitui um passado enquanto um outro, e, tal como na memória, entramos no passado da fotografia de forma a fazer sentido do colapso do «então» e do «agora» que a fotografia representa.*¹⁰³

O tempo, diz-nos Sutton, é aniquilado em favor da contração e essa contração acontece com todas as fotografias da mesma forma que acontece com a memória, e é nesse sentido que se poderia dizer que partilham uma natureza, a partir da forma como lidam com os paradoxos do tempo. A fotografia, à semelhança da imagem-lembrança, necessita de uma conexão material-motora:

*Por norma, organizamos as fotografias em sequências e contextos - o álbum de família, o jornal, a tira de filme - e criamos conexões material-motoras de forma a domar ou tirar um sentido dos paradoxos do movimento e do tempo que eles são. No entanto, sempre que a fotografia for deixada sem uma conexão material-motora, seja por deslocamento ou, alternadamente, emaranhamento e involução, a significação pode ser radical e aleatória.*¹⁰⁴

Para Sutton, a fotografia sugere uma passagem do tempo que lhe é interna, assumindo-a enquanto uma “imagem da duração, como uma «intuição do todo».”¹⁰⁵ Isto é, uma fotografia permite encontrar um equilíbrio entre a sucessão (ou a progressão) de tempo entre o passado e o futuro. Assim, a fotografia apresenta uma imagem estática que, no entanto, dá uma poderosa sensação de passagem do tempo: “Somos, de repente, internos à mudança do mundo e podemos vislumbrar a enormidade do passado e do futuro que a

¹⁰³ Trad. livre de: “The past does not, in fact exist; it is only an image of memory that coexists with the present as a contraction of the past in general, and regions of the past in particular. Like memory, photography constitutes a past as *an other*, and as with memory, we enter the photograph’s «pastness» in order to make sense of the collapse of the «then» and «now» that it represents.”, Damien Sutton, op. cit., p. 55.

¹⁰⁴ Trad. livre de: “Ordinarily we place photographs into sequences and contexts- the family album, the newspaper, the filmstrip- and create motor-material connections in order to tame or make sense of paradoxes of movement and time that they are. However, whenever the photograph is left without a motor-material connection, either through dislocation or, alternatively, entanglement and involution, signification can be radical and random.”, *ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 38.

fotografia suspende.”¹⁰⁶ O seu paradoxo reside aí, na sensação de movimento que a passagem do tempo lhe confere.

Por outro lado, e segundo uma abordagem bastante diferente das anteriores, Christian Metz fala acerca de uma *atemporalidade* da fotografia e explicita que essa característica a aproxima do inconsciente da memória, que também é atemporal. Para Metz, o tempo da imagem corresponde ao “tempo do olhar”, um tempo “indivisível e não regulamentado, que não depende de uma representação do tempo regulado pelo movimento.”¹⁰⁷ Assim, ao contrário do que defende Sutton, por exemplo, os paradoxos do tempo da fotografia não fariam sentido para Metz, visto que, segundo defende, ela foge à sua regulamentação e entra no domínio do atemporal.

Segundo Barthes, a fotografia torna-se muitas vezes em algo “doloroso”¹⁰⁸ porque, ao autenticar a existência de um indivíduo, leva a um desejo de o encontrar por inteiro, na sua essência, no entanto, “ela só pode responder ao meu desejo louco através de qualquer coisa de indizível: evidente e, contudo, improvável. Essa qualquer coisa é o *ar*. O ar é essa coisa exorbitante que leva do corpo à alma.”¹⁰⁹ Assim, a fotografia atinge uma dimensão alucinatória¹¹⁰, é “falsa ao nível da percepção,” mas “verdadeira ao nível do tempo”: “(...) uma alucinação moderada, modesta, partilhada (por um lado «não está lá», por outro, «isso existiu realmente»). Imagem louca, *tocada* pelo real.”¹¹¹

É esse último elemento que me parece crucial na relação que a fotografia estabelece com a memória e vice-versa: o tempo. É através do tempo que ambas se cruzam e se interseitam; e é através do tempo que a existência das imagens se torna possível.

Que a memória e a fotografia estejam intimamente ligadas parece-me indiscutível, e talvez fosse mais simples analisar essa relação recorrendo a analogias ou metáforas¹¹²,

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Christian Metz apud Damien Sutton, p. 54.

¹⁰⁸ “A fotografia obrigava-me, assim, a um trabalho doloroso; (...) Dizer de uma foto «*quase* ela!» era para mim mais doloroso do que dizer de uma outra: «não é nada ela.»”, Roland Barthes, op. cit., p. 76.

¹⁰⁹ Ibid., p. 124.

¹¹⁰ “E, diante da foto, tal como no sonho, é sempre o mesmo esforço, o mesmo trabalho de Sísifo: subir, tenso, até à essência, voltar a descer sem a ter contemplado e recomeçar.”, *ibid.*, p. 76.

¹¹¹ Ibid., p. 126.

¹¹² Por exemplo, o próprio processo de formação da memória e o processo fotográfico têm muito em comum, desde a apreensão dos estímulos durante a memória sensorial, passando pela memória a curto prazo até à memória a longo prazo, que podem corresponder, metaforicamente, ao momento em que se decide o que se vai fotografar, ao carregar no botão obturador e a fotografia em si, respetivamente. Ambos se distribuem por três fases semelhantes, a captação de estímulos através da percepção, a fixação momentânea desses estímulos, e um registo duradouro que se pode revisitar; De igual forma, seria interessante estudar o caso da “memória fotográfica”; ou ainda Marcel Proust no seu *Em busca do tempo perdido*, onde compara a memória a uma câmara escura interior: “Há prazeres como fotografias. O que se tem na presença do ser

(há inclusive inúmeros autores que recorrem a esse tipo de abordagem¹¹³), mas a leitura de *Matéria e memória* permite fazer algumas pontes para a interpretação dessa intimidade, ao dotar-nos com conceitos-base de extrema relevância, como tentei demonstrar. Bergson estabelece que não é da natureza da memória a produção de imagens. Paul Ricoeur, pelo contrário, esclarece que a produção de imagens é uma característica da imaginação ou, por outras palavras, “(...) a ficção é a memória do que não aconteceu. Ou do que pode vir a acontecer. Ou do que aconteceu ou acontecerá de outra maneira. Melhor: é a memória do que a ficção faz acontecer da sua maneira.”¹¹⁴ Ora, a memória não produz imagens, mas apoia-se nelas para que a lembrança-pura se possa atualizar numa imagem-lembrança. O que garante a veracidade das imagens em que se apoia é a sua existência no passado, essa referência a um “real anterior”, caso contrário poderiam não passar de algo que a imaginação produziu, tornando-se irreais. Por vezes a confirmação de que uma imagem existiu de facto num passado torna-se difícil e tende a confundir-se com outras imagens, essas sim, produzidas pela imaginação: quantas vezes não sabemos dizer se aquilo que julgamos ser uma recordação talvez não tenha passado de um sonho?

Se nos cingirmos ao seu valor indexical, o que a fotografia representa é a confirmação factual da existência de um estado de coisas, de uma “imagem do passado”, uma imagem que além da existência psicológica, atinge uma outra dimensão: a existência tangível. Num sentido análogo, essa imagem fotográfica apresenta uma grande semelhança com a imagem-lembrança: ambas representam a existência de um passado que se comprime no presente para que possa ser recordado. Ao permitir a confirmação e a veracidade de uma imagem, a fotografia permite também o afastamento daquelas outras imagens que são inúteis ou perigosas. É, de certa forma, um “ponto de contacto” entre o passado e o presente. Talvez se possa dizer que uma fotografia pode ser um outro estado de uma imagem-lembrança que se atualiza e atinge uma dimensão física, deixando de existir num

amado não passa de um negativo, revelamo-lo mais tarde, chegados a casa, quando reencontramos à nossa disposição aquela câmara escura interior cuja entrada está «interdita» enquanto há gente à vista.”, Proust, M. (2016) *Em busca do tempo perdido volume 2: À sombra das raparigas em flor*. Lisboa: Relógio D’Água, p. 389.

¹¹³ Veja-se, por exemplo Cosman, T. (2012). “The metaphors of photography and the metaphors of memory— Artistic reflections on an album of family photographs”. *Philobiblon*. Vol. XVII (1), pp. 268-291 ou Baudelaire, C. (2013). “O público moderno e a fotografia”. Em: A. Trachtenberg (ed.), *Ensaio sobre fotografia. de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro; entre outros.

¹¹⁴ Santos, J. M. e Soares, A. (2020). “O fim e o princípio”. *Electra*, 8, p. 9.

campo de subjetividade, para ocupar um campo objetivo. Se assim é, quer dizer que uma fotografia é memória *objetivada* e não simplesmente evocação de memória.

I.4. A COR DA MEMÓRIA/ A COR DA INFÂNCIA: O BRANCO DA NEVE E O CASO PARTICULAR DO GLOBO DE NEVE COMO UM OBJETO DE NOSTALGIA

Este capítulo visa explicar uma relação da neve com a memória e, conseqüentemente, como é que essa relação com a neve dota os globos de neve de uma capacidade especial de recordar. O objetivo é explorar o globo de neve enquanto objeto de memória a partir de uma análise da sua forma e composição, tendo por base essa relação ao mesmo tempo fantasiosa e nostálgica com a neve. A relevância deste capítulo permite estabelecer uma relação entre as temáticas até aqui abordadas e o meu projeto final de fotografia *Nevasca*. Aqui serão estabelecidas as bases que permitem interligar o que já foi explorado até esta fase, e no capítulo relativo ao projeto procurarei explicar de forma mais profunda como é que o projeto de fotografia se encaixa.

A relação entre a neve e a memória aparece, na maioria das vezes, associada à infância. Há vários autores que exploram essa relação nas suas obras, como é o exemplo de Walter Benjamin em “Infância berlinense: 1900” (1950), onde o autor revisita a sua infância através de pequenos momentos de que se recorda ter vivido na sua cidade natal. Benjamin dá o exemplo específico da observação do “torvelinho de neve” que fazia a partir da janela do seu quarto quente, e como é que isso influenciava a sua imaginação:

(...) Mas às vezes, no inverno, quando estava à janela no quarto aquecido, o torvelinho de neve a cair lá fora contava-me histórias em silêncio. É verdade que nunca consegui perceber bem o que ele me contava, porque muita coisa nova se metia sem parar e em grande quantidade entre a matéria já conhecida. Mal eu me tinha ligado mais intimamente a um grupo de flocos, percebia que ele tinha de me entregar a um outro que de repente o invadia. Mas agora tinha chegado o momento de seguir no torvelinho das letras as histórias que me tinham fugido à janela. As terras distantes que nelas encontrava envolviam-se, como os flocos,

*em jogos familiares umas com as outras. E como a distância, quando neva, já não nos leva para longe, mas para dentro, Babilónia e Bagdade, Akko e Alasca, Tromsø e o Transvaal estavam todas dentro de mim.*¹¹⁵

Precisamente por estar associada à infância, talvez devido a uma tradição cultural em associar o branco à pureza, à felicidade, às coisas simples, a neve apresenta-se com uma dimensão extremamente nostálgica. O próprio ato de nevar é algo quase ritualístico, fantasioso, que promove a imaginação e a brincadeira como, aliás, o comprova Benjamin através do exemplo citado. A neve encontra-se, assim, intimamente relacionada com as brincadeiras da infância, nos lagos gelados, as lutas de bolas de neve, quase como se trouxesse uma possibilidade infinita de brincadeiras para a imaginação, uma verdadeira tela em branco: o melhor e maior parque de diversões.

No artigo “«Snow scenes»: Exploring the role of memory and place in commemorating extreme winters” (2016) os autores Alexander Hall e Georgina Endfield elaboraram um estudo onde explicitam essa relação de proximidade entre as memórias (mais concretamente as memórias da infância) e os invernos mais extremos, chegando à conclusão que os sujeitos do estudo se recordavam melhor e em maior pormenor de eventos que aconteceram durante tempestades de neve:

*É muito claro que a maioria dos nossos entrevistados se relembra de eventos climáticos, e de invernos com neve particularmente prolongados, com um elemento de nostalgia. No banco de dados, a nostalgia aparece predominantemente, embora não exclusivamente, ligada à memória e a locais da infância, com as pessoas a recordar frequentemente como é que os eventos de neve em particular atrapalharam a vida escolar.*¹¹⁶

¹¹⁵ Benjamin, W. (2018). “Infância berlinense: 1900”. In: *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio e Alvim, p. 85.

¹¹⁶ Trad. livre de: “It is very clear that the majority of our respondents recall weather events, and particularly prolonged snowy winters, with an element of nostalgia. Across the database nostalgia is predominantly, though not exclusively, linked to childhood memory and childhood places, with people often remembering the way which snow events in particular disrupted school life.”, Hall, A. e Endfield, G. (2016). “«Snow scenes»: Exploring the role of memory and place in commemorating extreme winters” em *Weather, climate and society*. V. 8, disponível em: <https://journals.ametsoc.org/doi/pdf/10.1175/WCAS-D-15-0028.1>, p. 16.

Em *As I was moving ahead occasionally, I saw brief glimpses of beauty* (2000), Jonas Mekas explicita em *voice-over* uma relação muito especial entre a neve e a sua infância, chegando a afirmar que é isso que o paraíso representa para si, e corrobora a ideia defendida anteriormente:

*Eu posso nem estar a filmar a vida real, posso estar apenas a filmar as minhas memórias. Eu não me importo! Eu só tenho de filmar. Eu tenho de filmar a neve. Eu tenho de filmar a neve. Quanta neve há em Nova Iorque? Mas vocês verão muita neve nos meus filmes. A neve é como a lama de Lourdes. Porque é que, quando pintam o Paraíso, o mostram sempre cheio de árvores exóticas? Não! O Paraíso, o meu Paraíso era cheio de neve! Digo-vos: O Paraíso estava cheio de neve branca e macia, e eu costumava rebolar nela e era tão livre e feliz. Eu estava no Paraíso. Eu sabia... Eu sei que quando eu era uma criança eu estava no Paraíso. Eu sei.*¹¹⁷

Para Mekas a neve representa uma espécie de portal para a sua infância, o lugar onde foi verdadeiramente feliz. Funciona quase como uma fotografia, ao impulsionar o encontro entre o passado e o presente e permitir suportar a impossibilidade de regressar a esse paraíso. Não podendo regressar ao paraíso da infância, pode ao menos rodear-se de neve “branca e macia” e reencontrar, nem que seja, uma parte ínfima da liberdade e da felicidade que essa mesma neve lhe trouxe em criança.

No seguimento do raciocínio, e pela relação óbvia que estabelecem com a neve, os globos de neve apresentam-se como objetos de memória, e concretamente de nostalgia, extremamente importantes. Não só enclausuram e protegem o mundo que contêm no seu interior, como libertam esse mesmo interior do tempo exterior, assumem um tempo próprio, um tempo regulado pela estaticidade dos flocos de neve artificiais pousados no fundo do globo, ou então pelo agitar desses mesmo flocos a partir da nossa interação com

¹¹⁷ Trad. livre de: “I may not be even filming the real life; I may be just filming my memories. I don’t care! I just have to film. Like, I have to film snow. I have to film snow. How much snow there is in New York? But you’ll see a lot of snow in my films. Snow is like the mud of Lourdes. Why do they always, when they paint Paradise, show it just full of exotic trees? No! Paradise, my Paradise was full of snow! I tell you: Paradise was full of soft, white snow, and I used to roll in it, and I was so free and happy. I was in Paradise. I knew... I know when I as a child I was in Paradise. I know.”, Mekas, J. (Realizador). (2000). *As I was moving ahead occasionally, I saw brief glimpses of beauty* [Filme]. EUA.

o objeto: “O espetador agita o globo e segue-se uma performance narrativa. A miniatura dentro do globo de neve inspira a história, e a visão da queda de neve dentro do globo inicia a ação.”¹¹⁸

Ao mesmo tempo permitem interagir e transportar esse objeto como se se tratasse de um brinquedo. Ele próprio é muitas vezes oferecido enquanto recordação, uma prenda que se trouxe de um destino longínquo e que transporta precisamente o poder rememorativo dessa viagem ou desse presente.

Em *A biography of the american snow globe: From memory to mass production, from souvenir to sign* (2014), Anne Hilker salienta a importância da relação da miniatura dentro do globo com um referente no mundo real. O impacto da miniatura que está dentro do globo depende do reconhecimento dessa relação com o referente. Essa relação é interessante no sentido em que aproxima a fotografia de um objeto como o globo de neve, isto é, o poder rememorativo de uma imagem fotográfica também depende do reconhecimento da relação da imagem com o seu referente. Por outro lado, o tempo do globo assemelha-se muito ao tempo de uma fotografia: um tempo estático que necessita de ser animado por algo que lhe é exterior. No caso da fotografia, é a memória do indivíduo que a anima e transporta o indivíduo ao passado. No entanto, o que acontece com o globo de neve, defende Hilker, é que o espetador pode iniciar a queda de neve dentro do globo ao agitá-lo, mas não detém o poder de a parar: “A ação da queda de neve define um período de tempo indeterminado para o espetador (...) e a sua ativação cria um tempo independente característico da fantasia.”¹¹⁹ A autora vai mais longe e sugere que, à semelhança do que acontecia com Benjamin ao observar a queda de neve a partir do interior do seu quarto, o globo de neve enquanto objeto é guardado precisamente em casa, desafiando assim o calor do ambiente doméstico e, por essa mesma razão, estimulando brincadeiras com a imaginação: “A mente, espelhando a neve que flutua, é igualmente suspensa, dispensada da sua atenção aos deveres do mundo real e das responsabilidades da vida adulta.”¹²⁰ Por outro lado, apesar de não se ter controlo sob o fim da queda da neve, o globo permite um acesso seguro à memória, mas também garante uma saída

¹¹⁸ Trad. livre de: “The viewer shakes the globe and a narrative performance follows. The snow globe’s miniature inspires the story, and the vision of falling snow inside glass begins the action.”, Hilker, A. (2014). *A biography of the american snow globe: From memory to mass production, from souvenir to sign*. (Tese de Mestrado). New York: Parsons, The New School for Design, p. 28.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹²⁰ Trad. livre de: “Mirroring the snow floating inside, the mind, too, is suspended, relieved of its attention to real-world duties and adult responsibilities.”, *ibid.*, p. 34.

igualmente segura, uma vez que essa queda eventualmente termina e permite o retorno à realidade.

Por todas as razões mencionadas, o globo de neve apresenta-se intimamente ligado à infância. Anne Hilker reforça a ideia, defendendo que, através da sua preservação, os proprietários não só procuram um controlo do tempo como “uma incorporação tangível do passado.”¹²¹ O globo de neve invoca um “passado incipiente não recordado, paradisíaco e eterno” e a procura por um retorno. Dessa forma, o globo torna-se ativo ao “sugerir ou prever esse retorno.”: “O globo representa a narrativa fundamental do regresso ao paraíso, chamando por um «eu» anterior.”¹²²

Citizen Kane (1941), de Orson Welles, representa de uma forma extremamente interessante essa relação entre o globo de neve e a infância, e leva inclusivamente à hipótese do branco poder ser a cor da memória ou estar muito associado à memória. Em algumas culturas é até uma cor associada à morte, o que se torna interessante no sentido em que a cena que nos apresenta o globo de neve é a cena que coincide com a morte do personagem principal Charles Kane. No filme, a neve aparece sempre ligada à infância, nomeadamente numa das cenas mais importantes para a construção do carácter de Charles Kane: a cena que marca a separação dos seus pais e da sua casa de infância, isto é, o fim da sua felicidade e inocência. Representa ao mesmo tempo o sublime e a nostalgia, mas também a rutura, o abandono e a melancolia, derivados desse acontecimento específico no seu passado. A neve, o branco, representam esse estado de vida puro antes da corrupção do dinheiro, é a pobreza e a humildade. Para além disso, há outro ponto aparentemente irrelevante no filme, mas que novamente salienta a importância do branco: a cena em que o personagem Mr. Thompson, (o jornalista que serve de elo entre os vários pedaços de narrativa, ao procurar entender o significado da última palavra proferida por Charles Kane), conversa com Mr. Bernstein, pessoa próxima de Kane, e Mr. Bernstein conta-lhe uma história acerca de uma rapariga que viu apenas por um segundo e que nunca esqueceu. Essa rapariga esperava para sair de um barco e usava um vestido e uma sombrinha brancos. Ele lembra-se especificamente da cor e refere que durante toda a sua vida nunca se esqueceu desse momento: “*I only saw her for one second. She didn't see me at all, but I'll bet a month hasn't gone by since that I haven't thought of that girl.*” O

¹²¹ Ibid.

¹²² Trad. livre de: “The globe represents the fundamental narrative of the return to paradise, calling forth the anterior self.”, *ibid.*, p. 51.

próprio filme é a preto e branco, o que quer dizer que o branco representa sempre a luz e o preto a sombra. Essa interpretação é tanto prática como simbólica.

Citizen Kane é assumidamente um filme que se constrói a partir da questão da memória: todo o enredo resulta numa tentativa de descobrir o significado da última palavra proferida por Kane, “Rosebud”, que, aliás, aparece sempre associada a um globo de neve (o filme inicia-se com uma mão que deixa cair um globo de neve enquanto essas palavras são proferidas), e essa procura é contruída com recorrência ao *flashback*. Em “Citizen Kane and the meaning of Rosebud” (2015) Peter Bradshaw defende que com “Rosebud” Welles pretende representar um “efeito de flashback ilusório da memória que nos afetará a todos, principalmente no final das nossas vidas: a terrível convicção de que as memórias da infância são melhores, mais simples e mais reais do que as nossas memórias adultas” ou, pior ainda, que “as memórias da infância são as únicas que são reais”. Isso acontece, defende o autor, porque os detalhes das recordações dessa existência antiga têm uma “autenticidade poética arbitrária que é um subproduto do desapego do contexto prosaico e da perspectiva que sobrecarrega as mentes adultas, o entendimento racional que lhes roubaria a sua força misteriosa.”¹²³

O globo de neve parece precisamente o elemento chave para decifrar todo o enredo, ele contém e protege dentro a sua infância, ou melhor, as suas memórias da infância. À semelhança da neve de Jonas Mekas, o globo assume o papel de uma fotografia de família de um tempo nostálgico. Assim, a cena inicial em que Charles Kane deixa cair o globo e ele se parte, representa que essa memória morre consigo.

Há ao mesmo tempo uma certa obsessão de Kane em colecionar coisas. “*He sure liked to collect things: anything and everything*”, diz um personagem a certa altura no filme, salientando essa sua obsessão com a memória. Afinal porque é que colecionamos? Porque é que guardamos coisas?

No final, há uma cena extremamente importante, em que são filmadas todas as coisas colecionadas e armazenadas por Kane na grande mansão que construiu para a sua mulher Alexandra, as coisas significantes e insignificantes. É uma cena que permite imaginar os grãos de pó a esvoaçar no ar por entre todas aquelas coisas, e a pousar lentamente sobre os objetos, tal como se tratasse do interior de um globo que se agita e se observa. Depois

¹²³ Bradshaw, P. (2015, sábado 25). “Citizen Kane and the meaning of Rosebud”. *The Guardian*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2015/apr/25/citizen-kane-rosebud>.

da sua morte, já não resta ninguém para agitar o globo de neve, porque este deixou de existir ao partir-se. A poeira assenta da mesma forma que os flocos de neve assentariam para não mais voltarem a ser agitados. Sem Kane para dotar todos os objetos que colecionou (fotografias, estátuas, puzzles, etc...) de um sentido, de uma memória, estes não passam de objetos descartáveis e sem significado: “junk”.

No final, ficamos nós, espetadores, a saber o significado de “Rosebud”, palavra que motiva toda a narrativa mas que se apresenta para as personagens do filme como apenas mais uma peça sem grande importância de um puzzle: era a inscrição no humilde trenó com que brincava Charles Kane durante a sua infância e, mais precisamente, naquele momento em que é levada a sua felicidade. Esse final faz-nos pensar nas palavras de Bernstein quando diz que nunca se deve subestimar a importância das pequenas coisas, naquela cena em que nos fala da rapariga do vestido branco.

A curta *Morakot (Emerald)* (2007) de Apichatpong Weerasethakul dá conta de uma temática semelhante, isto é, constrói uma narrativa à volta do tema da memória, ao apresentar o interior de um hotel abandonado em Bangkok, vítima da crise monetária que afetou a Tailândia. Nesse hotel, por todo o lado chove algo que se parece com penas, como se tivesse acabado de acontecer uma grande luta de almofadas. Na sequência inicial somos presenteados com várias imagens do interior do hotel-fantasma, dos seus corredores, cuja quietude é apenas perturbada pelo voo mágico dessas penas (pó?).

Posteriormente temos acesso aos seus quartos vazios, viajando de um quarto para outro, e somos deparados por pequenas marcas deixadas pelas últimas pessoas que habitaram esses quartos e que permaneceram inalteradas durante a última década: na parede, a televisão pode ser imaginada a partir da mancha queimada que ficou no papel de parede; um telefone permanece, talvez velho de mais para ser levado. Uma lenta conversa acaba por romper o silêncio: Três pessoas (fantasmas? Hologramas?) falam de um sonho, riem-se, e uma delas recita um poema escrito sobre um amor que nunca foi esquecido.

Aquilo que inicialmente se apresenta com um tom documental, acaba por cair numa total fantasia à medida que o quarto é agitado pelas penas (ou pó?), “os únicos elementos que se movem, como se simbolizassem as memórias ou os restos de vida do hotel

fantasma.”¹²⁴ Enquanto o riso suspende a conversa, as partículas vão assumindo tons de azul e de coral, e a sua quantidade assume a aparência de “uma tempestade de neve ou de micróbios visto através de um microscópio”.¹²⁵ No fundo, é como se o interior do hotel fosse também ele um globo de neve que o realizador agita para o habitar com novas memórias.

CAPÍTULO II: UM FILME É UM SONHO

No mesmo seguimento do “Capítulo I: Fotógrafo, logo existo”, esta segunda parte da dissertação visa explorar uma relação de proximidade entre o cinema e o sonho. Isto é, no mesmo sentido em que no primeiro capítulo se visa encontrar formas de proximidade entre os tipos de imagens produzidos pela memória e pela fotografia, procurarei, de maneira semelhante, encontrá-las a respeito dos tipos de imagens produzidos pelos sonhos e pelo cinema. Não se exclui, de todo, a proximidade que o cinema tem com a memória, mas o foco estará nos sonhos, de forma a se poder partir para uma análise mais pormenorizada de como é que o realizador tailandês Apichatpong Weerasethakul elabora os seus filmes e a sua arte de maneira a formar uma simbiose com a própria realidade, isto é, como é que o realizador convida o espetador ao sono e ao sonho. Como tal, importa estudar questões como: a experiência da sala de cinema e como é que essa experiência proporciona o sono e convida ao sonho, seja ele de olhos fechados ou abertos; como é que em termos estruturais, diegéticos e temporais, o cinema se aproxima dos sonhos; e como é que Apichatpong Weerasethakul consegue atingir esse efeito na sua arte.

Se por um lado a fotografia ajuda a lidar com a memória e a estabelecer relações com ela, o cinema complementa a vida através da proximidade que mantém com o sonho, que por sua vez também se encontra intimamente ligado à memória.

Há muitos autores que exploram essa relação entre cinema e sonho, nomeadamente o próprio Weerasethakul, que fala sobre um “elo biológico”¹²⁶ partilhado entre o cinema e os sonhos:

¹²⁴ Castets, S. (2016, novembro 23). “Apichatpong Weerasethakul”. *FlashArt*. Disponível em: <https://flash-art.com/article/apichatpong-weerasethakul-2/>.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Apichatpong Weerasethakul, via Público (2018). *Do sonho de Apichatpong Weerasethakul irrompe o pesadelo* [Internet].

*A meu ver, há um elo biológico entre o sonho e o cinema. Precisamos de estar no escuro para experimentar a luz. Por isso, necessitamos do cinema. Acredito que há um benefício biológico que retiramos dessa experiência. A relação entre o fogo e as sombras traz-nos um certo sossego, precisamos dela. Quando era mais jovem tinha dificuldades em distinguir os filmes dos sonhos.*¹²⁷

A teoria de uma proximidade entre o cinema e os sonhos é bem alimentada quando o realizador sugere que, na sua juventude, tinha inclusive alguma dificuldade em distinguir entre os filmes que via e os seus próprios sonhos, o que implica que, devido à sua semelhança Weerasethakul não soubesse discernir entre um tipo de imagem e outro. O crítico de cinema, ator e realizador João Bénard da Costa é da mesma opinião e realça: “O cinema constitui uma ilha no meu dia arrancada ao real para entrar no sonho.” E “o cinema faz esquecer. Faz acordar e esquecer”¹²⁸ sugerindo um estado semelhante àqueles sonhos que fogem da memória ao acordar. De forma aproximada, o realizador David Lynch afirma “*The film ends but there is still room to dream*”¹²⁹ (O filme termina, mas existe ainda espaço para sonhar).

Importa então perceber em que consistem os sonhos e os tipos de imagens que produzem, como é que se aproximam e distanciam do tipo de imagens produzidos pelo cinema, analisando a sua relação, partindo de leituras de Gilles Deleuze (*A imagem-tempo*), Edgar Morin (*Cinema ou o homem imaginário*), Sigmund Freud (*Interpretação dos sonhos*) e Jean Paul Sartre (*O imaginário*).

II.1. «EU SONHO» LOGO NÃO PERCEBO

Ao longo do tempo vários autores têm abordado e estudado os sonhos, salientando-se alguns de relevância particular para o estudo de uma posterior relação entre a influência que o cinema tem nos sonhos e vice-versa, e numa relação intrínseca que se pode

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ À Pala de Walsh (2014). *João Bénard da Costa: O Cinema é um milagre*. [Internet].

¹²⁹ Masterclass. *David Lynch teaches creativity and film*. Disponível em: <https://www.masterclass.com/classes/david-lynch-teaches-creativity-and-film>.

estabelecer entre o tipo de imagens que produzem e o tipo de experiência onírica que ambos proporcionam.

É incontornável falar de sonhos sem mencionar Sigmund Freud. Na sua obra *Interpretação dos sonhos* (1913), o autor começa por estabelecer que, ao contrário do que se achava na Antiguidade, “os sonhos não são enviados pelos deuses e não são de natureza divina”, definindo os sonhos como “a atividade mental de quem dorme, na medida em que esteja adormecido.”¹³⁰ Mas, apesar de os sonhos não serem de outro mundo, eles transportam-nos para outro mundo.¹³¹ Segundo Burdach (1838) o sonho “nada mais faz do que entrar em sintonia com o nosso estado de espírito e representar a realidade em símbolos.”¹³² E Strumpell (1877): “a mente é isolada, nos sonhos, quase sem memória, do conteúdo e assuntos comuns da vida de vigília.”¹³³ Freud contradiz a afirmação de Strumpell, afirmando que no sonho recordamo-nos “de algo que estava além do alcance da nossa memória de vigília”¹³⁴, isto é, o sonho permite atingir um tipo de memória mais profundo que não conseguimos atingir voluntariamente enquanto estamos despertos. O autor vai mais longe e sugere que: “Talvez nos ocorra que o fenómeno de sonhar possa ser inteiramente reduzido ao da memória: os sonhos, poder-se-ia supor, são a manifestação de uma atividade reprodutiva que é exercida mesmo durante a noite e que constitui um fim em si mesma.”¹³⁵ As afirmações sugerem, assim, uma relação intrínseca entre a memória e o sonho, estabelecendo que se influenciam um ao outro e que possivelmente se alimentam mutuamente em imagens. Ao mesmo tempo, os sonhos dependem da memória para ser recordados, necessitam de uma repetição que torne as suas imagens mais fortes e passíveis de ser recordadas. O que acontece é que “a maioria das imagens oníricas constituem experiências únicas, e esse facto contribui imparcialmente para fazer com que esqueçamos a maioria dos sonhos.”¹³⁶

Segundo Spitta (1882), os sonhos “dramatizam uma ideia”, nos sonhos “parecemos não pensar, mas ter uma experiência: por outras palavras, atribuímos completa crença às alucinações. Somente ao despertarmos é que surge o comentário crítico de que não tivemos nenhuma experiência, mas estivermos apenas a pensar de uma forma peculiar,

¹³⁰ Freud, S. (1900). *A Interpretação dos sonhos (I)*. Imago, p. 14.

¹³¹ *Ibid.*, p. 17.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 42.

ou, dito de outra maneira, a sonhar.”¹³⁷ De certa forma, Spitta sugere que há uma narrativa que é inerente aos sonhos, e isso permite-nos a capacidade de os perceber e, conseqüentemente, de os recordar. Provavelmente os sonhos que se desvanecem da memória ao acordar, também estão relacionados com a sua falta de sentido, e conseqüente falta de compreensão por parte de quem sonha. Ao mesmo tempo, durante um sonho, não temos capacidade de distinguir entre aquilo que vemos e a realidade. Essa capacidade só é possível depois de despertar. As imagens são produzidas de forma aleatória, sem que tenhamos qualquer controlo, é precisamente o oposto do estado de vigília, que depende do pensamento coerente para encadear raciocínios e imagens. Segundo Freud, a inibição e supressão de energia psíquica armazenada durante o dia é a “força motriz dos sonhos durante a noite. O material psíquico que foi suprimido vem à luz nos sonhos.”¹³⁸ Delboeuf (1885) sugere que “acreditamos na realidade das imagens oníricas porque no nosso sono não dispomos de outras impressões com as quais compará-las, por estarmos desligados do mundo exterior.”¹³⁹ Assim, a possibilidade de discernir se aquilo que se vê durante um sonho é real simplesmente não existe porque a nossa consciência, as nossas percepções não estão ativas.

Apesar da falta de sentido, ou da aparente inutilidade dos sonhos, eles são essenciais para manter a nossa sanidade mental. Não só atuam ao nível da memória, como permitem processar um sem fim de informações e percepções interiorizados inconscientemente ao longo do dia. Para além disso, só podemos descrever um sonho “usando a memória despertada”.¹⁴⁰ Heinrich von Ofterdingen defende que “os sonhos são um escudo contra a enfadonha monotonia da vida: libertam a imaginação dos seus grilhões, para que ela possa confundir todos os quadros da existência cotidiana (...)” e “sem sonho, por certo, envelheceríamos mais cedo.”¹⁴¹ Assim, o que os sonhos permitem é um livre jogo da imaginação, sem *tabus* ou constrangimentos morais. Alimentam-na e estimulam-na. Por essa mesma razão, talvez a arte deva muito aos sonhos, porque eles impulsionam a continuação desses estímulos num estado desperto.

Em *O imaginário* (1940), Jean Paul Sartre define tanto o mundo imaginário quanto o universo real como “uma atitude da consciência”.¹⁴² Durante o estado de sonolência, diz-

¹³⁷ Ibid., p. 47.

¹³⁸ Ibid., p. 67.

¹³⁹ Ibid., p. 47.

¹⁴⁰ Sartre, J. P. (1996). *O imaginário: Psicologia fenomenológica da imaginação*. São Paulo: Editora Ática.

¹⁴¹ Sigmund Freud, op. cit., p. 67.

¹⁴² Jean Paul Sartre, op. cit., p. 37.

nos Sartre, a visão coloca-se “como a representação enquanto representação” e, ao mesmo tempo, “emprestamos-lhe traços de objetividade, de nitidez, de independência, de riqueza, de exterioridade que a imagem mental jamais possui e que em geral são próprios à percepção.”¹⁴³ Nesse sentido, lidamos com consciências imaginantes e aprisionadas.¹⁴⁴ Assim, perante uma consciência “fascinada” sem o poder de se distanciar das imagens, não existe capacidade de discernir os objetos, e a consciência torna-se “prisioneira de si mesma.”¹⁴⁵

Sartre define a imaginação como um “ato mágico”, no sentido em que faz aparecer o objeto no qual pensamos “de modo a que dele possamos tomar posse.” Assim, os objetos da imaginação não são os mesmos da percepção “ainda que tenham à primeira vista um aspeto sensível”. São uma espécie de objetos-fantasma, “seres estranhos que escapam às leis do mundo.” E nesse sentido, Sartre acaba por dar uma explicação para o porquê de não sabermos discernir essas imagens das imagens reais (ou os sonhos da realidade): “(...) na alucinação, no sonho, nada poderia destruir a irrealidade do objeto enquanto imagem como correlativo imediato da consciência imaginante.”¹⁴⁶ Assim, o sonho só pode ser uma crença, diz-nos o autor, pois “acredito em tudo o que se passa no sonho, mas só posso acreditar. Os objetos não estão presentes em pessoa à minha intuição.”¹⁴⁷ E se o sonho só pode ser uma crença, quer dizer que não está ao nível da percepção e, portanto, nunca pode permitir perceber o que quer que seja: “«Eu sonho» *logo* não percebo.”¹⁴⁸

No seguimento do raciocínio, o tipo de imagens que o sonho produz nunca poderia dispor de imagens mentais, porque essas são exclusivas da percepção: “No sonho a consciência não pode perceber porque não pode sair da atitude imaginante em que se encerrou.”¹⁴⁹ Essas imagens só poderiam existir se fosse possível uma “passagem constante da percepção à imaginação”, isto é, sob uma certa presença da percepção ativa. Não sendo possível, o que acontece é que o sonho “é uma consciência que não pode sair da consciência imaginante.”¹⁵⁰ Por essa razão, o sonho encerra um mundo próprio, com as suas próprias leis, livre das leis da percepção ou do mundo real: faz-nos entrar

¹⁴³ Ibid., p. 64.

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Ibid., p. 193.

¹⁴⁷ Ibid., p. 215.

¹⁴⁸ Ibid., p. 213.

¹⁴⁹ Ibid., p. 215.

¹⁵⁰ Ibid.

bruscamente num mundo com um tempo que também foge ao tempo real, e esse tempo faz com que “todo o sonho se apresente como uma *história*.”¹⁵¹

*Naturalmente, o universo espaciotemporal em que a história se desenvolve é puramente imaginário, não é objeto de nenhuma posição de existência. Na verdade, nem sequer é imaginado, no sentido em que a consciência imagina quando presentifica alguma coisa através de um analogon. É, enquanto mundo imaginário, o correlativo de uma crença, e a pessoa que dorme crê que a cena se desenrola num mundo; isto é, que esse mundo é objeto de intenções vazias que se dirigem a ele a partir da imagem central.*¹⁵²

Assim, as imagens são desligadas umas das outras, quase-observadas “no vazio.”: “A «mundanidade» da imagem sonhada não consiste numa infinidade de relações que ela manteria com outras imagens. Trata-se simplesmente de uma propriedade imanente da imagem onírica; há tantos «mundos» quantas forem as imagens.”¹⁵³

A tese mais interessante de Sartre para a reflexão que pretendo encerrar, e que dá conta da possibilidade de um filme poder ser um sonho, surge precisamente no seguimento desse raciocínio: “O sonho é vivido como uma ficção, e é apenas considerando-o como ficção que se dá como tal que podemos compreender o género de reações que provoca na pessoa que dorme. Só que é uma ficção «enfeitadora»: “a consciência foi enlaçada.” É que, nesse sentido, o sonho é precisamente vivenciado como uma história a que assistimos, a que nos prendemos, seguindo um enredo, precisamente como se assistíssemos a um filme. Ora, neste caso o que distingue um sonho de um filme, é o facto de, apesar de se apresentar como uma ficção, haver uma “impossibilidade de sair dessa ficção.” No filme podemos simplesmente decidir que já não queremos vê-lo a qualquer momento durante a sua exibição, no sonho isso não acontece, só temos poder de decisão quando já estamos despertos:

A natureza do sonho consiste em que a realidade escapa por toda a parte à consciência que quer repreendê-la; todos os esforços da consciência voltam-

¹⁵¹ Ibid., p. 219.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Ibid., p. 220.

*se, apesar dela, para produzir o imaginário. O sonho não é a ficção tomada por realidade, é a odisseia de uma consciência voltada para si própria e, apesar dela própria, a constituir apenas um mundo irreal. O sonho é uma experiência privilegiada que pode ajudar-nos a conceber o que seria uma consciência que teria perdido o seu «estar-no-mundo» e que seria privada, ao mesmo tempo, da categoria do real.*¹⁵⁴

Roland Barthes defende que “o cinema é sempre o contrário de uma alucinação, é apenas uma ilusão. A sua visão é sonhadora e não ecmnésica.”¹⁵⁵ Isto é, à semelhança dos sonhos, induz a “construção de realidades falsas” e confunde-nos porque nos faz crer que estamos perante algo real. No entanto, a questão de como o cinema se relaciona com os sonhos é bastante mais profunda e, como tal, é necessário prosseguir a reflexão tendo por base o ambiente que o proporciona: a experiência da sala de cinema.

II.2. A SAGRADA EXPERIÊNCIA DA SALA DE CINEMA: SONHAR O MESMO SONHO EM CONJUNTO

A forma como vemos filmes tem evoluído em sentidos que há muitos anos seriam impensáveis. Atualmente há quem veja filmes em *tablets* ou ecrãs de telemóvel, por exemplo. Todos esses fatores levantam uma série de questões em relação ao papel que o cinema detém no mundo de hoje. As salas de cinema como as cinematecas encontram-se em vias de extinção e deram lugar aos complexos de salas, normalmente inseridos em centros comerciais. O facto de estarem inseridos em centros comerciais esclarece desde logo o seu maior propósito: vender, fazer lucro. É o cinema de pipoca, da alienação. Aquele a que se vai por distração ou por diversão; de certa forma, um evento social. No entanto, não deixa de ser uma sala de cinema, com a capacidade de provocar o mesmo tipo de experiência que outra sala de cinema qualquer, visto que essa mesma experiência depende da predisposição do espetador e do elo que ele cria com o filme que vê. Uma

¹⁵⁴ Ibid., pp. 229-230.

¹⁵⁵ Roland Barthes, op. cit., p. 128.

experiência que pode ser espiritual, ao proporcionar uma catarse: temos a possibilidade de sair sempre um pouco diferentes de como éramos quando entramos.

No entanto, o problema reside em que, da parte dos espectadores, uma ida ao cinema marca um acontecimento específico e esporádico, uma vez que a possibilidade de ver um filme numa outra plataforma em casa é mais económica. A experiência de sala deixou de ser especial nesse tipo de contexto, perdeu-se uma certa aura, uma magia (talvez pela vasta reprodução e distribuição dos filmes, que por sua vez os faz perder o contexto especial da experiência de sala).

Se por um lado se perdeu o hábito de ir a uma sala com o propósito de ver um filme, por outro, o cinema é uma arte que se democratizou, tornou-se acessível a um maior número de pessoas, através das plataformas de *streaming*, por exemplo. Como é que essa democratização do cinema tem vindo a alterar a forma de experienciar um filme? Será possível que a experiência catártica que os cinéfilos associam a um contexto específico de sala seja atingível ao ver um filme no computador em casa, ou num telemóvel, por exemplo?

Mas o que tem a experiência de sala de tão especial e como é que isso aproxima o cinema do sonho?

Em *Sonhar de olhos abertos* (2004), Juan Drogett afirma: “O cinema encontrou a sua vocação também no lucro. Para conquistá-lo fabricou celebridades e investiu em salas de exibição, grandes estúdios e tecnologia de ponta. (...) O espectador que pagava foi seduzido através da realização dos seus sonhos, das suas fantasias e das suas aventuras românticas.”¹⁵⁶ O que o autor sugere é que desde os seus primórdios o cinema criou uma relação com o espectador de realização de coisas impossíveis.

O que torna a experiência de ver um filme especial prende-se com toda a atmosfera envolvente: a sala que deve estar escura, tal como quando nos preparamos para dormir, o ecrã branco onde é projetada a luz, as cadeiras, a experiência partilhada com a multidão. O ritual está em entrar na sala, escolher o lugar que mais nos convém, esperar as luzes apagar, e ver o filme começar diante de nós, permitindo esquecermo-nos do mundo exterior durante toda a sua duração. E, posteriormente, quando o filme termina, sair do escuro e encarar o mundo real novamente.

¹⁵⁶ Drogett, J. (2004). *Sonhar de olhos abertos: Cinema e psicanálise*. São Paulo: Editora Arte & Ciência, p. 26.

Droguett corrobora essa ideia, e estabelece igualmente uma grande proximidade entre a experiência da sala de cinema e a experiência de sonhar:

Na atividade do sonho surgem imagens e sentimentos inusitados e estranhos ao sonhador. O espectador entrega-se às impressões visuais, auditivas e propriocetivas evocadas no ecrã. Impressões que lhe atravessam e constituem a alma. Esse interdito é possível graças ao olhar direto do espectador, que define o espaço de projeção como virtual, produto da imaginação e cria um conjunto de formas como meio de trocas imaginárias que demandam uma enunciação, isto é, o pronunciamento de uma verdade.¹⁵⁷

Segundo o autor, aquilo que o espectador de cinema experiencia aproxima-se muito daquilo que um sonhador experiencia, na medida em que define aquilo que vê enquanto produto da imaginação que seduz as suas faculdades emotivas e imaginativas, bem como apela à sua memória e ao sonho:

O espetáculo cinematográfico recupera diretamente a identidade escondida dos seus espetadores. Todo o cinéfilo, todo o amante da sala escura sela um pacto: o feixe de luz que escorre do projetor em direção à superfície opaca atravessa um público que se deixa seduzir, manifestando as suas faculdades mais antigas: a emoção, o sonho, a infância e a memória.¹⁵⁸

O que acontece é que o espectador é convidado a sonhar em conjunto com os restantes espetadores, na medida em que se torna alheio às suas faculdades, porque esquece o mundo real durante o tempo em que se encontra no ambiente da sala de cinema. O escuro muitas vezes acaba por convidar inclusive ao sono e, conseqüentemente, à continuação do filme no ecrã no sonho, fazendo uma transferência suave das imagens do cinema para as imagens do sonho. E mesmo quando o filme acaba, existe ainda “espaço para sonhar”. Segundo Droguett, o que o cinema faz é permitir ao espectador “sonhar de olhos abertos”, porque é um “aparelho perfeito da mais antiga ilusão”, uma “fábrica de sonhos”.¹⁵⁹ O

¹⁵⁷ Ibid., p. 18.

¹⁵⁸ Ibid., p. 19.

¹⁵⁹ Ibid., p. 21.

cinema é a “arte das «massas»” que, ao adormecer e fazer sonhar, paradoxalmente desperta o espectador e fá-lo pensar: “O que constitui o sublime no cinema é que a imaginação sofre um choque que a leva ao seu limite, e força o pensamento a pensar o todo enquanto totalidade intelectual que ultrapassa a imaginação.”¹⁶⁰ Num outro sentido, em “A obra de arte na era da sua reprodução técnica” (1935), Walter Benjamin refere que uma das principais características do cinema é provocar uma experiência de choque que, para si, tem consequências sociais e políticas:

*Compare-se a «tela» sobre a qual o filme é projetado com a tela em que está a pintura. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode entregar-se aos seus pensamentos. Diante do filme já não acontece o mesmo. Mal fixou o olhar, já a imagem mudou. A imagem do filme não pode ser fixada. Duhamel, que odeia o cinema e que não compreendeu nada do seu significado, embora muito da sua estrutura, comenta assim esta circunstância: “Já não posso pensar aquilo que quero. As imagens em movimento ocuparam o lugar dos meus pensamentos”. De facto, a cadeia de associações de quem contempla essas imagens é imediatamente interrompida pela sua transformação. Nisto se baseia o efeito de choque do cinema que, como qualquer efeito de choque, exige ser amortecido por uma presença de espírito intensificada.*¹⁶¹

Assim, aquilo que Benjamin sugere aponta num sentido diferente do defendido até aqui. De um ponto de vista social e político, o efeito de choque de um filme de que fala Benjamin parece nem sempre ser positivo, porque pode constituir uma forma de alienação se o visionamento do filme não for sustentado com uma atenção ativa.

Em “A fábrica”, René Daumal remete para um conceito interessante, que explicita bem a relação entre o cinema e o espectador. É a ideia de um “amor ingénuo” pelo cinema na medida em que:

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Trad. alterada. Walter Benjamin, op. cit., pp. 236-237.

*Na escuridão da sala de projeção, ele pode ver sem ser visto, ouvir sem responder e contemplar (sem risco, acredita ele) seres fantásticos (que acabam, assim mesmo, por possuí-los). Em seguida porque, vendo-os, dá-se a ilusão de ter vencido por baixo preço todas as espécies de alegrias, crimes, vícios, virtudes, boas ações, gestos heróicos, nobres sentimentos e pequenas cobardias que ele jamais teria coragem de viver seriamente.*¹⁶²

É uma forma de prazer estranha, que se deixa “manipular na imaginação por imitadores de fantasmas numa sala escura”.¹⁶³ Assim, o cinema permite viver inúmeras vidas paralelas, incluindo atos moralmente questionáveis na pele dos personagens, por exemplo, ou as vitórias dos heróis... No fundo, permite viver, testando formas de vida e comportamentos sem correr grandes riscos porque se pode voltar sempre à realidade e continuar a vida a partir do momento onde a tínhamos deixado. Jacques Audibert observa-o a respeito dos espectadores de um filme de Charlie Chaplin em “A parede do fundo”:

*Era preciso ver os espectadores saírem do espetáculo – saírem deles mesmos... rijões, verticais, iam pela rua como espectros. A congestão mental enrubescia-lhes as bochechas. (...) Entregues ao brilho das suas vidas, precisavam de algum tempo para exorcizar o heroísmo por ninguém impedido, onde atores da tela haviam-nos encarnado desencarnando-os. Entre esses espectadores, esses sonâmbulos, a maior parte por ter devorado a bengala e o chapéu coco de Carlitos, desenhavam gestos convulsivos, ritmos quebradiços.*¹⁶⁴

No ecrã projetam-se imagens que, se nos deixarmos imergir dentro do filme, rapidamente passamos a assumir como a realidade e que, no entanto, após o seu término, sabemos perfeitamente não passarem de uma ilusão, de algo com uma dimensão onírica, onde tudo pode ser construído e desconstruído. Enfim, é uma tela onde “sonhamos” acordados nesse escuro da sala. É uma experiência que chega a assumir uma dimensão

¹⁶² Prieur, J. *O espectador noturno. Os escritores e o cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Ibid.

quase espiritual, como se nos encontrássemos dentro de uma igreja, num ambiente sagrado, e o ecrã para onde olhamos representasse uma espécie de altar:

No cinema senta-se, o olhar fixa-se no ecrã e as imagens farão por nós os movimentos que o nosso corpo e o nosso olhar fariam se tivéssemos realmente de nos movimentar para ver tudo o que o filme mostra: voar, penetrar no solo, chegar perto, distanciar-nos (...) O projetor de cinema projeta-se no ecrã para que possamos seguir o olhar do filme como se fosse o nosso na noite escura e urbana da sala de cinema.¹⁶⁵

Em “A bélica, delinquente e sagrada sala de cinema” (2019), Manuel S. Fonseca fala acerca de uma teoria uterina da sala de cinema. Nesse sentido, o autor refere que os filmes que lhe eram especiais estavam sempre ligados à escuridão “da noite original”, como se essa escuridão funcionasse como um útero a partir do qual a experiência de ver um filme pode nascer. Um cordão umbilical é partilhado com a plateia. E essa escuridão, ao remeter para o nascimento original, e para os úteros das nossas mães, promove um novo nascimento, talvez um nascimento espiritual, a cada visionamento; e, posteriormente, embalando-nos como se nos encontrássemos de novo nos braços das nossas mães. “O cinema não põe apenas movimento na imagem. Põe também movimento na mente. E a vida espiritual é o movimento da mente”, dizia também Gilles Deleuze numa entrevista aos *Cahiers du Cinema* em 1986.¹⁶⁶ Nesse sentido, de um ponto de vista bergsoniano, e num sentido que se afasta da psicanálise (como Deleuze refere na entrevista), o cinema seria uma característica do espírito, ao promover um dinamismo espiritual por intermédio desse movimento. Assim, com o cinema, mais especificamente durante a experiência da sala de cinema, estaria também em jogo a infância e, conseqüentemente, a memória.

Fonseca chama, assim, a atenção para a importância da experiência partilhada do espetador, ao partilhar medos e desejos, alegrias e tristezas numa verdadeira experiência de comunhão:

¹⁶⁵Almeida, M.J. (2017). *Cinema arte da memória*. Campinas: Autores Associados Ltda.

¹⁶⁶ WordPress (2014). *Diagonal Thoughts: The brain is the screen*. Disponível em: <https://www.diagonalthoughts.com/?p=2252>.

*Nas minhas esplanadas, a tropical céu aberto, o meu pequeno eu sentava-se lado a lado, à frente e atrás, com uma alienada massa de zombies enfeitados, olhos, esqueleto e almas entregues à mais genuína, total e torrencial crença. O meu espanto de alma, o meu pequenino fervilhar do baixo-ventre, a ânsia do meu coração pateta, o êmbolo irrespirável que me devastava os pulmões, nunca estiveram sozinhos. Juntos, como na gruta de Lascaux, éramos uma plateia farfalhante, sentados em cima do mesmo medo, do mesmo desejo, da mesma alegria. Estremecíamos, sufocávamos, ríamos, chorávamos pré-historicamente em conjunto. Repare-se, estávamos ali sentados, ligeira inclinação para o ecrã, posição fetal, em pleno parto, nascendo de novo a 24 imagens por segundo. E conosco, novos adões, novas evas, renascia em nós, por nós e para nós o raio da nua humanidade inteira, nova Gaia, novo Eros, saídos de um escuro e espesso caos.*¹⁶⁷

A possibilidade de “novos adões” e “novas evas” é também a possibilidade de o cinema redimir o mundo do pecado original, e de o fazer nascer de novo: “O cinema esfaqueia, estrangula, assassina, e logo, *fade out, fade in*, a nova imagem, a imagem seguinte tudo lava e redime.”¹⁶⁸

Essa experiência, segundo o testemunho do autor, seria o culminar perfeito entre o sonho e a memória, uma partilha sagrada que coloca tudo em jogo em simultâneo: a memória, a infância, a recordação, o movimento, o sonho, o corpo, o espírito. E é através desse jogo que a catarse acontece e se torna possível, isto é, uma purificação (do corpo ou da alma) num sentido lato que acontece durante e após a visualização de um filme.¹⁶⁹ É uma catarse que talvez possa ser promovida através da experiência do sublime kantiano (que se dá pela tensão entre o terror e a beleza, entre a realidade e o sonho).

¹⁶⁷ Fonseca, M. S. (2019). “A bélica, delinquente e sagrada sala de cinema”, *Granta*, nº 4.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ E-Dicionário de Termos Literários. (2020). *Catarse*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/catarse/>.

O ato de “sonhar em conjunto” através de uma mente coletiva é aqui de extrema relevância, porque é ele que dota o cinema com a magia que lhe é característica:

O cinema é psíquico, disse-o Epstein. As suas salas são verdadeiros laboratórios mentais onde uma mente coletiva se materializa a partir de um raio de luz. A mente do espectador realiza um trabalho tremendo e contínuo, sem o qual um filme não passaria de um movimento browniano no ecrã ou, no máximo, uma vibração de vinte e quatro imagens por segundo (...) O filme é aquele momento em que duas psiques, aquela incorporada no filme e a do espectador, se unem. «O ecrã é aquele lugar onde o pensamento ativo e o pensamento espectador se encontram e assumem a aparência material de ser uma ação.»¹⁷⁰

II.3. “THE BRAIN IS THE SCREEN”

“O cérebro é unidade. O cérebro é o ecrã”¹⁷¹ é uma afirmação de Gilles Deleuze que espelha desde logo as possibilidades de projeção do cérebro enquanto instrumento do cinema, porque o aproxima dele e dota-o de uma capacidade que se lhe assemelha. O que Deleuze defende com essa afirmação é a capacidade biológica do cérebro de ter algo a oferecer ao cinema, a partir da sua biologia molecular, uma vez que o próprio pensamento é molecular. Segundo o autor, “as velocidades moleculares compõem os seres lentos que somos” e a Humanidade, por se constituir de seres lentos, apenas se torna possível “devido a velocidades fantásticas”. Ora, essas velocidades são-nos dadas pelo cinema, que “faz corpos a partir de grãos”, isto é, ele não reproduz os corpos, mas reprodu-los “a partir de grãos que são os grãos do tempo”. Porque o cinema coloca a imagem em movimento, ou melhor, “dota a imagem com um movimento próprio [auto-movimento],

¹⁷⁰ Trad. livre de: “The cinema is psychic, Epstein said. Its rooms are veritable mental laboratories where a collective mind materializes from a beam of light. The mind of the spectator performs tremendous, nonstop work, without which a film would be nothing but a Brownian movement on the screen, or at the most a fluttering of twenty-four images per second. (...) The film is that moment where two psyches, that incorporated in the film and that of the spectator, unite. «The screen is that place where active thought and spectatorial thought meet and take on the material appearance of being an action»”, Morin, E. (2005). *The cinema or the imaginary man*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 201.

¹⁷¹ Deleuze, G. (1986). *Le cerveau, c'est l'écran*. Cahiers du cinéma 380. Disponível em : <https://www.diagonalthoughts.com/?p=2252>.

nunca pára de traçar os circuitos do cérebro.”¹⁷² Assim, nós mesmos assumimo-nos enquanto ecrã com inúmeras possibilidades de projeção:

O ecrã, isto é, nós mesmos, pode ser o cérebro deficiente de um idiota tão facilmente quanto um cérebro criativo. (...) o mau cinema viaja sempre por circuitos criados pelo cérebro inferior: violência e sexualidade no que é representado- uma mistura entre crueldade gratuita e inaptidão organizada. O cinema verdadeiro atinge uma outra violência, uma outra sexualidade, molecular em vez de localizada.

Segundo Deleuze em *A imagem-tempo* (1985), a relação entre o cinema e o sonho (ou pesadelo) existiu desde muito cedo, nomeadamente no cinema europeu em fenómenos como a hipnose, a alucinação ou o delírio, por exemplo. Um bom exemplo disso, ou pelo menos o mais óbvio, é o expressionismo alemão e a sua incontornável relação com a psicanálise e a psiquiatria, ou o surrealismo, que assumidamente se serve dos sonhos como material para a produção artística. Segundo Deleuze, o cinema europeu percorreu esse caminho como forma de ir contra os “limites americanos” da imagem-ação, como forma de “atingir um mistério do tempo, de unir a imagem, o pensamento e a câmara no interior de uma mesma «subjetividade automática», em oposição à conceção demasiado objetiva dos americanos.”¹⁷³

Mas o que interessa de facto explorar nessa obra de Deleuze é o conceito que ele concebe de uma *imagem-sonho*, por oposição à *imagem-lembrança* de Henri Bergson. Interessa entender esse conceito e como é que ele difere ou se aproxima da imagem do cinema e da *imagem-lembrança* de Bergson, permitindo consequentemente uma aproximação à explicação de uma proximidade entre o sonho e o cinema.

Assim, à primeira vista, o que difere uma *imagem-lembrança* de uma *imagem-sonho* é a capacidade da *imagem-lembrança* passar do virtual ao atual ao associar-se a uma *imagem-perceção*. A *imagem-sonho*, por oposição, é desconexa da *perceção* devido ao estado “desligado” da consciência durante o sono: “as *perceções* da pessoa que dorme subsistem, porém no estado difuso de uma nuvem de *sensações* atuais, exteriores e

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ Deleuze, G. (2005). *A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 70.

interiores, que não são apreendidas por si mesmas, escapando à consciência.”¹⁷⁴ Por outro lado, diz-nos Deleuze, a imagem-sonho (virtual) não se atualiza diretamente, mas sim “numa outra imagem, que desempenha o papel de imagem virtual a atualizar-se numa terceira, ao infinito: o sonho não é uma metáfora, mas uma série de anamorfoses que traçam um circuito muito grande.”¹⁷⁵ São imagens virtuais que se seguem umas às outras e que se relacionam de forma surreal: “Em *Le Chien Andalou* de Buñuel, a imagem da nuvem alongada que corta a lua, atualiza-se, mas tornando-se a de um barbeador que corta o olho, conservando assim o papel de imagem virtual em relação à seguinte.”¹⁷⁶

Dessa forma, a imagem-sonho pode distinguir-se em dois sentidos, tendo em conta a sua produção técnica:

*Um procede por meios ricos e sobrecarregados, fusões, superimpressões, desenquadramentos, movimentos complexos de câmara, efeitos especiais, manipulações de laboratório, chegando ao abstrato, tendendo à abstração. O outro, pelo contrário, é bem sóbrio, operando por cortes bruscos ou montagem-cut, procedendo apenas a um perpétuo desprendimento que «parece» sonho, mas entre objetos que continuam a ser concretos.*¹⁷⁷

Por sua vez, a imagem técnica e a técnica da imagem permitem dar estados oníricos ao criar uma rutura e um desprendimento do real: “os estados oníricos são, em relação ao real, ora sobrecarga, complexificação, sobressaturação, ora ao contrário, eliminação, elipse, rutura, corte”. No entanto, independentemente do seu sentido, a imagem-sonho “obedece à mesma lei: um grande circuito no qual a imagem atualiza a precedente e atualiza-se na seguinte, a fim de eventualmente retornar à situação que lhe deu início.”¹⁷⁸ Tal como no sonho, torna-se difícil discernir entre o real e o imaginário. Só que no sonho, a consciência “desligada” não é capaz de discernir, de todo, entre a imagem-sonho e a imagem-perceção, precisamente por não poder servir-se da perceção para as discernir. Enquanto que durante o filme, isto é, com a imagem do cinema, o espetador encontra-se desperto, e tem “consciência do sonho” isto é, tem capacidade de perceber que aquilo que

¹⁷⁴ Ibid., p. 73.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Ibid., p. 75.

¹⁷⁸ Ibid.

vê é uma imagem-sonho e não real: “A imagem-sonho está submetida à condição de atribuir sonho a um sonhador, e a consciência do sonho (o real) ao espectador”.¹⁷⁹

Para Deleuze, o elemento exponencial do cinema enquanto representação de um mundo onírico é a comédia musical, por intermédio da dança, “o movimento despersonalizado e pronominalizado” por excelência que, “ao se fazer, traça um mundo onírico”. Assim, entrar na dança é fazer-nos sonhar: “O ato cinematográfico consiste em que o próprio dançarino entre *em* dança, como se entra no sonho.”¹⁸⁰

*Se a comédia musical nos apresenta explicitamente tantas cenas a funcionar como sonhos ou pseudo-sonhos com metamorfoses (Singing in the Rain, A Roda da Fortuna, e acima de tudo Um Americano em Paris, de Minelli) é porque ela inteira é um gigantesco sonho, mas um sonho implicado, e que ele próprio implica a passagem de uma suposta realidade ao sonho.*¹⁸¹

Dessa forma, a dança na comédia musical, e mais concretamente nos musicais de Minelli, permite uma espécie de portal para a entrada no mundo do sonho, porque “dá um mundo fluído às imagens”, ao mesmo tempo que dá “tantos mundos quanto imagens”:

*Cada imagem, dizia Sartre, envolve-se com uma atmosfera de mundo. (...) Cada mundo, cada sonho em Minelli está fechado sobre si mesmo, encerrado sobre tudo o que contém, inclusive o sonhador. (...) a cor é sonho, não porque o sonho é em cores, mas porque as cores em Minelli adquirem alto valor absorvente, quase devorador. (...) A dança não é mais o movimento de sonho que traça um mundo, mas aprofunda-se, redobra, tornando-se o único meio de entrar noutro mundo, que dizer, no mundo de outro, no sonho ou no passado de outro.*¹⁸²

Por outro lado, ao mesmo tempo que apresenta uma capacidade extremamente profunda de se desdobrar em mundos oníricos e de dar esses mundos oníricos através de imagens, da dança, ou de imagens-sonho, Deleuze defende que o cinema também é

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Ibid., p. 80.

¹⁸¹ Ibid., p. 79.

¹⁸² Ibid., pp. 80-81.

profundamente “bergsoniano”. Isto é, segundo o autor, através da profundidade de campo, mais concretamente em *Citizen Kane* (tendo em conta as inovações tecnológicas que a realização do filme implicou), o cinema encontra uma necessidade profunda de relação com a memória, que, no entanto, não é uma memória psicológica, constituída de imagens-lembrança, representadas através do recurso ao *flashback*:

*Trata-se ou de um esforço de evocação produzido num presente atual, e precedendo a formação das imagens-lembrança, ou da exploração de um lençol de passado do qual, ulteriormente, surgirão imagens-lembrança. É um aquém e um além, da memória psicológica: os dois polos de uma metafísica da memória. (...) O fato a constatar é que a profundidade de campo mostra-nos ora a evocação de um ato, ora os lençóis virtuais do passado que exploramos para encontrar a lembrança procurada.*¹⁸³

Portanto, o cinema encontra-se, em simultâneo, intimamente ligado ao sonho e à memória e, por sua vez, ao tempo. A imagem é o seu veículo para explorar essas relações, e algo deve passar-se, como diz Alain Renais, “em torno dela, atrás dela, e até mesmo no interior dela.”¹⁸⁴ É a imagem-tempo de Deleuze: “A tela inclusive é a membrana cerebral onde se afrontam imediatamente, diretamente, o passado e o futuro, o interior e o exterior, sem distância designável, independentemente de qualquer ponto fixo. A imagem não tem mais como caracteres primeiros o espaço e o movimento, mas a topologia e o tempo.”¹⁸⁵

O que caracteriza a imaginação e o imaginário, que por sua vez é uma característica das imagens-sonho, é a descontinuidade, isto é, as imagens são desprendidas umas das outras, e, por isso, muitas vezes desconexas, tornando-se difícil tirar um sentido daquilo que se vê e é produzido. É um fenómeno que se define pela “pura aparição à consciência, em função das necessidades do atual presente ou das crises do real”.¹⁸⁶

Gilles Deleuze afirma que um filme pode ser inteiramente constituído a partir de imagens-sonho, visto que elas “conservarão a capacidade de desprendimento e

¹⁸³ Ibid., p. 134.

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ Ibid., pp. 152-153.

¹⁸⁶ Ibid., p. 156.

metamorfose perpétuas que as opõe às imagens-real.”¹⁸⁷ Se assim for, quer dizer que o cinema se aproxima de uma forma ontológica dos sonhos, isto é, ele não só dá uma sensação de proximidade e de experiência semelhante à do sonho, como é capaz de produzir os seus próprios mundos oníricos a partir das suas imagens-sonho. Ele é literalmente capaz de produzir sonhos.

Antonin Artaud, pelo contrário, defende que “a imagem deve produzir um choque, uma onda nervosa que faça nascer o pensamento” e salienta que o sonho é insuficiente nesse sentido. Jean Louis Schefer alimenta a ideia de Artaud quando defende que o cinema equivale mais à “chuva quando saímos de uma sala de exibição, não o sonho, mas o escuro e a insónia.”¹⁸⁸ Essa insónia que nos mantém acordados em consciência e não nos permite descansar. Assim, a natureza da ilusão cinematográfica, diz-nos Deleuze, é “restituir-nos a crença no mundo.”¹⁸⁹ Uma natureza paradoxal, que se serve da ilusão para nos fazer crer. O cinema permite ao mesmo tempo o encadeamento entre o real e o imaginário, numa “perpétua troca” entre imagens virtuais e imagens atuais¹⁹⁰ que, conseqüentemente, coloca em movimento.

Numa outra abordagem, que vai ao encontro do “cinema enquanto ecrã” de Deleuze, Zusman (1994) defende que “nada se parece mais com o funcionamento da mente humana que o cinema”, no sentido em que a “articulação da imagem com o movimento confere um sentido dinâmico e cognitivo a essa invenção humana e amplia a capacidade de sonhar, ao permitir objetivar a mais subjetiva das experiências humanas”¹⁹¹, ao passo que a fotografia, pela sua fixidez, afasta-se e levanta outro tipo de questões (ela também se aproxima do funcionamento da mente humana quando é associada ao movimento, e esse movimento só se torna possível através da memória, visto que a fotografia não tem essa capacidade intrínseca). Pelo contrário, o que Zusman parece sugerir é uma semelhança ontológica, isto é, uma parecença entre as naturezas técnicas, tanto da mente humana, como do cinema. Por essa mesma razão, o cinema parece possuir uma grande capacidade de espelhar o que se passa dentro da mente e, mais concretamente, no sonho. Para o conseguir, ele serve-se de capacidades técnicas de captação e reprodução de imagem em movimento, aliando-as a um detalhado processo de montagem para que se possa “oferecer

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Ibid., p. 240.

¹⁸⁹ Ibid., p. 207.

¹⁹⁰ Ibid., p. 325.

¹⁹¹ Waldemar Zusman apud Juan Droguett, op. cit., p. 23.

como um facto natural.” Por outras palavras, o cinema permite romper com o tempo cronológico e, através do processo da montagem, “coloca fragmentos temporais em harmonia e continuidade de acordo com um ritmo particular.” Esse processo permite unir e organizar bocados de imagens filmadas em sucessões heterogéneas de tempo contínuo: “É esse ritmo que, partindo de uma série temporal de pedacinhos picados, reconstitui um novo tempo fluído.”¹⁹² Um tempo “mágico”, que em simultâneo é um tempo “psicológico”, isto é, subjetivo e afetivo.¹⁹³ Essa subjetividade é a essência do sonho, tal como nos diz Edgar Morin, e o seu ser é a magia:

*Os acontecimentos parecem narrar-se a si mesmos. A montagem e a câmara ocultam-se. O cinema é descontinuidade, montagem e relação, esconde as suas operações para oferecer-se como um facto natural. O processo narrativo-mediações e articulações- e o processo diegético- o mundo narrado- tendem a (com)fundir. O espetáculo está garantido: abandono, reflexo e duplicidade.*¹⁹⁴

Ao mesmo tempo, o cinema serve-se também daquilo que está fora do seu alcance de captação de imagem, isto é, do fora de campo. Esse fora de campo joga com as possibilidades do que podia estar a acontecer além do espaço do ecrã. E esse espaço, por sua vez, promove uma ativação do imaginário. Aquilo que não se vê, que o realizador não nos mostra, não nos dá, devemos nós ir buscá-lo lá a um espaço virtual e imaginário, contrapondo-o com o espaço concreto e real da imagem:

O fora de campo é o lugar potencial do virtual, mas também da desapropriação e desvanecimento: o lugar do futuro e do passado, muito antes de ser presente. Longe de imitar e reproduzir a realidade, o cinema dos irmãos Lumière constitui o espaço ficcional que se pode prolongar além da própria imagem. Um fora de campo além da imagem. Este é o conceito de imagem no cinema: «imperfeita», e a sua presença impõe igualmente uma ausência. Os efeitos de realidade coexistem com os efeitos de ficção; estes últimos têm a ver

¹⁹² Morin, E. (1970). *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes Editores, p. 56.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 61.

¹⁹⁴ Noel Burch apud Juan Droguett, op. cit., p. 30.

*com o espaço virtual, não visível, ainda que presente na mente do espectador- sempre fora de campo. Portanto, o cinema não é só visibilidade.*¹⁹⁵

O fora de campo é esse portal para o reino da imaginação, onde as imagens se moldam consoante os nossos sonhos, as nossas crenças, desejos ou medos: “O imaginário é a prática mágica espontânea da mente sonhadora.”¹⁹⁶ E o cinema é, então, a tensão constante entre real e imaginário, concreto e virtual.

Segundo André Bazin, à semelhança da fotografia, a relação do cinema com o real dá-se através de “uma relação imediata com o mundo” devido à sua natureza técnica (automatismo e resolução fotoquímica), “capaz de produzir o molde da duração e um calco do movimento.”¹⁹⁷

Em *O cinema ou o homem imaginário* (1970), Edgar Morin defende que, em paralelo com a invenção do avião, que permitiu finalmente ao ser humano a concretização do sonho de voar, de atingir o céu, o cinema foi além dos seus efeitos mecânicos e procurou voar sempre mais alto, em direção a um “céu de sonhos, à infinitude das estrelas- as «estrelas» (de cinema)!, banhado em música, populado por presenças deliciosas e diabólicas, escapando ao mundano (...)”.¹⁹⁸ Desse modo, o autor defende o cinema enquanto “criador de vida surreal”, corroborando a tese de que o seu surgimento esteve desde muito cedo intimamente ligado a uma dimensão onírica. Essa dimensão deve-se a uma característica mágica do papel do duplo, diz-nos Morin. É esse duplo que, seguindo o raciocínio de Sartre, permite o original encarnar e entrar na imagem, e conseqüentemente, dota-a de uma presença-ausência: “o duplo possui uma força mágica. Rompe com o homem que dorme para viver a vida literalmente surreal dos sonhos.”¹⁹⁹ É um duplo que na fotografia nos apresenta fantasmas e no cinema nos permite salvá-los e animá-los por intermédio do sonho, ao possibilitar uma ressurreição.

Morin menciona a certa altura autores que imaginaram (sonharam!) um cinema que ousava livrar-se da sala e da tela de projeção, isto é, um cinema que fosse além do próprio cinema e se fizesse projetar no céu, no escuro da noite onde dormimos e sonhamos. Foram

¹⁹⁵ Ibid., pp. 24-25.

¹⁹⁶ Edgar Morin, op. cit., p. 76.

¹⁹⁷ Juan Droguett, op. cit., p. 40.

¹⁹⁸ Trad. livre de: “toward a sky of dreams, toward the infinity of the stars- of «stars»! - bathed in music, populated by delightful and diabolical presences, escaping the mundane.”, Edgar Morin, op. cit., p. 6.

¹⁹⁹ Trad. livre de: “the double possesses magical force. It breaks away from the man who sleeps to go and live the literally surreal life of dreams.”, ibid., p. 26.

eles Dovzhenko, que profetizou que, sem um ecrã, o espetador poderia tomar parte no filme como se estivesse no centro da ação; Barjavel, que descreve um “telecinema do futuro: onde se carregarão imagens pelo espaço”; e ainda Henry Poulaille: “Amanhã a imagem estará diante de nós, tecida a partir de fios de raios luminosos, sem a ajuda do ecrã, cambaleando.”²⁰⁰ Se assim fosse, seria um cinema a transbordar de magia e de espectralidade, um cinema fantasmático que faria imaginar as possibilidades de um mundo depois da morte, onde os fantasmas poderiam caminhar lado a lado connosco, ou então um em que estaríamos constantemente a sonhar acordados e aí sim, tal como no sonho, seria praticamente impossível discernir entre real e imaginário, até porque nos tornaríamos parte integrante no filme, como defende Dovzhenko, estaríamos no centro da ação.

Essa ideia de uma fantasmagoria do cinema não é nova, e seria nesse caso levada a um extremo. Em *Imagens roubadas* (2017), Fernando Guerreiro desenvolve essa noção, falando de um “vazio” da imagem que dá lugar à produção de fantasmas. É um vazio que deriva de um princípio de “desrealização/desaparecimento do real” da imagem que, por sua vez, atinge a dimensão do simulacro enquanto “prolongamento, antecipação do próprio real.” Nesse sentido, diz-nos o autor, o cinema assume o lugar da redefinição do visível, ao permitir dar visibilidade (realidade) ao invisível (irreal).²⁰¹

*No quadro deste (ir)realismo dos simulacros, somos conduzidos à utopia de um cinema total e imaterial (cósmico): um cine-universo em que o próprio ecrã se dissipa e as imagens se (hiper) realizam (virtualmente) no espaço (...) Em cada sessão de cinema sempre a primeira, a original, e a última —, assistir-se-ia assim à ressurreição do real (da morte do objeto, evacuado da imagem) e à aparição (entrada triunfante) dos fantasmas. Num real, sim, pela sua presença sempre engrandecido.*²⁰²

O cinema seria então o lugar por excelência para a aparição e (con)vivência dos e com os fantasmas que, utopicamente, atingiria a imaterialidade total ao concretizar-se/fazer-se projetar no escuro da noite, essa mesma noite onde habitam as criaturas invisíveis e

²⁰⁰ Ibid., p. 42.

²⁰¹ Guerreiro, F. (2017). *Imagens roubadas*. Lisboa: Enfermaria 6, p. 99.

²⁰² Ibid., p. 111.

irreais. É o cinema de Jean Louis Schefer: “dispositivo mecânico onírico que não só acelera as fantasmagorias da imagem e do real, como as corporiza.”²⁰³

É neste ponto da reflexão que pretendo iniciar o capítulo que se segue, relativo ao cinema de Apichatpong Weerasethakul, um cinema que vive do escuro da noite, dos fantasmas, da magia, da memória e do sonho.

II. 4. O CINEMA-SON(H)O DE APICHATPONG WEERASETHAKUL

*Se é verdade que a Imagem, devido à ausência nela do objeto, contém um princípio de desrealização, des-aparição (mesmo esvaziamento) do real, por outro lado, entendido o mundo como um lugar de emissão e circulação (sonar) de sinais (espectros ou fantasmas), a imagem também possui o lugar da passagem e realização (alucinatória) de proto-seres ou seres em devir- anjos em estado de perda da sua aura: asas-, entidades que, como nos diálogos platônicos de Poe, passarão a definir a sua nova fauna e paisagem. Dito de outro modo, a Imagem surge como um lugar de redefinição do visível que, convocando-o, viabiliza e visibiliza o não-visto, o oculto ou o invisível (...)*²⁰⁴

O cinema permite o encontro com o oculto, proporciona-o ao viabilizar e visibilizar o invisível. E o cinema do realizador Apichatpong Weerasethakul é o lugar por excelência desse encontro. É o próprio que diz “O cinema pode ser um fantasma neste sentido: porque é algo que precisas realmente de sonhar. O cinema é um veículo que produzimos para nós mesmos, enquanto parte de nós. É como um extensão da nossa alma que se manifesta.”²⁰⁵ É essa relação de proximidade, uma espécie de osmose entre o sonho e uma dimensão fantasmática, que acontece nos filmes de Weerasethakul, não se percebendo bem onde começa e termina cada um. O seu cinema é um cinema que

²⁰³ Ibid., pp. 18-19.

²⁰⁴ Ibid., p. 100.

²⁰⁵ Trad. livre de: “Thus cinema can be a phantom in this sense: because it’s something that you really need to dream. Cinema is a vehicle we produce for ourselves and as part of us. It’s like an extension of our soul that manifests itself.”, Bordeleau, E., Pape, T., Rose-Antoinette, R. e Szymanski, A. (2017). *Nocturnal fabulations: Ecology, vitality and opacity in the cinema of Apichatpong Weerasethakul*. London: Open Humanities Press, p. 16.

“necessita de ser sonhado, não para desvendar o seu conteúdo, mas para criar mais capacidade para sonhar.”²⁰⁶ Os filmes de Apichatpong encerram uma grande mistura entre o real e o imaginário, o mundo físico e o mundo invisível, o sonho e a memória. Nele habitam inúmeros fantasmas, uns que ele nos permite ver [como é o exemplo de *O tio Boonmee que se lembra das suas vidas anteriores* (2010) , através do fantasma da mulher de Boonmee ou do seu filho, que aparece sob a forma de um macaco-fantasma com olhos-lanterna vermelhos] e outros que não nos dá a ver, mas para os quais cria uma forte atmosfera e imaginário através das palavras [como é o exemplo de *Cemitério do esplendor* (2015), através dos soldados que, vítimas de uma doença do sono, são invadidos por espíritos de reis antigos que travam batalhas invisíveis através dos sonhos desses mesmos soldados, e aos quais não temos um acesso visual]. Muitas vezes os fantasmas dos seus filmes não são vistos, mas são sentidos, o que, segundo Toni Pape em *Nocturnal fabulations: Ecology, vitality and opacity in the cinema of Apichatpong Weerasethakul* (2017) representa uma “mudança na composição ontológica da cena da sua (não)presença. Em alguns momentos eles são tornados visíveis, é-lhes dada uma forma corporal (...) eles adotam uma gama de percepção que acomoda a diferença, e diferentes graus de visibilidade.”²⁰⁷ Ao ver os seus filmes, sabemos e sentimos que existem inúmeras outras criaturas além daquelas que nos são mostradas ou faladas. Ele não precisa de nos mostrar os seres que habitam nas selvas dos seus filmes para acreditarmos na sua existência, porque toda a sua obra é um exercício da imaginação em constante tensão com o real.

É impossível aprofundar uma análise da obra do cineasta sem mencionar o contexto social e político em que ela se insere. Nascido na Tailândia, é quase incontornável que os seus filmes se tornassem atos políticos, visto que surgem no contexto de um país fortemente vitimado por uma ditadura extrema. Ao escolher o seu país de origem, as aldeias e vilas da Tailândia e os seus habitantes, enquanto cenário e personagens das suas histórias, torna-se quase impossível contornar o contexto por detrás da repressão. E é nesse sentido que o seu cinema se assume ato político: porque ousa sonhar e pensar além do regime estabelecido, e contar a história dos reprimidos e dos mortos que não puderam ficar para a contar pessoalmente, e que voltam assim sob a forma de fantasmas. Se “o

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Trad. livre de: “this shifts the ontological composition of the scene of their (non)presence. In some instances, they are also rendered visible, and given corporeal form (...) they adopt a range of perceptibility that accommodates difference, and different degrees of visibility.”, *ibid.*, p. 46.

sonho é um ato de liberdade frente às repressões sociais”²⁰⁸ e Apichatpong ousa sonhar além delas, então o seu cinema assume-se enquanto sonho, e procura “imitar a lógica da experiência onírica para ser eficaz na sua subversão (...) dirigindo-se ao inconsciente na sua própria linguagem.”²⁰⁹

O filme *O tio Boonmee que se lembra das suas vidas anteriores* (2010) é um excelente exemplo que engloba todas as temáticas referidas anteriormente. Enquanto ato político, passa-se na província de Isaan, vítima de uma história de guerra profunda, da ocupação militar americana e da perseguição aos comunistas que aconteceu na Tailândia entre os anos 1960 e 1980. As personagens do filme deixam sentir ecos desse passado, ao dar voz às viúvas, aos filhos, aos familiares desses comunistas desaparecidos que o regime tentou silenciar: “O cinema de Apichatpong empenha-se em trazer de volta os povos desaparecidos que foram levados para a selva e perderam contra a agressão militar e reverberaram o *ethos* que o governo tentou extinguir quando fez desaparecer o povo de Isaan.”²¹⁰ Apichatpong procura não deixar esquecer essa memória cultural reprimida no inconsciente político da Tailândia.

Por outro lado, as personagens desaparecidas, pertencendo a um passado que o governo tenta fazer esquecer, aparecem sob a forma de fantasmas ou animais, seres sobrenaturais que fazem pensar um mundo além da morte. É logo nas cenas iniciais do filme que somos presenteados com elas: o tio Boonmee (personagem que dá o nome ao filme e que sofre de uma doença de rins, o dono da plantação onde vivem) janta em redor da mesa do seu quintal juntamente com a sua cunhada Jen e o seu sobrinho Tong. É durante esse jantar que primeiramente aparece o fantasma da falecida mulher de Boonmee (Huay) na cadeira vazia e, posteriormente, do escuro da floresta surge um “macaco-fantasma” de olhos de um vermelho vivo, como duas lanternas, que se apresenta enquanto Boonsong, o filho de Boonmee e Huay que desapareceu na selva. A cena é conduzida em termos diegéticos através das memórias dos fantasmas, com Boonsong a contar como é que se transformou em macaco-fantasma, e Huay e Boonmee a recordar eventos do passado. Em “Uncle Boonmee who can recall his past lives and the ecosophic aesthetics of peace”, Adam Szymanski refere que ao mesmo tempo que todas as personagens à volta

²⁰⁸ Juan Droguett, op. cit., pp. 41-42.

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Trad. livre de: “Apichatpong’s cinema endeavours to bring back the disappeared peoples who were driven into the jungle and lost to military aggression and to make reverberate the *ethos* that the government tried to extinguish when it disappeared the people of Isaan.”, Érik Bordelau et al., op. cit., p. 49.

da mesa têm acesso às recordações uns dos outros, eles têm também o poder de as travar, uma vez que as recordações não pertencem a uma só personagem, elas não estão presas a um passado inacessível: “pertencem a uma ecologia partilhada. As memórias afetam os outros, ao mesmo tempo que os outros podem afetar as memórias.”²¹¹

A escuridão da selva e os sons que se fazem ouvir vindos de longe, desse escuro onde nada se vê mas tudo se pode imaginar, é de extrema importância. A certa altura Boonsong afirma “Há muitos seres lá fora neste momento... espíritos e animais famintos, como eu.” É um escuro que se funde com o fora de campo, com o escuro da sala de cinema e faz sonhar com a possibilidade de esses seres saírem do meio da selva a qualquer momento, que é também o meio de nós. Nós habitamos a selva escura de Apichatpong. Talvez até nós próprios possamos ser esses espíritos e animais famintos “lá fora”. Seguindo a teoria de Drogue acerca do fora de campo potenciar a imaginação, o fora de campo nos filmes de Apichatpong, mais concretamente em *Tio Boonmee*, é um fora de campo negro, um espaço habitado por fantasmas e outras criaturas irrealis que vêm conversar com os humanos.

“A selva — um espaço para se esconder, fugir e proteger (...) é aqui um ponto de aparecimento. Boonsong e Huay estão diferentes quando saem da selva, tendo sido transformados pelos horrores irrepresentáveis que nela tiveram lugar.”²¹² Se a selva é o lugar da transformação e ela se funde com a sala de cinema por intermédio da escuridão, a sala de cinema é igualmente um lugar de transformação. A respeito desse assunto, Tilda Swinton afirmou: “[Nos filmes de Apichatpong] a floresta liga a alma e segura-a.”²¹³ Não será isso que acontece também no processo de catarse que um filme pode provocar? Isto é, uma transformação do corpo ou da alma (no caso da selva de Apichatpong, uma transformação do corpo em espírito, no caso de um filme, ao mesmo uma libertação/purificação emocional através da experiência estética²¹⁴ e uma metamorfose do espírito?)

²¹¹ Ibid., p. 56.

²¹² Trad. livre de: “The jungle – a space of hiding, fleeing and taking cover (...) is here a point of emergence. Boonsong and Huay are different when they come out of the jungle, having been transformed by the unrepresentable horrors that took place within it.”, *ibid.*, p. 62.

²¹³ Tilda Swinton apud Érik Bordelau at al., p. 85.

²¹⁴ “Segundo Aristóteles, efeito de libertação e purificação emocional provocado no espetador pela experiência estética da tragédia, em resultado do confronto com as violentas emoções (horror, piedade, etc.) evocadas.”, Infopédia Dicionários Porto Editora. (2020). *Catarse*. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/catarse>.

Para Deleuze, o exterior, o “lá fora” é “sempre uma abertura ao futuro onde nada termina, visto que nada começou, mas onde tudo é transformado.”²¹⁵ E o cinema de Apichatpong remete precisamente para esse exterior onde tudo se transforma, no “coração da noite.”²¹⁶ O escuro de Apichatpong remete para algo mais do que uma ausência de luz, remete para aquilo que Giorgio Agamben apelidou de “a noite da alma”.²¹⁷ A noite da alma é ao mesmo tempo essa noite de morada dos fantasmas, mas também a noite da catarse do espectador. E o escuro dessa noite é onde nasce e se forma o visível: “O escuro não é uma cor, mas é a origem das cores, como é também a origem do visível.”²¹⁸ O escuro dos filmes de Weerasethakul é o que permite uma ligação entre o real e o irreal, colocando-os em constante tensão e tornando-os muitas vezes indiscerníveis. Onde é que acaba o real e começa o irreal nos filmes de Apichatpong? Adam Szymanski defende que:

*O real está iminentemente a ser recarregado pelo fantástico nesse limiar subtil e necessariamente indescritível, essa margem selvagem e noturna pela qual espíritos — e não apenas aqueles que passam nos filmes de Apichatpong — estão sempre por vir, sempre a surgir. (...) eles efetivamente complicam a nossa relação com o tempo.*²¹⁹

O que à primeira vista é irreal para nós enquanto espectadores, é assumidamente o real para Apichatpong. Para o realizador, a questão de onde acaba o real e começa o irreal não se põe, uma vez que os fantasmas e restantes seres fantásticos são assumidos enquanto parte do real. Ao mesmo tempo, a questão onde termina o filme e onde começa o sonho parece também não fazer sentido, visto que é tudo uma e a mesma coisa. Após a visualização de um filme de Apichatpong ficamos muitas vezes com a sensação de o termos sonhado.

A respeito da questão do sonho nos seus filmes, é interessante analisar em pormenor a cena do sonho que o tio Boonmee tem antes de morrer. Assim sendo, na noite que

²¹⁵ Gilles Deleuze apud Érik Bordelau et al., op. cit., p. 89.

²¹⁶ Ibid., p. 79.

²¹⁷ Giorgio Agamben apud Érik Bordelau et al., p. 84.

²¹⁸ Costa, J. B. (2009). “O negro é uma cor ou o cinema de Pedro Costa” em *Cem mil cigarros*. Lisboa: Orfeu Negro, p. 20.

²¹⁹ Trad. livre de: “The real is immanently recharged with the fantastic on this subtle and necessarily elusive threshold, this wild, nocturnal fringe through which spirits – and not only those that pass through the films of Apichatpong – are always to come, always coming about. (...) they effectively complicate our relation to time.”, Érik Bordelau et al., op. cit., p. 85.

antecede a sua morte, as personagens presentes à volta da mesa no início do filme (Boonmee, o fantasma, Jen e Tong) fazem uma caminhada até uma gruta onde Boonmee fala acerca de um *sonho do futuro* que teve. O diálogo acontece da seguinte forma em *voiceover*:

Boonmee: O que é que há de errado com os meus olhos? Eles estão abertos, mas eu não consigo ver nada? Ou estarão os meus olhos fechados?

Jen: Talvez precises de tempo para que os teus olhos se ajustem ao escuro.

Boonmee: Esta gruta é como um útero, não é? Eu nasci aqui numa vida que não consigo recordar. Eu só sei que nasci aqui. Eu não sei se fui um humano ou um animal, uma mulher ou um homem.

É neste ponto da conversa que somos apresentados com uma sequência de dez fotografias que rompem com o tempo do filme, e que representam o sonho de Boonmee. Ele prossegue em *voiceover* enquanto observamos as imagens do seu sonho:

Boonmee: Ontem à noite, eu sonhei com o futuro. Cheguei lá numa espécie de máquina do tempo. A cidade do futuro era governada por uma autoridade capaz de fazer qualquer pessoa desaparecer. Quando eles encontravam pessoas do passado, faziam brilhar uma luz sobre eles. Essa luz projetava imagens deles num ecrã. Desde o passado, até à chegada ao futuro. Uma vez que essas imagens aparecessem, essas pessoas do passado desapareciam também. Eu tinha medo de ser capturado pelas autoridades porque eu tinha muitos amigos nesse futuro. Eu fugi. Mas para onde quer que eu corresse, eles conseguiam encontrar-me. Eles perguntaram-me se eu conhecia aquela estrada. Eu disse-lhes que não e depois desapareci.

A primeira parte do diálogo com Jen remete para a teoria uterina da sala de cinema de Manuel Fonseca abordada anteriormente. “Esta gruta é um útero, não é?” De que gruta estará ele mesmo a falar? Da gruta dentro do filme, da gruta que nós, espectadores, partilhamos com ele, a sala? “Eu só sei que nasci aqui”, diz-nos ele, podendo este “aqui”

referir-se ao próprio filme, ou ao sonho. Ele não sabe sequer dizer se tem os olhos abertos ou fechados devido ao escuro que se faz sentir na gruta (na sala? Na floresta?). A segunda parte do diálogo remete para o sonho propriamente dito. Um sonho que fala de pessoas do passado que são projetadas e desaparecem num ecrã do futuro. Que tempos serão estes? Será o passado o estado em que nos encontramos antes de um filme que, posteriormente se faz (nos faz?) refletir num ecrã do futuro através de uma luz que nos atravessa e nos faz desaparecer? Isto é, faz desaparecer o que éramos antes de ver um filme. E, de acordo com a teoria uterina da sala de cinema, permite o nosso renascer e o acumular das vidas passadas que não somos capazes de recordar, tal como Boonmee.

Existe ainda outra particularidade no sonho de Boonmee que é extremamente importante para esta análise. Isto é, ao representar o seu sonho através de fotografias, ele rompe com o tempo e com o espaço do filme e sugere uma ligação fundamental entre a fotografia e o sonho. É um momento que estabelece uma fricção entre a imobilidade da fotografia e o movimento do cinema. Será que o carácter estático da fotografia nos obriga a um exercício da imaginação e do movimento? É que a fotografia só é animada pela nossa dimensão temporal de espetadores que, ao ver as imagens do sonho de Boonmee, apenas podemos imaginar o que acontece para além do momento estático representado. É o exemplo exponencial da forma como a mente pode continuar o movimento do cinema e o confronto entre a fotografia e o cinema é também, necessariamente, o confronto entre a memória e o sonho.

Por outro lado, essas dez fotografias remetem precisamente para outras curtas do realizador que fazem parte de um projeto maior chamado *The primitive project* (2009), no sentido em que são literalmente fotografias retiradas dessas curtas [como é o exemplo de *Letter to uncle Boonmee* (2009) ou *Phantoms of Nabua* (2009)], sugerindo uma ligação entre todos esses objetos fílmicos. Eles não só remetem para o movimento além da fotografia, o movimento do cinema, como sugerem que o cinema de Apichatpong trata-se de um *mise en abyme* de sonhos, com o filme dentro do filme, dentro do filme (ou o sonho, dentro do sonho, dentro do sonho).

Em “Haunted time, still photography and cinema as memory: The dream sequence in Uncle Boonmee who can recall his past lives”, Natalie Boehler elabora:

As imagens estáticas interrompem a fluidez da narrativa, ao mesmo tempo que interrompem a fluidez do tempo cinematográfico. Em vez de imagens em

*movimento — uma das características principais do cinema — vemos stills que congelam, singularmente, um momento particular no tempo. Isso destrói a ilusão de continuidade cinematográfica no tempo presente, do tempo tal como o experimentamos na nossa percepção da realidade (...) Também no médium do filme existe uma qualidade fantasmática: se a fotografia oferece ao espectador uma presença visual assombrada pela ausência de uma morte futura [Barthes], de igual forma, a plenitude real do cinema também é assombrada por uma ausência mais literal- a da própria imagem, que desaparece constante e intermitentemente do ecrã enquanto o filme segue pelo projetor.*²²⁰

Assim, a fotografia dentro do filme serve para acentuar uma dimensão fantasmática que já estava bem presente através das personagens do macaco-fantasma e do fantasma da mulher de Boonmee: é que a fotografia é um fantasma do que já foi. O que Boehler acrescenta é que o cinema tem igualmente essa dimensão inerente, isto é, ele também é spectral porque faz a imagem/a luz aparecer e desaparecer no ecrã. Ora, na sequência do sonho de Boonmee, trata-se de uma dupla spectralidade, que se deve à fusão das duas formas: a da fotografia, uma “presença assombrada”, e a do cinema, “constante e intermitentemente a desaparecer do ecrã”. Existe ainda uma terceira camada que se lhes sobrepõe. É que essas fotografias referem-se a um passado real, que escapa ao filme: o da rodagem de *Primitive*, assumindo um papel de recordação. Nesse sentido, e salientando a fantasmagoria do cinema, “o que se vê no ecrã não está vivo, o que se passa entre o espectador e o ecrã é que é vivo”, como dizia Godard.²²¹

À semelhança de *Tio Boonmee*, o projeto *Primitive* foca-se nos adolescentes da pequena vila rural de Nabua, descendentes de um passado atormentado pela violência do

²²⁰ Trad. livre de: “Haunted time occurs on the level of narration as well. The still images interrupt the narrative flow, as well as the flow of cinematic time. Instead of moving images — one of the essential characteristics of cinema — we watch stills that each freeze a single moment in time. This shatters the illusion of cinematic continuity in the present tense, of time as we experience it in our perceived reality (...) there is a ghostly quality inherent in the medium of film as well: “If photography offers its viewer a visual presence that is haunted by the absence of a future death, so too cinema’s lifelike plenitude is haunted by a more literal absence — that of the image itself, constantly and intermittently disappearing from the screen as the film winds its way through the projector.”, Boehler, N. “Haunted time, still photography and cinema as memory: The dream sequence in Uncle Boonmee who can recall his past lives”. *Journal of Modern Literature in Chinese*, v. 12. Zurique: Institute of Film Studies, University of Zurich, p. 73.

²²¹ Fernando Guerreiro, op. cit., p. 116.

regime. São os ecos de um passado em dormência para o qual tentam sonhar novas versões. Nesse projeto, o autor introduz a nave espacial, que se assume como o elemento de escape. Uma nave onde todos podem entrar, deitar-se, dormir e sonhar em conjunto:

A nave espacial traz um ar fresco que permite a libertação da relação com a história. (...) ela dá-nos um tempo e um espaço para «re-sonhar» o passado e perguntar o que é que pode ser aprendido de forma a criar um futuro melhor para a próxima geração. (...) É essa relação sonhada entre passado, presente e futuro — a transformadora e transdutora paisagem de sonho em que o seu projeto se desenrola — que é crucial para o trabalho de Apichatpong.²²²

A nave espacial abre a porta a esse mundo do sonho, e permite induzir e especular a possibilidade de novos começos e novas possibilidades de existência. Ela estimula a imaginação como forma de escape da rudeza do passado. Não é um sonhar por sonhar, mas um sonhar que permite viver e engendrar possibilidades de um futuro para outras gerações que, felizes, possam escapar aos erros do passado. No fundo, é como ouvi Edgar Pêra (realizador) dizer há uns dias no *podcast A beleza das pequenas coisas*:

O cinema liberta o espectador de um determinado fardo histórico. É poder projetar o passado num universo paralelo. Isso faz dos espectadores também imaginadores. Na imaginação, as coisas acontecem, na imaginação elas também existem, existem numa outra dimensão, mas têm um peso na nossa vida real, que é muito maior do que nós sabemos.²²³

Neste caso existem duas camadas de espetadores: os adolescentes, que assistem aos seus sonhos [ao grande sonho conjunto- em *Haiku* (2009), por exemplo], e nós, os que vêm o filme, e observam os adolescentes que dormem. Acerca desses adolescentes que povoam as curtas de *Primitive*, o próprio Apichatpong esclarece: “os adolescentes deram-me um futuro para este lugar [Nabua]. Quando eu lá fui, foi como se se tratasse de uma performance: tu não sabes o que fazer. Apenas vais lá e trabalhas com eles de forma a

²²² Natalie Bohler, op. cit., p. 89.

²²³ A beleza das pequenas coisas: Edgar Pêra “Duvido que a Netflix seja o modelo do futuro [Locução de: Bernardo Mendonça]. Lisboa: Expresso, 14 de fevereiro de 2020. Podcast. Disponível em: <https://expresso.pt/podcasts/a-beleza-das-pequenas-coisas>. Acesso em: 23 de Março de 2020.

criar sonhos. Nos sonhos, tu não podes tomar o controlo. Portanto, é como se fosse um sonho colaborativo.”²²⁴ Esse ato coletivo de sonhar que os adolescentes desenvolvem em *Primitive*, dentro da nave espacial, remete para o cérebro enquanto ecrã de Deleuze²²⁵, propondo que bastaria sonhar num mundo onde o cérebro atingisse a sua própria capacidade de projeção. Um mundo primitivo, como o nome do projeto indica, que remete para uma existência antes das máquinas, antes do cinema e da fotografia, onde a memória e o sonho não seriam “mediados por intermédio do aparato da tecnologia.”²²⁶ Esse mundo primitivo antes da existência das máquinas é um tema recorrente de Apichatpong (veja-se *Cemitério do esplendor*, por exemplo), que procura explorar os efeitos dessas máquinas na forma de sonhar e de recordar o passado. Não será esse cinema que se projeta no próprio cérebro semelhante ao cinema proposto por Dovzhenko, por exemplo? Aliás, não estará o cinema de Apichatpong a caminhar em direção a esse tipo de cinema que se faz projetar no escuro da noite? Não só através da escuridão dos seus filmes, mas também através das suas instalações. É que o autor defende um futuro para o cinema que se aproxima mais do modelo da instalação do que da sala de cinema. A instalação *A serenidade da loucura* (2018) é um bom exemplo disso. Um cinema que se ocupa do espaço, que precisa que nos movamos, que necessita de novos formatos de ecrã e de sala para acontecer. *A serenidade da loucura* foi concebida como uma instalação itinerante e é dividida em duas partes distintas: “uma corresponde ao seu mundo privado, povoado por amigos queridos, família e colaboradores de longa data; outras contemplam o público através de dimensões abstratas da experiência, como a luz, a memória e a poesia do deslocamento temporal, espacial e espiritual.”²²⁷ De sala para sala deparamo-nos com um aparato para os sentidos, assoberbados pelas cores e pelas luzes que literalmente nos atravessam através de ecrãs transparentes que criam efeitos tridimensionais no espaço. Filmes que se fazem projetar em todas as paredes, no chão, em nós, integrando-nos como parte da experiência, como se o filme nos tentasse engolir para dentro dele e tomar-nos enquanto suas personagens. Dentro de *A serenidade da loucura*, das diferentes salas que

²²⁴ Trad. livre de: “The teenagers provided me with the future of the place. When I went there, it was very much like a performance: you don’t know what to do. You just go there and work with them to create dreams. In dreams you can’t take control. So, it’s like a collaborative dreammaking”, Natalie Bohler, op. cit., p. 89.

²²⁵ Deleuze, G. (1986). *Le cerveau, c’est l’écran*. Cahiers du cinéma 380. Disponível em: <https://www.diagonalthoughts.com/?p=2252>.

²²⁶ Natalie Bohler, op. cit., p. 97.

²²⁷ Centro de Arte Oliva. (2018) *Apichatpong Weerasethakul: A serenidade da loucura*. Disponível em: <http://centrodearteoliva.pt/exposicao/apichatpong-weerasethakul-a-serenidade-da-loucura/>.

a compõe, o tempo e o espaço são outros, e o mundo é feito de espectros. É como se a cada nova porta aberta para outra sala passássemos de sonho para sonho, ou como se passeássemos por dentro da cabeça de Apichatpong, visitando as suas memórias.

Em *Cemitério do esplendor* (2015) encontramos novamente as temáticas recorrentes do realizador, exploradas a um nível ainda mais profundo. A história do filme desenvolve-se em volta da personagem Jen (Jenjira Pongpas, atriz recorrente dos filmes de Apichatpong) e tem como cenário um hospital que foi, em tempos, uma escola (algures no desenrolar do filme ficamos a saber que foi a escola que Jen frequentou: “Antigamente eu sentava-me ali onde dorme aquele rapaz. Ficava na parte de trás e tinha problemas para ler o quadro.”) Nesse hospital estão instalados antigos soldados que sofrem de uma profunda doença de sono, passam o dia a dormir, e apenas despertam esporadicamente porque precisam de se alimentar.

As primeiras imagens apresentam-nos um soldado que dorme pacífica e profundamente numa cama de hospital, tapado com uma manta azul (no lugar apontado por Jen como sendo o seu antigo lugar na escola). Trata-se de Itt, e é com ele que mais tarde Jen vai travar uma amizade especial, passando a assumir o papel quase de sua mãe. É também nas primeiras imagens do filme que somos presenteados com um tempo cinematográfico que não é novo para quem já está acostumado aos filmes do realizador: um tempo lento, pautado pelo som do vento que entra através das janelas do hospital e faz mover os cortinados, pelo som das ventoinhas, da selva que se faz ouvir ao longe, lá fora, e por umas quantas conversas de fundo entre enfermeiras. É um tempo ele próprio sonolento, como se, ao convidar-nos a entrar no ambiente do hospital, o realizador nos convidasse também a sentir aquilo que sentem as restantes personagens. É, aliás, também através de Jen que nos é confirmada essa atmosfera que, como espetadores, pressentimos: “Normalmente eu não durmo muito bem. Na maioria das noites durmo três ou quatro horas no máximo. Desde que cheguei aqui durmo muito melhor, como se estivesse sincronizada com aqueles soldados.” Ao longo do filme também nós vamos entrando em sintonia com os soldados, ao deixarmo-nos embrenhar numa aura de sonolência. E, quem sabe, até talvez alguns de nós acabem mesmo por adormecer. Acerca disso, Apichatpong chegou a afirmar: “Alguém disse uma vez que quem adormece numa sessão é porque confia no filme. Se dormirem tranquilos no meu, é bom sinal.”²²⁸

²²⁸ À Pala de Walsh. (2016). *Rak ti Khon Kaen (2015) de Apichatpong Weerasethakul*. [Internet]. Disponível em: <http://www.apaladewalsh.com/2016/05/31451/>.

Outra personagem importante apresentada a Jen por intermédio de uma enfermeira, é Keng, uma mulher com a capacidade de ler os pensamentos dos mortos e, neste caso, também dos pacientes. Ela estabelece o elo entre os soldados e as suas famílias e é durante uma dessas sessões que a ouvimos dizer, acerca de um soldado em particular: “Ele anda nalgum lugar. Está desorientado. A noite é muito escura, mas ele ainda pode ver.”

Pelo meio do enredo, há uma cena particular em que um médico encena um exercício de meditação para as enfermeiras e para os visitantes e, quem sabe, até mesmo para os soldados. Diz ele:

O nosso problema é que pensamos muito. À noite, chamamos isso de sonhar. Todos sonhamos. Nós não podemos parar os sonhos, não mais do que os pensamentos. Como não podemos pará-los, devemos ser mais conscientes deles. Estamos conscientes dos nossos pensamentos, e conscientes dos nossos sonhos. Céu e inferno, virtude e pecado, não são mais do que suposições. Nós não devemos ficar muito apegados a eles. Ao meditar, exercemos a nossa mente. Luzes e visões são causadas pelas reações químicas no cérebro. Quando dormimos, a mente permanece consciente. Cada pessoa que exercita a sua mente pode atingir a consciência.²²⁹

Por intermédio dessa reflexão, Apichatpong dá-nos conta do poder da meditação como forma de atingir o estado de ecrã do cérebro, na medida em que Deleuze também o defende e que já foi elaborado anteriormente. É que a meditação permite a tomada de consciência e de controlo que o sonho não permite. Para além de que, através da meditação, seria possível atingir um suporte que dispensaria a tecnologia, no sentido em que não necessitaríamos de extensões das nossas memórias, por exemplo, que nos dotassem de uma maior capacidade de recordar ou de projetar. Por outras palavras, “poderíamos dispensar o aparato cinematográfico.”²³⁰ Numa entrevista concedida ao site À Pala de Walsh, em 2016, o realizador esclarece: “O cinema é uma forma bem primitiva,

²²⁹ Weerasethakul, A. (Realizador). (2015). *Cemitério do esplendor* [Filme]. Lisboa: Medeia Filmes.

²³⁰ Érik Bordeleau et al., op. cit.

mas se tiveres a habilidade de testemunhar/sentir a beleza da vida, talvez já não precises de cinema. O melhor cinema do mundo já está aqui [aponta para a cabeça].”²³¹

Ao mesmo tempo, o estado de sonolência e imobilidade dos soldados parece funcionar como uma “libertação: os corpos enfermos curam-se do capitalismo dos ritmos, desembaraçam-se do sôfrego vaivém da jornada de trabalho. É hoje preciso ficar doente para ter tempo para dormir e para sonhar?”²³²

À semelhança dos restantes filmes de Apichatpong, *Cemitério do esplendor* não foge ao seu estilo, porque não é apenas de personagens vivas que ele é povoado, mas sobretudo de fantasmas e de espectros que habitam um mundo invisível. Há uma cena em que Jen visita um templo perto de um lago e faz oferendas às deusas desse templo em nome da sua beleza, da saúde, do seu marido americano e de Itt, o seu amigo soldado, para que este possa despertar. Essa cena é crucial porque abre um portal para o mundo dos fantasmas. Isto é, ela desencadeia uma visita terrena de duas deusas (que se apresentam como princesas- as deusas às quais Jen fez a oferta) e que lhe vêm esclarecer: “Hoje viemos para lhe dizer que os soldados nunca recuperarão da sua doença”. E desvendam a razão dessa mesma doença: “No passado, havia um palácio naquele local [no hospital]. Irrompeu uma guerra entre os reinos. Há milhares de anos. O lugar encheu-se com os corpos mortos de aldeões e soldados. Mas, o mais importante, o cemitério dos reis era situado exatamente sob a sua antiga escola”, diz uma das princesas. E a outra logo de seguida: “Deixe-me explicar. Os espíritos dos reis mortos estão a inalar a energia dos soldados para travarem as suas batalhas. Eles ainda estão a lutar, neste momento”. Nessa cena as barreiras entre a realidade e a irrealidade atenuam-se, os sonhos dos soldados são na verdade memórias das batalhas que travam durante o sono, mas eles talvez não se apercebam disso sequer e confundem as memórias com pesadelos. Não é por acaso que, a certa altura no filme, um personagem aparece para instalar umas máquinas que produzem luzes em cores néon, com o intuito de tornar os sonhos dos soldados mais pacíficos, isto é, atenuar os seus pesadelos. Nessa cena as janelas são fechadas, a luz diurna desvanece, e estamos de novo na escuridão característica da selva *Apichatpongueana*. Uma escuridão pontuada pela mudança em compasso lento das luzes.

²³¹ À Pala de Walsh (2016). *Apichatpong Weerasethakul: “o espectador faz parte do sonho do filme, é guiado pela sua luz”*. [Internet] Disponível em: <https://www.apaladewalsh.com/2016/05/apichatpong-weerasethakul-o-espectador-faz-parte-do-sonho-do-filme-e-guiado-pela-sua-luz/>.

²³² À Pala de Walsh. (2016). *Rak ti Khon Kaen (2015) de Apichatpong Weerasethakul*. [Internet]. Disponível em : <http://www.apaladewalsh.com/2016/05/31451/>.

“Parecem luzes funerárias”, ouvimos alguém dizer. E se parecem luzes funerárias, quer também dizer que os soldados parecem mortos?

Itt desperta quatro vezes ao longo do filme. Durante uma dessas vezes, Jen leva-o ao cinema. No cinema, sem que tenha qualquer controlo, e como seria de esperar, ele adormece novamente. Talvez porque tenha confundido o filme com os sonhos que tinha enquanto dormia no hospital, talvez porque o ambiente tenha promovido esse sono. Mas, de volta ao hospital, deparamos com o efeito das luzes néon na cara dos soldados, que fazem lembrar o efeito das luzes do ecrã de cinema na cara dos espetadores. Afinal, eles assistem a filmes de olhos fechados. Aliás, eles agora vivem assim, ao contrário, no mundo dos sonhos e pontualmente acordam. E aqueles que, de entre nós (espetadores) se deixam adormecer durante a visualização de *Cemitério do esplendor*, também: “O espetador faz parte do sonho do filme. Ele é guiado pela luz e perde parte da sua consciência neste vai e vem com o ecrã.”²³³

Numa das últimas vezes que Itt desperta, está a partilhar uma refeição com Jen e Keng, a *medium*. Durante essa refeição ele acaba por adormecer novamente. A importância e particularidade dessa cena está em que, dessa vez, Keng permite a Itt que se apodere em espírito do seu corpo, para que possa conversar com Jen acerca do que ele vê durante o sono. Essa longa cena atinge o apogeu da fórmula de Apichatpong ao misturar o real com o surreal de uma forma que os torna praticamente indiscerníveis. Nós, espectadores, somos levados juntamente com Jen, por uma viagem que é mediada entre dois mundos: o de Jen, através do qual passeamos por um parque de estátuas, onde vemos árvores, folhas caídas no chão, estátuas partidas; e o de Itt, que nos descreve o interior do palácio que ocupa esse espaço nos seus sonhos. Onde nós e Jen vemos árvores e folhas, Itt descreve salas de espelhos e gavetas de príncipes. O realizador não nos dá a ver diretamente esse palácio dos reis, mas sim uma descrição aproximada do lugar que nos obriga ao exercício da imaginação. Como se esse mundo irreal só pudesse pertencer à imaginação que, uma vez materializada, deixaria de fazer sentido.

Alguns no meio dessa cena, o irreal parece ganhar caminho quando Jen afirma: “Eu acho que estou a sonhar, Itt, gostava de acordar.” Ao que Itt responde: “Basta abrir os olhos”. E mais tarde, para nossa surpresa, somos levados de volta ao hospital, e presenteados com a imagem de Jen a dormir sob Itt, na sua cama de hospital, na posição

²³³ À Pala de Walsh (2016). *Apichatpong Weerasethakul: “o espetador faz parte do sonho do filme, é guiado pela sua luz”*. [Internet].

de quem se deixou adormecer sem querer. Essa imagem vem postular a ideia de que, afinal, todo o filme a que assistimos até ao momento, entre o instante em que Jen primeiro entrou no hospital e se debruçou sob a cama de Itt, não passou de um grande sonho. Isto é, a amizade que travou com o soldado parece ter apenas acontecido durante um sonho partilhado por ambos. O que significaria que, de igual forma, também nós, espetadores, estivemos embrenhados durante todo o tempo, sem qualquer capacidade de discernir que se tratava apenas de um sonho. “Eu consigo ler os teus pensamentos agora. Consegui ver o teu sonho”, ouvimos Jen numa das cenas finais. “E eu vi o teu”, confirma Itt e acrescenta: “Tens razão, é um bom lugar para dormir”. Essa cena confirma que o cinema, ao contrário do que inicialmente se poderia achar, tem a mesma capacidade do sonho de confundir o espetador (sonhador) em relação ao que é real ou não, enganando as nossas capacidades de perceção e de consciência.

Em *Blue* (2018), a última curta do realizador à data, revisitamos Jenjira Pongpas, personagem única e que remete para *Cemitério do esplendor*. Nessa curta, ela lida com a doença oposta dos soldados de *Cemitério*, a insónia, que pode ser definida enquanto um “estado intermediário entre o sonho e a realidade”.²³⁴ Nesse estado de limbo entre o real e o sonho, existe a possibilidade de mudar voluntariamente o que é visto. São as imagens hipnagógicas a que Sartre se refere em *O imaginário*. Um estado confuso a tender para o sonho, mas em que a consciência não está ainda totalmente incapacitada de controlo.²³⁵ Na manta azul que tapa a personagem (que remete para as mantas utilizadas pelos soldados que dormem em *Cemitério do esplendor*), vemos surgir uma chama que, no entanto, não faz arder Jen, como se, nesse limiar entre real e ficção, o fogo não queimasse e pudéssemos apenas assistir à beleza do efeito que provoca.

Se ao início surgiam dúvidas acerca de uma natureza partilhada entre o cinema e os sonhos, Apichatpong Weerasethakul prova-nos com mestria que o cinema pode ser esse estado hipnagógico e sonolento, aqueles milésimos de segundos antes de adormecermos em que tudo já é possível. Mais ainda, através dos seus filmes, ele prova-nos que o cinema é também o estado que se segue, um sonho:

²³⁴ Desistfilm (2018). *TIFF 2018. Wavelengths: Blue by Apichatpong Weerasethakul and Arena by Bjorn Kammerer*. Disponível em: <https://desistfilm.com/tiff-2018-wavelengths-blue-by-apichatpong-weerasethakul-arena-by-bjorn-kammerer/>.

²³⁵ Jean Paul Sartre, op. cit., p. 60.

*Dormir sempre teve uma ligação com o cinema. Quando sonhamos, de certa forma vamos ao cinema... De acordo com cientistas, existem quatro estados do sono, que formam um ciclo completo. Cada ciclo dura cerca de noventa minutos- por outras palavras, a duração de um filme. Por isso, disse a mim mesmo que a forma cinematográfica vem de necessidades biológicas que estão ligadas aos nossos padrões de sono. O cinema é real e verdadeiramente um derivado do sonho.*²³⁶

CAPÍTULO III: NEVASCA²³⁷

Nevasca é um livro. Uma experiência que procura explorar os temas abordados ao longo da tese. Ele confunde o real com o imaginário de uma forma que os torna indiscerníveis. Serve-se de fotografias, digitalizações de objetos, cartas, *print screens* de mensagens recebidas por telemóvel, tudo sob a forma da imagem e, através deles, mistura e confunde os limites entre a memória, o sonho e a fantasia.

A narrativa de *Nevasca* vive da fricção entre a imobilidade da fotografia e o movimento da memória e do sonho. A estaticidade das fotografias escolhidas, à semelhança do que acontece com as fotografias de Apichatpong Weerasethakul em *O tio Boonmee que se recorda das suas vidas anteriores* evoca duas camadas de movimento: a camada da recordação, que corresponde ao momento em que a imagem foi captada, e a camada do sonho, que se serve da imaginação para encontrar ao mesmo tempo uma narrativa para cada imagem, e uma ligação comum entre todas.

A ideia para este projeto surgiu através da fantasia de um lugar. De uma ansiedade de sentir que se pertence a um lugar onde nunca se esteve. E surge muito ligada à criação de

²³⁶ Trad. livre de: “Sleeping has always had a link with the cinema. When we dream, we go to the movies in a way... According to scientists, there are four stages of sleep, which form a complete cycle. Each cycle lasts around 90 minutes – in other words the length of a film. So I said to myself that the cinematic form comes from biological needs linked to our sleeping patterns. Cinema is really and truly a derivative of dreaming.”, Numeró (2015). *The waking dreams of Apichatpong Weerasethakul*. Disponível em: https://www.numero.com/en/culture/Movie-Cemetery-of%20Splendour-by-Apichatpong-Weerasethakul#_.

²³⁷ Para um acompanhamento mais detalhado deste capítulo e do subcapítulo seguinte aconselho aceder ao link no anexo 1, p. 108, com uma apresentação em *power point* do livro propriamente dito.

uma imagem para um lugar que nunca se visitou. Essa ideia constrói-se por intermédio de variados meios: fotografias, vídeos, relatos de pessoas que visitaram esse lugar, livros, sonhos, a imaginação...

Concretamente, esse lugar é inspirado num fascínio muito antigo pela Islândia, ou numa ideia do que é para mim a Islândia, tendo por base todas as variantes acima mencionadas. E parte de algo concreto que posteriormente extravasa para muitos outros campos, saindo inclusive da realidade para entrar na fantasia e vice-versa (transformando a fantasia em algo real).

O desafio era procurar tornar a fantasia desse lugar em algo real e concreto: materializá-lo ao utilizar imagens e objetos reais.

A forma escolhida para o fazer foi, então, através de imagens: fotografias minhas de sítios visitados e de acontecimentos reais que emanam uma certa aura do que é esse lugar para mim, e das quais me aproprio para o tornar real, dar-lhe uma “cara” e um “corpo”.

Ao mesmo tempo fui recolhendo objetos que aludem ao universo conceptual e imagético que criei na minha mente: como um bilhete de cinema de um filme que se passa na Islândia, filme que me marcou muito e que serviu para definir muito do que haveria de ser esse lugar para mim, ou postais que recebi e contêm imagens com uma aura que me remete de volta a essa Islândia da minha imaginação, entre outras coisas. A ideia era digitalizar esses objetos, que representam ao mesmo tempo pedaços de memórias colecionadas em vários momentos da minha vida, e transformá-los em imagens através da sua digitalização. Ao mesmo tempo que ajudam a criar um universo visual e narrativo, representam uma ligação emocional e memorial muito grande com o real.

O real neste livro é dado a partir de diferentes camadas. Existem esses pequenos objetos digitalizados: bilhetes de cinema, bilhetes de autocarro, postais, etc... que transmitem sempre uma ideia de viagem. Existem as fotografias que não foram simuladas nem pensadas para este contexto específico, mas representam variadas situações reais e das quais me sirvo, como expliquei anteriormente, para ajudar a dar uma forma visual ao lugar. Para além disso, todas as fotografias foram tiradas com máquinas fotográficas analógicas. As imagens a cores foram tiradas com uma máquina Asahi Pentax de 35 mm e as imagens a preto e branco com uma Yashica Mat 124g de 120 mm. Era um requisito imprescindível que as fotografias fossem todas analógicas, porque isso permitiria uma maior aproximação à memória, através de uma materialização que o digital não me

poderia dar da mesma forma. Ao mesmo tempo, incluí-las num livro permitiu um processo de arquivo pessoal e curadoria das minhas próprias memórias e fantasias.

A terceira camada de aproximação do lugar com o real dá-se através de cartas. Cartas de despedida que foram enviadas a pessoas reais (amigos), antes de “partir” para esse país. Nessas cartas existem reflexões que descrevem visualmente a “minha” Islândia e situações do meu dia à dia lá, bem como algumas reflexões acerca da memória e do cinema e da sua relação com a fotografia e com o sonho a um nível mais pessoal, que fazem a ponte entre a tese e este projeto. Essa ponte entre a teoria e a prática dá-se também através da apropriação de memórias reais vividas em vários momentos da minha vida, que são transportadas para esse universo, passando a ser como se essas memórias tivessem acontecido na Islândia. Ao mesmo tempo, vou também integrando alguns sonhos que tive durante o processo e que estão relacionados com o lugar: sonhos que me revelaram e inspiraram cenários, sítios e acontecimentos.

Incluo ainda o que resultou do envio dessas cartas: respostas e interações com as pessoas implicadas (cartas, postais, *sms's*) que decidiram voluntariamente aderir ao meu imaginário, aceitando-o como real e respondendo-me de volta para a Islândia, ajudando, por sua vez, a que esse lugar ganhasse vida própria e extravasasse para lá daquilo que inicialmente tinha planeado.

A apropriação de imagens que surgiram em contextos reais para simular a fantasia de um lugar permite uma aproximação à verdade, isto é, permite que esse lugar nasça de algo real e que, por isso, esteja também ele próximo de ser real. A acrescentar a isso, também as cartas endereçadas a pessoas reais a partir de um lugar ficcionado (e respetivas respostas) ajudam a materializá-lo.

Assim, o livro inicia-se com o título *Nevasca* e uma imagem que pretende remeter para a ideia de um globo de neve. Segue-se um mapa desdobrável desenhado sob os envelopes das cartas de despedida enviadas: uma delineação e materialização do país que, ao mesmo tempo, procura representar um roteiro e permite interagir com quem o folheia, visto que as cartas podem ser retiradas dos envelopes e lidas. A leitura das cartas permite um entendimento prévio e um jogo do imaginário através da criação de imagens mentais.

As imagens que se seguem, naquilo que se percebe ser um barco, procuram dar a ideia de partida, da viagem, da deriva. Do mar, vê-se uma terra ao longe, a preto e branco (as cores podem ser imaginadas, o que permite a cada pessoa ter uma experiência diferente,

porque cada imaginação também é diferente). Seguem-se imagens que procuram definir a imagética e o ambiente do lugar que se vai encontrar ao longo do resto do livro: uma atmosfera sonolenta, meio surreal. E pelo meio vão sendo introduzidas mensagens, cartas, objetos que são intercalados com fotografias que lhes dão uma narrativa. Há referências à infância, a sonhos, personagens que se misturam, como se já não fosse possível discernir entre o real e o imaginário. Há nostalgia, há saudade, há a neve. Um livro também ele povoado por fantasmas: de memórias, de objetos, de pessoas... Os originais permanecem comigo, e com as pessoas respetivas (no caso das cartas).

Eu sabia que tinha de fotografar momentos reais para lhes poder dar uma camada de verdade, captar aquele instante genuíno de verdade em que uma imagem se dá a mim para que eu a possa captar e eternizar. O equilíbrio que encontrei foi partir de imagens reais, de instantes captados de forma não-simulada, para construir e alimentar as minhas próprias fantasias, numa espécie de imaginário onde tudo se confunde. Como se já não fosse importante distinguir entre aquilo que eu vivi, as minhas memórias, e aquilo que eu sonhei ou imaginei. Aqui é tudo o mesmo, faz tudo parte do mesmo. É tudo real e simulado ao mesmo tempo. Todas as personagens existem e não existem.

Para além de tudo isso, consegui encontrar um equilíbrio, ou pelo menos uma possibilidade de resposta para uma das problemáticas levantadas ao longo da tese, que se prende com a questão da fotografia na atualidade ter a tendência para vir substituir a memória, anulando-a. De se fotografar para se provar que as coisas aconteceram, mas ao fazê-lo estar a promover precisamente o oposto: a potenciar a não criação de memórias livres, precisamente porque estas são vividas através de um ecrã de telemóvel ou de uma máquina fotográfica.

O nome *Nevasca* remete para uma tempestade de neve. Neste caso particular, pretende representar o efeito que resulta de se agitar um globo de neve, uma dança frenética de flocos desorientados. A capa do livro é branca também por essa razão.

Era muito importante que o nome estivesse ligado a essa ideia de um globo de neve. E porquê?

Dentro de um globo de neve tudo é perfeito e imutável. É uma ideia que se aproxima muito do cinema e da fotografia. Tal como num filme, dentro do globo de neve existe um tempo e um espaço que permanecem sempre iguais, que não se alteram, e que podem ser revividos as vezes que se desejar. É o país ideal da memória e do sonho, um momento

enclausurado (num bom sentido) no tempo e no espaço eternamente. Daí também a relevância em incluir um capítulo na dissertação que remetesse para a importância do globo de neve como objeto de memória, e da neve e do branco como símbolos de nostalgia.

Ao mesmo tempo, é impossível entrar dentro de um globo de neve, de penetrar no seu interior, o que se aproxima da ideia de sentir saudades de um lugar onde nunca se esteve, como se um globo de neve pudesse ser também um país de nostalgia onde a neve estará sempre a salvo e nunca derreterá: “Homenzinhos escalam, sem descanso, um de cada vez, para contemplar o paraíso, esse outro nome da nostalgia.”²³⁸ Nesse sentido a neve pode simbolizar uma metáfora das memórias e dos sonhos: dentro desse globo (desse país, a “minha” Islândia) eles estarão sempre a salvo.

No fundo, este lugar imaginário é uma forma de poder regressar a todos os sítios onde nunca poderei regressar de outra forma, e de suportar a impossibilidade de estar em vários sítios em simultâneo. Uma forma de reunir todos os tempos e todos os espaços da memória e do sonho num só, numa espécie de utopia: como se um Globo de Neve pudesse ser uma Caixa de Pandora do avesso, o seu inverso. Ao mesmo tempo, e à semelhança de um globo de neve, este livro garante um acesso seguro à minha memória porque, eventualmente, ele termina e posso voltar à realidade.

III.1. MEMORY, COUNTER-MEMORY OU A FORMA QUE ARRANJEI DE COMBATER A MINHA CRISE DE MEMÓRIA E DE FAZER AS PAZES COM A FOTOGRAFIA

Ao longo de todo o processo, desde a concretização do livro, à construção da dissertação, e através de reflexões acerca da minha relação com a fotografia, surgiu uma teoria da memória e da anti-memória a ter em consideração enquanto se fotografa para tentar combater a tendência de deixar a fotografia substituir a memória total de um momento. Uma teoria que faz sentido para mim enquanto fotógrafo porque há sempre uma certa pressão associada, a ideia de que se deve estar constantemente a produzir imagens, o que faz com que estas se banalizem, e que percam uma certa magia e encantamento.

²³⁸Jacques Audibert, 1995.

Dessa forma, uma fotografia pode potenciar a criação de uma **memória** se não representar um sítio específico em termos icónicos. Isto é, quando se perde uma noção de tempo e de espaço, quando não enquadra um acontecimento específico, mas algo que participou nesse momento. Por exemplo: Ao fotografar uma viagem à Rússia- fotografar o chão ou as árvores, que podia ser um chão ou uma árvore num sítio qualquer do mundo, não identifica necessariamente a Rússia, no entanto eu sei que foi lá, porque eu estive lá e porque eu vivi esse momento. Isto permite à memória “respirar” e não se cingir a um enquadramento de uma fotografia cliché de algum monumento icónico. É tentar fugir da imagem turística, que no fundo é aquilo que ajuda a criar uma ideia pré-concebida do país. Ao fotografar o chão ou uma árvore, por exemplo, a memória torna-se mais viva e depende muito mais da recordação e da imaginação para recriar aquilo que foi a imagem da Rússia que se construiu através de memórias, e não de fotografias. Porque a partir do momento em que se fotografa tudo sem critério, cada monumento, cada rua, cada museu, a imagem que se contruiu dessa viagem passa muito mais por essa fotografias do que por imagens mnésicas, pois não se criou espaço para que estas pudessem brotar e crescer.

Por oposição uma fotografia pode ser **anti-memória** precisamente no sentido contrário de uma memória, como o nome indica. É uma fotografia que permite identificar um tempo e um espaço, e que, conseqüentemente, pode bloquear a livre vivência da memória ou a criação de imagens mnésicas. Tudo é enquadrado numa mesma imagem da qual se passa a depender quando se evoca a memória. Isto é, utilizando o mesmo exemplo dado anteriormente, numa viagem à Rússia, ao fotografar a Catedral do Sangue Derramado em São Petersburgo, por exemplo, a memória da catedral anula-se nessa fotografia. Deixa de haver uma imagem mnésica porque ela substitui-se por essa fotografia. E assim sucessivamente: quanto mais lugares se fotografar, mais a memória da viagem vai depender dessas imagens, impedindo que se criem imagens mnésicas que mais tarde possam ser recordadas vivamente sem a bengala da imagem fotográfica.

Existem duas páginas no livro que ilustram esta teoria a um nível pessoal. Numa delas, está inscrito “*Memory: this could be anywhere*”, por baixo de uma fotografia de um chão molhado pela chuva e repleto de recortes em forma de coração. Na outra, está representado o oposto: “*Counter-Memory: defining places proves nothing. The memory erases itself*”, e por cima dessa frase está uma fotografia de fim de rolo, isto é, em parte queimada pela luz, o que lhe dá um efeito em que parece que a imagem se está a apagar. Na outra parte, vê-se precisamente a catedral do Sangue Derramado ao fundo, iluminada

pelo sol do final do dia. Ambas as fotografias representam o mesmo lugar, isto é, foram registadas em São Petersburgo. Na primeira, só se fica a saber onde é se eu o revelar. Na segunda, qualquer pessoa que conheça imagens do Sangue Derramado, reconhece que se trata de uma fotografia registada na Rússia.

Em *Buried in light* (1994), o realizador Jem Cohen dá conta de uma situação muito interessante que vai ao encontro da reflexão feita anteriormente. Cohen fala acerca de uma experiência que teve durante uma das vezes em que visitou o *Grand Canyon*, nos Estados Unidos da América. Ele explica em *voz-off* que assistiu a pessoas a tentarem fotografar o *Grand Canyon* de noite, com *flashes*, uma ação “inútil”, como a descreve, visto que o *flash* não tem o poder de alcançar distância suficiente para formar uma imagem, o que resultará em fotografias “simplesmente negras, todas negras”²³⁹. No entanto, apesar de negras, essas fotografias apresentam-se, em potencial, enquanto provas, testemunhos de algo que aconteceu. Isto é, têm o potencial de provar que as pessoas de facto lá estiveram, apesar de não haver imagem, num sentido definido e objetivo, sendo que não apresentam o *Grand Canyon* enquanto *Grand Canyon*, mas funcionam enquanto memórias, materializando essas mesmas memórias, através do seu poder indexical.

Assim, aquilo que Jem Cohen salienta, é a relevância memorial da fotografia. Já não se trata tanto da imagem que é apresentada, mas do valor indexical que o objeto representa, uma relação umbilical que detém com o passado.

²³⁹ Cohen, J. (Realizador). (1994). *Buried in light (Central and Eastern Europe in passing)* [Filme]. EUA: Gravity Hill.

CONCLUSÃO

A realização deste projeto centrou-se na elaboração de um livro de fotografia que procura explorar os meandros da memória, da fantasia, do sonho, do cinema e, obviamente, da fotografia, com o objetivo de questionar os meus mecanismos pessoais de recordação/esquecimento, ao mesmo tempo que procuro fazer uma homenagem a práticas obsoletas de arquivo (álbuns fotográficos), de fotografar (fotografia analógica), e de escrever (cartas), por exemplo. Uma verdadeira ode à nostalgia e ao sonho. Como tal, foi necessária uma investigação prévia e pormenorizada das questões por detrás dos dois grandes temas à volta dos quais me centrei para a elaboração do projeto: a relação entre a memória e a fotografia e a relação entre o sonho e o cinema, mais concretamente.

O estudo que levou à elaboração do livro permitiu entender o que está implicado quando se fala nas duas grandes relações de proximidade que procurei escrutinar.

No que respeita à relação da fotografia com a memória, foi importante perceber que ela vive de paradoxos, e que levanta problemáticas diferentes consoante o formato em que a fotografia e respetivos arquivos são apresentados. Por vezes, a fotografia e a memória aproximam-se tanto que se chegam a confundir, por outras, afastam-se tanto que se torna questionável a sua ligação (recorde-se o que defende Kracauer em “A fotografia”, por exemplo). Assim, a pesquisa realizada sugere que a nossa relação contemporânea com a fotografia vive em constante tensão com a relação que, por sua vez, estabelecemos com as novas tecnologias e com as redes sociais. O segredo para uma preservação mais consciente da memória reside no questionamento e na reflexão sobre os propósitos e as razões por que fotografamos, aliados a um processo de arquivo igualmente consciente e pensado. Como tal, ao longo do processo, apercebi-me que o facto de fotografarmos analógica ou digitalmente provoca efeitos diferentes na forma de preservar a memória, e levanta diferentes problemáticas. Dá-se um jogo constante entre o efémero e o eterno. Aquilo que tomamos por garantido, pode afinal não ser assim tão certo, pelo que estar alerta torna-se crucial para o tipo de preservação que pretendemos da nossa memória (ou se pretendemos sequer preservá-la). Todas essas questões levaram à postulação da possibilidade de estarmos perante uma crise da memória, resultante dos desequilíbrios da nossa relação atual com a fotografia, o que veio confirmar a teoria de uma relação mais profunda entre a fotografia e a memória.

Apesar de, por vezes, a fotografia e a memória se afastarem ao ponto da fotografia poder promover o esquecimento enquanto tentamos preservar obsessivamente a memória, a definição ontológica da memória de Henri Bergson, conforme explicitada em *Matéria e memória*, permitiu encontrar um ponto de ligação que explicasse o facto de uma parecer *assombrar* constantemente a outra. O segredo reside na relação paradoxal que ambas estabelecem com o tempo, uma relação complicada entre o passado e o presente: um passado que se comprime constantemente para servir o presente.

Ao mesmo tempo, foi interessante entender como é que os objetos promovem e preservam uma relação profunda com a memória, devido à sua dimensão tangível que, por sua vez, permite evocar a nostalgia (como é o exemplo da fotografia impressa, do álbum fotográfico, do globo de neve e, obviamente, de *Nevasca*). É precisamente essa dimensão tangível da fotografia que permite *objetificar* a memória (funcionando como uma possível extensão tangível da imagem-lembrança de Bergson).

Em relação ao tema cinema/sonho, foi interessante entender que a sua proximidade se mostrou bastante mais forte do que inicialmente se poderia supor. Isto é, a experiência do cinema, mais concretamente em sala, apresenta ela própria uma dimensão onírica, porque convida ao sono através do ambiente escuro e confortável. A experiência do sonho, apesar de depender da memória e de estar intimamente ligada a ela, distingue-se pela particularidade de jogar com consciências “enfeitiçadas”, desligadas da percepção e, por essa razão, produz imagens enganadoras. Num sentido semelhante, o cinema pode roubar-nos momentaneamente a nossa capacidade de consciência desperta e ativa, tanto num sentido positivo, ao desterrar-nos completamente da realidade sem que nos apercebamos, levando-nos por agradáveis viagens em que podemos “ser” *outros*, como num sentido negativo, que pode levar à alienação se não houver um pensamento crítico.

O apogeu da fusão entre o cinema e o sonho estaria num cinema futurista que sairia da tela para se projetar no próprio escuro da noite, rodeando-nos de *fantasmas*, de seres que sairiam do ecrã para se juntarem a nós no mundo real [ou que nos faria juntar a eles num mundo onírico (espiritual?)]. A teoria acerca do “cérebro enquanto ecrã” de Gilles Deleuze também se mostrou crucial para aprofundar a hipótese de uma fusão tão perfeita entre o cinema e o sonho que faria nascer um cinema que dispensaria o aparato das salas e dos filmes, livre da tecnologia, porque passaria a acontecer dentro do nosso cérebro.

A obra do realizador tailandês Apichatpong Weerasethakul, um verdadeiro mestre de filmes-sonho, veio confirmar e acrescentar à teoria. Através dos seus filmes [*O tio*

Boonmee que se lembra das suas vidas anteriores e Cemitério do esplendor], foi-me possível entender como é que um filme pode ser, efetivamente, um sonho, ao adotar todas as características dos sonhos, num jogo constante com a memória, a fantasmagoria, a imagem em movimento e a imagem estática da fotografia. O tempo dos seus filmes, como aliás o próprio refere, chega a cumprir inclusive, o tempo relativo a um ciclo de sono, cerca de noventa minutos. O estudo do cinema de Weerasethakul trouxe uma das ideias mais interessantes acerca da temática: a possibilidade do onírico no cinema servir como portal (ou ponto de encontro) entre, não apenas o surreal e o real, mas também entre o espiritual e o terreno, por intermédio dos fantasmas, da floresta e do escuro dos seus filmes.

Por último, os conteúdos teóricos viabilizaram a concretização do meu projeto final *Nevasca* que, por sua vez, permitiu explorar as várias dimensões de produção de imagem. Através da fotografia analógica, foi possível explorar as possibilidades da imagem estática, que, ao mesmo tempo que se encontra em constante tensão com a memória, procura jogar com a imaginação e com o movimento das imagens mentais, ao apropriar-se de fotografias de momentos reais e dar-lhes uma nova narrativa. Através do texto escrito (cartas e mensagens) consegui encontrar uma forma interessante de exercitar a produção de imagens mentais e, talvez utopicamente, estimular o exercício do cinema num cérebro enquanto ecrã. Por outro lado, é também um exercício de arquivo de fotografias, memórias e de sonhos que garante sempre um acesso seguro. O livro abre-se e podemos agitá-lo de imagens mentais e de sentimentos, o livro fecha-se e elas continuam lá para quando decidirmos regressar. Um verdadeiro globo de neve.

Apesar de todos os estudos sobre a memória e os sonhos e subseqüentes relações com a fotografia e o cinema, existe um mar infindável de perguntas por fazer e responder, dependendo da abordagem que se escolher. Uma das maiores limitações desta investigação prendeu-se com a intenção inicial em procurar uma natureza comum entre os diferentes tipos de produção de imagem, que se mostrou uma tarefa difícil, porque muitas vezes senti-me levada a procurar formas de aproximação que se encontravam mais no âmbito da metáfora e da analogia do que propriamente no de uma natureza partilhada entre ambas, ou de uma proximidade ontológica. O perigo reside precisamente na multiplicidade de formas de aproximação, o que exige uma grande clareza nas perguntas que se quer fazer e nas respostas que se pretende encontrar. Ao mesmo tempo, torna-se muitas vezes difícil encontrar barreiras que distingam especificamente os quatro tipos de

produção de imagem (memória, sonho, fotografia e cinema) uns dos outros, visto que se encontram intimamente ligados. Assim, teria sido interessante, ou seria interessante no futuro, um estudo no sentido contrário, isto é, como é que o cinema se relaciona com a memória e, por sua vez, como é que a fotografia se relaciona com o sonho.

A concretização deste projeto procura complementar os estudos já existentes acerca dos temas em questão, e ao mesmo tempo visa despertar o pensamento para a forma contemporânea de vivência da memória, do sonho, da fotografia e do cinema nas suas múltiplas formas, bem como fazer refletir acerca do impacto das tecnologias em constante mutação nessas formas de imagem e de arquivo. Para além disso, e através de *Nevasca*, espero proporcionar uma experiência estética a quem o veja, que se aproxime daquele sentimento tão bonito que sempre me acompanha após o visionamento de um filme no cinema Nimas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A beleza das pequenas coisas: Edgar Pêra “Duvido que a Netflix seja o modelo do futuro [Locução de: Bernardo Mendonça]. Lisboa: Expresso, 14 de fevereiro de 2020. Podcast. Disponível em: <https://expresso.pt/podcasts/a-beleza-das-pequenas-coisas>. Acesso em: 23 de Março de 2020.

À Pala de Walsh (2014). *João Bénard da Costa: O cinema é um milagre*. [Internet].

À Pala de Walsh. (2016). *Rak ti Khon Kaen (2015) de Apichatpong Weerasethakul*. [Internet]. Disponível em : <http://www.apaladewalsh.com/2016/05/31451/>.

Almeida, M.J. (2017). *Cinema arte da memória*. Campinas: Autores Associados Ltda.

António, G. (2020). “A memória e as suas sombras”. *Electra*, 8, 5-9.

Apichatpong Weerasethakul, via Público (2018). *Do sonho de Apichatpong Weerasethakul irrompe o pesadelo* [Internet].

Barthes, R. (2017). *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.

Batchen, G. (2004). *Forget me not: Photography and remembrance*. New York: Princeton Architectural Press, Disponível em: https://books.google.pt/books?id=2YAXe5_y3IIC&lpg=PA8&dq=geoffrey%20batchen%20forget%20me%20not%20&lr&hl=pt-PT&pg=PA8#v=onepage&q=geoffrey%20batchen%20forget%20me%20not&f=false.

Bate, D. (2010). “The memory of photography”. *Photographies*, 3:2, 243-257, Consultado em: 10.1080/17540763.2010.499609.

Baudelaire, C. (2013). “O público moderno e a fotografia”. In Trachtenberg, A., *Ensaio sobre fotografia. De Niépce a Krauss* (p. 99-104). Lisboa: Orfeu Negro.

Baudillard, J. (1991). *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água.

Bazin, A. (1991) “A ontologia da imagem fotográfica” in *O cinema*. Ensaio. São Paulo: Ed. Brasiliense.

Benjamin, W. (2017). “A obra de arte na era da sua reprodução técnica”. In: *A Modernidade*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Benjamin, W. (2017). “Pequena história da fotografia.” In: *A Modernidade*. Lisboa: Assírio e Alvim.

- Benjamin, W. (2018). “Infância berlinense: 1900”. In: *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Bergson, H. (1999). *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
- Boehler, N. “Haunted time, still photography and cinema as memory: The dream sequence in Uncle Boonmee who can recall his past lives”. *Journal of Modern Literature in Chinese*, v. 8. Zurique: Institute of Film Studies, University of Zurich.
- Bordeleau, E., Pape, T., Rose-Antoinette, R., Szymanski, A. (2017) *Nocturnal fabulations: Ecology, vitality and opacity in the cinema of Apichatpong Weerasethakul*. London: Open Humanities Press.
- Bradshaw, P. (2015, sábado 25). Citizen Kane and the meaning of Rosebud. *The Guardian*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2015/apr/25/citizen-kane-rosebud>.
- Carr, N. (2011). *A geração superficial: o que a internet está fazendo com os nossos cérebros*. Rio de Janeiro: Agir.
- Castets, S. (2016, novembro 23). Apichatpong Weerasethakul. *FlashArt*. Disponível em: <https://flash---art.com/article/apichatpong-weerasethakul-2/>.
- Centro de Arte Oliva. (2018) *Apichatpong Weerasethakul: A serenidade da loucura*. Disponível em: <http://centrodearteoliva.pt/exposicao/apichatpong-weerasethakul-a-serenidade-da-loucura/>.
- Cohen, J. (Realizador). (1994). *Buried in light (Central and Eastern Europe in passing)* [Filme]. EUA: Gravity Hill.
- Costa, J. B. (2009). “O negro é uma cor ou o cinema de Pedro Costa” em *Cem mil cigarros*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Deleuze, G. (1999). *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, G. (2005). *A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Deleuze, G. (1986). *Le cerveau, c'est l'écran*. Cahiers du cinéma 380. Disponível em : <https://www.diagonalthoughts.com/?p=2252>.
- Desistfilm (2018). *TIFF 2018. Wavelengths: Blue by Apichatpong Weerasethakul and Arena by Bjorn Kammerer*. Disponível em: <https://desistfilm.com/tiff-2018-wavelengths-blue-by-apichatpong-weerasethakul-arena-by-bjorn-kammerer/>.

Dicionário Priberam. (2020). *Catarse*. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/catarse>.

Droguett, J. (2004). *Sonhar de olhos abertos: Cinema e psicanálise*. São Paulo: Editora Arte & Ciência.

Erkonan, Ş. (2016) “Photography and the construction of family and memory”, pp. 257-272 em L. Kramp, N. Carpentier, A. Hepp, R. Kilborn, R. Kunelius, H. Nieminen, T. Olsson, P. Pruulmann-Vengerfeldt, I. Tomanić Trivundža e S. Tosoni (Eds.) *Politics, civil society and participation: Media and communications in a transforming environment*. Bremen: edition lumière.

Felizardo, A., Samain, E. (2007). “A fotografia como objeto e recurso de memória”. Londrina: *Discursos Fotográficos*, v.3, n.3, p.205-220.

Fonseca, M. S. (2019). “A bélica, delinquente e sagrada sala de cinema”, *Granta*, nº 4.

Freud, S. (1999). *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago.

Guerreiro, F. (2017). *Imagens roubadas*. Lisboa: Enfermaria 6.

Hall, A. e Endfield G. (2016). “«Snow scenes»: Exploring the role of memory and place in commemorating extreme winters”. *Weather, climate and society*, v.8, pp. 5-16. Disponível em: <https://journals.ametsoc.org/doi/pdf/10.1175/WCAS-D-15-0028.1>.

Hilker, A. (2014). *A biography of the american snow globe: From memory to mass production, from souvenir to sign*. (Tese de Mestrado). New York: Parsons, The New School for Design.

Hirsch, M. (1997). *Family frames: Photography, narrative and postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.

Infopédia Dicionários Porto Editora. (2020). *Catarse*. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/catarse>.

Junior, J. (2012). Da fotografia expandida à fotografia desprendida: Como o *Instagram* explica a crise da *Kodak* e vice-versa. *Intercom: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. 1-13. Disponível em <http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-1704-1.pdf>.

Kleitman, N. (1963), *Sleep and wakefulness*. Chicago e Londres: University of Chicago Press.

Kracauer, S. (1927). "A fotografia". In: M., Medeiros (ed.), *Fotogramas: Ensaio sobre fotografia*, Lisboa: Documenta.

Langford, M. (2007). "A forgotten man". In *Scissors, Paper, Stone: Expressions of memory in contemporary photographic art* (pp. 57-74). McGill-Queen's University Press. Disponível em: www.jstor.org/stable/j.ctt7zv09.8.

Lapper, E. (2017). "How has social media changed the way we grieve? In Frömming U., Köhn S., Fox S., & Terry M". (Eds.), *Digital environments: Ethnographic perspectives across global online and offline spaces* (pp. 127-142). Bielefeld: Transcript Verlag. Disponível em: www.jstor.org/stable/j.ctv1xxrxw.12.

Lisboa, R. V. (2014, junho 10). João Bénard da Costa: O cinema é um milagre. À *Pala de Walsh*. Disponível em: http://www.apaladewalsh.com/2014/06/joao-benard-da-costa-o-cinema-e-um-milagre/?fbclid=IwAR37fN8bIv7UgR_oqtCVazwPpeAOtdQJ7N4VT-FhVzyV2PM7VnYL1ktNy8U.

Lupton, C. (2012, fevereiro 7). "Chris Marker memory's apostle". *The Criterion Collection*. Disponível em: <https://www.criterion.com/current/posts/498-chris-marker-memory-s-apostle>.

Marker, C. (Realizador). (1962). *La jetée* [Filme]. Lisboa: Leopardo Filmes.

Marker, C. (Realizador). (1983). *Sans soleil* [Filme]. Lisboa: Leopardo Filmes.

Marmeleira, J. (2018, junho 29). Do sonho de Apichatpong Weerasethakul irrompe o pesadelo. *Público* Disponível em: https://www.publico.pt/2018/06/29/culturaipsilon/noticia/apichatpong-weerasethakul-traz-a-luz-sonhos-pesadelos-e-memorias-1835784?fbclid=IwAR1cWzEwd_2czmHgOb6mY-HRQS4zH5x9MICvgyKpboZLIUKMYtWZyAUW198.

Masterclass. *David Lynch teaches creativity and film*. Disponível em: <https://www.masterclass.com/classes/david-lynch-teaches-creativity-and-film>.

Mastin, L. (2019). *The human memory*. Disponível em: <http://www.human-memory.net/>. Consultado a 2019, 6 de Setembro.

Mekas, J. (Realizador). (2000). *As I was moving ahead occasionally, I saw brief glimpses of beauty* [Filme]. EUA.

- Morin, E. (2005). *The cinema or the imaginary man*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Numeró (2015). *The waking dreams of Apichatpong Weerasethakul*. Disponível em: https://www.numero.com/en/culture/Movie-Cemetery-of%20Splendour-by-Apichatpong-Weerasethakul#_.
- Pinto, D. C. M. (2004, junho). Memória, ontologia e linguagem na análise bergsoniana da subjetividade. *UNIMONTES CIENTÍFICA*. V.6, n.1, 1-15. Disponível em <http://www.ruc.unimontes.br/index.php/unicientifica/article/view/64/58>.
- Platão. *República* (2001). Lisboa: Edição Calouste Gulbenkian.
- Prieur, J. *O espectador noturno. Os escritores e o cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- Proust, M. (2016) *Em busca do tempo perdido volume 2: À sombra das raparigas em flor*. Lisboa: Relógio D' Água.
- Rosengarten, R. (2012). *Entre memória e arquivo*. Disponível no *website* do Museu Berardo: <https://pt.museuberardo.pt/exposicoes/entre-memoria-e-arquivo>.
- Santos, J. M. e Soares, A. (2020). “O fim e o princípio”. *Electra*, 8, 5-9.
- Sartre, J. P. (1996). *O imaginário: Psicologia fenomenológica da imaginação*. São Paulo: Editora Ática.
- Schefer, J. L. (2016). *The ordinary man of cinema*. EUA: Semiotext(e) Foreign Agents.
- Silva, P. (2012). *Dinâmicas comunicacionais na representação da vida cotidiana Instagram: um modo de narrar sobre si, fotografar ou de olhar para se ver*. (Ensaio). Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
- Siqueira, C. H. (2014). *André Bazin: “Ontologia da imagem fotográfica”*. Disponível no *website* https://fotografiaeteoria.wordpress.com/2014/03/20/andre-bazin-ontologia-da-imagem-fotografica/#_ftn1.
- Sutton, D. (2009). *Photography, cinema, memory*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Vassilou, D. (1961). *Where is your memory?* (2m6s). Disponível em: https://vimeo.com/169573235?fbclid=IwAR1VvcGwXNIF_uJE9w9LW2iHK9hkcqdDSXffW3ZTORdK_wtSZgBIqBLWcHI. Consult. a 12 de Novembro de 2019.

Welles, O. (Realizador). (1941). *Citizen Kane* [Filme]. RKO Radio Pictures, Inc.

Weerasethakul, A. (Realizador). (2015). *Cemitério do esplendor* [Filme]. Lisboa: Medeia Filmes.

Weerasethakul, A. (Realizador). (2011). *O tio Boonmee que se lembra das suas vidas anteriores*. [Filme]. Lisboa: Medeia Filmes.

WordPress (2014). *Diagonal Thoughts: The brain is the screen*. Disponível em: <https://www.diagonalthoughts.com/?p=2252>.

ANEXO

ANEXO 1: Link para apresentação em power point do livro *Nevasca* em:

<https://docs.google.com/presentation/d/1vXfDD3AmAX9amwuKKeTP5yZ-NOvZlzfupCLUwXgfdI/edit?usp=sharing>