

O Homem de Ferro: do Registo Fílmico ao Arquivo Instanciado

Rui Morgado Belo Dias Ribeiro

Tese para obtenção do Grau de Doutor em
Media Artes
(3^o ciclo de estudos)

Orientador:
Prof. Doutor Luís Carlos da Costa Nogueira

Júri:
Prof. Doutor Francisco Tiago Antunes Paiva
Prof. Doutora Manuela Maria Fernandes Penafria
Prof. Doutor Luís Carlos da Costa Nogueira
Prof. Doutor Paulo Manuel Ferreira da Cunha
Prof. Doutora Filipa Raposo do Amaral Ribeiro do Rosário
Prof. Doutora Renata Christiane Ferraz
Prof. Doutor Xosé Iván Villarmea Álvarez
Prof. Doutora Susana Isabel Rainho Viegas

18 de Junho de 2024

Declaração de Integridade

Eu, Rui Morgado Belo Dias Ribeiro, que abaixo assino, estudante com o número de inscrição D2244 do Doutoramento em Media Artes da Faculdade de Artes e Letras, declaro ter desenvolvido o presente trabalho e elaborado o presente texto em total consonância com o **Código de Integridades da Universidade da Beira Interior**.

Mais concretamente afirmo não ter incorrido em qualquer das variedades de Fraude Académica, e que aqui declaro conhecer, que em particular atendi à exigida referência de frases, extratos, imagens e outras formas de trabalho intelectual, e assumindo assim na íntegra as responsabilidades da autoria.

Universidade da Beira Interior, Covilhã 18 /06 /2024

Dedicatória

Ana Karina, Vicente, Ema

Agradecimentos

Aos docentes e colegas do Doutoramento em Media Artes, pelos ensinamentos, partilhas e todas as produtivas pistas.

Aos docentes e aos estudantes dos cursos de Licenciatura e Mestrado em Cinema da Universidade da Beira Interior, com quem aprendi tanto ao longo de 9 anos de convivência e que me obrigaram a estar à altura de uma função que não constitui exatamente a minha profissão.

Este projeto foi ocupando todos os intervalos possíveis de uma tripla atividade profissional, enquanto produtor, montador e docente universitário. Profunda gratidão aos meus queridos familiares, que abdicaram da sua quota parte desses espaços e que suportaram, mais vezes do que o desejado, uma versão assaz limitada de mim.

À constelação que, com generosidade, apontou alguma da sua luz intensa a este projeto: Alex Alves Tolkmitt, Alexandra Elbakyan, Ana Albuquerque, Ansgar Schaefer, Catarina Laranjeiro, Daniel Barroca, Dídio Pestana, Euclides Sousa, Eva Nunes, Fernando Cabral, Gonçalo Tocha, Henrique Vilão, Jorge Vaz Gomes, Laurent Goldring, Mariana Vieira, Paulo Cunha, Paulo da Fonseca, Sílvia Raquel Pinto, Sofia Pinto Coelho, Susana de Sousa Dias, Tiago Fernandes.

Ao meu orientador e colega, Luís Nogueira, por sempre ter percebido e sabido gerir aquilo que eu fui sendo ou não sendo e aquilo de que fui necessitando em cada momento, na extensa série de elementos discretos de um percurso irregular e intermitente, que apenas a distância de um olhar retrospectivo permite supor contínuo. Obrigado pela *bonne lecture*, pelos decisivos contributos em todas as fases e dimensões da investigação e por nunca ter permitido que a minha necessária e irredutível solidão fosse demasiado ruidosa.

Neste firmamento particular de afinidades brilha agora a boa estrela de Agostinho Ferro, em redor da qual orbitei durante sete anos e sem a qual *O Homem de Ferro* não existiria.

Resumo

O Homem de Ferro é um projeto híbrido e heterogêneo que integra várias fases e dimensões de criação e reflexão em redor de um registo fílmico não-ficcional, realizado entre Outubro de 2011 e Junho de 2018 e iniciado a partir de um compromisso estabelecido entre Rui Ribeiro e Agostinho Ferro (1920-2019), cuja existência quotidiana o cineasta se propôs registar, de acordo com três premissas: ser um trabalho sem termo, a realizar até à morte de Agostinho Ferro; ser um filmar-sem-filme, um registo autónomo na forma e no formato, dispositivo cinematográfico alternativo capaz de promover os materiais de origem ao estatuto de obra; ser o derradeiro projeto de Rui Ribeiro enquanto cineasta.

Na sua concretização, *O Homem de Ferro* implica a conceptualização *a priori* de um Arquivo, pensado de origem enquanto forma viva, aberta e em permanente devir, lugar que acolhe o registo fílmico e, em simultâneo, se constitui como *medium* da sua produção. O projeto contempla, ainda, a organização de uma base de dados a partir da qual o Arquivo pode funcionar como um sistema de criação de enunciados que o expandem e reconfiguram. Essa dimensão generativa assenta numa analogia livre com o modelo de programação orientada a objetos, através da apropriação dos conceitos de ‘classe’, ‘objeto’ e ‘instanciação’. No Arquivo, o registo fílmico funciona como a classe a partir da qual novos objetos podem ser instanciados.

Entre o final do registo e a organização da base de dados, surgiu o presente projeto doutoral, lugar privilegiado de questionamentos e investigações em redor do processo — nas suas premissas criativas e na materialidade concreta das suas operações — e um veículo de expansão e problematização conceptual do Arquivo, através do estabelecimento de uma linhagem meta-histórica de afinidades com obras e autores que reivindicam um estatuto de autonomia para o registo fílmico.

Palavras-chave

Registo fílmico;não-ficção;arquivo;instanciação;dispositivo

Abstract

O Homem de Ferro is a hybrid and heterogeneous project that incorporates multiple phases and dimensions of creation and inquiry revolving around a non-fictional film record, shot between October 2011 and June 2018 and born out of a commitment between Rui Ribeiro and Agostinho Ferro (1920-2019), whose daily existence the filmmaker set out to document, according to three premises: to be an open-ended work, to be carried out until Agostinho Ferro's death; to be a filming-without-film, an autonomous record in both form and format and an alternative cinematographic device capable of fostering the source materials to the status of an artwork; to be Rui Ribeiro's final project as a filmmaker.

In its making, *O Homem de Ferro* implies the *a priori* conceptualization of an Archive, originally thought of as a living form, a place that houses the film record whilst, at the same time, acts as a medium for its own production. The project also envisages the assembly of a database from which the Archive may operate as a system for creating utterances which expand and reshape it. This generative dimension is based on a free analogy with the object-oriented programming framework, through the appropriation of concepts such as 'class', 'object' and 'instantiation'. In the Archive, the film record acts as the blueprint from which new objects can be instantiated.

Between the completion of the record and the database's assembly, this PhD project emerged as a privileged setting for enquiries and research around the process — both in its creative premises and in the concrete tangibility of its operations — as well as a vehicle for the expansion and conceptual questioning of the Archive, through the establishment of a metahistorical lineage of affinities with works and authors who claim a status of self-sufficiency for film record.

Keywords

Film record;non-fiction;archive;instantiation;device

Índice

Introdução.....	1
Capítulo 1 – Origens	15
1.1 Antes do começo: Gonçalo Tocha e o Arquivo do Corvo	15
1.2 No princípio não era o verbo: Laurent Goldring	31
Capítulo 2 – Linhagens	45
2.1 Arquivo Kahn: imagens que nascem arquivo	48
2.2 Maya Deren: incompleto, inacabado e aberto	58
2.3 Jonas Mekas: o filme contínuo	76
Capítulo 3 – O Arquivo Instanciado	111
3.1 O Registo Fílmico	111
3.1.1 Câmara	111
3.1.2 Compromisso	118
3.1.3 Seis anos e oito meses	125
3.2 O Arquivo	139
3.3 Instanciar	154
Conclusão	169
Bibliografia	177
Webgrafia	184
Filmografia	185

Lista de Figuras

Figura 1 - Instanciação de dois objetos diferentes a partir da mesma classe.....	11
(https://pynative.com/python-classes-and-objects/)	
Figura 2 - Duas imagens, duas escalas de representação. <i>É na Terra não é na Lua</i> , capítulo 4	17
Figura 3 - Navegação em redor da Ilha do Corvo. Início de <i>É na Terra não é na Lua</i>	19
Figura 4 - A “construção” do gorro e a construção do filme, <i>É na Terra não é na Lua</i>	21
Figura 5 - Passado e presente, <i>É na Terra não é na Lua</i> (2011) e <i>Ilha do Corvo</i> (1977)	22
Figura 6 - Passado e presente no arquivo do futuro, <i>É na Terra não é na Lua</i>	23
Figura 7 - Primeiro “desaparecimento” do realizador, <i>É na Terra não é na Lua</i>	24
Figura 8 - Segundo desaparecimento, mergulho, <i>É na Terra não é na Lua</i>	24
Figura 9 - Dedicatória final, <i>É na Terra não é na Lua</i>	25
Figura 10 - Menu de DVD, o <i>Arquivo do Corvo</i> (2012)	25
Figura 11 - Arquivo do Corvo, <i>JANELA [QUARTO]</i>	28
Figura 12 - <i>Disclaimer</i> inicial de <i>NUVENS</i>	28
Figura 13 - Elipse temporal em <i>EXERCÍCIO</i>	29
Figura 14 - <i>Sans titre</i> , (2002, avec A. Stotter). Laurent Goldring	33
Figura 15 - <i>Petite chronique de l'image</i> (1995-2002). Laurent Goldring	33
Figura 16 - <i>Sans titre</i> (2002, avec A. Laurent). Laurent Goldring	34
Figura 17 - <i>Petite chronique de l'image</i> (1995-2002). Laurent Goldring	35
Figura 18 - <i>Triptych - August 1972</i> . Francis Bacon	36
Retirado de: Deleuze, G. (2002). <i>Francis Bacon : logique de la sensation</i>	
Figura 19 - <i>Sans titre</i> (2000, avec F. Senica). Laurent Goldring	38
Figura 20 - <i>Sans titre</i> , 2019 (Nir Vidan). Laurent Goldring	39

Figura 21 - <i>Sans titre</i> , (2002, avec G. Bulourde, A. Laurent, V. Apicella, D. d'Urso, A. Buffard). Laurent Goldring	40
Figura 22 - Imagem vídeo, conferência Laurent Goldring, <i>contre les estétiques de la survie</i> , Centre Pompidou 2014 (https://www.dailymotion.com/video/x2fqyqk)...	43
Figura 23 - Fotograma de <i>Ritual in Transfigured Time</i> (1946), Maya Deren	63
Figura 24 - Transformação final, <i>Ritual in Transfigured Time</i> , Maya Deren	64
Figura 25 – Maya Deren no Haiti	65
Figura 26 – Fotograma de <i>Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti</i> (1985)	67
Figura 27 - Fotograma de <i>Lost, Lost, Lost</i> (1976) anunciando o episódio em Vermont	80
Figura 28 - Fotograma de <i>Lost, Lost, Lost</i> , Mekas enquanto monge da nova ordem do cinema	81
Figura 29 - Montagem de dois fotogramas de <i>Walden</i> (1969)	87
Figura 30 - Fotograma de <i>Walden</i>	88
Figura 31 - Montagem de dois fotogramas de <i>Walden</i>	96
Figura 32 - Intertítulo nostálgico, fotograma de <i>Walden</i>	98
Figura 33 - Montagem de fotogramas de <i>Rolls: 1971</i> (1971)	103
Figura 34 - Fotograma de <i>Paradise Not Yet Lost</i> (1979)	105
Figura 35 - Fotograma de <i>He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life</i> (1985)	106
Figura 36 - Fotograma de <i>As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty</i> (2000)	107
Figura 37 - Imagem vídeo do primeiro plano que filmei	114
Figura 38 - A minha câmara, microfone e tripé, em casa de Agostinho Ferro	114
Figura 39 - Agnès Varda e a sua câmara Mini DV em <i>Les Glaneurs et la Glaneuse</i> (2000)	117

Figura 40 - Fotografia da revista <i>A Campanha</i>	120
Figura 41 - Fotografia da revista <i>A Campanha</i>	120
Figura 42 - Fotograma de <i>Portrait of Jason</i> (1967). Shirley Clarke	124
Figura 43 - Imagem de um registo tecnicamente falhado	129
Figura 44 - Montagem de imagens vídeo de duas instâncias	132
Figura 45 - Imagem vídeo de <i>O Homem de Ferro #1</i>	134
Figura 46 - Agostinho Ferro e Sílvia Belo, ambos com 20 anos de idade, Abril de 1940	135
Figura 47 - Álbum de fotografias de Agostinho Ferro	136
Figura 48 - Descrição manuscrita por Agostinho Ferro no verso de uma fotografia	137
Figura 49 - Documento original do arquivo de Agostinho Ferro	138
Figura 50 - Captura de ecrã, DR. As cinco pastas/categorias principais do Arquivo	144
Figura 51 - Montagem de duas capturas de ecrã, DR	144
Figura 52 - Captura de ecrã, DR. Visualização icónica dos planos no interior de uma pasta	145
Figura 53 - Captura de ecrã, DR, estrutura do interior da pasta/categoria ARQUIVO FERRO	146
Figura 54 - Captura de ecrã, DR, visualização icónica dos ficheiros da pasta FOTOS ALBUM	146
Figura 55 - Captura de ecrã, DR, visualização icónica de alguns ficheiros da pasta DOCUMENTOS	147
Figura 56 - Captura de ecrã, DR, <i>metadata</i>	149
Figura 57 - Captura de ecrã, DR, listagem de <i>metadata</i> , k7 16	150
Figura 58 - Captura de ecrã, DR, visualização do plano 30 da k7 16	150

Figura 59 - Captura de ecrã, DR, criação de <i>smart bins</i>	151
Figura 60 - Captura de ecrã, DR, parâmetros de criação de <i>smart bins</i>	151
Figura 61 - Captura de ecrã, DR, criação de uma <i>smart bin</i> de acordo com a cor dos planos	152
Figura 62 - Captura de ecrã, DR, conteúdo da <i>smart bin</i> dos planos realizados em 2012	152
Figura 63 - Captura de ecrã, DR, <i>smart bin</i> criada com a palavra-chave ‘nevoeiro’ ...	153
Figura 64 - Captura de ecrã, DR, <i>timeline</i> com todos os planos de uma k7	154
Figura 65 - Captura de ecrã, DR, estrutura das principais pastas/categorias do Arquivo	160
Figura 66 - Captura de ecrã, DR, pasta com os 14 objetos instanciados	161
Figura 67 - Captura de ecrã, DR, enunciado de instanciação	161
Figura 68 - Captura de ecrã, DR, enunciado de instanciação	162
Figura 69 - Captura de ecrã, DR, enunciado de instanciação	163
Figura 70 - Captura de ecrã, DR, enunciado de instanciação	164
Figura 71 - Captura de ecrã, DR, <i>timeline</i> com os enunciados de instanciação	164

Introdução

*Há sensivelmente dez anos eu tinha sensivelmente
menos dez anos do que hoje tenho.*

— Ruy Belo

*Vou começar a constituir o teu arquivo, não cemitério
de textos, mas lugar de textos antes de nascerem...*

— Maria Gabriela Llansol

No dia 8 de Outubro de 2011, munido de uma câmara de vídeo Mini DV, um microfone externo e um tripé, dirigi-me a casa de Agostinho Ferro, 91 anos de idade, residente em Serrasqueira, aldeia do concelho de Vila Velha de Ródão, distrito de Castelo Branco. Amigo de longa data do meu pai e da minha mãe — ambos originários de uma aldeia próxima da Serrasqueira — Agostinho Ferro era para mim um personagem especial, alguém que fui vendo e frequentando com regularidade durante a infância e adolescência e que sempre me deixou uma impressão muito forte, ainda que naturalmente imprecisa.

Quando me dirigi a casa dele, já não nos víamos há pelo menos dez anos. O meu pretexto, assumidamente vago, para o reencontro, era testar a possibilidade e pertinência de realizar um pequeno documentário sobre um episódio muito específico e circunscrito da sua vida, que me havia sido relatado pelo meu pai: enquanto Professor do Ensino Primário, Agostinho Ferro chefiou, no ano letivo de 1953-1954, a Missão de Cinema da Campanha Nacional de Educação de Adultos (doravante CNEA), que projetava filmes didáticos e educativos em itinerância por aldeias sem electricidade, e para populações na sua grande maioria analfabetas.

Com essa premissa em perspectiva, e beneficiando de todo um histórico de familiaridade, entrei em casa do Professor Ferro. A proposta inicial era ficar uns dias a viver com ele, ensaiar alguns registos exploratórios de imagem e som, consultar alguma eventual documentação e recolher depoimentos sobre o assunto específico da Missão de Cinema. No fundo, aferir do interesse do tema e potencial alcance de um documentário-a-haver.

No final do quinto dia, já com os primeiros registos áudio e vídeo realizados, escrevi uma breve entrada no meu caderno de notas: “O iceberg é gigante. Impossível ignorar a real dimensão e escala. Estão lá dentro (debaixo?) 1001 documentários, e qualquer um

deles apenas limita e empobrece este homem, que é Ferro e é de ferro. A ‘difícil decisão’¹ impõe-se. Ética e coragem.”. Esta nota escrita era a síntese confusa mas possível das múltiplas impressões, sensações, revelações e emoções dessa minha intensa convivência de cinco dias com um homem que desde o primeiro momento se revelou extraordinário: pela confirmação da sua prodigiosa memória — característica que há muito fazia parte da aura especial de Agostinho junto de todos os seus amigos e conhecidos — pela irreal vitalidade física e intelectual aos 91 anos, pela riqueza da sua biografia — amplamente documentada num rico, extenso e muito bem organizado arquivo pessoal — pela força da sua presença, pela complexidade da sua personalidade, pela energia da sua argumentação, pela convicção das suas ideias, pelo brio com que organizava e desempenhava as múltiplas tarefas do seu ativíssimo quotidiano e, em grande medida, pelo desarmante à vontade face a mim, ao meu aparato técnico e perante a ideia de ser sujeito e objeto de um documentário².

Muito para além de impressionado, senti-me então trespassado por uma torrente avassaladora de energia, ideias, desafios, gestos, acções, discursos, interpelações, polémicas e argumentações que irrompiam com tamanha intensidade e frequência do meu anfitrião. Perante esta realidade tão concreta, tornou-se claro que, qualquer que fosse a temática escolhida e independentemente da amplitude da abordagem, qualquer filme que eu me propusesse fazer ‘sobre ele’ — e pude, nesses primeiros cinco dias, ‘ver’ muitos documentários possíveis — representaria sempre uma abordagem fragmentada, limitada e fruste, uma redução da atualidade e vitalidade daquele homem, da força daquele corpo e daquela vontade que pareciam imunes ao tempo e à idade, afirmando no quotidiano uma presença plena e sempre direcionada para o futuro. Tive a clara

¹ Referência pessoal ao *Quarteto de cordas n.º16, opus 135*, de Beethoven, o derradeiro trabalho que o compositor concluiu antes de morrer, e cujo último movimento é intitulado ‘Der schwer gefaßte Entschluß’ [A Difícil Decisão. Tradução minha, como doravante serão todas as traduções no presente texto]. O facto de ser o título de uma obra que Beethoven pressentia ser terminal — dado o estado muito avançado e persistente da doença que, de facto, o iria vitimar — não é irrelevante na minha citação, como veremos.

² Aqui, documentário é entendido enquanto género e formato no contexto da produção cinematográfica contemporânea, género e formato ao qual me dediquei enquanto realizador e montador e ao qual me dedico agora enquanto produtor. Reconheço como apropriada a formulação genérica de Jill Godmillow (2022) em relação ao documentário que ela denomina “convencional”: “A narrativa é como uma história linear, que envolve a apresentação dos personagens e do seu contexto, a apresentação de uma perturbação, de um enigma ou de uma ausência, uma linha orientada para um objetivo de situações e acontecimentos ligados causalmente, seguido de uma resolução da perturbação ou de uma solução para o enigma.” (pp.17-18). [The narrative is a linear story form, which involves an introduction of characters and setting, presentation of a disturbance, puzzle, or lack, a goal-oriented line of causally linked situations and events, followed by a resolution of the disturbance or a solution to the puzzle.]

Por sua vez, Bill Nichols (2016) identifica no género uma missão persuasiva em relação ao espectador: “O filme documentário é uma arte retórica. Como o orador, o documentarista preocupa-se em obter o consentimento da audiência, e não em servir como veículo de ‘transferência de informação.’” (p.155) [Documentary film is a rhetorical art. Like the orator of old, the documentarian’s concern is to win an audience’s assent, not serve as an ‘information transfer’ device.]

Também Stella Bruzzi (2006, p.27) aponta ao documentário “a função de estruturar e significar os materiais do real.”. [It is the function of a documentary to provide structure and meaning.]

noção de que filmar aquele homem, naquela circunstância, implicava uma abordagem e um dispositivo distintos.

No dia seguinte, comuniquei a Agostinho Ferro a vontade de fazer com ele um projeto muito diferente do enunciado inicial e assumi o compromisso de o filmar até morrer, fazendo igualmente desse processo o meu derradeiro trabalho enquanto realizador. Na parte que me implica, devo dizer que a decisão nada teve de solene, dramático, sacrificial ou trágico. O fim do meu trabalho de cineasta, após dez anos de atividade, era algo desejado e uma mudança que já havia iniciado em 2009, quando comecei a dar por terminadas as várias colaborações em projetos artísticos interdisciplinares — Dança, Performance, Teatro, Artes Visuais — e iniciei a frequência de um Mestrado em Tecnologia e Arte Digital. Esse processo de transição pessoal e profissional decorria naturalmente e num ritmo adequado no momento em que re-encontrei Agostinho Ferro e com ele estabeleci este compromisso, aliás desprovido de qualquer teleologia propriamente fílmica. A morte não era um destino narrativo ou evento temático, apenas um horizonte estritamente biológico e cronológico, o fim inevitável e natural para um homem de 91 anos, e não uma finalidade ajustada às necessidades, conveniências ou objetivos concretos de um qualquer filme-a-haver. Eu não queria e nunca quis fazer um filme sobre um homem a morrer ou sobre os últimos anos da vida de um homem. Na verdade, e na minha mente isso era uma evidência, eu não propunha sequer fazer um filme — tal como é convencionalmente entendido — mas apenas filmar Agostinho Ferro enquanto fosse vivo.

Nesse momento começou a nascer, de facto, um objeto cinematográfico sem categorização prévia, ancorado no registo sem termo de um presente concreto. Um registo fílmico, não-ficcional, que se recusa a privilegiar temas e hierarquizar conteúdos e que não obedece a qualquer a priori, que não pretende mostrar — muito menos demonstrar — mas que se justifica nesse gesto duplo de ver e filmar. Um registo sem formato de destino previamente determinado, sem pre-conceitos, construído numa mistura conciliável de liberdade e intencionalidade, na criação de imagens e sons que afirmam uma autonomia própria, no espaço e tempo concretos da sua origem, mantendo ao mesmo tempo uma abertura e um potencial cinematográfico de futuro, o mesmo futuro que reconhecia em Agostinho Ferro, que estava muito longe de ser um homem a viver no passado ou limitado à condição de mero repositório de recordações num corpo em declínio e à espera da morte.

Foi essa então a minha proposta e a minha decisão concreta e consciente: um filmar-sem-filme, um registo fílmico autónomo, sem prazo e sem limites pré-determinados, num processo que implicava para mim, enquanto cineasta, um importante e derradeiro momento de reflexão de cinema e através do Cinema. Que o meu interlocutor tenha

imediatamente aceite o projeto e que nunca dele tenha desistido ou sequer desconfiado, atesta bem da sua intacta curiosidade, abertura e disponibilidade para o novo.

Cumprindo integralmente o meu compromisso, fui construindo com Agostinho Ferro, ao longo de quase 7 anos³ de registos — naturalmente irregulares e intermitentes, ao ritmo das nossas circunstâncias, disponibilidades e vontades — um objeto cinematográfico particular, com uma dupla dimensão: lugar de origem e de acolhimento dos materiais resultantes do registo fílmico e forma em permanente devir, que se atualiza e (re)define no processo da sua própria criação.

Ao objeto material, formal e conceptual que se iniciou e decorre dessa primeira fase de criação com Agostinho Ferro — integralmente realizada num tempo anterior à presente proposta doutoral — chamei e chamo Arquivo (doravante, sempre escrito com maiúsculas), termo inicialmente formulado numa lógica utilitária, esboço conceptual para o meu registo fílmico enquanto *work in progress*.

Quando decidi começar a construir o meu Arquivo, fi-lo num contexto algo solitário, mas sereno, de questionamentos pessoais diversos. Iniciei este processo desprovido de qualquer enquadramento teórico prévio e sem qualquer pretensão ou ambição de autoridade para além daquela que, no meu entendimento, a prática me concedia naturalmente, de origem. Em primeiro lugar, por ser algo que eu estava de facto a criar, intencionalmente, dentro dos pressupostos do meu compromisso e na forma de registo fílmico autónomo, mesmo que essa forma não se inserisse no dispositivo cinematográfico hegemónico que André Parente (2008) designa por “Forma Cinema”, referência que considero muito relevante e apropriada e que acompanhará com regularidade o presente texto. Para o autor,

A história do cinema se confunde com a própria história desse modelo hegemónico de espetáculo, que dura mais ou menos duas horas, que acontece em uma sala escura (sala que o cinema herdou do teatro italiano) onde assistimos à projeção de um filme (projeção resultante da invenção técnica do cinema), geralmente narrativo (narrativa cuja forma o cinema herdou do romance dos séculos XVIII/XIX). (p.11)

E de facto, nada no meu compromisso com Agostinho Ferro implica a Forma Cinema convencional, embora — como veremos mais à frente — o meu Arquivo se insira numa determinada tradição e num território vasto e diverso de práticas que configuram variações, transformações ou expansões desse dispositivo cinematográfico

³ Agostinho Ferro faleceu em Março de 2019, mas eu parei de filmar com ele em 27 de Junho de 2018. Pouco depois, por razões de incapacidade física, ele viu-se obrigado a sair de sua casa e deu entrada num lar de idosos. Nesse momento senti que o nosso compromisso tinha sido cumprido porque, como já referi, filmá-lo até morrer não significou nunca, nem para mim nem para ele, filmá-lo literalmente a morrer.

convencional e que Parente (2008) considera que foram completamente recalçadas pela história do cinema⁴ (p.12).

Em segundo lugar, eu entendia o projeto como válido por ser algo que se ia construindo e ampliando com uma coerência interna muito concreta e que implicava da minha parte um sério investimento pessoal e criativo, proporcionando — veiculada pela prática e em simultâneo com ela — uma reflexão contínua sobre a natureza do registo fílmico e o acto de filmar. Também nessa dimensão reflexiva o meu compromisso com Agostinho Ferro teve implicações profundas, através da materialidade concreta de um registo que, em simultâneo, ‘nascia’ Arquivo e cuja acumulação ‘formava’ o Arquivo, aqui entendido enquanto objeto cinematográfico vivo e aberto, enunciador e construtor de futuros — na mesma linha de expansão conceptual que a epígrafe introdutória de Maria Gabriella Llansol poeticamente instaura.

Nessa fase inicial de registo fílmico com Agostinho Ferro, que constitui a primeira de três fases e dimensões de criação que o meu Arquivo contém e implica, identifico e reivindico três importantes referências. A primeira foi a minha participação, enquanto co-montador e co-guionista, no filme documentário *É na Terra não é na Lua* (2011), do cineasta Gonçalo Tocha. A segunda referência foi a obra e metodologia de criação do artista e cineasta francês Laurent Goldring, com quem tenho podido conviver e dialogar em momentos importantes da minha vida. Por fim, uma referência de natureza conceptual mas de elevado alcance prático, uma analogia livre com um modelo de programação computacional, a *Object Oriented Programming*⁵ (doravante *OOP*).

Assim, as minhas referências no início do processo foram práticas e decorrentes da minha atividade profissional de cineasta, tendo os primeiros questionamentos e investigações de ordem teórica em redor do meu Arquivo surgido bem mais tarde, já no âmbito dos estudos doutorais, coincidindo de forma oportuna no tempo⁶ com a fase terminal do meu registo fílmico com Agostinho Ferro. Ou seja, os enunciados e enquadramentos teóricos nasceram já no interior do Arquivo, circunscritos pela topologia concreta deste ‘objeto’, ‘lugar’ e ‘forma’, mas, apesar de sempre abordados através da lente concreta do meu processo e da prática em curso, foram importantes

⁴ Noutro texto sobre a Forma Cinema, Parente (2007) agrupa essas práticas em várias categorias: “Ao longo da história do cinema temos não apenas experiências esparsas, mas cinco momentos fortes (cinema do dispositivo, cinema experimental, arte do vídeo, cinema expandido, cinema interativo) que se notabilizam por grandes transformações e experimentações quanto ao dispositivo cinematográfico, sobre tudo depois do pós-guerra.” (p.6)

⁵ Referência que, sendo aqui conceptual, decorre igualmente da minha prática de programação e que estava muito presente no meu espírito quando iniciei o registo fílmico com Agostinho Ferro, tendo em conta que estava então a terminar de escrever a minha dissertação de Mestrado, sobre *game design*.

⁶ A primeira apresentação da minha proposta doutoral foi no dia 1 de Junho de 2018, apenas 26 dias antes da última filmagem com ele, e num momento em que eu já tinha percebido — devido à condição física de Agostinho Ferro — que essa primeira fase do processo de criação do Arquivo, o registo fílmico, estava a terminar.

não apenas para a presente tese mas também nas fases mais adiantadas de construção do Arquivo. Esta ideia de um registo fílmico que nasce arquivo é também explorada por Paula Amad (2010) no livro *Counter-Archive - Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète*, uma extensa investigação em redor de um projeto iniciado em França no início do século XX, e que será objeto de um sub-capítulo da presente tese. Assim, segundo a autora:

Ao contrário dos arquivos convencionais, criados post hoc (pós facto), destinados a conservar documentos destituídos da sua função original, os Archives de la Planète existiam num estado pre hoc; os seus documentos nasceram num arquivo ao invés de terem sido transferidos para um⁷. (p.22)

Amad estabelece também uma distinção entre filmes de “arquivo” e “pós-arquivo”, o que, apesar de em contra-corrente face à terminologia dominante, é central para enquadrar a lógica particular do meu Arquivo e o estatuto dos materiais que, nesse duplo movimento de originar e construir, o constituem:

Não confundir com o fenómeno que denomino de filmes pós-arquivo (ou seja, filmes que reutilizam e recontextualizam imagens apropriadas do “arquivo” fílmico a nível mundial), os filmes de arquivo referem-se a imagens propositamente filmadas para inclusão num arquivo auto-identificado⁸. (p.47)

Diametralmente oposto às práticas que se convencionou agrupar na categoria de *found footage films*⁹, onde o movimento de partida começa por ser retrospectivo — do presente para um passado disponível e apropriável — o meu Arquivo é um processo em sentido contrário, fortemente ancorado no presente de um registo fílmico que, sem abdicar da sua reivindicação de autonomia, mantém um potencial de abertura para o futuro. Algumas características da sua forma e configuração, bem como alguns dos seus

⁷ “In contrast to conventional archives established in a post hoc (after the fact) fashion intended to preserve documents removed from their original function, the Archives de la Planète existed in a pre hoc state; its documents were born in, rather than retired to, an archive.”

⁸ “Not to be mistaken with the phenomenon of what I call post-archival films (that is, films that reuse and recontextualize footage appropriated from the general world “archive” of film), archival films refer to footage purposefully shot for inclusion in a self-identified archive.”

⁹ Categoria, ainda assim, algo instável, e também alvo de questionamentos e crises. Segundo Jamie Baron (2014), “Em geral, os termos ‘imagens de arquivo’ e ‘filme de compilação’ têm sido associados a documentários que se acredita transmitirem ‘história’ através da sua utilização e da dependência de documentos apropriados. Por outro lado, as designações ‘*found footage*’ e ‘*found footage film*’ têm sido associadas a filmes experimentais que, em vez de apresentarem a ‘realidade’ ou a ‘história’ e utilizarem as imagens de que se apropriam como ‘provas’ históricas, problematizam a construção de ‘factos’ através de uma interrogação reflexiva das imagens audiovisuais. No entanto, as fronteiras entre filme de compilação e filmes de *found footage* e entre imagens de arquivo e *found images* são frequentemente nebulosas.” (p.8) [In general, the terms “archival footage” and “compilation film” have been associated with documentaries that are believed to convey “history” through their use of and primary dependence upon appropriated documents. Conversely, the terms “found footage” and “found footage film” have been associated with experimental films that, rather than presenting “reality” or “history” and using the footage they appropriate as historical “evidence,” problematize the construction of “facts” through a reflexive interrogation of media images. However, the boundaries between compilation film and found footage film and between archival footage and found footage are often nebulous.]

pressupostos metodológicos, encontram ecos produtivos e afinidades pertinentes no vasto e assaz dinâmico território de pensamento em redor dos conceitos e práticas arquivísticas, que também têm sido, por sua vez, alvo de muitos questionamentos e redefinições. Jacques Derrida (1995) começa o seu texto “Archive Fever: A Freudian Impression”, desvelando uma etimologia que atribui ao arquivo um duplo estatuto e significado. Assim, temos *Arkhe*, simultaneamente lugar de origem — “lá, onde tudo começou”¹⁰ — mas também lugar onde é determinada e exercida a lei das coisas: “lá onde se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual se transmite a *ordem*”¹¹ (p.9, itálicos originais); e temos a palavra *Arkheion*, de onde também deriva uma dupla significação: enquanto residência propriamente dita, “uma casa, um domicílio, uma morada, a residência dos magistrados superiores, os *archons*, aqueles que comandavam”¹² (p.9) e enquanto lugar onde são guardados os documentos. Para Derrida, “o arquivo, como a impressão, a escrita, a prótese ou a técnica hipomnésica em geral, não é apenas o lugar de armazenamento e de conservação de um conteúdo arquivável do passado”¹³, como “a estrutura técnica do *arquivo arquivador* determina também a estrutura do conteúdo arquivável, mesmo na sua própria existência e na sua relação com o futuro.”¹⁴ (p.17, itálicos originais).

A partir deste mesmo posicionamento e da investigação etimológica de Derrida, Gabriela Giannachi (2016), conclui:

Assim, para Derrida, “a arquivação produz tanto quanto regista o acontecimento”. O arquivo não é apenas uma ferramenta de preservação, ou um mecanismo de disseminação, é um sistema de ordenamento para a produção de conhecimento. O arquivo é, portanto, um lugar, o seu conteúdo, um *medium*, e o mecanismo, o “arquivo arquivador” da sua produção. Nesse sentido, arquivo é igualmente um verbo.¹⁵ (p.3)

Essa ideia de um Arquivo que se define em simultâneo enquanto lugar e conteúdo, *medium* e mecanismo na dinâmica da sua construção, ecoa profundamente com aquilo que sucedeu durante o processo em que fui criando e formando o meu Arquivo, e por isso reivindico algumas das consequências e conclusões da abordagem de Derrida

¹⁰ “*There where things commence*”.

¹¹ “*There where men and gods command*, there where authority, social order is exercised, *in this place* from which *order* is given”.

¹² “A house, a domicile, an address, the residence of the superior magistrates, the *archons*, those who commanded”.

¹³ “The archive, as printing, writing, prosthesis, or hypomnesic technique in general is not only the place for stocking and for conserving an archivable content of the past”.

¹⁴ “The technical structure of the *archiving* archive also determines the structure of the archivable content even in its very coming into existence and in its relationship to the future”.

¹⁵ “For Derrida therefore, ‘archivisation produces as much as it records the event’. Not only is the archive a tool for preservation, and a mechanism for dissemination, it is an ordering system for the production of knowledge. The archive is therefore a site, its content, a medium, and the mechanism, the *archiving archive* for its production. In this sense, archive is also a verb.”

(1995), que destabiliza¹⁶ — e, com isso, expande — o conceito de arquivo, permitindo que o pensemos também como um lugar de produção.

Essa expansão conceptual promovida pelo pensamento teórico de Derrida abriu igualmente caminhos para múltiplas modalidades de intervenção e apropriação, nomeadamente artísticas. *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* viria a ser inclusive o título de uma exposição realizada em 2008 no International Center of Photography, em Nova Iorque. Logo no início do texto de introdução do catálogo que acompanhou essa exposição, Okwui Enzwor (2008) reivindica essa mesma abertura:

A visão padrão de arquivo evoca muitas vezes um lugar sombrio e bafiento repleto de gavetas, armários e prateleiras carregadas de documentos antigos, um repositório inerte de artefactos históricos em oposição ao arquivo enquanto sistema discursivo activo e regulador. É esta última formulação de arquivo que tem atraído a atenção de tantos artistas contemporâneos nos últimos anos¹⁷. (p.11)

Também Hal Foster (2004), no muito influente e citado texto “An Archival Impulse”, havia identificado um impulso arquivístico na base de um conjunto de práticas artísticas do início do século XXI e que, na heterogeneidade das suas estratégias formais, constituem para o autor um “campo arquivístico”:

O trabalho em questão é arquivístico, uma vez que não só se baseia em arquivos informais, como também os produz, e fá-lo de uma forma que enfatiza a natureza de todos os materiais de arquivo como encontrados porém construídos, factuais porém fictícios, públicos porém privados. Ademais, organiza amiúde estes materiais de acordo com uma lógica quase arquivística, uma matriz de citação e justaposição, e apresenta-os numa arquitectura quase arquivística, um complexo de textos e objectos (uma vez mais, plataformas, estações, quiosques...) ¹⁸. (p. 5)

É também relevante e ressonante com o meu próprio projeto esta ideia de uma *archival art* (Foster, 2004) que se define não apenas pela (re)utilização — ou recuperação, ou revisitação, ou reapropriação, ou recombinação, ou tantas outras e diferentes modalidades de um mesmo impulso — de materiais de arquivos pré-constituídos, mas

¹⁶ Daí o evidente mal estar que provocou. A historiadora Carolyn Steedman (2001), chega mesmo a afirmar, a propósito do texto de Derrida, “que os arquivos não são nada disso.” (p.1163) [that archives are nothing like this at all.]

¹⁷ “The standard view of the archive oftentimes evokes a dim, musty place full of drawers, filing cabinets, and shelves laden with old documents, an inert repository of historical artifacts against the archive as an active, regulatory discursive system. It is this latter formulation of the archive that has engaged the attention of so many contemporary artists in recent years.”

¹⁸ “The work in question is archival since it not only draws on informal archives but produces them as well, and does so in a way that underscores the nature of all archival materials as found yet constructed, factual yet fictive, public yet private. Further, it often arranges these materials according to a quasi-archival logic, a matrix of citation and juxtaposition, and presents them in a quasi-archival architecture, a complex of texts and objects (again, platforms, stations, kiosks ...).”

também enquanto subsidiária de lógicas propriamente arquivísticas, com isso redefinindo e reconfigurando novas formas: “Talvez todos os arquivos se desenvolvam desta forma, através de mutações de conexão e desconexão, num processo que esta arte também serve para expor.”¹⁹ (p.6).

Serve esta breve digressão para situar o meu projeto nesse duplo contexto de questionamentos e expansões conceptuais em redor do arquivo, numa dupla condição de *medium* e forma. E no entanto, apesar de todas as afinidades e ressonâncias teóricas e conceptuais, o meu projeto não nasceu de um impulso ou de uma febre, mas de um compromisso.

O meu Arquivo, que começou a ganhar forma durante o registo fílmico, é hoje constituído por uma constelação de materiais heterogéneos. Não são apenas as 57 horas de registos que efectuei entre 2011 e 2018 — com alguma escrita associada ao processo de filmagem — mas também centenas de digitalizações de fotografias e documentos do arquivo pessoal de Agostinho Ferro, alguns dos quais guardo também no seu formato original e na sua materialidade específica — livros, fitas magnéticas, bilhetes de identidade, papéis avulsos — e outros materiais que terei oportunidade de abordar e explicitar em pormenor.

Tão importante quanto estes materiais de origem é a lógica particular de organização, ordenação e classificação interna do Arquivo, que nessa dimensão se aproxima daquilo a que Derrida (1995) chamou, como já vimos, de “arquivização” e de “*arquivo arquivador*” (p.17, itálicos originais) e a que Michel Foucault (1969), outro dos influentes pensadores que abordaram e expandiram o conceito²⁰, apelidou de ‘sistema discursivo’, dispositivo que pré-determina a possibilidade e condição dos enunciados, a lei, ou regra, daquilo “que pode ser dito e o que não pode ser dito”²¹ (p.170). O pensamento de Foucault é, justamente, uma das grandes referências de André Parente (2007) na formulação da Forma Cinema enquanto dispositivo.

A grande vantagem de se pensar o dispositivo, é que se escapa das dicotomias que estão na base da representação (sujeito e objeto, imagem e realidade, linguagem e percepção etc). O dispositivo [...] nos permite dissolver certas clivagens e oposições que, em muitas situações, não apenas paralisam nossos pensamentos linguagem e percepção, discursivo e afetivo, sujeito e objeto, arte e tecnologia, pré e pós-cinema etc. — como criam falsas oposições. Por outro lado,

¹⁹ “Perhaps all archives develop in this way, through mutations of connection and disconnection, a process that this art also serves to disclose.”

²⁰ Também provocando a perplexidade de alguns especialistas face às liberdades de apropriação do termo e do conceito por parte de Foucault. Segundo Marlene Manoff (2004), “Se Steedman considera a noção de arquivo de Derrida insuficientemente literal, o conceito de arquivo de Michel Foucault é ainda mais abstrato.” (p.18).

[If Steedman finds Derrida’s notion of the archive insufficiently literal, Michel Foucault’s concept of the archive is even more abstract.]

²¹ “L’archive, c’est d’abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l’apparition des énoncés comme événements singuliers.” (Foucault, 1969, p.170).

nos permite entender o dispositivo para além de suas determinações técnicas ou materiais. (p.10)

Essa discursividade própria do dispositivo instaura no meu Arquivo, após o registo fílmico, uma segunda dimensão de criação. A organização, ordenação e classificação dos diversos materiais que entraram no Arquivo à medida que os digitalizei — após a morte de Agostinho Ferro — proporcionou a criação de um conjunto de enunciados tendo em vista a produção de novos materiais, numa lógica generativa e recombinação que expande e reconfigura o Arquivo e o projeta, de novo, num horizonte de práticas sem termo certo. Se, durante o registo com Agostinho Ferro, o Arquivo se encontrava em construção, aberto e indeterminado devido às premissas do compromisso, continua agora, no preciso momento em que escrevo estas linhas, igualmente em construção, aberto e indeterminado, devido a essa lógica interna que o expande e reconfigura.²²

Nesse sentido, hoje, no Outono de 2023, cinco anos decorridos após o último registo com Agostinho Ferro e quatro anos após a morte dele — eventos que poderiam ter constituído um final natural para o meu projecto — continuo com um objeto cinematográfico vivo e em processo, com destino ainda indeterminado e um potencial teoricamente ilimitado, uma forma viva, sempre passível de ser prolongada e, em consequência, (re)criada. É neste estado e neste momento que se insere a presente proposta doutoral.

Seguindo a orientação programática que o seu título indica, esta tese propõe acompanhar o imbricamento entre o registo fílmico e o Arquivo, que prolonga as premissas práticas e criativas iniciais do registo, num processo circular onde o Arquivo alimenta a produção de novos materiais que, por sua vez, voltam a alimentar o Arquivo. Central neste processo é o conceito de ‘instanciação’, adaptado de forma livre mas criteriosa do modelo de *OOP*, paradigma de várias linguagens computacionais²³.

²² E nesse sentido, apesar da minha prática ser cinematográfica, não posso deixar, mais uma vez, de referir e fazer ressoar uma tradição de práticas artísticas em redor do arquivo, que Sven Spieker (2017) coloca em perspectiva com o pensamento de Foucault: “Os artistas, a partir de meados das décadas de 1960 e 1970 — um período frequentemente associado à ascensão da informação e da arte — ampliam a crítica da vanguarda ao historicismo do século XIX, concebendo o arquivo como as regras e os protocolos elementares para a produção da arte, mais ou menos na linha do ‘a priori histórico’ de Michel Foucault. O arquivo que Foucault delineia em muitos dos seus primeiros trabalhos não é nem uma gramática de regras e paradigmas abstratos nem um inventário de registos reais; é um arquivo cujas regras se constituem juntamente com (e ao mesmo tempo que) aquilo que ajudam a formular. As regras especificadas no a priori histórico de Foucault não são impostas a partir do exterior; emergem do próprio arquivo, ‘enredadas nas próprias coisas que interligam.’” (p.12).

[Artists from the mid 1960s and 1970s onward—a period often associated with the rise of information in or as art—amplify the avant-garde’s critique of nineteenth-century historicism by conceiving of the archive as the rules and protocols that are basic to art’s production, roughly in the vein of Michel Foucault’s historical a priori. The archive Foucault outlines in many of his early works is neither a grammar of abstract rules and paradigms nor an inventory of actual records; it is an archive whose rules constitute themselves together with (at the same time as) that which they help formulate. The rules specified in Foucault’s historical a priori are not imposed from the outside; they emerge from the archive itself, “caught up in the very things that they connect.”]

²³ Exemplo de algumas linguagens de Object Oriented Programming: C++, C#, Python, Java, Ruby.

Na *OOP*, instanciar significa criar ‘objetos’ a partir de ‘classes’. A ‘classe’ é o modelo ou esquema de referência — *blueprint* ou *template* — para a criação de ‘objetos’ que, quando criados (ou instanciados) e apesar de distintos, partilham entre si ‘atributos’, ‘métodos’ e ‘variáveis’ previamente definidos pela classe.

Um exemplo simples e demonstrativo é o da Figura 1, onde podemos ver como a classe *Person* é instanciada em dois objetos diferentes — duas pessoas diferentes — cada um deles caracterizado por valores diferentes dos mesmos atributos (States) pré-definidos pela classe — neste caso, ‘nome’, ‘sexo’ e ‘profissão’ — e por valores diferentes dos mesmos comportamentos ou funções (Behaviours) também pré-definidos pela classe — neste caso, ‘trabalhar’ e ‘estudar’.

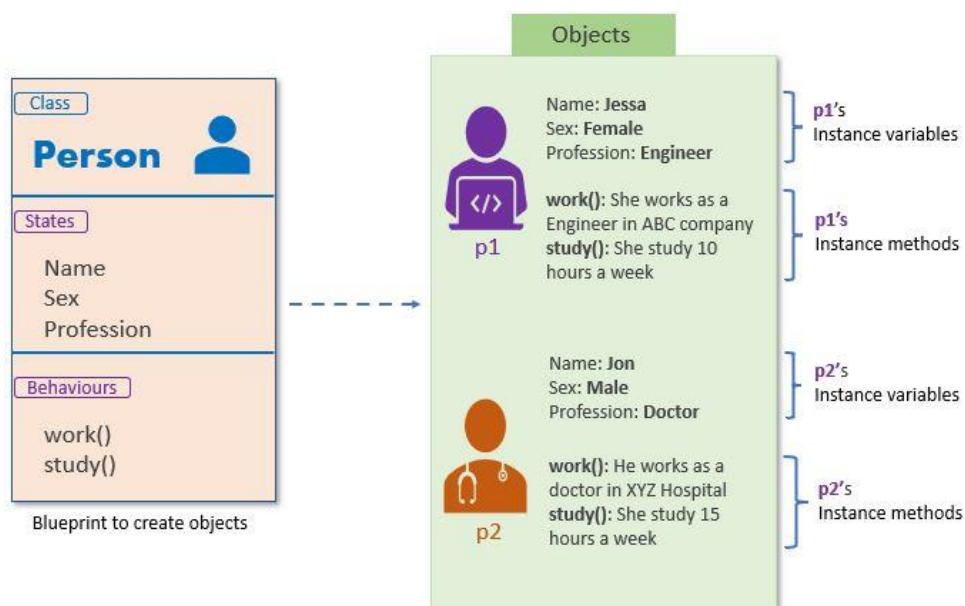


Figura 1: Instanciação de dois objetos diferentes a partir da mesma classe

Retirado de: <https://pynative.com/python-classes-and-objects/>

As implicações deste modelo conceptual²⁴, onde diversos objetos (ou instâncias) podem ser infinitamente²⁵ instanciados a partir de classes abstratas²⁶ pré-definidas, começou a estar presente no meu espírito desde muito cedo, quando o Arquivo começou a

²⁴ Modelo aqui abordado em traços gerais, para explicitar a sua importância e alcance enquanto referência conceptual no meu processo, ilustrando as analogias que ecoam no meu Arquivo. Mais informações sobre a *OPP*, podem ser consultadas *online* por exemplo nesta ligação: <https://pynative.com/python-classes-and-objects/>

²⁵ Infinitos em termos teóricos, porque limitados de facto pela finitude dos recursos computacionais disponíveis para a execução do programa e, no meu caso, pela minha (in)capacidade de instanciar infinitamente. Na prática, algum dia o projeto irá terminar.

²⁶ Abstratas, no sentido em que, em termos computacionais, as classes não têm existência física, são entidades lógicas, pois o programa não lhes aloca nenhuma memória concreta. Já os objetos, quando instanciados, são logo colocados na memória durante a execução do programa, são entidades que ocupam espaço e recursos computacionais. De novo, posso fazer uma analogia muito poderosa com o meu Arquivo em termos da sua visibilidade pública, onde uma parte não tem existência concreta. Nesse sentido, criar-instanciar é também tornar uma parte do Arquivo visível e disponível publicamente para exibição, num formato concreto.

ganhar conteúdo e forma através do registo fílmico com Agostinho Ferro, e através da heterogeneidade de materiais que foram sendo reunidos durante o longo processo. Foi-se então tornando evidente que o meu Arquivo seria, para além do registo fílmico: 1) o lugar onde os materiais são organizados, classificados e preservados; 2) um sistema de criação de enunciados para a produção de novos materiais; 3) o modelo original que pode dar forma a diversos objetos cinematográficos. A operacionalização destes conceitos e procedimentos será descrita no Capítulo 3.

Este projeto doutoral nasceu a meio do processo de criação, num lugar e num tempo privilegiados que me permitem, qual Jano bifronte, olhar retrospectivamente para aquilo que foi o trabalho entre 2011 e 2018 — onde os questionamentos incidiam na natureza e estatuto do registo fílmico enquanto veículo de reflexão pessoal e cinematográfica — e prospetivamente, para o processo conceptual e prático de instanciação do Arquivo.

Ao conjunto de todas as fases e dimensões implícitas neste projeto — que inclui o meu compromisso original com Agostinho Ferro em Outubro de 2018, o meu contexto biográfico e profissional, o registo fílmico realizado durante seis anos e oito meses, a holística do Arquivo e também a investigação doutoral propriamente dita — eu chamo *O Homem de Ferro*.

O presente texto está estruturado em três capítulos. No primeiro, denominado “Origens”, abordo os já mencionados trabalhos de Gonçalo Tocha e Laurent Goldring, que constituíram as duas importantes referências práticas²⁷ quando iniciei o registo fílmico com Agostinho Ferro. No caso de Tocha, a minha participação na montagem do filme documentário *É na Terra não é na Lua* (2011) enquadra uma dupla reflexão, acerca das possibilidades e limites de autonomia de um registo fílmico não-ficcional realizado dentro do dispositivo da Forma Cinema (Parente, 2007) e do seu potencial de expansão do dispositivo convencional.

No caso de Goldring, a investigação incide sobre o estatuto das imagens analógicas — fotografia cinema, vídeo — numa reivindicação de autonomia que coloca em causa um regime representacional baseado em pressupostos de verosimilhança.

No segundo capítulo, denominado “Linhagens”, procuro identificar na História do Cinema obras cuja natureza, lógica, forma ou processo se aproximem do meu projeto e possam, seguindo as prescrições metodológicas da meta-história de Hollis Frampton (2009 [1972]), criar uma linhagem coerente e apropriada para o meu Arquivo — na sua

²⁷ Como já pude referir, a *OOP* é uma terceira referência importante, mas cujo alcance concreto será demonstrado no capítulo 3.

tripla dimensão de registo fílmico, lugar de organização de materiais e sistema de instanciação. Das várias opções que seriam passíveis de integrar essa linhagem elegi três que, no seu conjunto, me parecem configurar um território alargado e produtivo de referências, ecos, analogias e afinidades. Como primeiro exemplo, abordo o já mencionado projeto dos *Archives de la Planète* que, em termos conceptuais e pela intencionalidade da sua origem, forma e dispositivo, é o exemplo mais aproximado à forma do meu Arquivo. De seguida, abordo a obra de Maya Deren, com um foco específico no projeto de filme sobre os rituais *Voodoo* do Haiti, que a ocupou durante quase uma década, tendo permanecido incompleto e inacabado na altura da sua morte. Por último, abordo a obra de Jonas Mekas, onde a questão da autonomia do registo fílmico assume uma centralidade e uma escala particulares.

No terceiro e derradeiro capítulo, denominado “O Arquivo Instanciado”, irei abordar o ciclo de produção do projeto. Começo pela fase do registo fílmico, com um foco especial nos pressupostos do meu compromisso inicial com Agostinho Ferro e as implicações práticas, técnicas, estéticas e logísticas que daí decorreram ao longo de seis anos e oito meses de filmagens e convivência. Depois descrevo a fase de organização e configuração da base de dados do Arquivo, a sua lógica interna, bem como a mecânica da sua funcionalidade enquanto sistema gerador de enunciados de instanciação a partir de materiais pré-existentes. Por fim, abordo a fase de instanciação de novos objetos cinematográficos que integram, expandem e reconfiguram o Arquivo que lhes deu origem.

Os 14 objetos/instâncias, que formam um conjunto demonstrativo de todas as fases e dimensões de criação deste projeto, estão acessíveis para visionamento na plataforma *online* Vimeo, através de um *link* e palavra chave disponibilizados no final do Capítulo 3.

Capítulo 1 - Origens

1.1 Antes do começo: Gonçalo Tocha e o Arquivo do Corvo

Chego de câmara em punho, logo a filmar: para me proteger; para que o meu olhar seja filtrado pela lente da câmara; para que esta ilha seja, para mim, logo de início, um lugar de cinema.

— Gonçalo Tocha, Agosto de 2007

Não falar sobre a imagem real, mas da nossa imagem construída sobre o real.

— Gonçalo Tocha, Dezembro de 2007

No dia 12 de Outubro de 2011, ao quinto dia de convivência, assumi com Agostinho Ferro o compromisso de o filmar sem termo. Alguns dias depois, a 25 de Outubro, estava em Lisboa a assistir, no contexto do Festival Doclisboa, à estreia nacional de *É na Terra não é na Lua*, documentário de Gonçalo Tocha onde fui co-montador e co-guionista. Entre a estreia nacional desse final de Outubro e a estreia mundial no Festival de Locarno que havia ocorrido dois meses antes, a 12 de Agosto de 2011, o filme havia mudado ligeiramente. Isso significa que fui ao encontro de Agostinho Ferro na sequência quase imediata desses trabalhos de remontagem. Retrospectivamente, é relevante perceber a cronologia destes eventos, porque o meu trabalho no filme de Gonçalo Tocha, bem como a natureza dos materiais e o processo de produção e montagem dos mesmos, tiveram uma forte influência na decisão de construir o meu Arquivo.

É na Terra não é na Lua, apesar de ser um documentário de longa-metragem, premiado e referenciado no circuito internacional de festivais, exibido comercialmente em salas de cinema em Portugal, distribuído comercialmente nos EUA pelo Anthology Film Archives e atualmente disponível no catálogo de alguns *streamers* — ou seja, uma obra cinematográfica que se insere perfeitamente no dispositivo convencional da Forma Cinema (Parente, 2007) — viria a ter um inusitado prolongamento ou expansão numa segunda obra, um conjunto de 20 pequenos filmes ao qual o realizador também chamou de ‘Arquivo’ (doravante designado por Arquivo do Corvo, para não se confundir com o meu Arquivo) e que seriam integrados num DVD da edição especial lançada publicamente a 19 de Outubro de 2012, edição especial que incluiria também,

para além dos dois DVD, um livro-diário de rodagem, intitulado *Caderno de Bordo*, e um mapa da Ilha do Corvo, ilustrado com fotos de rodagem.

Dado o carácter limitado dessa edição — 2150 exemplares, que aliás não demoraram muito a esgotar — o Arquivo do Corvo passou relativamente despercebido em termos críticos²⁸ e, naquilo que seja do meu conhecimento ou do realizador, completamente despercebido no mundo académico. Tendo em conta a importância que esse arquivo de Gonçalo Tocha acabou por ter para o meu projeto, vale a pena perceber em que consiste exatamente, em que contexto e com que estatuto surgiu e, principalmente, que tipo de relações estabelece com a obra que o antecedeu, o filme.

O período total de produção de *É na Terra não é na Lua* decorreu entre Agosto de 2007 e Outubro de 2011. A filmagem propriamente dita decorreu em três fases intermitentes e terminou em Outubro de 2008, tendo gerado cerca de 180 horas de materiais vídeo e áudio. O período de montagem foi, como se constata, bastante longo, com indefinições e impasses — muito habituais em processos de produção com as características deste — pelo meio. Embora eu já tivesse participado, em 2010, numa sessão privada de visionamento de alguns materiais, entrei no processo de montagem apenas em Março de 2011, quando me juntei com o realizador Gonçalo Tocha e o diretor de som Dídio Pestana para um trabalho a três, que o realizador assumia então como a derradeira tentativa e oportunidade de “encontrar” o filme, entre os muitos filmes possíveis que aquele material — na sua generosa extensão e qualidade — continha. Essa dimensão de complexidade e potencial dos materiais na montagem ecoava as mesmas dificuldades que já haviam sido expressas pelo realizador, no seu diário de rodagem, no início das filmagens: “Nunca vou conseguir fazer nada, são tantas as visões, tantas as imagens da ilha. Não preciso de escolher uma só coisa, quero juntar isto tudo. Mas como fazer...?” (Tocha, 2012, p.11).

Essa ideia, presente desde o início, de um registo fílmico capaz de tudo abarcar e nada deixar de fora, seria reafirmada de forma definitiva e em modo de enunciado programático no diálogo²⁹ em *off* entre Gonçalo Tocha e Dídio Pestana, na abertura do capítulo 1 do filme e que, apesar da aparente desmesura, era uma ideia ainda assim

²⁸ A exceção é um artigo de 24 de Agosto de 2012, no *Jornal Público* (ver Webgrafia).

²⁹ Texto ouvido em *off* enquanto a câmara se aproxima da ilha por via marítima. Diálogo onde começam por ser enunciados alguns dados objetivos da realidade a documentar, que se vão transformando em inventário de uma utopia afinal de contas concretizável:

“Corvo. Ilha do Corvo. Pleno Oceano Atlântico. Açores. Uma ilha de 7 por 4. 6 por 4, 7 por 4. Habitada na ponta sul, numa única vila. 440 habitantes. 450. Já teve 900. Já teve 300. Uma cratera de vulcão, o Caldeirão. Uma estrada. Uma câmara municipal. Uma aerogare. Uma pista de 800 metros. Um avião 3 vezes por semana. Um posto médico. Um posto de bombeiros. A Santa Casa da Misericórdia. Um infantário. Uma escola. Um porto. Uma igreja. Um restaurante. 2 cafés. 3... Vamos filmar tudo o que conseguirmos. Vamos tentar estar em todos os sítios ao mesmo tempo e não perder nada. Vamos tentar conhecer toda a gente. Filmar todas as caras. Filmar todos os serviços, todas as casas. Todas as ruas. Todos os trabalhos. E cantos da ilha. Todas as árvores, todos os campos. Todas as vacas. Todos os porcos. Todas as rochas, todos os pássaros, toda a música, toda a noite. Da Ilha do Corvo também se vê a lua. O Corvo é na terra, não é na lua.”

proporcional e coerente com as circunstâncias concretas do projeto, onde uma equipa mínima — Realizador e Diretor de Som — se disponibilizava para uma imersão profunda na realidade do Corvo, a mais pequena, isolada e desconhecida ilha do Arquipélago dos Açores, um microcosmos seguramente complexo mas com uma escala humana passível de ser circunscrita por um olhar atento, dedicado e apaixonado — e talentoso. Ao longo do filme são amiúde exploradas essas variações na escala de abordagem e representação de um território simultaneamente vasto e limitado, grandioso e íntimo, quase sempre colocado em perspectiva pela presença física do realizador e diretor de som [Figura 2]. “São poucas as ilhas onde conseguimos ver tudo à volta. Nunca há a sensação de não estarmos no meio do oceano.”, ouvimos a dada altura num diálogo em *off*, no início do capítulo 4, antes de os cineastas³⁰ subirem ao ponto mais alto da ilha e contemplarem a vista do Caldeirão.



Figura 2: Duas imagens, duas escalas de representação. *É a Terra não é na Lua* (2011), capítulo 4

Essa ambição quase enciclopédica de “tudo” filmar, que Gonçalo Tocha já havia vertido, em tom de dúvida e inquietação, no seu diário, seria o mote decidido da primeira sequência, logo após o título³¹, na abertura do capítulo 1 do filme. A posteriori, podemos entrever nessa ambição e nessa proposta concretas algo da dimensão arquivística que o registo fílmico acabaria por incorporar e que o realizador iria mais tarde reivindicar em definitivo com o seu Arquivo do Corvo. De facto, quando o objetivo é filmar “tudo” o que existe num lugar, então, necessariamente, “todos” os materiais do registo fílmico poderão ser, à partida e em abstrato, relevantes. Essa premissa de recusa de distinções e hierarquias prévias viria a ser um aspecto igualmente central nas minhas filmagens com Agostinho Ferro, embora tenha tido diferentes implicações metodológicas; não foi por mero acaso, capricho, maneirismo ou compulsão que

³⁰ Aqui entende-se por cineastas a dupla Gonçalo Tocha e Dídio Pestana, que aliás, na banda sonora, assumem igual estatuto e protagonismo.

³¹ O filme começa com um pequeno prólogo, antes do título.

Gonçalo Tocha filmou, ao longo de 14 meses, cerca de 180 horas de material, enquanto eu filmei 57 horas em sete anos. ‘Filmar-para-um-filme’, neste caso para um filme documentário, é muito diferente daquilo que eu fiz no meu Arquivo — ‘filmar-sem-filme’ — mesmo que alguns dos pressupostos sejam semelhantes ou análogos, a começar pela natureza não-ficcional do registo. Filmar para um documentário implica sempre o registo da maior quantidade de material possível no tempo de produção determinado, de modo a criar uma base alargada de escolha e de potencial de construção narrativa da obra final, o filme. Mas filmar para o meu Arquivo implicou, desde o primeiro momento, um estatuto diferente de autonomia para o registo. Quando estamos a filmar-para-um-filme, os registos fílmicos são sempre os ‘brutos’ — palavra feia, significativa quanto baste — do filme-a-haver; mas quando assumi com Agostinho Ferro o compromisso, todos os registos foram encarados como auto-suficientes, como ‘filme’ por si mesmos.

Mas diga-se que ‘arquivo’ foi, justamente, uma das primeiras palavras que ouvi do realizador quando começámos a montagem, pois ele já havia desde muito cedo intuído que aquele material, independentemente de nele encontrarmos ou não o tão desejado ‘filme’, tinha também esse potencial — na verdade, essa obrigação — de constituir um ‘Arquivo’ do Corvo, para as gerações futuras (Tocha, 2023, depoimento pessoal)³².

É sintomático que ainda hoje eu me recorde dessas palavras do realizador, tendo em conta que, naquele momento, pouca utilidade e significado tinham para a nossa missão concreta de construir um documentário, objetivo que nos colocava tantos desafios propriamente técnicos, estruturais e narrativos. Para mim, enquanto montador recém-chegado e pronto a mergulhar no projeto, as imagens e sons do Corvo eram ‘apenas’ o tal material em bruto do filme-a-haver, e não tinham naquele momento qualquer autonomia, sentido ou destino adicionais para além desse devir-documentário que todos queríamos cumprir.

No final desse período intenso, desgastante e muito entusiasmante de montagem, foi-nos possível encontrar naqueles materiais uma estrutura narrativa ordenadora de uma discursividade harmoniosa, e aí foi nascendo *É na Terra não é na Lua*, um filme, um documentário, um objeto cinematográfico muito representativo da natureza do seu processo, do seu registo e das suas ambições, mas também perfeitamente enquadrável no dispositivo da Forma Cinema (Parente, 2007).

Algumas ideias principais orientaram a tomada de decisões durante a montagem. Desde logo, tornou-se-nos evidente que a Ilha do Corvo seria ‘o personagem’ do filme,

³² “Ninguém me tinha chamado para ali, ninguém precisava de mim. Portanto, tinha de encontrar o meu lugar e a minha utilidade dentro da ilha, muito para além da quimera de querer fazer um filme num lugar onde em 500 anos de povoamento só se tinha feito 1 único filme para cinema, no longínquo ano de 1977. Daí que a obsessão arquivista, de catalogação, num local quase sem memória escrita, se tenha tornado um dos grandes eixos da minha permanência no Corvo.”

assim fazendo equivaler no momento da montagem a extensão, ambição e escala do que havia sido filmado, e assim (re)criando, a partir do real fragmentado do registo fílmico, uma realidade cinematográfica coerente na sua heterogeneidade e onde sobrenada a mesma ideia de escalas variáveis de abordagem que, no final, nos restituem uma desejada totalidade do Corvo — que é também a totalidade da experiência de descoberta cinematográfica da Ilha por Gonçalo Tocha e Dídio Pestana. Em termos narrativos, o documentário percorre com intensidades variáveis duas polaridades, entre a energia da procura e o fascínio da descoberta de uma realidade desconhecida, sobre a qual praticamente não existiam imagens e referências prévias. Daí a especial pertinência de Tocha em afirmar a dimensão arquivística do registo *per si*. Essas polaridades são espoletadas a partir de um impulso inicial comum, quando os cineastas viajam ao encontro da Ilha, que irrompe na nossa visão como um rochedo simultaneamente real e abstrato no meio do Atlântico, sonho por interpretar e território por mapear. Num primeiro momento, a câmara parece ‘namorar’ a ilha à distância, rodeando-a, medindo a imponente envergadura rochosa com um misto de cautela e pudor [Figura 3] que logo se transformaria em alegria e entusiasmo com a chegada à Ilha, num registo emocional exacerbado pela vertigem da velocidade de aproximação do barco e pelo empolgante e já referido diálogo em *off*.

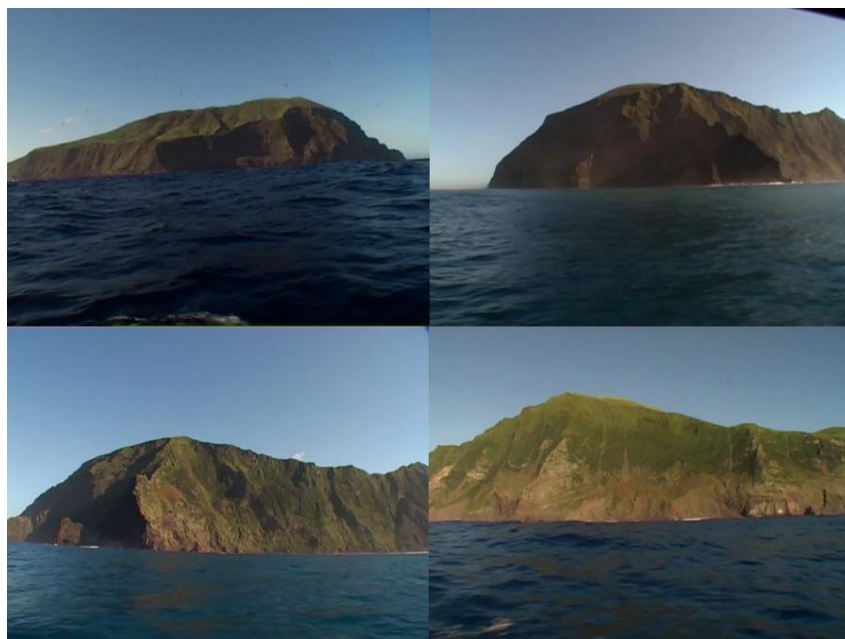


Figura 3: Navegação em redor da Ilha do Corvo. Início de *É na Terra não é na Lua*

Ao longo de 185 minutos e 15 capítulos de duração irregular, o filme evolui através da figura narrativa do ‘encontro’, figura mediadora das duas referidas polaridades, ponto de contacto entre a procura e a descoberta: encontros dos cineastas com pessoas, com

atividades, com serviços, com eventos, com lugares — no fundo, com tudo aquilo que consta da listagem inicial da sequência de aproximação e chegada à ilha — e inclusive o encontro dos cineastas consigo mesmos, através da banda sonora, “lugar”³³ onde dialogam, refletem e partilham com o espectador um vivenciar intenso da realidade, imersos no processo e no projeto, a “lente” e o “lugar de cinema” que constam da citação de Gonçalo Tocha numa das epígrafes inaugurais deste capítulo. Diálogos que ultrapassam a modalidade mais convencional da narração nos documentários³⁴ e que introduzem no filme várias camadas discursivas e diferentes temporalidades: diálogos em modo de reflexão retrospectiva sobre coisas que já vimos antes, diálogos prospetivos sobre coisas que ainda vamos ver ou diálogos síncronos com a diegese das imagens. O próprio regime discursivo dos cineastas vai variando com diálogos que instauram diferentes níveis de subjetividade e a conseqüente destabilização do próprio estatuto autoral: há momentos de descrições objetivas, de cuja autoridade não duvidamos, como sempre que referem nomes de trilhos, lugares, pessoas; há momentos de reflexões subjetivas sobre factos concretos, como sejam os barcos de mercadorias, certos eventos quotidianos, as eleições, o comunitarismo; e há momentos onde os cineastas partilham dúvidas e até se permitem discordar entre si, por exemplo sobre mitos e lendas ou dados históricos mais ou menos indefinidos, como seja a eventual presença de piratas na ilha em séculos passados.

Por isso *É na Terra não é na Lua* incorpora uma dimensão reflexiva e é um filme que se espelha e dá a ver enquanto tal, desde logo nas sequências onde algumas pessoas são filmadas enquanto vêm num ecrã e vão comentando as mesmas imagens que o espectador também vê, justapostas pela montagem numa estratégia de *mise en abîme* desprovida de qualquer pretensiosismo ou tique meta-linguístico, porque sempre subjacente a um dispositivo relacional, ancorado no desejo genuíno de partilha entre os cineastas e os seus personagens — e, posteriormente, com o espectador incluído — estratégia que pressupõe uma variabilidade de dispositivo que ecoa as já referidas variabilidades de escala, temporalidade e subjetividade que o filme também veicula.

³³ Quando o suporte técnico de registo e de projecção era a película, a palavra “lugar” tinha um sentido literal, e daí a expressão “banda sonora” para o espaço que o som ocupava no suporte fílmico, ao lado dos fotogramas. Tratando-se de vídeo, imaginemo-lo apenas conceptualmente.

³⁴ Essa ultrapassagem não se refere apenas aos limites daquilo que, por exemplo Bill Nichols (2017), define como sendo a narração em modo “Expositivo”: “A oratória clássica em demanda da verdade e com o propósito de informar e mobilizar o público” (p.108). [Classic oration in pursuit of the truth and seeking to inform and move an audience.]

Considero que a própria modalidade adoptada neste filme — o diálogo entre os cineastas, com todas as gradações de temporalidade e subjetividade implícitas — é de *per se* disruptiva em relação a qualquer categorização, ou, pelo menos, é passível de integração transversal em diferentes categorias. Ainda tomando como referência Bill Nichols, e as seis modalidades de Documentário que nos propõe — “Expositiva”, “Poética”, “Observacional”, “Participativa”, “Reflexiva”, “Performativa” (pp.108-109) — creio que seria possível integrar *É na Terra não é na Lua*, em determinados momentos, em todas elas. Obviamente, isto não é uma crítica à proposta de sistematização de Nichols, que aliás reconhece que “Fronteiras fluidas e difusas são testemunho de progresso e vitalidade.”(p.104). [Fluid, fuzzy boundaries are testimony to growth and vitality.]

Imperativos de ritmo, continuidade e progressão narrativa do documentário, assaz relevantes numa obra de 185 minutos, foram sendo cuidadosamente ponderados, trabalhados e conciliados numa subtil trama de causalidade, urdida em redor da progressiva descoberta e revelação da Ilha e que atinge um auge simbólico nas sequências³⁵ em que a senhora Inês vai pacientemente tecendo o gorro típico do Corvo para o realizador – verdadeiro fio de Ariadne que nos foi tão precioso no labirinto prático da montagem.



Figura 4: A “construção” do gorro e a construção do filme, *É na Terra não é na Lua*

A divisão em capítulos foi o instrumento privilegiado da conciliação entre a continuidade narrativa e a fragmentação temática, entre a unidade do olhar e a diversidade dos registos. Essa dupla funcionalidade dos capítulos enquanto blocos estruturantes, ao mesmo tempo agregadores e disruptores de narrativas e temáticas, foi decisiva para a gestão harmoniosa das mencionadas intensidades variáveis de ritmos, durações e cadências que vão orientando o espectador, generosamente convidado a partilhar o processo de descoberta e revelação da ilha, tal como os cineastas o documentam e experienciam nesse movimento que constitui o filme.

³⁵ A “construção” do gorro aparece nos capítulos 1, 2, 5, 7, 10, 12, 15.

Mas para além dos imperativos de funcionalidade específicos ao dever-documentário, os capítulos são também uma ‘forma’ que nos apareceu especialmente justa face à autonomia de muitos materiais. De facto, fomos constatando ao longo da montagem e à medida que íamos encontrando o ‘filme’, que muitas sequências tinham a tal dimensão suplementar de que falava Gonçalo Tocha: eram relevantes por si só, independentemente das linhas narrativas onde se inseriam, e não careciam de um antes e depois para serem significadas ou interpretadas, nem de qualquer enquadramento ou contextualização adicionais para além daquilo que mostravam. Essa dimensão de autonomia — e não apenas as necessidades propriamente narrativas e estruturais — explica a grande amplitude e irregularidade da duração dos capítulos de *É na Terra não é na Lua*, com durações compreendidas entre os 2’59” e os 21’49”. Note-se o Capítulo 11, com 3’08”, integralmente dedicado à pesca em alto mar e o Capítulo 14, com 4’29”, este especialmente relevante porque espoleta, a partir de uma das lendas da ilha, alguns questionamentos em redor dos registos históricos, da documentação desaparecida, da memória do Corvo perdida em sucessivos incêndios, dos arquivos (in)existentes, reforçando a ideia de que o filme também se insere numa tradição histórica de (in)visibilidade — e aqui voltamos à ambição inicial de tudo filmar, e de reconstituir na montagem, a partir da heterogeneidade do material fílmico, uma imagem holística da Ilha.

O capítulo final explicita e dá forma a essa ideia, numa sequência onde se intercalam imagens de alguns habitantes do Corvo na actualidade com imagens de 1977, retiradas do documentário *Ilha do Corvo* (1977), realizado por António Escudeiro [Figuras 5 e 6].



Figura 5: Passado e presente, *É na Terra não é na Lua* (2011) e *Ilha do Corvo* (1977)



Figura 6: Passado e presente no arquivo do futuro, *É na Terra não é na Lua*

É assim estabelecida, num ‘gesto’ e num tempo propriamente cinematográficos, uma relação de continuidade entre passado e presente fílmicos, inserindo *É na Terra não é na Lua* num território e estatuto suplementares, para além do cinema e do documentário, enquanto ‘documento’³⁶ de referência para o futuro.

Por isso o último capítulo foi trabalhado no sentido de ‘apagar’ ao máximo a figura do realizador em prol dessa figura em construção, o filme enquanto repositório arquivístico. Repare-se como o realizador desaparece duas vezes durante o capítulo: na primeira, é a sua sombra no chão do Caldeirão que se desvanece, “apagada” por uma nuvem. [Figura 7]

³⁶ Segundo Scott MacDonald (2019): “Na distinção tradicional entre ‘documento’ e ‘documentário’, ‘documento’ refere-se à capacidade mecânica/electrónica da câmara em registar automaticamente o que está à sua frente. O ‘documentário’ tem sido normalmente entendido como algo que ultrapassa isso: como uma articulação da imagem e do som numa ‘argumentação’ que oferece uma visão refletida do mundo e que, de uma forma ou de outra, expressa o seu apoio àquilo que o realizador entende como sendo uma progressiva transformação social e/ou política.” (p.2).

[In the standard distinction between ‘document’ and ‘documentary,’ ‘document’ refers to the camera’s mechanical/electronic ability to automatically record what is in front of it. ‘Documentary’ has usually been understood as something more: as an articulation of recorded image and sound into an “argument” that provides a thoughtful vision of the world and, in one way or another, declares its support for what the filmmaker understands as progressive social and/or political change.]

Apesar desta distinção poder ser escorregadia, para usar a expressão do próprio Scott MacDonald, é aqui suficiente para atribuir ao ‘documento’ um estatuto essencialmente funcional.

Ainda sobre os documentos, também as palavras de Bill Nichols (2017) me parecem esclarecedoras: “Falamos de aspectos do mundo com um elevado grau de transparência ou indexicalidade. É isso que confere valor probatório ao que exibem: as imagens mantêm uma relação altamente indexical com situações e acontecimentos pré-existentes.” (p.105).

[They speak about aspects of the world with a high degree of transparency or indexicality. This is what lends evidentiary value to what they show: the footage retains a highly indexical relation to preexisting situations and events.]



Figura 7: Primeiro “desaparecimento” do realizador, *É na Terra não é na Lua*

Na segunda desapareição, o realizador mergulha no mar do Corvo e não mais aparece à superfície [Figura 8].



Figura 8: Segundo desaparecimento, mergulho, *É na Terra não é na Lua*

Em sequência desse segundo desaparecimento, entramos na casa de Óscar Nunes, o homem que destruiu o diário pessoal que escreveu durante 40 anos — e que poderia ser, afinal de contas, o grande arquivo do Corvo no século XX — e que revela o documento que dá e justifica o título do filme. O encadeamento narrativo entre o desaparecimento do realizador no mar e a revelação de alguns papéis do arquivo pessoal de Óscar Nunes deixa implícito o princípio de viagem no tempo que a já mencionada sequência em diálogo com o filme de 1977 logo a seguir confirmará.

Apenas no final o realizador volta a aparecer, para colocar o gorro finalmente terminado, símbolo de pertença à ilha e aos seus habitantes. “Agora já é um Corvino”, diz-lhe a senhora Inês. O filme termina com uma singular dedicatória [Figura 9], que reivindica essa linha trans-histórica de continuidade.

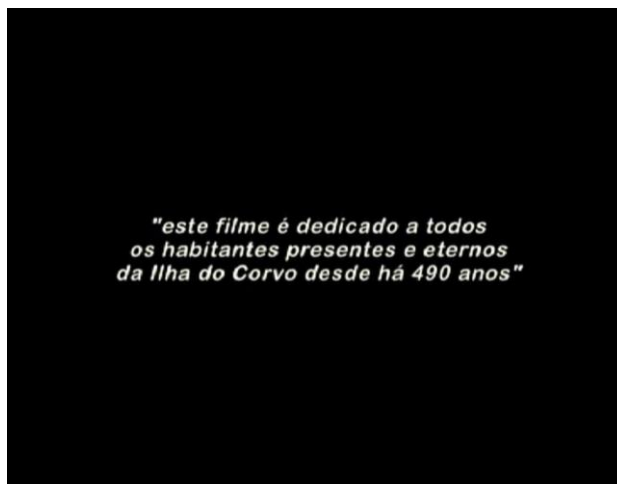


Figura 9: Dedicatória final, *É na Terra não é na Lua*

Todas estas linhas temáticas viriam a ter, cerca de um ano depois da estreia do filme, uma concretização formal num segundo objeto cinematográfico. O *Arquivo do Corvo* integrou o segundo DVD da edição especial de *É na Terra não é na Lua*. No entanto, não se trata do habitual repositório de materiais extras, mas antes de uma obra cinematográfica suplementar, que confirma a dimensão arquivística e afirma a autonomia do registo fílmico e que, na sua configuração e forma, bem distintas do filme, constitui um bom exemplo daquilo que André Parente (2007) chama de expansão do dispositivo cinematográfico convencional e dominante.



Figura 10: Menu de DVD, o *Arquivo do Corvo* (2012)

Como podemos constatar na Figura 10, o *Arquivo do Corvo* propõe-se (re)constituir uma cartografia cinematográfica da Ilha, seguindo a mesma lógica do enunciado inicial de *É na Terra não é na Lua*: tudo filmar, tudo mapear. Por isso é disponibilizado ao espectador como um mapa navegável de conteúdos, sem ordem ou hierarquia de visionamento pré-estabelecidas. Esta disposição gráfica, bem como a pequena — mas decisiva — interatividade proporcionada pelo menu do DVD, têm o duplo efeito de reforçar a autonomia de cada filme sem obliterar a visão do conjunto à qual pertence.

Ao contrário do que sucedeu no filme, onde os capítulos eram numerados e pontuavam de forma linear a progressão narrativa, aqui cada um dos filmes-arquivo tem um título — e, inclusive, créditos finais — diretamente relacionado com a temática que documenta. Como se pode verificar pela Figura 10, raros são os títulos que nos impedem de perceber o que foi filmado e de que trata o filme.

Autónomos, circunscritos a uma missão documental explícita e específica, libertos de constrangimentos³⁷ narrativos e formais próprios do dispositivo do ‘filme’ e do ‘documentário’, estes 20 filmes-arquivo afirmam a primazia do seu estatuto enquanto documento ancorado num registo fílmico muito próximo da realidade, embora sem pretender uma identificação plena com ela. A esse propósito, a entrada de 25 de Janeiro de 2008 do *Caderno de Bordo* de Gonçalo Tocha (2012) é, no meu entender, esclarecedora:

Não consigo parar de filmar, daqui a três horas vou-me embora mas continuo **à procura**. Agora olho para trás e há imagens que gostaria de não ter feito. Não para poupar cassetes, mas por terem normalizado a realidade. A realidade em qualquer filme deve ser **revelada, imaginada, e, por fim, engrandecida**. **Esta realidade só existe se eu a filmar**. Saio do Corvo com cento e dez horas **de imagens no corpo**.

Aqui aprendi que um plano que é filmado hoje já não será igual ao de amanhã. As condições mudam, **o que vemos desaparece**. (p.36, sublinhados meus)

Aqui temos enunciadas as três dimensões implícitas no processo de registo fílmico que deu origem a duas obras distintas, o filme *É na Terra não é na Lua* e o *Arquivo do Corvo*:

- 1) Imersão, com um primeiro momento de atenção, paciência e humildade do cineasta, na “procura” do que filmar.
- 2) Criação, onde as imagens resultam de um processo com três etapas: revelar, imaginar, engrandecer a realidade.

³⁷ Do verbo constrangir, que significa ‘apertar em volta’. E aqui, os filmes valem por si só, sem um antes e sem um depois face ao quais é necessário dar continuidade ou ser ruptura. Nada os aperta em volta.

3) Preservação, quando as imagens são documentos onde o registo da realidade, único e irrepetível no tempo e no espaço, fica arquivado³⁸.

Os filmes do *Arquivo* do Corvo são, assim, o objeto cinematográfico mais próximo do registo e mais próximo da vivência do cineasta e da sua abordagem cinematográfica à realidade: filmes libertos da teleologia funcional do devir-documentário, libertos de formatos ou de durações pré-estabelecidas, libertos de qualquer comentário por parte dos cineastas, libertos de imperativos de continuidade narrativa, libertos de funções estruturais utilitárias, libertos de qualquer missão simbólica ou discursiva para além daquela que os seus materiais afirmam. Em suma, o *Arquivo* do Corvo é uma obra cinematográfica que não se insere na Forma Cinema hegemónica (Parente, 2007), nem sequer numa eventual Forma Documentário que pudessemos aqui sistematizar tendo em conta os padrões discursivos e as estratégias formais do género.

A ilha que nos aparece no documentário é uma totalidade cinematográfica meticulosamente construída durante 185 minutos, numa lógica de progressão narrativa e num território geográfico e humano mapeado pela vivência dos cineastas. No *Arquivo* do Corvo, a totalidade cinematográfica da Ilha é a soma das unidades discretas³⁹ que a constituem como conjunto e, também nesse aspeto, está muito mais próxima da natureza fragmentária do registo fílmico. O *Arquivo* do Corvo é, em primeiro lugar, um conjunto agregador de documentos autónomos que Gonçalo Tocha sugere que vejamos por-si-só e que optou preservar e disponibilizar. Mas existe uma segunda dimensão, uma proposta de interpelação direta ao espectador, para que também ele possa — em linha com o olhar original do cineasta e utilizando os termos já citados — imaginar e engrandecer a realidade.

Veja-se por exemplo o filme *JANELA [QUARTO]*, com 1'12" de duração, e que consiste em apenas dois planos — campo e contra-campo — no interior do quarto de Gonçalo Tocha durante um belo nascer do sol [Figura 11]. Sem quaisquer comentários, apenas uma plena afirmação de presença e o prazer de registar e partilhar uma beleza breve e fugaz, num tempo e espaço e de um ponto de vista específicos. Em termos de enunciado narrativo, nada se passou antes ou vai passar depois naquele quarto, como — se dúvidas houvesse — o título, os créditos finais e o regresso automático ao menu-mapa do DVD no final do visionamento não deixarão de nos recordar. O único antes e depois possível

³⁸ Dimensão que alguns consideram ser ontológica no registo fílmico: “Porque a câmara é literalmente uma máquina de arquivo, cada fotografia, cada filme é, a priori, um objecto de arquivo.” (Enwezor, 2008, p.12). [Because the camera is literally an archiving machine, every photograph, every film is a priori an archival object.]

³⁹ Analogia com a terminologia matemática, onde “discreta” significa que é formada por elementos distintos, não contínuos, desconexos.

é, neste caso, aquele que o espectador quiser imaginar⁴⁰. Mas, no essencial, este filme é para ser visionado por aquilo que realmente quer mostrar — ou documentar — como se de um filme Lumière se tratasse.



Figura 11: Arquivo do Corvo, *JANELA [QUARTO]*

A mesma premissa de simplicidade e *back to basics* documental percorre a maioria dos filmes, sem que o conjunto perca heterogeneidade. Assim, se *UMA NOITE* (2'05'') nos traz uma curta sequência de pura fruição sensorial e contemplativa musicada a posteriori por Dídio Pestana em modo de videoclipe, em *NUVENS* (12'36'') temos uma compilação de vários planos de nuvens, com a mesma proposta contemplativa, mas com uma dimensão adicional de inescapável realidade, veiculada pelo som direto e precedida de um inusitado *disclaimer* [Fig. 12] que afirma e reivindica a fidelidade documental ao material tal como foi registado.

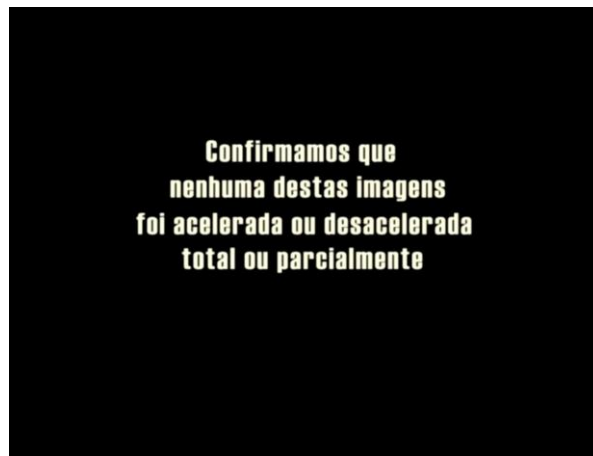


Figura 12: *Disclaimer* inicial de *NUVENS*

⁴⁰ E claro que, se o espectador conhecer *É na Terra não é na Lua* — como é mais ou menos suposto, tendo em conta que, para ver o *Arquivo*, comprou ou teve acesso à edição especial do DVD — pode imaginar várias coisas, e pode eventualmente estabelecer relações, pontes, ecos e diálogos entre as duas obras. Esse potencial de relação virtual entre as duas obras configura todo um poderoso território de possibilidades, cuja exploração não cabe no presente texto.

Outros exemplos: *UMA VOLTA À NOITE DE CARRO* (4'11") é exatamente aquilo que o título indica, assim como *CAMPOS* (1'33") e *DIA DE ELEIÇÕES* (12'19"). Outros filmes sugerem um pequeno esboço de causalidade narrativa, como na elipse temporal em *EXERCÍCIO* (4'30"), que nos mostra o recém-nascido filho do instrutor de Muay Thai, 11 meses depois do treino [Figura 13].



Figura 13: Elipse temporal em *EXERCÍCIO*

Há ainda no *Arquivo* do Corvo uma terceira dimensão, que julgo poder considerar reflexiva, seguramente intertextual, na medida em que dialoga com o processo de produção de *É na Terra não é na Lua*, e está presente em três filmes: uma reportagem da RTP Açores feita no final das filmagens do documentário; um filme onde alguns habitantes do Corvo comentam excertos de *Ilha do Corvo*, o documentário de 1977 de António Escudeiro com o qual *É na Terra não é na Lua* por sua vez também dialoga; e por fim, como testemunho de fim de ciclo, um filme com entrevistas em Setembro 2011 quando os cineastas foram ao Corvo para mostrar a versão final do documentário em primeira mão aos habitantes da Ilha, antes da já referida estreia nacional da obra no Doclisboa.

Apesar do *Arquivo* do Corvo não ter sido pensado desde a origem enquanto objeto cinematográfico e ter sido criado a posteriori e disponibilizado de forma limitada junto com o filme 'oficial', acabou por ser uma referência muito importante para mim e bem presente no meu Arquivo, na intencionalidade da sua criação, na organização de um conjunto coerente — mas sem hierarquias — de materiais e conteúdos heterogéneos, nas diversas dimensões conceptuais que encerra e na afirmação da sua autonomia enquanto obra cinematográfica. O que Gonçalo Tocha intuiu desde o início é que, numa ilha praticamente desprovida de registos e de arquivos — vários incêndios destruíram a maior parte dos registos oficiais, como se explica no filme — e naquele momento histórico de acelerada transição económica e social, como se torna igualmente

perceptível, os materiais de imagem e som que estavam a ser produzidos de origem para o filme-a-haver eram, ao mesmo tempo, a memória de algo que estava a desaparecer ou em irreversível transformação. O pressuposto de preservação dessa memória concreta acabou por incorporar o registo fílmico, que mais tarde iria gerar dois objetos cinematográficos distintos, o filme *É na Terra não é na Lua*, e o *Arquivo do Corvo*. Nesse sentido, e usando agora a terminologia implícita na criação do meu Arquivo, podemos dizer que o registo fílmico de Gonçalo Tocha acabou por ser instanciado em duas obras diferentes.

A preservação, sendo uma das funções definidoras de qualquer arquivo e também implícita em várias modalidades do documentário, marca aqui uma fronteira que separa as produtivas influências e analogias entre o meu projeto e o projeto de Gonçalo Tocha. No meu caso, não só o meu registo nunca teve como pressuposto de origem um “filme”, como o meu Arquivo nunca foi entendido como o lugar onde os registos fílmicos são preservados para memória futura — embora, tecnicamente e em termos práticos, também o sejam. Esta distinção é central: nunca filmei Agostinho Ferro por considerar que era importante salvaguardar imagens e materiais antes dele morrer e nunca, ao longo dos quase sete anos em que o filmei, senti que o devesse fazer. Nunca o filmei para que a história dele sobrevivesse através de um filme e nunca o cinema, na minha prática pessoal enquanto cineasta, serviu essa função — embora igualmente considere que seja uma das funções que o cinema pode e deve desempenhar muito bem.

O processo que iniciei com Agostinho Ferro teve como base a minha vontade de construir com ele uma relação pessoal e cinematográfica. O meu Arquivo não começou sequer como um projecto, mas sim como um compromisso, onde o cinema seria um veículo de reflexão.

1.2 No princípio não era o verbo: Laurent Goldring

Le point important que j'ai progressivement dégagé est que l'image n'est pas d'abord une représentation.

Le nouveau n'est donc pas quelque chose que l'on ajoute, mais au contraire, le nouveau est quelque chose qu'on enlève. On enlève une obligation : l'obligation de dire ou de représenter quelque chose.

— Laurent Goldring

A segunda referência de origem, no processo de criação do meu Arquivo, foi a obra do artista e cineasta francês Laurent Goldring, pelas afinidades das problemáticas, dos questionamentos e das metodologias de criação no campo artístico, e pelo enorme privilégio do contacto direto com o artista, com quem pude igualmente estabelecer um diálogo pessoal — intermitente, mas sempre renovado — ao longo dos últimos 20 anos⁴¹. O trabalho de Laurent Goldring traduz uma crítica profunda da representação, do estatuto das imagens analógicas — entendidas, *lato sensu*, como as imagens produzidas pela fotografia, cinema e vídeo — e dos seus dispositivos dominantes de criação, circulação e exibição⁴². Numa grande parte da sua obra, cujo essencial dos questionamentos e práticas teve um prolongamento profícuo no território das artes performativas⁴³, o corpo humano é, em simultâneo, matéria, lugar e sintoma privilegiado de uma ruptura representacional que coloca em crise o estatuto de

⁴¹ Conheci Laurent Goldring em 2002, no Festival Danças na Cidade, em Lisboa, onde eu apresentava *haikus*, em colaboração com a coreógrafa Sónia Baptista, com quem Goldring também trabalhou nesse mesmo festival no contexto de uma exposição no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Desde então, cruzámo-nos várias vezes, em Paris, onde ele reside e tem atelier, ou em festivais internacionais até cerca de 2010, quando deixei de trabalhar como cineasta e artista vídeo em projetos de artes performativas.

Para um resumo da biografia do artista: <https://www.galeriemaubert.com/en-gb/laurent-goldring>

⁴² Por isso, independentemente dos diferentes *medium* e dos formatos específicos utilizados, a maior parte da obra de Goldring insere-se, mesmo que em óbvia contra-corrente, naquilo que Jacques Rancière (2004) denomina de “arte contemporânea”, considerada justamente enquanto dispositivo de exposição: “Com efeito, ‘arte’ não é o conceito comum que unifica as diferentes artes. É o dispositivo que as torna visíveis. E ‘pintura’ não é apenas o nome de uma arte. É o nome de um dispositivo de exposição, de uma forma de visibilidade da arte. ‘Arte contemporânea’ é o nome que designa propriamente o dispositivo que vem ocupar o mesmo lugar e assegurar a mesma função.” (p.36).

[De fait, ‘l’art’ n’est pas le concept commun qui unifie les différents arts. C’est le dispositif qui les rend visibles. Et ‘peinture’ n’est pas seulement le nom d’un art. C’est le nom d’un dispositif d’exposition, d’une forme de visibilité de l’art. ‘Art contemporain’ est le nom qui désigne en propre le dispositif qui vient occuper la même place et remplir la même fonction.]

As semelhanças da abordagem de Rancière com a abordagem de André Parente (2007) em relação à Forma Cinema enquanto dispositivo hegemónico, são muito evidentes.

⁴³ Laurent Goldring tem várias co-criações com importantes coreógrafos e *performers* contemporâneos, como Xavier Le Roy, Benôit Lachambre, Maria Donata d’Urso, Saskia Holbling ou Isabelle Schad. Alguns destes artistas começaram por dar corpo, literalmente, a algumas instalações de Goldring, e prolongaram algumas das descobertas desse processo no seu próprio trabalho performativo, enquanto criadores.

verosimilhança das imagens e a suposta autoridade dos discursos dominantes sobre noções de ‘realidade’, ‘autenticidade’ e ‘verdade’, convenções que, por sua vez, pré-determinam os discursos e significados em redor das imagens.

A imagem analógica e os seus derivados (fotografia e cinema, vídeo, incluindo digital, etc) foram constituídos como a verdade do nosso tempo. Os rituais de enunciação desta ideia, a sua repetição sem que a crença seja posta em causa, são uma de múltiplas provas. As instituições e indústrias que assentam sobre a ‘verdade’ da representação do corpo são imponentes: o desporto, a moda, o exército, a pornografia e a medicina. (Goldring, 2002)⁴⁴

O *corpus* artístico de Goldring que aqui constitui objeto de análise, assenta num dispositivo com algumas premissas bem estabelecidas. Do ponto de vista da exibição, trata-se de instalações vídeo, com um número variável de monitores TV espalhados pelo espaço de exposição, normalmente uma galeria ou museu, que os espectadores percorrem livremente, sem qualquer percurso ou duração pré-definidos.

Do ponto de vista da criação, o dispositivo de Goldring consiste num *medium* específico de produção de imagens, o vídeo; numa matéria, o corpo humano – simultaneamente fonte, veículo e objeto da representação; e numa categoria específica, o nu, verdadeiro cânone da representação nas Artes. Segundo Goldring (2014):

A representação do corpo (e, mais precisamente, o nu) tem re-agenciado com regularidade as suas diferentes partes de acordo com as hierarquias de cada época: a Roma antiga não distingue o ombro e o cotovelo; o nu actual esqueceu que o joelho existe; o pescoço está desaparecido desde o Romantismo e os órgãos genitais estão a ficar em destaque. Podemos mesmo afirmar, às avessas, que uma época também se define pelas hierarquias do espaço corporal que encontramos na arte.⁴⁵

Nas figuras 14 e 15 podemos ver dois exemplos da abordagem de Goldring.

⁴⁴ “L’image analogique et ses dérivés (photo et cinéma, vidéo, y compris numérique, etc.) ont été constitués comme la vérité d’aujourd’hui. Les rituelles d’énonciation de cette idée, leur répétition sans que la croyance en soit affectée, n’en sont qu’une des multiples preuves. Les institutions et industries qui reposent sur la ‘vérité’ de la représentation du corps sont imposantes: le sport, la mode, l’armée, la pornographie, et la médecine.” *Online:* <https://www.pourunatlasdesfigures.net/ensemble/hypotheses-laurent-goldring>

⁴⁵ “La représentation du corps (et plus précisément du nu) a régulièrement réagencé les différentes parties selon les hiérarchies de l’époque : la Rome antique ne différencie pas entre l’épaule et le coude ; le nu actuel a oublié que le genou existe ; le cou a disparu depuis le Romantisme et les organes génitaux sont en train de venir au premier plan. On peut même dire, à rebours, qu’une époque se définit aussi par les hiérarchies de l’espace corporel qu’on trouve dans l’art.” *Online:* <https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/hypothese-4-la-liquidation-du-modernisme>



Figura 14: *Sans titre*, (2002, avec A. Stotter). Laurent Goldring

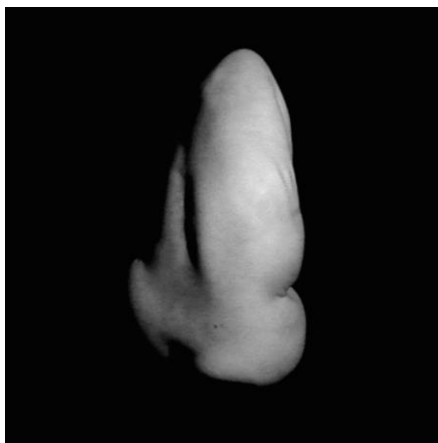


Figura 15: *Petite chronique de l'image* (1995-2002). Laurent Goldring

Este dispositivo e as suas premissas são depois operacionalizados no atelier, num processo concreto entre Goldring e o(s) performer(s)⁴⁶, mediado pelo monitor de vídeo, e descrito em pormenor pelo artista:

Há um primeiro registo, que vemos juntos: é necessário que a pessoa com quem trabalho veja o resultado. Não se trata de reproduzir o que quer que seja, nem para mim de reproduzir uma performance, nem para a outra pessoa de reproduzir uma imagem... Para ela trata-se de perceber aos poucos aquilo que pode dar à imagem, ao que se assemelha, começar a integrar isso e encontrar novos caminhos no corpo. Pode ser um ombro que se liga a uma nádega, músculos que de repente formam um conjunto, ou o prolongamento de um membro até ao extremo do dorso... Trabalhamos um momento, olhamos, retomamos, olhamos de novo, etc.⁴⁷ (Goldring, 2002)

⁴⁶ Falo de *performer* neste contexto específico, não entendido enquanto intérprete de uma *performance* – o trabalho de Goldring não consiste em registar uma performance pré-determinada ou improvisada, muito pelo contrário – mas enquanto pessoa que trabalha e cria no campo disciplinar das artes performativas. E uso o plural porque algumas instalações têm vários corpos na mesma imagem, embora a maioria seja só com uma pessoa.

⁴⁷ “Il y a une première prise de vue, on regarde ensemble : il faut que la personne avec qui je travaille voit ce que ça donne. Il ne s’agit pas de reproduire quoi que ce soit, ni pour moi de reproduire une performance, ni pour l’autre de reproduire une image... Il s’agit pour l’autre de comprendre petit à petit ce qu’il donne à l’image, à quoi il ressemble, commencer à intégrer ça et trouver de nouveaux trajets dans le corps. Ça peut être une épaule connectée à une fesse, des muscles qui se mettent soudain à aller ensemble, ou la prolongation d’un membre jusqu’à l’autre bout du torse... On travaille un moment, on regarde, on revient, on reregarde, etc.”

Eis um corpo que, a pouco e pouco, se vai libertando dos a priori definidos culturalmente por convenções de beleza e forma, socialmente por convenções de postura e aparência, politicamente por convenções de comportamento, utilidade e função e definidos artisticamente por convenções formais e estéticas do estatuto de representação; um corpo que se vai despojando dos discursos que o pré-determinam, que o pré-informam, que o pré-articulam, que o pre-ocupam; um corpo que transgride os limites da sua hierarquia anatómica, que se des-organiza, que se re-organiza, que se de-forma, que se trans-forma, que se des-articula, que se re-configura. E no decorrer desse processo, eis que nasce uma imagem, nesse trabalho entre artista, *medium* e *performer*, num mesmo movimento solidário de criação e emancipação — de um olhar que procura e constrói uma forma nova, impossível de pre-ver — e de um *performer* que (se) encontra (n)um corpo outro, sem pre-existência, indeterminado na sua inclassificável, incontornável e incontestável afirmação de presença⁴⁸.

É para mim a grande inversão face às imagens em geral: não é a imagem que se assemelha ao corpo, é o corpo que se assemelha cada vez mais a essa imagem ainda não completamente formada, cujo aparecimento já podemos vislumbrar, e ao qual temos de deixar todo o espaço.

Sem a imagem, os corpos ainda não estariam formados, sem um dispositivo óptico onde a imagem seja o veículo da sua construção, não poderíamos construí-los da mesma forma.⁴⁹ (Goldring, 2002)



Figura 16: *Sans titre* (2002, avec A. Laurent). Laurent Goldring

⁴⁸ É muito interessante perceber como os *performers* ‘transportam’ depois esses corpos, essas criações, para as suas peças coreográficas e performativas, incorporando em palco algumas das imagens às quais deram corpo. Mais um processo circular de descoberta e partilha artística, que traduz toda uma filosofia do trabalho em comum.

⁴⁹ “C’est pour moi le grand renversement par rapport aux images en général: ce n’est pas l’image qui ressemble au corps, c’est le corps qui ressemble de plus en plus à cette image pas encore complètement là, qui est en train de surgir et qu’on peut déjà voir, à laquelle il s’agit de laisser toute la place. Sans l’image, ces corps ne seraient pas là, sans un dispositif optique qui en passe par l’image pour les construire, on ne peut pas les construire de la même façon.”



Figura 17: *Petite chronique de l'image* (1995-2002). Laurent Goldring

Esse primeiro momento de construção da imagem, bem como os pressupostos do seu dispositivo, constituíram igualmente um primeiro momento de referência durante o meu registo. Não no trabalho específico com o corpo, não no contexto teórico e histórico da crítica da representação nas artes, não enquanto aparato propriamente técnico, não enquanto estratégia relacional, mas sim através dessa poderosa ideia de despojamento inicial, que remete não apenas para as consequências práticas que podemos constatar nas obras — o despojamento do corpo do *performer* e a sua nudez, o despojamento do referente espacial que remete qualquer noção de *lugar* para o próprio corpo — mas que nos reenvia também para o despojamento do artista no momento e acto de ver, esse estado prévio de disponibilidade para esquecer todas as imagens que pairam na consciência e que são passíveis de contaminar a imagem que temos de criar. Laurent Goldring explicita claramente a importância desse princípio no seu trabalho concreto:

É a lição de Cézanne, é preciso “esquecer”, silenciar, ser um eco perfeito do modelo, deixar espaço para esse eco.
A experiência do monitor assemelha-se bastante à experiência da página em branco, a página branca ou a tela branca saturada de imagens: é esta experiência que me permite aprender com Cézanne como tratar a matéria da imagem, tratando a matéria do corpo como matéria pictural.⁵⁰ (Goldring, 2002)

Essa mesma ideia do potencial de contaminação que precede o momento de ver é admiravelmente expressa por Gilles Deleuze (2002 [1981]) num texto sobre Francis

⁵⁰ “C’est la leçon de Cézanne, qu’il faut ‘oublier’, faire silence, être un écho parfait du motif, laisser la place à cet écho.

L’expérience du moniteur s’apparente beaucoup à l’expérience de la page blanche, la page blanche ou la toile blanche saturée d’images : c’est cette expérience qui fait que je peux apprendre de Cézanne comment traiter la matière de l’image, en traitant la matière du corps comme une matière picturale.”

Bacon, sendo o filósofo e o pintor duas assumidas e importantes referências de Laurent Goldring:

É um erro acreditar que o pintor está diante de uma superfície branca. A crença figurativa decorre desse erro: de facto, se o pintor estivesse diante de uma superfície branca, ele poderia nela reproduzir um objeto exterior que funcionasse como modelo. Mas não é o caso. O pintor tem muitas coisas na cabeça, ou em seu redor, ou no atelier. Sucede que tudo o que ele tem na cabeça ou em seu redor já está na tela, de forma mais ou menos virtual, mais ou menos definida, antes que ele comece o seu trabalho. Tudo está presente na tela, enquanto imagens concretas ou virtuais. De tal forma que ao pintor não lhe cabe preencher uma superfície branca, ele deveria antes esvaziar, descongestionar, limpar.⁵¹ (p.83)

Esvaziar, limpar, expurgar da mente todos os pre-conceitos, todos os resquícios, todos os *clichés* que podem perturbar o olhar e, com isso, impedir a visão. Fazer tábua rasa das imagens que nos sobrecarregam a consciência, do rumor e do ruído que nos informa — e com isso deforma — o discurso: “Estamos cercados de fotos que são ilustrações, de jornais que narram, de imagens-cinema, de imagens-televisivas. Há clichés psíquicos e físicos, percepções pré-concebidas, recordações, fantasmas.”⁵² (Deleuze, 2002 [1981], p. 83).



Figura 18: *Triptych - August 1972*. Francis Bacon

⁵¹ “C’est une erreur de croire que le peintre est devant une surface blanche. La croyance figurative découle de cette erreur: en effet, si le peintre était devant une surface blanche, il pourrait y reproduire un objet extérieur fonctionnant comme modèle. Mais il n’en est pas ainsi. Le peintre a beaucoup de choses dans la tête, ou autour de lui, ou dans l’atelier. Or tout ce qu’il a dans la tête ou autour de lui est déjà dans la toile, plus ou moins virtuellement, plus ou moins actuellement, avant qu’il commence son travail. Tout cela est présent sur la toile, à titre d’images, actuelles ou virtuelles. Si bien que le peintre n’a pas à remplir une surface blanche, il aurait plutôt à vider, désencombrer, nettoyer.”

⁵² “Nous sommes assiégés de photos qui sont des illustrations, de journaux qui sont des narrations, d’images-cinéma, d’images-télé. Il y a des clichés psychiques autant que physiques, perceptions toutes faites, souvenirs, fantasmes.”

Apesar de no cinema, ao contrário da pintura ou da escrita, não existir literalmente uma superfície branca para preencher, podemos fazer uma analogia direta e encarar este princípio de despojamento como uma questão válida em qualquer acto de criação, independentemente do *medium*. O dispositivo de Laurent Goldring problematiza, questiona e destabiliza o estatuto de verosimilhança do registo cinematográfico⁵³, de tal forma que o aproxima claramente dessa mesma ideia de espaço vazio, disponível para ser preenchido e para ser, justamente, o lugar onde a criação se inscreve e materializa, onde uma imagem se forma. Que o acto de criação em fotografia, cinema ou vídeo, comece sempre pelo enquadramento da realidade por um dispositivo óptico, não deve constituir obstáculo a essa expansão do estatuto da representação, desde que essa realidade não pré-determine a imagem-a-haver, ou desde que se perceba que essa realidade, antes de se tornar imagem, tem de ser negociada com o olhar, de acordo com as características do próprio *medium*. Ou ainda, no pressuposto de que esse enquadramento da realidade que a câmara nos dá, à partida, no visor, deva ser justamente a primeira das imagens que devemos esquecer e da qual nos devemos despojar, seguindo a lição de Cézanne, Bacon e Goldring.

É talvez nesta última hipótese programática que encontro a maior referência e equivalência para o meu trabalho com Agostinho Ferro. Considero que, a partir do momento em que assumi o compromisso de o filmar e estar com ele até morrer — e quando a natureza do registo fílmico me desvinculou de qualquer imperativo de filme — pude libertar-me de muitos clichés e convenções associadas a géneros e formatos convencionais. Com esse compromisso pude também libertar-me da “obrigação de representar ou dizer qualquer coisa” e, nessa medida, ousar o “novo”, tal como consta de uma das epígrafes de Laurent Goldring que inauguram a presente secção deste texto. A minha disponibilidade para o “novo” e para um projeto com o qual me quis libertar de clichés e pre-conceitos e, com isso, projetar-me num futuro indeterminado, foi tão só a outra face — e outra vez, a figura de Jano bifronte, deus dos começos, das transições e dos fins, espreita vigilante nas passagens do Tempo — de uma vontade pessoal de encerrar algo, de mim e em mim, e apenas nesse ponto é um projeto que cruza a minha biografia. Afirmo que há no meu compromisso com Agostinho Ferro

⁵³ Que, como já vimos, é um derivado do modo de representação da imagem analógica e constitui o objeto de uma investigação crítica a que Laurent Goldring atribui um estatuto de “arqueologia”: “Na minha argumentação, a diferença entre vídeo, cinema ou vídeo digital é marginal, na medida em que, ao fazer uma espécie de arqueologia das imagens, percebi rapidamente que descobrir o que se diz hoje em dia sobre o vídeo era reencontrar depressa o que se podia dizer sobre o cinema quando surgiu e, antes do cinema, o que se havia dito sobre a fotografia.” (Goldring, 2012)

[Pour mon propos, la différence entre vidéo, cinéma, ou image numérique est marginale, c’est-à-dire qu’en faisant une sorte d’archéologie des images je me suis rendu compte assez vite que découvrir ce qui se disait aujourd’hui sur la vidéo, c’était retrouver très vite ce qui pouvait se dire sur le cinéma à sa naissance, et en remontant au-delà du cinéma, à ce qui s’était dit sur la photographie.]

uma forte coerência, no sentido em que a proposta de o filmar sem termo, sendo um projeto de criação e de celebração da vida, foi também um enunciado de conclusão e morte — o encerrar da minha atividade específica enquanto cineasta e a morte de Agostinho Ferro. O meu Arquivo é também o veículo desse pacto solidário e do meu gesto terminal, que encontrou no compromisso com Agostinho Ferro o tempo e o espaço necessários para a concretização definitiva⁵⁴.

Retomando a ideia de despojamento e libertação, o meu Arquivo define-se como um lugar de criação, que alimenta e é alimentado pela prática, num movimento circular que incessantemente renova a sua energia no território alargado das descobertas; e que decorreu de um processo livre onde os pre-conceitos do registo fílmico puderam ser combatidos, a começar pelo primeiro de todos, aquela primeira reprodução da realidade, que a câmara nos sugere automaticamente quando a ligamos e que afinal, bem vistas as coisas, não tem ainda um estatuto de imagem — muito menos autêntica, ainda menos verdadeira. Um enquadramento não é uma imagem, e qualquer semelhança com a realidade é pura coincidência. Eis um *disclaimer* aqui livremente adaptado, mas que serve tão bem à ficção quanto ao meu registo não-ficcional. Ou, nas palavras luminosas do artista: “Não é possível ver num visor, apenas reconhecer aquilo que já conhecemos. O monitor não é um intermediário, é a imagem em devir, o lugar de trabalho, a superfície de inscrição.”⁵⁵ (Goldring, 2002).

Eis então a primeira lição, preciosa lembrança e eco da obra de Goldring no meu Arquivo.

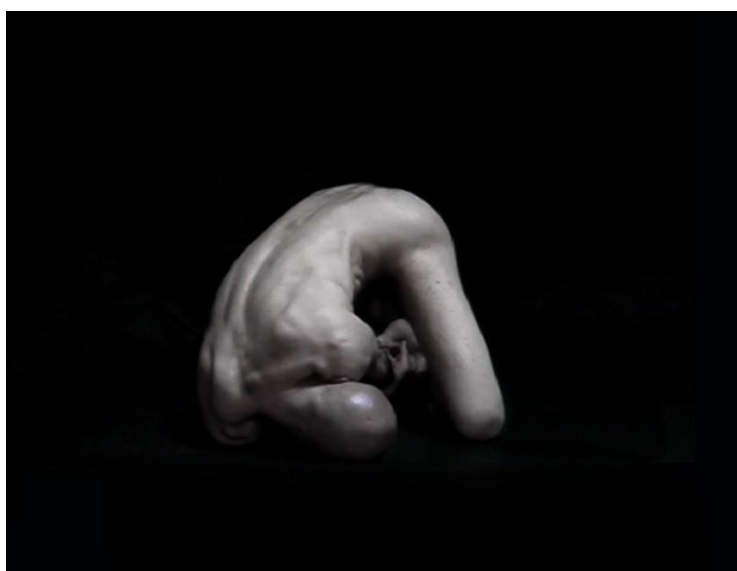


Figura 19: *Sans titre* (2000, avec F. Senica). Laurent Goldring

⁵⁴ Definitiva porque já havia sido iniciada com o fim intencional do meu trabalho enquanto cineasta no contexto das Artes Performativas, em 2010.

⁵⁵ “On ne peut pas voir dans un œillette, on ne peut que reconnaître ce qu’on connaît déjà. Le moniteur n’est pas un intermédiaire, c’est l’image en train de se faire, le lieu du travail, la surface d’inscription.”

A segunda lição tem a ver com o conceito de Tempo, e os ecos são igualmente significativos.

No processo artístico de Laurent Goldring, após a construção da imagem com os *performers*, no atelier, existe um segundo momento que poderíamos chamar de montagem, operação técnica cujo estatuto também é território de questionamento crítico e de redefinição no processo do artista, onde acaba por assumir uma função diferente da convencional. Como já foi mencionado, uma parte relevante da obra de Laurent Goldring tem sido exibida em formato de instalação vídeo. Em cada monitor, há uma sequência montada em *loop*. O momento em que o *loop* é tecnicamente espoletado — o momento de corte, falando em termos de montagem — é invisível. Isso faz com que o movimento de cada figura — normalmente um só corpo em cada monitor, embora existam algumas peças com vários *performers* [Figura 21] — nos apareça especialmente hipnótico, misterioso e inquietante, na sua exemplar continuidade e potencial infinitude. Uma estranha forma de vida ali manifesta a sua presença muda. [Figuras 19, 20 e 21]



Figura 20: *Sans titre*, 2019 (*Nir Vidan*). Laurent Goldring



Figura 21: *Sans titre*, (2002, avec G. Bulourde, A. Laurent, V. Apicella, D. d'Urso, A. Buffard).
Laurent Goldring

A montagem tem, neste processo, duas etapas: começa num tempo pós-registo, quando os materiais são pacientemente visionados, à procura do momento e movimento passível de ser posteriormente colocado em *loop* numa futura instalação. Segundo Goldring (2002), essa revelação “é algo retrospectivo, ao ver as imagens percebemos ‘onde isso havia sido’. E ‘isso’ pode vir a ser uma sequência a colocar em *loop*.”⁵⁶

Esse momento de criação do *loop* e de concretização de uma sequência pode demorar anos, ou até mesmo nunca acontecer. Há *performers* que trabalham com Laurent Goldring durante longos anos e cujos materiais ainda hoje não deram origem a instalações — ou, fazendo uso de um conceito presente no meu Arquivo, ainda não foram instanciados.

Essa continuidade de um registo sem termo, sem qualquer promessa ou obrigação de se tornar uma obra ‘oficial’ e, em paralelo, a permanente disponibilidade de todos os materiais registados — a forma como os materiais são guardados, organizados e classificados de forma a estarem sempre imediatamente acessíveis para serem trabalhados, e portanto nunca esquecidos ou desconsiderados, nunca ‘arquivados de vez’ — constituiu mais um ponto de contacto e analogia e uma referência direta no meu Arquivo, também ele lugar onde os materiais se mantêm em permanência vivos.

⁵⁶ “C’est quelque chose de rétrospectif, on se rend compte que ‘ça avait été là’ en regardant les images. Et ‘ça’ peut constituer une séquence à mettre en boucle.”

Permito-me por isso avançar já com esta terceira lição, antes mesmo de terminar de desvelar a segunda, numa subversão da previsibilidade linear que tanto agrada a Laurent Goldring.

Quando o visionamento das imagens, que requer uma intensidade e disponibilidade do olhar no mínimo equivalentes à fase de criação, revela esse ponto a partir do qual uma sequência pode nascer — e, usando a analogia mais conveniente, quando pode dar ela própria corpo à imagem que foi “negociada” (Goldring, 2002) no registo com o *performer* — aí começa a segunda etapa da montagem.

O ponto de *loop* onde o movimento e a imagem “basculam” (Goldring, 2002), ao ser invisível enquanto corte, subverte — ou, literalmente, reverte — a ideia de montagem como operação que gere os materiais numa lógica linear e progressiva de ponderação das durações e intensidades que o espectador deverá percepcionar ao longo do tempo⁵⁷. Nas instalações de Goldring não há uma sequência de imagens no sentido narrativo estrito, mas apenas a imagem única de um corpo em movimento, num tempo sem princípio nem fim, sem antes nem depois, sem partida nem chegada, sem direcção ou caminho, sem ponto de fuga. Daí ser fundamental a ausência de referências ou coordenadas espaciais, a indeterminação do lugar, a abstracção geral do contexto. A imagem é o lugar do corpo e o corpo é o lugar do movimento, vida autónoma, dona de si mesma, da sua representação e da sua temporalidade. “Este ritmo não podia ser um ritmo da imagem, da montagem, tinha de ser o ritmo do corpo representado. Deveria vir do processo de construção da própria imagem”⁵⁸ (Goldring, 2002).

A montagem é assim o prolongamento da operação iniciada na construção da imagem, e é o veículo de construção de uma sequência onde o tempo, mais do que ficar suspenso e prisioneiro do momento do seu *loop*, é determinado duplamente pelo movimento e pelo olhar do espectador: esgotada a eventual curiosidade de perceber onde começa e acaba o movimento, podemos finalmente começar a ver. Até quando? “Tento fazer imagens onde esse momento coincide com o momento em que começamos a ver.”⁵⁹ (Goldring, 1999). Um espectador atento, disponível e interessado, tem enfim a possibilidade de resgatar desta singular *L’Oeuvre au Noir* uma recompensa inaudita, *Le Temps Retrouvé*.

É esta a súpula da segunda lição de Goldring que tive bem presente no meu registo e no Arquivo: imagens que são criadas e nascem livres, autónomas, despojadas de discursos e sentidos e pre-conceitos, precisam de continuar a existir livremente na(s)

⁵⁷ Sobre esta função narrativa e estrutural da montagem já falei na secção anterior, na abordagem à construção do documentário *É na Terra não é na Lua*.

⁵⁸ “Ce rythme ne pouvait pas être un rythme de l’image, du montage, il devait être un rythme dans le corps représenté. Il devait venir de l’image-même, de son processus de construction, donc du processus de construction du corps.”

⁵⁹ “J’essaie de faire des images où ce moment coïncide avec celui où on commence à regarder.”

obra(s) às quais irão, posteriormente, dar origem, sob pena de quebrar toda a estratégia representacional que lhes subjaz. É por isso necessário abordar a montagem com o mesmo princípio de despojamento prévio que a criação da imagem pressupõe e, com isso, assegurar na obra futura a continuidade do estatuto do registo, “porque o trabalho do olhar não termina com o registo, continua em permanência, é preciso ver, ver...”⁶⁰ (Goldring, 2002)

Nos anos mais recentes, o trabalho de Laurent Goldring tem abordado outras categorias, igualmente canónicas, da representação. Depois do nu, o rosto — o retrato — e a paisagem. A amplitude e profundidade do seu pensamento teórico e crítico⁶¹, conjugadas com a prática artística, formam um conjunto de grande coerência. O reconhecimento internacional de Laurent Goldring tem sido crescente⁶², não obstante ele preferir continuar distante dos olhares e dos ruídos mediáticos e, dessa forma, desligado do fluxo contemporâneo de saturação de informação e de circulação infinita de clichés visuais, alvos permanentes da sua obra. A parte mais atual do seu trabalho em vídeo, agrupado sob a categoria genérica de “paisagens” é mais uma frente de análise crítica e de desconstrução do regime de representação dos espaços contemporâneos — não apenas a representação que deles é feita, mas, sobretudo, a representação que eles próprios geram, condicionando todas as outras — também eles visualmente saturados e pré-determinados na função e forma. Esse trabalho atualmente em curso, que mantém as principais premissas do trabalho no atelier, tem vindo a aproximar-se de um dispositivo cinematográfico mais convencional de exibição, dando origem não apenas a instalações, mas também a curtas-metragens, algumas das quais circulam em festivais de cinema.

Apesar de ir acompanhando o seu percurso, não tenho com a obra mais recente o mesmo contato e conhecimento privilegiados que pude ter em relação ao trabalho de atelier. Para além disso, os seus trabalhos mais recentes foram realizados nos últimos 10 anos, em simultâneo com o meu registo com Agostinho Ferro. Não constituíram referência de origem do meu Arquivo e não serão aqui abordados.

⁶⁰ “Parce que le travail du regard ne se termine pas avec la prise de vue, il se continue en permanence, il faut regarder, regarder...”

⁶¹ E é um privilégio poder aceder online a uma parte importante do seu pensamento escrito: <https://www.pourunatlasdesfigures.net/ensemble/hypotheses-laurent-goldring>

⁶² Assim como é evidente e incontestável o reconhecimento internacional de muitos dos *performers* que com ele trabalham, como sejam Xavier Le Roy, Maria-Donata d’Urso, Benoit Lachambre, Germana Civera ou Saskia Holbling, entre outras.

No entanto, podemos constatar a coerência e continuidade dos seus enunciados teórico-práticos.

Regressar ao modelo, explorar os mesmos lugares durante muito tempo, faz emergir das paisagens uma verdade outra e permite-nos ver aquilo que aceitamos não ver, tal como os corpos reprimidos emergem no atelier. O princípio base é o mesmo: uma concentração na imagem em construção no ecrã, na recusa de qualquer função mimética, narrativa ou didática.⁶³



Figura 22: Imagem vídeo, conferência *Laurent Goldring, contre les estétiques de la survie*, Centre Pompidou 2014 (<https://www.dailymotion.com/video/x2fqyqk>)

⁶³ “Revenir sur le motif, explorer les mêmes lieux sur la longue durée, arrive à faire émerger une autre vérité des paysages et à voir ce qu’on accepte de ne pas voir, comme les corps refoulés émergent dans le studio. Le principe de base est le même : se concentrer sur l’image en train de se faire sur l’écran, dans le refus de toute fonction mimétique, narrative ou didactique.”

A Galeria Maubert disponibiliza *online* um excelente e muito actual – 2023 – catálogo em formato .pdf da obra mais recente de Goldring, acessível em: <https://www.galeriemaubert.com/laurent-goldring>

Capítulo 2 - Linhagens

*La deuda es mutua; un gran escritor crea a sus
precursores. Los crea y de algún modo los justifica.*

— Jorge Luis Borges

*It is an historic commonplace that the discovery of
special cases precedes in time the extrapolation of
general laws.*

— Hollis Frampton

O trabalho com Gonçalo Tocha em *É na Terra não é na Lua* e o contacto próximo com Laurent Goldring e a sua obra constituíram as duas referências concretas sempre presentes durante o registo fílmico do meu Arquivo que, mais do que um projeto cinematográfico, começou por ser o veículo de concretização de um compromisso pessoal, com implicações na minha redefinição profissional e no meu posicionamento perante a prática artística e cinematográfica. Foi nesse triângulo entre o compromisso, o cinema e a minha biografia, que começou a nascer o meu Arquivo.

Como já mencionado na Introdução, a proposta doutoral iniciou-se num momento-chave de todo o processo, quando o registo fílmico com Agostinho Ferro estava, ao fim de quase sete anos, a terminar, e quando o Arquivo já se havia constituído enquanto dispositivo conceptual e formal. E aqui, reivindico a dupla etimologia do termo dispositivo, tal como exposta por André Parente (2007), na medida em que essa dupla dimensão está igualmente presente no meu projeto, como demonstrarei no capítulo 3:

Há em dispositivo duas vertentes etimológicas: enquanto o latim *disponere* descreve a configuração dos diferentes elementos de um conjunto, o grego *sustema* expressa o lado sistemático do conjunto, cujo corpo possui consistência enquanto sistema, ou seja, um conjunto onde o todo é mais que a soma das partes. (p.9)

Este projeto doutoral coincidiu com a segunda e terceira fases de construção do Arquivo — a organização da bases de dados e a instanciação propriamente dita — para a qual contribuiu com decisiva agência. É nesse sentido que inicio este capítulo, onde proponho estabelecer uma linhagem para o meu projeto. Procurei, no contexto desta investigação, identificar obras com as quais pudesse cruzar semelhanças, estabelecer relações, reivindicar afinidades — na génese, no processo, na forma, nos enunciados conceptuais. Sei que essa pesquisa é retrospectiva, mas procura, no mesmo espírito da

epígrafe de Jorge Luis Borges, criar uma tradição para a minha prática, para o meu processo de criação e para as formas e formatos alternativos propostos.

Com estes pressupostos programáticos, torna-se quase impossível não invocar Hollis Frampton (2009 [1971]), e a distinção que este estabelece entre os deveres e rigores do historiador e a missão criadora do meta-historiador:

O historiador de cinema enfrenta um problema aterrador. Ao procurar no seu objeto de estudo um princípio de inteligibilidade, vê-se obrigado a responsabilizar-se por cada fotograma de filme existente. Com efeito, a história do cinema é constituída precisamente por todos os filmes que alguma vez foram feitos, independentemente dos seus propósitos. [...]

O meta-historiador de cinema, por outro lado, ocupa-se em inventar uma *tradição*, ou seja, um conjunto coerente de monumentos discretos, destinados a inseminar uma consistência ressonante no corpo crescente da sua arte. Essas obras podem não existir, pelo que é seu dever criá-las⁶⁴. (p.136, itálicos originais)

A tradição que aqui invoco, cuja meta-história é — em plena harmonia com as prescrições metodológicas de Frampton — estabelecida num tempo posterior ao meu registo fílmico, nunca poderia pretender identificar influências de origem, como foi por exemplo *É na Terra não é na Lua*, mas sim e ‘apenas’, reivindicar afinidades e relações com algumas obras ou projetos cinematográficos passíveis de constituir uma linhagem que o meu Arquivo pode integrar e, no limite, justificar. Nesse sentido, não procuro autoridade no passado, mas sim companhia para o futuro.

Esta dimensão eminentemente prática e prospetiva do projeto meta-histórico é confirmada por Noël Carroll (1996):

O cineasta meta-histórico, desse modo, imagina o que a história do cinema deveria ter sido (de acordo com os seus próprios critérios) e depois vai realizá-la. A consequência fundamental desta manobra é colocar a nossa tradição cinematográfica, curiosamente, no futuro. A nossa tradição, num sentido reconhecidamente desorientador, aguarda pela sua invenção⁶⁵. (p.316)

É importante destacar esta ênfase na figura do cineasta. A missão meta-histórica, na perspetiva original de Frampton (2009 [1971]), é uma missão criadora e um enunciado

⁶⁴ “The historian of cinema faces an appalling problem. Seeking in his subject some principle of intelligibility, he is obliged to make himself responsible for every frame of film in existence. For the history of cinema consists precisely of every film that has ever been made, for any purpose whatever. [...] The metahistorian of cinema, on the other hand, is occupied with inventing a *tradition*, that is, a coherent wieldy set of discrete monuments, meant to inseminate resonant consistency into the growing body of his art. Such works may not exist, and then it is his duty to make them.”

⁶⁵ “The metahistorical filmmaker, that is, imagines what the history of film should have been (according to his criteria) and then goes on to make it. The crucial consequence of this maneuver is that it places our filmic tradition, oddly enough, in the future. Our tradition, in an admittedly disorienting way of speaking, awaits invention.”

de produção. Como aponta Michael Zyrd (2014), “Ao artista vanguardista é assim dada agência na história” (p.86).

É na condição de cineasta e no contexto de prática e criação em redor do meu Arquivo — através do registo fílmico que inicia a sua criação e através da instanciação que no seu interior é gerada — que ousou invocar e referenciar o modelo conceptual e programático de Frampton⁶⁶, ao qual se tem reconhecido justa validade e operacionalidade artísticas (Carroll, 1996).

Talvez a História do Cinema, nunca apressada em integrar na impassível continuidade da sua linha temporal o momento que passa — este mesmo, esta vírgula, a anterior, a próxima e a seguinte — não tenha a agilidade, necessidade ou vocação para confirmar em tempo útil a “ressonante consistência” (Frampton, 2009 [1971], p.136) destas afinidades que doravante irei revivindicar e das relações que pretendo estabelecer. Mas a meta-história, que trabalha com um conjunto de “monumentos discretos” (p.136) talvez possibilite, exemplo a exemplo, projeto a projeto, filme a filme, obra a obra, validar a linhagem que proponho, como aliás Frampton sugere ser possível para qualquer outra linhagem:

Deveria ser possível, especula ele, transitar de *The Flicker* através de *Unsere Afrikareise*, ou *Tom, Tom, the Piper’s Son*, ou *La Région Centrale* e mais além, em passos finitos (a cada passo um filme), exercendo apenas uma opção perfeitamente racional a cada movimento⁶⁷. (p. 138)

Assim, creio ter podido identificar, nos três exemplos que se seguem, modalidades e ‘figuras’ da prática cinematográfica que se relacionam diretamente com o meu Arquivo, de formas diversas, mas complementares.

⁶⁶ Referência maior que me fez cruzar com várias outras referências onde ecoam de forma algo surpreendente e assaz produtiva alguns conceitos chave no meu Arquivo. Veja-se por exemplo esta passagem de um artigo de Windhausen (2004), onde se lê, a propósito de Frampton: “Ele invoca uma ‘classe’ de artefactos designados meta-histórias.” (p.89). [He conjures up a ‘class’ of artifacts called metahistories.]

Também o meu Arquivo incorpora várias classes — a já enunciada analogia com a *OOP* — de artefactos fílmicos que se inserem meta-historicamente na linhagem que o presente capítulo ensaia.

E continuando na senda do artefacto, veja-se o que o próprio Frampton (2009 [1971]) afirma no seu texto: “É razoável supor que tal artefacto se assemelhe aos cofres de um arquivo fílmico interminável construído para albergar, num eterno e frio armazenamento, o filme infinito.” (p.137). [It is reasonable to suppose that such an artifact will resemble the vaults of an endless film archive built to house, in eternal cold storage, the infinite film.]

⁶⁷ “It should be possible, he speculates, to pass from *The Flicker* through *Unsere Afrikareise*, or *Tom, Tom, the Piper’s Son*, or *La Région Centrale* and beyond, in finite steps (each step a film), by exercising only one perfectly rational option at each move.”

2.1 Arquivo Kahn: imagens que nascem arquivo

O primeiro exemplo, que já pude mencionar na secção introdutória da presente tese, é o projeto *Les Archives de la Planète* (doravante *ADLP*), empreendimento do banqueiro francês Albert Kahn, que constitui um caso assaz raro — e, tendo em conta o período histórico em causa, único e precoce — de um arquivo fílmico criado de origem, arquivo intencional, que em simultâneo define e é definido pelos materiais que o integram e que foram produzidos especificamente para o integrar. Nessa premissa conceptual de origem e considerado enquanto sistema de produção, coincide plenamente com o meu Arquivo, como veremos no Capítulo 3. Mas existem outros pontos relevantes de contacto e analogia, nomeadamente no que diz respeito à natureza e estatuto do registo fílmico.

Os *ADLP* foram um projeto iniciado no início do século XX por Albert Kahn e dirigido pelo geógrafo Jean Brunhes. Na sua génese, um objetivo claramente enunciado por Kahn, “registar de uma vez por todas aspetos, práticas e modalidades da actividade humana cujo desaparecimento é apenas uma questão de tempo.”⁶⁸. Essa consciência do momento histórico e a consequente necessidade de o documentar, é apontada por Teresa Castro (2008):

O empreendimento, embora original, parece ter sido impulsionado por uma consciência histórica em consonância com o movimento de formação dos arquivos modernos. Os filmes (tal como as placas estereoscópicas e os *autochromes*) eram reunidos tendo em conta o seu interesse enquanto documentos históricos⁶⁹. (pp.62-63)

A missão dos *ADLP* era mapear, inventariar, documentar e preservar para o futuro, através de registos visuais — fotográficos e fílmicos — um mundo em acelerada erosão. A ambição da empreitada tinha algo de enciclopédico (Castro, 2008). Entre 1912 e 1931, o projeto produziu cerca de 72.000 fotografias a cores, 4.000 fotografias estereográficas, mais de 100 horas de filme (2130 bobines) preto e branco e algumas horas de filme a cores. Ainda hoje são as fotografias a cores, os famosos *autochromes*⁷⁰, o elemento mais espetacular, atraente e publicamente exposto dos arquivos. De facto, é de fotografia que se fala nas primeiras formulações do projeto, nomeadamente numa

⁶⁸ “Fixer une fois pour toutes des aspects, des pratiques et des modes de l’activité humaine dont la disparition fatale n’est plus qu’une question de temps.”, Albert Kahn, citado por Emmanuel de Margerie, numa carta a Jean Brunhes, 26 de Janeiro de 1912, (Beausoleil & Delamarre, 1993)

⁶⁹ “L’entreprise, bien qu’originale, semble être animée par une conscience historique en accord avec le mouvement de constitution des archives modernes. Les films (comme les plaques stéréoscopiques et les autochromes) étaient rassemblés pour leur intérêt en tant que documents historiques.”

⁷⁰ Processo de emulsão colorida, patenteado em 1903 pelos irmãos Lumière e comercializado em 1907.

carta onde Emmanuel de Margerie (1993 [1912]), mandatado por Kahn, explica a Jean Brunhes o enunciado geral do projeto:

O Senhor Kahn gostaria de criar, enquanto ainda há tempo, aquilo a que chama os “Arquivos do Planeta”, ou seja, uma espécie de inventário fotográfico da superfície do globo habitada e desenvolvida pelo homem, tal como existe no início do século XX (p.92)⁷¹

Muitos desses *autochromes* constituem os primeiros – por vezes também os últimos e os únicos – registos fotográficos coloridos de muitos lugares do mundo⁷². A escala do projeto, o seu estatuto filantrópico, elitista, privado e não-comercial, bem como o imperativo de preservação dos materiais para o futuro explicam em grande parte a invisibilidade pública dos arquivos, que nessa condição se mantiveram durante muito tempo⁷³. A este respeito, convém recordar que os *autochromes* tinham uma base técnica muito delicada e precária. As várias camadas que constituíam a emulsão fotográfica assentavam em placas de vidro, um original positivo e não-replicável do registo fotográfico e que careciam de ser projetadas para um visionamento adequado. Apesar de premissas tão restritivas e conservadoras em relação à preservação e acesso, que nos poderiam remeter para configurações mais clássicas de alguns arquivos institucionais, Paula Amad (2010) – que dedicou aos *ADLP* vários artigos e uma tese de doutoramento particularmente focada na produção fílmica dos *ADLP* – identifica no projeto de Kahn uma natureza essencialmente moderna, para além da novidade já de si implícita na ideia de um arquivo que precede e configura os materiais concretos que serão produzidos para nele se integrarem. Segundo a autora, o veículo distintivo de modernidade do projeto de Kahn seria, justamente, a utilização do *medium* cinematográfico:

Uma vez transposto para a era do cinema, o arquivo transformou-se assim no contra-arquivo, um domínio suplementar onde as condições modernas de desordem, fragmentação e contingência vieram assombrar a já instável utopia positivista de ordem, síntese e totalidade⁷⁴. (p.21).

⁷¹ “Monsieur Kahn voudrait constituer pendant qu’il en est temps encore, ce qu’il appelle les «Archives de la Planète», c’est-à-dire faire procéder à une sorte d’inventaire photographique de la surface du globe occupée et aménagée par l’Homme, telle qu’elle se présente au début du XX^e siècle.”

⁷² Numa série documental produzida pela BBC em 2007, as fotografias a cores foram o conteúdo e a temática principal, deixando aos filmes uma função secundária e assaz ilustrativa no dispositivo narrativo e visual da série.

⁷³ Ainda hoje, os *ADLP* não são um arquivo convencional, aberto à pesquisa. A figura institucional é a de um museu – literalmente, o Musée Albert Kahn, aberto ao público em 1986 – e os materiais começaram a ser expostos e disponibilizados no local segundo uma lógica curatorial, no início com uma forte componente monográfica. Actualmente, graças à digitalização, tende para uma disponibilização integral dos materiais *online*, como pode ser verificado através do seguinte link:

<https://albert-kahn.hauts-de-seine.fr/en/collections/publications/the-albert-kahns-collections-on-line>

⁷⁴ “Once translated into the age of cinema, the archive thus mutated into the counter-archive, a supplementary realm where the modern conditions of disorder, fragmentation, and contingency came to haunt the already unstable positivist utopia of order, synthesis, and totality.”

Esta expressão “contra-arquivo”, proposta por Amad em oposição ao que a autora entende ser a tradição francesa de desconfiança crítica em relação ao arquivo⁷⁵ (Amad, 2010), traduz essa dimensão disruptiva e não-convencional de um arquivo fílmico criado *avant la lettre*. O alcance e implicações dessa disrupção são relevantes, destabilizando num mesmo movimento os conceitos de cinema e de arquivo. Recorde-se que, no início do século XX o cinema era suficientemente novo para acolher múltiplas pulsões e energias, algumas das quais excedem mesmo os limites das polaridades mais habitualmente invocadas — ficção/não-ficção, narrativo/não-narrativo — e que me parecem longe de poder enquadrar, muito menos esgotar, todas as tendências e projetos que atravessaram as práticas fílmicas desses primeiros anos. Não será por acaso que André Parente (2007) também se debruça sobre o *Panorama* e outros dispositivos visuais imersivos do século XIX e XX que precederam ou acompanharam o processo de institucionalização do modelo cinematográfico dominante, por vezes competindo diretamente com ele, outras vezes contaminando-o antes de desaparecerem: “Durante este período, não se sabia ainda o que ia ser do cinema. Por esta razão, houve um momento de experimentação febril quanto ao seu dispositivo. Grande parte destas experimentações nada tinha a ver com o cinema de sala.” (p.18).

Dentro da mesma lógica de reconhecimento da enorme vitalidade e diversidade desse período histórico, veja-se também a investigação que Scott MacDonald (2019) recentemente dedicou ao *Diorama*, dispositivo visual tridimensional para o qual e a partir do qual o autor se propõe estabelecer uma linhagem cinematográfica particular ao longo da história do cinema não-ficcional⁷⁶ — tal como eu estou a fazer no presente capítulo em relação ao meu projeto — o que implicou desde logo reequacionar o lugar e estatuto do ‘documento’ por oposição ao ‘documentário’⁷⁷, distinção também muito pertinente no contexto do registo fílmico do meu Arquivo⁷⁸

⁷⁵ “Em vez de situar em primeiro plano a tendência anti-arquivística na desconfiança francesa em relação ao arquivo, revelo, em relação aos filmes, uma dimensão contra-arquivística nesta tradição. Em vez de salientar as lacunas da equação filme-arquivo, optei por explorar as capacidades únicas — a que chamo de contra-arquivo — da relação do filme com a memória, o passado e a história.” (p.22). [Instead of foregrounding the anti-archival bias in the French suspicion of the archive, I uncover with reference to film a counter-archival dimension in this tradition. Rather than emphasizing the deficiencies of the film-as-archive equation, I have thus chosen to explore the unique capacities—which I term counter-archival—of film’s relation to memory, the past, and history.]

⁷⁶ MacDonald (2019) elege um critério muito alargado e livre para o estabelecimento da sua linhagem: “As entrevistas em *The Sublimity of Document* abordam cine-documentos que revelam aspetos da documentação análogos aos usados nos diaramas clássicos do género.” (p.14). [The interviews in *The Sublimity of Document* focus on cine-documents that reveal aspects of documentation analogous to those used in classic habitat dioramas.]

⁷⁷ A introdução de MacDonald (2019) começa com uma sintomática epígrafe de Joris Ivens: “Talvez o termo seja insatisfatório, mas para mim a distinção entre as palavras *documento* e *documentário* é bastante clara.” (p.1). [Perhaps the term is unsatisfactory, but for me the distinction between the words *document* and *documentary* is quite clear.]

⁷⁸ Distinção já referida no Capítulo 1, a propósito do meu trabalho com o cineasta Gonçalo Tocha.

A perspetiva de que o documento é pouco mais do que um espetáculo sem sentido, permitiu-nos desvalorizar as formas modernas de conquistas cinematográficas que podem ser entendidas como herança amadurecida e ponderada dessas formas de cinema, e de formas conexas de representação visual que antecedem o amadurecimento da narrativa comercial e dos filmes considerados enquanto obras cruciais na história do documentário⁷⁹. (p.3)

É nesse contexto histórico dinâmico, de novidades e experimentações, que Paula Amad situa o aparecimento dos *ADLP*, projeto que, segundo a autora, não apenas subverteu as concepções e tendências positivistas presentes na prática arquivística dos primeiros arquivos em França (Amad, 2010) mas que também constitui um dispositivo fílmico alternativo: “Foi um período em que a relação multifacetada do cinema com o quotidiano ainda não tinha sucumbido à estase estilística da convenção e as suas aplicações arquivísticas ainda não se reduziam à preservação de filmes de ficção em arquivos nacionais.”⁸⁰ (p.6).

Nessa dimensão de “contra-arquivo”, os filmes assumem uma importância central, apesar da invisibilidade a que, historicamente e comparados com os *autochromes*, têm sido sujeitos:

Colocados à margem devido à auréola de deslumbramento visual que, cada vez mais, rodeia os *autochromes* de Kahn, os seus filmes tornaram-se o patinho feio do Arquivo, estes fragmentos aparentemente sem sentido e não sequenciais de imagens a preto e branco que recusam qualquer apelo estético ou documental facilitista⁸¹. (Amad, 2010, p.56)

Assim, para Amad, essa invisibilidade terá também a ver com a forma não-editada e fragmentada e o seu estatuto de documento fílmico — e arquivístico — não-ficcional. Essa forma em bruto, aparentemente inacabada, não resulta, no entanto, de qualquer contingência, deficiência ou limitação, mas é intencional e determinada a priori pela própria lógica dos *ADLP*, tal como a autora também refere⁸²: “O arquivo não é apenas o

⁷⁹ “The attitude that document is little more than mindless spectacle has allowed us to undervalue modern forms of cinematic accomplishment that can be understood as mature and thoughtful inheritors of those forms of cinema and related forms of visual representation that predate the maturation of commercial narrative and the films considered crucial works in the history of documentary.”

⁸⁰ “This was a period in which film’s multifaceted relationship with the everyday had not yet succumbed to the stylistic stasis of convention and its archival applications were not yet reduced to the preservation of fiction art films in national archives.”

⁸¹ “Sidelined due to the halo of visual wonder that increasingly surrounds Kahn’s autochromes, his films have become the ugly duckling of the Archive, these seemingly meaningless, nonsequential scraps of black-and-white footage that refuse any easy aesthetic or documentary appeal.”

⁸² Essa intencionalidade pode também ser inferida a partir da importância que o próprio diretor, Jean Brunhes, atribui ao *medium* cinematográfico: “Entre todos os processos gráficos e fotográficos de reprodução, é o cinematógrafo que garante um registo exacto e perfeito de tudo o que pertence ao domínio da vida; deve tornar-se cada vez mais um instrumento de investigação científica.” (1913, citado por Amad, 2010, p.58).

[Amongst all the graphic and photographic processes of reproduction, it is the cinematograph which guarantees an exact and perfect recording of all which is of the domain of life; it must become more and more a tool for scientific research.]

espaço neutro onde os filmes de Kahn sobre o quotidiano eram armazenados; mas trata-se da própria lógica que age sobre cada fotograma”⁸³ (p.17).

Ou seja, os filmes não são apenas arquiváveis e arquivados, os filmes são arquivo.

Esta equivalência entre o material filmado e arquivado, o facto de os registos fílmicos não terem sido feitos com a perspectiva de serem montados e integrados em ‘filmes’ e terem permanecido no arquivo exactamente na sua forma original⁸⁴, constitui a segunda dimensão de analogia dos *ADLP* com o meu Arquivo e será uma das principais lentes de abordagem no posterior prolongamento dos questionamentos sobre a natureza do meu registo fílmico, no Capítulo 3.

Verificada a intencionalidade e racionalidade dos enunciados de produção dos filmes, é impossível separar a sua forma da função proto-científica que desempenham no arquivo. Jean Brunhes (1913) reafirmaria, num tom bem mais prático do que Kahn, a missão dos *ADLP*: “Pretendem constituir uma espécie de quadro real da vida no nosso tempo, que possa permanecer como o monumento por excelência de consulta e comparação para aqueles que virão depois e nós.”⁸⁵ (citado por Perlès, 2017, p.109).

Também para Castro (2008) a natureza científica do projeto determina e explica a forma dos filmes dos *ADLP*:

Será esta *austeridade da forma* sinónimo de “primitivismo”? Na nossa opinião, a resposta está na “cientificidade” do projeto de Kahn e Brunhes, uma vez que as imagens da *ADLP* ilustram o que nos parece ser um regime descritivo das imagens, implicando uma determinada mise en scène do olhar, sujeita à racionalidade científica. Se esta mise en scène do olhar se caracteriza por uma austeridade muito marcada da forma, a economia dos meios parece corresponder mais à vocação científica do projeto do que a um lamentável “primitivismo” da forma.⁸⁶ (p.65, itálicos originais)

Acresce que o suporte fílmico, ao contrário dos *autochromes*, sempre foi reproduzível e muito mais resistente a manuseamentos e visionamentos. Ou seja, não foi por imperativos de preservação que os filmes não foram editados. Também contra-intuitivamente, e ainda segundo Amad, os filmes foram exibidos com ainda menos frequência do que os *autochromes* (2010, p.59).

⁸³ “The archive is not simply the neutral space in which the Kahn films of daily life were stored; it is the logic acting upon each frame of film.”

⁸⁴ Segundo Castro (2008), mesmo nas ocasiões em que foram registados diferentes planos de diferentes perspectivas no mesmo local e momento — ou seja, quando foram filmados planos segundo uma lógica de *découpage* da realidade — não foram montadas *a posteriori* nenhuma(s) sequênci(a)s, salvo raríssimas exceções. A autora sugere inclusive a possibilidade de existir lógica de “montagem mental” em vários desses registos, e releva a ocasional existência de efeitos técnicos elementares, como sejam aberturas e fechos de diafragma ou encadeados para negro (p.64). É interessante reter esta ideia de “montagem mental”, também presente nos outros exemplos que constituem esta minha linhagem, e presente no meu registo.

⁸⁵ “Elles voudraient constituer une sorte de tableau réel de la vie à notre époque, qui demeure le monument par excellence de consultation et de comparaison pour ceux qui viendront après nous.”

⁸⁶ “Cette *austérité des formes* serait-t-elle donc synonyme de ‘primitivisme’ ? À notre avis, la réponse se situe autour de la ‘scientificité’ du projet de Kahn et de Brunhes, car les images des *ADLP* illustrent ce qui nous semble constituer un *régime descriptif des images*, impliquant une mise en scène particulière du regard, soumise à une rationalité scientifique. Si cette mise en scène du regard se distingue par une austérité très marquée des formes, l’économie des moyens correspondrait plutôt à la vocation scientifique du projet qu’à un regrettable ‘primitivisme’ des formes.”

Para a autora, esse “regime descritivo das imagens”, onde cada plano traduz um olhar analítico que obedece a uma metodologia provida de autoridade científica, constitui não só um desenvolvimento da *aesthetic of the view* de Tom Gunning (2016 [1997]), mas também um momento de transição, ou mesmo de experimentação, na evolução do documentário (Castro, 2008), aspeto igualmente invocado por Paula Amad (2010):

Ao abrigo do modelo que Bill Nichols identificou como a “passagem do documento ao documentário” — ou seja, o percurso entre uma acumulação fragmentada de imagens filmadas e uma combinação deliberada de factos filmados dentro de uma forma narrativa poética ou persuasiva mais ampla — assim irei situar os filmes de Kahn entre o que o historiador de cinema Tom Gunning descreveu como a “estética da vista” e o que o cineasta Jean Vigo denominou, em 1930, de “ponto de vista documentado”⁸⁷. (p.65)

Para mim, mais do que situar os *ADLP* na história do documentário, interessa-me relevar a modalidade específica de intencionalidade e autonomia do registo fílmico que esses filmes promovem. Identifico uma grande semelhança entre o enunciado do “regime descritivo” de Castro (2008, p.65) e a abordagem de Scott MacDonald (2019) aos filmes Lumière, onde identifica, no seu estatuto de documentos fílmicos, a ideia de que “o cuidado na representação do aspecto de certos lugares, animais, pessoas e actividades, pode ser relevante para muitos e diversos espectadores.”⁸⁸ (p.11).

No texto “Before Documentary: Early Nonfiction Films and the ‘View Aesthetic’”, Tom Gunning (2016 [1997]) estabelece duas premissas de análise: em primeiro lugar, reconhecer que, nos primeiros anos do século XX, o número de filmes não-ficcionais produzidos foi largamente superior em relação à ficção. Em segundo lugar, reconhecer a distinção entre o filme não-ficcional e o filme documentário. Apesar de não excluir por completo a relação de continuidade e evolução⁸⁹ que Amad e Castro propõem entre os filmes dos *ADLP* — que aliás Gunning também reivindica como exemplos da *View Aesthetic* — e o Documentário tal como seria formulado por Grierson no princípio dos anos 30 do século xx, o autor identifica uma linha de separação histórica clara, “um abismo que separa os modelos mais antigos e mais recentes do cinema de não-ficção”⁹⁰ (p.53) linha essa que situa no período da Primeira Guerra Mundial. O cinema não-ficcional entre 1906 e 1917 constitui assim o corpo heterogéneo, mas “consistente” da

⁸⁷ “Over the template of what Bill Nichols has identified as the ‘passage from document to documentary’— the path, that is, from a fragmented accumulation of filmed views to a deliberate arrangement of filmed facts within a larger poetic or persuasive narrative form—I will thus situate Kahn’s films between what film historian Tom Gunning describes as the “aesthetic of the view” and what the filmmaker Jean Vigo called in 1930 the “documented point of view.”

⁸⁸ “Carefully representing the way certain places, animals, people, and activities look might be of value for a wide range of spectators.”

⁸⁹ Não exclui, mas alerta para alguns perigos: “Modelos de necessidade do progresso estilístico distorcem o nosso sentido da história do cinema.” (p.55). [Models of necessary stylistic progress distort our sense of film history.]

⁹⁰ “A gaping abyss that separates the earlier and later modes of nonfiction filmmaking.”

sua investigação, filmes de atualidades, documentos fílmicos onde impera a função descritiva e para os quais Gunning (2016 [1997]) propõe um modelo e uma estética comuns, uma *Urform* que designa por “*view*”:

Qual foi, então, o modelo de produção de filmes de não-ficção que, segundo afirmo, foi relativamente consistente desde aproximadamente 1906, até à Primeira Guerra Mundial, e que o estilo simples, direto e descritivo de filmagem tão bem serviu? Embora existam certamente muitos tipos diferentes de filmes de não-ficção durante este período, sustento que uma estética própria lhes subjaz ou poderia abarcar a maior parte desta diversidade. A esta *Urform* dos primeiros filmes de não-ficção proponho chamar “*vista*”. Com este termo, frequentemente utilizado pelos contemporâneos para descrever os primeiros filmes documentais (bem como, antes do cinema, as fotografias de locais ou eventos de interesse), pretendo realçar a forma como os primeiros documentários se estruturavam em torno da apresentação visual de algo, captando e preservando um olhar ou ponto de vista. Neste sentido, a “*vista*” faz claramente parte daquilo a que chamei de “cinema de atracções”, a ênfase encontrada no cinema antigo no acto de exhibir e na satisfação da curiosidade visual.⁹¹ (p.55, itálico original)

Urform é um substantivo feminino alemão que significa forma original ou primordial. Gunning aplica a palavra no mesmo sentido em que por exemplo Goethe (1790) a aplicava nos seus estudos sobre a morfologia das plantas, para a ideia de uma planta primordial – “*Urpflanze*” (citado por Niklas & Kutschera, 2016) – tratando-se aqui no caso do cinema de uma ‘forma-arquétipo’ a partir da qual podemos criar outras formas, variações desta. Este é um conceito análogo com os conceitos de classe, objeto e instanciação que, livremente adaptados da *OOP*, constituem uma das importantes referências presentes no meu projeto desde a origem. No meu Arquivo, e como terei oportunidade de demonstrar no Capítulo 3, o registo fílmico é, justamente, essa *Urform*, o arquétipo a partir da qual se formam – criam, instanciam – novos materiais, assim como na *OOP* a classe é essa *Urform*, esse arquétipo ou *template*, *blueprint* e modelo que define os atributos dos diferentes objetos criados – instanciados – a partir dela.

View é uma palavra cuja tradução portuguesa mais óbvia, ‘*vista*’, não me satisfaz completamente, mas que ainda assim adopto, no mesmo sentido em que é utilizado na fotografia e num contexto de prática fílmica, quando falamos de ‘tomada de vistas’ ou

⁹¹ “What, then, was the model for nonfiction filmmaking which I am claiming was relatively consistent from around 1906 or so until World War I and which the fairly straightforward descriptive style of filming served so well? While there are certainly many different sorts of nonfiction films during this period I would maintain that a particular aesthetic subtends or could embrace most of this diversity. This *Urform* of early nonfiction film I propose to call the “*view*”. With this term, frequently used by contemporaries to describe early actuality films (as well as, before film, photographs of places or events of interest), I mean to highlight the way early actuality films were structured around presenting something visually, capturing and preserving a look or vantage point. In this respect the ‘*view*’ clearly forms part of what I have called the ‘cinema of attractions,’ the emphasis found in early cinema upon the act of display and the satisfying of visual curiosity.”

até de ‘ponto de vista’. O importante é distinguir o termo ‘vista’ do termo ‘plano’, que em inglês se diz *shot*. Apesar de poderem existir filmes de um só plano — definido aqui em termos estritamente técnicos como a quantidade de filme impresso entre o ligar e o desligar da câmara — que qualificam como *View Aesthetic*, não devemos fazer equivaler os dois termos por mera conveniência de tradução, pois o que define a vista é uma estética representativa de um regime específico do olhar e do filmar (Gunning, 2016 [1997]):

No meu entender, a qualidade mais característica de uma “vista” reside na forma como mimetiza o acto de olhar e observar. Por outras palavras, não percebemos um filme de “vista” somente como uma apresentação de um lugar, um evento ou um processo, mas também como a mimese do acto de observar.⁹² (p. 56)

Gunning identifica dois tipos de filmes particularmente coerentes e exemplares da estética da vista: filmes que observam e descrevem lugares, e filmes que observam e descrevem processos. Em ambos os casos, existe a premissa de mostrar ao espectador o que foi observado, normalmente através da montagem de um número variável de vistas. Mas aqui a montagem deve ser entendida apenas enquanto selecção e alinhamento de planos que formam um conjunto coerente, eficaz na sua função descritiva e não enquanto articulação propriamente discursiva ou argumentativa. O conjunto descreve e mostra um lugar ou um processo, ‘dá a ver’, não ‘fala sobre’ eles. Nesse aspecto, a montagem — que não exclui alguns efeitos mais sofisticados, como o uso de iris ou a justaposição de escalas — não ambicionando ser completamente invisível, é um veículo do visível, e o filme que daí resulta é, ele mesmo, uma vista. Um fator importante e adicional nessa estratégia e primado visual de observação-descrição-apresentação é, segundo Gunning (2016, [1997]), “o reconhecimento claro da presença da câmara. As pessoas filmadas interpelam a câmara, quer através de olhares ou gestos dirigidos a ela, quer através da forma como apresentam as suas acções, evidenciando um processo de trabalho ou um hábito.”⁹³ (p.56).

O estatuto das pessoas enquanto sujeitos da filmagem e a consequente participação na realidade documentada, não só desqualifica quaisquer pretensões de verosimilhança e identificação das imagens com uma realidade supostamente em bruto e intocada (Gunning, 2016 [1997]), como afirma os imperativos de descrição e exposição — no sentido do ‘mostrar’ — que constituem a estética da vista.

⁹² “To my mind the most characteristic quality of a ‘view’ lies in the way it mimes the act of looking and observing. In other words, we don’t just experience a ‘view’ film as a presentation of a place, an event or a process, but also as the mimesis of the act of observing.”

⁹³ “The clear acknowledgement of the camera’s presence. People filmed respond to the camera, either through looks or gestures directed towards it, or through the way they present their actions to it, demonstrating a work process or custom.”

O derradeiro acto de consumo nestes filmes é o acto de ver por parte do público; e tudo — pessoas, lugares e coisas — é oferecido ao nosso olhar. Recorrentemente, isto é marcado pelo olhar de retorno das pessoas dentro do filme, o olhar dirigido à câmara e ao espectador, que exalta o acto de olhar como central no modo descritivo, o acto de exhibir como gesto primordial do cineasta.⁹⁴ (p. 58)

Nesse sentido, a vista é também esse lugar de negociação do encontro e da presença, onde a câmara observa e é observada, expõe e é exposta, no seu próprio dispositivo de representação, diretamente partilhado com o espectador.

Gunning elege como expoente máximo desse dispositivo, justamente, um filme do Arquivo Kahn⁹⁵:

(...) um plano desfocado de uma mulher indochinesa, filmada (aparentemente por pudor) enquanto se despe para a câmara, revelando tanto as camadas da sua roupa nativa como o seu corpo. O efeito de voyeurismo como fonte do desejo de conhecimento (do Outro, do corpo) é tão corajosamente demonstrado por este filme que se torna numa espécie de confissão das pulsões subjacentes à estética da “vista”.⁹⁶ (p.58)

O que importa aqui é identificar e reivindicar — ou mesmo, como sugere Jorge Luis Borges na epígrafe da presente secção, justificar — uma linhagem específica de autonomia do registo fílmico. O cinema não-ficcional do início do século XX, na sua fascinante e longínqua diversidade, incorpora várias modalidades dessa autonomia. A abordagem de Tom Gunning em redor da vista é, no meu entender, uma das mais interessantes e produtivas, na medida em que faz quase coincidir a natureza do olhar com a estética da imagem, incluindo nessa relação o próprio olhar do espectador. A vista é também o exemplo de um registo fílmico auto-suficiente, que existe e se justifica por si mesmo e que não carece de destinos e futuros, por já ser ele próprio ‘o filme’⁹⁷.

⁹⁴ “The ultimate act of consumption in these films is the audience’s act of viewing; and everything— people, places, and things—is offered to our view. Recurrently this is marked by the returned look of people within the film, the gaze directed out at camera and viewer which transfixes the act of looking as central to the descriptive mode, the act of display as the primary act of the filmmaker.”

⁹⁵ Disponível online: <https://collections.albert-kahn.hauts-de-seine.fr/document/tonkin-indochine-jeune-fille-montrant-l-ajustement-des-diffrentes-pices-du-costume-tonkinois/617aa7e0cf8b8968b338ac71?q=Indochine&pos=13&pgn=0>

⁹⁶ “A shot of an Indochinese woman, filmed (apparently for modesty’s sake) out of focus as she undresses for the camera, revealing both the layers of native clothing and her body. The sense of voyeurism as a source of the desire for knowledge (of the Other, of the body) is so boldly demonstrated by this film that it stands as a sort of confession of the drives behind the ‘view’ aesthetic.”

⁹⁷ Claro que isso não exclui que qualquer filme possa servir de material em bruto para outro filme. A esse respeito, parece-me apropriado voltar a citar o texto de Hollis Frampton (2009 [1971]) que é a referência metodológica do estabelecimento desta linhagem: “Não existe qualquer indício na lógica estrutural da película que distinga uma ‘filmagem’ de uma obra ‘acabada’. Assim, qualquer pedaço de filme pode ser considerado como “filmagem”, para ser utilizado de qualquer forma imaginável na construção ou reconstrução de uma nova obra. Por conseguinte, será possível ao meta-historiador assumir uma obra antiga como “filmagem” e construir a partir dela uma nova obra idêntica necessária a uma tradição. Sempre que tal seja impossível, por perda ou dano, novas filmagens devem ser criadas.” (p.136).

[There is no evidence in the structural logic of the filmstrip that distinguishes “footage” from a “finished” work. Thus, any piece of film may be regarded as “footage,” for use in any imaginable way to construct or

Nesse sentido, acompanho o enorme investimento argumentativo de Gunning em distinguir — em termos estéticos, formais e históricos — a ‘vista’ e o ‘documentário’, no mesmo sentido em que eu me afastei, logo no início do meu processo, da ideia de filmar para um documentário ‘sobre’ Agostinho Ferro.

O exemplo dos *ADLP* é assaz paradigmático, porque implica uma dupla autonomia: do registo fílmico, inserido no tempo histórico e na estética da vista; e do próprio dispositivo cinematográfico, arquivo intencional que opera conceptualmente enquanto forma e *medium*, e que simultaneamente cria e é criado pelos materiais que o constituem.

Paula Amad (2010) expõe de forma cristalina o sentido concreto dessa autonomia:

Embora seja amiúde conveniente imaginar os registos de Kahn como planos potencialmente editados, é mais correto (embora mais difícil) recordar que as imagens em bruto constituíam o produto final, e não intermédio, da concepção do filme dos *ADLP*. É discutível se podemos sequer referir-nos aos filmes de Kahn como planos no sentido convencional do termo (ou seja, como partes incompletas de um todo futuramente editado), uma vez que a maioria pretendia constituir-se como objetos visuais isolados e não como planos destinados à edição. O seu significado residia, portanto, no seu estado fragmentado e não numa potencial reorganização narrativa contida numa sequência cinematográfica.⁹⁸ (p.89)

Assim, identifico e reivindico esta dupla autonomia para o meu Arquivo e prossigo a invenção da minha linhagem, (per)seguinto e prolongando uma última pista de Amad: “Os filmes de Kahn não se desintegravam em fragmentos; era suposto parecerem e permanecerem inacabados.”⁹⁹ (p.90).

reconstruct a new work. Therefore, it may be possible for the metahistorian to take old work as “footage,” and construct from it *identical* new work necessary to a tradition. Wherever this is impossible, through loss or damage, new footage must be made.]

⁹⁸ “Although it is often helpful to imagine the Kahn footage as potentially edited shots, it is more correct (if more challenging) to remember that the raw footage constituted the final, rather than intermediary, product of the Archive’s conception of film. It is arguable whether we can even refer to Kahn’s films as shots in the conventional sense of the term (that is, as incomplete parts of some future edited whole), given that the majority were intended as discrete visual facts rather than editing-destined shots. Their meaning adhered therefore in their fragmented state rather than a potential narrative rearrangement in a film sequence.”

⁹⁹ “Kahn’s films did not fall into fragments; they were supposed to look and remain undone.”

2.2 Maya Deren: incompleto, inacabado e aberto

But the risk of failure is part and parcel of any creative or original act; it is a prerequisite and privilege of any experimental activity.

To begin a film in the middle of a movement and end it in the middle of a movement is my intention. It would have no climax.

— Maya Deren

Ao longo dos últimos oito anos da sua demasiado curta vida, a cineasta Maya Deren acumulou um volume impressionante de materiais e registos fílmicos sobre rituais e cerimónias *Voudoun*¹⁰⁰ no Haiti. No conjunto das quatro viagens efetuadas no âmbito desse projeto — entre Setembro de 1947 e Abril de 1948, entre Junho e Setembro de 1949, entre Janeiro e Julho de 1950, entre Dezembro de 1954 e Fevereiro de 1955 — e ao longo de 21 meses de profunda imersão na realidade local, Deren produziu cerca de 10 horas de registos fílmicos em película 16mm, 1000 fotografias, e 50 horas de registos áudio (Sullivan, 2001). Esta cronologia atesta, por si só, do intenso e continuado interesse que a cineasta nutria por um projeto fílmico que, para efeitos da História oficial do Cinema — ou da História do Cinema oficial — ficou inacabado. No entanto, a natureza, causa e significado concretos desse inacabamento estão muito longe de gerar consensos, e algumas dimensões em redor do projeto do Haiti têm sido objeto de apropriações no mínimo questionáveis — por exemplo um filme póstumo, desrespeitador do programa ético e estético da cineasta, como aqui espero poder demonstrar — duvidosas especulações, reminiscências e ataques de ambígua ferocidade¹⁰¹, ou mesmo relatos sensacionalistas que incluem superstição, mau-olhado, magia negra¹⁰² e todos os clichés que circundam o *Voudoun* e que prolongam o vasto corpo especulativo em redor de alguns aspectos da biografia e da personalidade de

¹⁰⁰ Neste texto opto por utilizar o termo no Creoulo Haitiano, tal como Maya Deren sempre o utilizou.

¹⁰¹ Jeannete DeBouzek (1992, p.4) refere precisamente essa ambiguidade no trabalho de um antropólogo estudioso do *Voudoun* no Haiti, Metraux, que critica a validade científica de Deren ao mesmo tempo que a cita abundantemente vezes nas suas referências.

¹⁰² Stan Brakhage (1989) por exemplo, relata inúmeros desses rumores em redor de Deren, e diga-se que nem sempre contribui para o seu esclarecimento, permitindo-se inclusive, a espaços, adensar a especulação: “O facto é que Latouche morreu de ataque cardíaco pouco depois de Maya ter lançado uma maldição sobre ele. E, segundo se diz também, Latouche tinha amigos num grupo rival de mágicos que lançaram uma maldição contra Maya Deren, dizendo quando ela morreria.” (p.107).

[The fact is that Latouche died of a heart attack shortly after Maya is said to have put a curse on him. And, so it is also said, Latouche had friends in a rival group of magicians who operated a curse against Maya Deren, stating when she would die.]

Deren¹⁰³, complexa e difícil de encaixar em fórmulas e categorias. Como refere Bill Nichols (2001):

A sua filosofia, ou estética, com a formidável persistência numa dimensão ética da função da arte, continua a ser subapreciada, ao passo que o seu lendário estatuto de pioneira feminista e de empreendedora parece ajustar-se mais confortavelmente às realidades de um mercado de arte de massas e à afirmação de reputações individuais.¹⁰⁴ (p.6)

Não tencionando aqui contribuir para o conjunto das especulações ou das interpretações *ex post facto* — que tantas vezes forçam as suas conclusões sobre materiais nus, mudos, e indefesos — prefiro inserir este projeto específico de Deren na mesma linhagem positiva e produtiva de afinidades que pude iniciar com o Arquivo de Albert Kahn, numa abordagem que remete preferencialmente para os processos teórico-práticos da cineasta e para o corpo concreto de material e documentação que constitui a parte visível e já investigada dos vastos arquivos, depositados nos Anthology Film Archives em Nova Iorque e na biblioteca da Universidade de Boston.

Num primeiro nível de análise, são vários e imediatos os pontos de contacto entre o projeto de Deren no Haiti e o meu Arquivo: a duração do processo, o estatuto de autonomia do registo fílmico, a reflexão que proporcionou à cineasta, e a constelação de materiais heterogéneos produzidos em seu redor e que orbitam e prolongam o projeto original — como sejam o livro antropológico, *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*¹⁰⁵ e o álbum musical, *Voices of Haiti*.

Perante a realidade de tanto trabalho produzido e traços tão marcados de intencionalidade em todas essas instâncias, seria demasiado preguiçoso e leviano

¹⁰³ Mesmo o projeto crítico-biográfico de referência sobre Maya Deren parece não ter sido imune a essa aura da cineasta, tendo assumido o sugestivo título de *The Legend of Maya Deren*. O projeto iniciou-se em 1975 e, dos 3 volumes inicialmente previstos - entretanto revistos para 4 ou 5 volumes - apenas 2 foram até agora impressos, referentes ao período até 1947. O terceiro - e possivelmente quarto - volume está prometido há décadas. Já em 2001 Bill Nichols apontava quão prejudicial era o impasse desse projeto para o desenvolvimento de novos estudos e investigações.

Em relação aos vorazes apetites especulativos em redor da biografia de Deren, veja-se por exemplo este excerto de uma revisão crítica ao primeiro volume do mencionado projeto, publicada na prestigiada revista *Film Quarterly* e da autoria do igualmente prestigiado William Wees (1989): “Terá a sua obstinada renúncia a leituras psicanalíticas ou mesmo autobiográficas de *Meshes of the Afternoon* sido um reconhecimento *a posteriori* de que o filme era, de facto, demasiado pessoal? Será que a sua improvisação de danças em festas eram a única libertação de emoções que considerava ser segura? *The Legend* não coloca, e muito menos responde, a este tipo de questões, mas elas terão de ser eventualmente respondidas, se quisermos vir a ter uma biografia fiável de Maya Deren.” (p.56-58).

[Was her stubborn dismissal of psychoanalytic or even autobiographical readings of *Meshes of the Afternoon* an after-the-fact recognition that the film was, indeed, too personal? Was her impromptu dancing at parties the one release of emotions she regarded as safe? *The Legend* does not ask, let alone answer, questions of this sort, but they will have to be answered eventually, if we are to have a proper biography of Maya Deren.]

¹⁰⁴ “Her philosophy, or aesthetic, with its formidable insistence on an ethical dimension to the function of art, continues to be underappreciated, while her legendary status as a feminist pioneer and entrepreneurial promoter seems to fit more comfortably with the realities of a commodity art market and the making of individual reputations.”.

aceitar sem questionar a ideia de falhanço como lente única de análise de um projeto e processo tão extenso e complexo, no qual Deren investiu uma considerável parte dos seus recursos físicos, morais, intelectuais, artísticos e financeiros e sobre o qual existem amplas evidências de que a cineasta nunca dele chegou a abdicar, apesar de não o ter completado na forma inicialmente prevista. Para Sarah Keller (2014) a incompletude e o inacabado constituem, justamente, um pressuposto de intencionalidade e capacidade transversal a toda a obra e pensamento de Deren: “Evitando conclusões definitivas e relações rígidas, o trabalho de Deren abraça a incompletude como uma forma de manter as coisas abertas às possibilidades. Uma grande parte do seu trabalho permaneceu, portanto, em processo.”¹⁰⁶(p.3).

Assim, a investigadora propõe-se enquadrar o projeto Haitiano de Deren num território conceptual, artístico e biográfico cuja coerência essencial é sustentada nessa poderosa ideia orientadora:

Sejam quais forem as razões pelas quais Deren não concluiu o filme haitiano (não foi capaz de o fazer, não estava disposta a fazê-lo, etc.), este estudo desloca definitivamente o foco desse filme como um fracasso e dirige-o para a dinâmica centrada na ideia de incompletude.¹⁰⁷ (p.21)

A abordagem de Keller em redor da incompletude como processo e estratégia estética é reivindicada no texto introdutório de um livro muito recente, que propõe uma (re)visão feminista da produção fílmica na História do Cinema: “Para as académicas feministas, o filme inacabado representa mais do que um fracasso ou oportunidades perdidas; é antes um lugar de possibilidades capaz de transformar os nossos pressupostos sobre a produção, acolhimento e circulação em cinema e nos *media*.¹⁰⁸” (Beeston & Solomon, 2023, p.12).

Também Annette Michelson (1980), estabelecendo uma analogia entre o projeto de Deren e o projeto igualmente inacabado de Eisenstein, *Que viva Mexico!* (1979)¹⁰⁹, rejeita circunscrever a sua análise a uma ideia de falhanço: “a natureza fragmentária destes projetos, a sua suspensão forçada, os seus subsequentes e respectivos desvios e sublimações, sugerem mais do que o *pathos* da derrota pessoal.¹¹⁰” (p.48). Para a autora, o destino do projeto de Deren tem de ser equacionado nas várias dimensões que

¹⁰⁶ “Eschewing permanent conclusions and fixed relations, Deren’s work embraces incompleteness as a way to keep things open to possibilities. A great deal of her work accordingly remained in process.”

¹⁰⁷ “Whatever the reasons Deren did not (was not able to, was not inclined to, etc.) finish the Haitian film, this study decidedly shifts the focus away from that film as a failure and toward the dynamic centered on the idea of incompleteness.”

¹⁰⁸ “For feminist scholars the unfinished film encompasses more than failure or missed opportunities; it is rather a zone of potential that can transform our received understandings of cinema and media production, reception, and circulation.”

¹⁰⁹ Um filme também postumamente ‘montado’.

¹¹⁰ “The fragmentary character of these projects, their forced suspension, their subsequent and respective diversions and sublimations, suggest more than the pathos of personal defeat.”

implicou, começando por aquilo que identifica como “contradições de contexto”, circunstâncias específicas de uma prática em ruptura com as formas económicas e de trabalho então dominantes na produção cinematográfica (Michelson, 1980). Foi nesse contexto e num enunciado alternativo de produção, já de si não isento de contradições propriamente económicas, que Deren abordou uma realidade cultural desconhecida¹¹¹, cujo impacto revelaria contradições adicionais, desta feita relativas aos pressupostos teóricos e estéticos do projeto e que, ainda segundo Michelson, culminariam no reconhecimento, por parte da cineasta, da impossibilidade da sua concretização:

E foi o pleno reconhecimento, tanto da integridade da cultura como dos complexos processos históricos nela inscritos, que parece ter precipitado o seu reconhecimento de derrota, o eventual abandono do projecto. A humildade deste reconhecimento pode ser lida como o testemunho supremo do seu arrebatamento pela descoberta e da intensidade do seu envolvimento na experiência da comunidade no mito.¹¹² (p. 52)

O impacto artístico e cinematográfico desse confronto com a realidade é relevado por Moira Sullivan (2001) em vários dos seus estudos sobre a cineasta. Sullivan situa numa fase muito inicial a tomada de consciência, por parte de Maya Deren, da necessidade de reequacionar o projeto original:

Em 1946, Maya Deren recebeu a primeira bolsa Guggenheim para trabalhos criativos em cinema. A sua candidatura à renovação da bolsa incluía uma proposta para uma "fuga transcultural" de rituais haitianos e balineses e jogos infantis ocidentais, ligados através da montagem. Pouco depois de chegar ao Haiti, no ano seguinte, optou por um considerável desvio à ideia original, de forma a autenticar os rituais que observara e estudara.¹¹³ (p. 207)

A ambição de juntar as energias do ritual e do cinema enquanto referencial metodológico do gesto criador e da forma artística era um tópico já relevante no livro *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, publicado pela cineasta em 1946:

A forma ritualista trata o ser humano não como a fonte da acção dramática, mas como um elemento algo despersonalizado num todo dramático. A intenção desta despersonalização não é a destruição do indivíduo; pelo contrário,

¹¹¹ Ou apenas parcialmente conhecida. Apesar de só ter viajado para o Haiti em 1947, já em 1941 Maya Deren havia escrito um ensaio sobre a dança no ritual Haitiano, publicado em 1942, “Religious Possession in Dancing”.

¹¹² “And it was the full recognition of both the culture's integrity and of the complex historical processes inscribed within the culture that seems to have precipitated her acknowledgment of defeat, the eventual abandonment of the project. The humility of this acknowledgment can be read as the supreme testimony to her rapture of discovery and intensity of involvement in the experience of community in myth.”

¹¹³ “In 1946, Maya Deren received the first Guggenheim Fellowship for creative work in motion pictures. Her application for renewal included a proposal for a “cross-cultural fugue” of Haitian and Balinese ritual, and western children’s games linked through montage. Soon after arrival to Haiti the following year, she made a significant detour from the original conception in order to authenticate the rituals she observed and studied.”

expande-o para além da dimensão pessoal e liberta-o das especificidades e dos limites da personalidade. Torna-se parte de um todo dinâmico que, como todas as relações criativas, dota as suas partes de uma medida do seu mais amplo significado.¹¹⁴ (p. 20)

Essa forma ritualista é uma referência central nas constantes negociações entre o individual e o coletivo, a realidade e a subjetividade, polaridades que enquadram a rejeição da ideia de Arte enquanto expressão pessoal, sempre implícita na teoria de Deren (1946): “Para um animal, toda a experiência permanece imediatamente pessoal. O primeiro passo do homem, concretizado através da evocação reflexiva, é de despersonalizar, de se abstrair da sua experiência pessoal.¹¹⁵” (p.11).

A escrita e publicação deste texto, que constitui para Annette Michelson (2001) “a tentativa sem precedentes, nos Estados Unidos, por parte de uma mulher de vinte e seis anos, de propor uma ontologia, uma estética e um *ethos* para o cinema.¹¹⁶” (p.28), coincidiu no tempo com a produção e estreia do filme *Ritual in Transfigured Time* (1946), que é a materialização, na forma e *medium* cinematográficos, de muitas dessas ideias e questionamentos. O próprio título do filme é significativo, na concatenação de três conceitos bem presentes na reflexão teórica de Deren. Para além do já mencionado ‘ritual’, que dá o mote para o filme, temos ‘transfiguração’, que é o conceito estrutural de toda a acção e temos ‘tempo’, talvez o conceito mais explorado na teoria e prática de Deren (2005 [1946]):

Por ser um filme-ritual, concretiza-se não apenas em termos espaciais, mas em termos de um Tempo criado pela câmara. O tempo, aqui, não é um vazio que deva ser medido por uma atividade espacial que o possa preencher. Pelo contrário, neste filme, ele não só cria realmente muitas das acções e eventos, como ainda representa a integridade especial da forma como um todo.¹¹⁷ (p.227)

Embora a análise extensiva desse filme ultrapasse o objetivo da minha abordagem, quero aqui relevar — para além destes conceitos maiores que atravessam toda a sua obra e pensamento e que serão igualmente centrais no projeto do Haiti — a ênfase que Deren coloca na dimensão expressiva e poética da forma cinematográfica, enquanto

¹¹⁴ “The ritualistic form treats the human being not as the source of the dramatic action, but as a somewhat depersonalized element in a dramatic whole. The intent of such depersonalization is not the destruction of the individual; on the contrary, it enlarges him beyond the personal dimension and frees him from the specializations and confines of personality. He becomes part of a dynamic whole which, like all such creative relationships, in turn, endow its parts with a measure of its larger meaning.”

¹¹⁵ “For an animal, all experience remains immediately personal. Man’s first step, accomplished through reflective recollection, is to depersonalize, to abstract from his personal experience.”

¹¹⁶ “The unprecedented attempt, within the United States, on the part of a twenty-six-year-old woman, to propose an ontology, an aesthetic, and an *ethos* of cinema.”

¹¹⁷ “Being a film ritual, it is achieved not only in spatial terms but in terms of a Time created by the camera. Time, here, is not an emptiness to be measured by a spatial activity which may fill it. On the contrary, in this film it not only actually creates many of the actions and events, but constitutes the special integrity of the form as a whole.”

medium criador de sentido e de experiência artística. Veja-se por exemplo a primeira sequência de *Ritual in Transfigured Time*, onde Deren convida Rita Christiani a sentar-se à sua frente e enovelar um fio de malha — e de tempo, de vida, de criatividade — num campo/contra-campo hipnótico e *sui generis*, que justapõe planos com velocidades distintas, em oposição à continuidade diegética do espaço.



Figura 23: Fotograma de *Ritual in Transfigured Time* (1946), Maya Deren

A técnica e a estética cinematográficas — a forma — são aqui inseparáveis do conteúdo da sequência. O campo/contra-campo, e a montagem que o operacionaliza, não são meros instrumentos da lógica ritualista da sequência, são, eles mesmos, ritual, assim como as diferenças de velocidade entre os planos de Christiani e Deren são a temporalidade distinta em que as personagens (co)existem. E não cabe apenas às personagens representar, como diz Keller (2014), “significados figurativos (Musas, Destinos)” que sugerem “relações binárias que a sequência percorre (limites/abertura, criação/destruição)¹¹⁸” (p.119), mas é o próprio filme que — através da discursividade particular que o seu aparato técnico gera — limita e abre, cria e destrói.

Quase 10 anos após a produção de *Ritual in Transfigured Time*, Deren (2005 [1955]) tornaria bem explícita a indivisibilidade entre conceito e forma, conteúdo e significado: “Há uma morte pelo tempo, por exemplo, na primeira sequência... a rapariga fica cada vez mais lenta até deixar de existir (em vez de ficar cada vez mais magra)¹¹⁹” (p.193). Assim, o *medium* da representação é, em simultâneo, agente nessa e dessa

¹¹⁸ “Figurative meanings (Muses, Fates) again suggest binary relationships that the sequence navigates (limits/openness, creation/destruction).”

¹¹⁹ “There is a death by time, for example, in the first sequence ... the girl getting slower and slower until she isn't (instead of thinner and thinner).”

representação, e a realidade filmada tem um sentido conferido pelo instrumento de registo. Nessa mesma lógica de especificidade da autonomia fílmica podemos situar o plano final, onde a viúva Christiani se transforma em noiva, de novo através do próprio filme, com a transformação — mais apropriadamente, a transfiguração — da imagem positiva em negativa. O filme não apenas nos ‘mostra’ essa transfiguração, o filme ‘transfigura’ e ‘é’ o veículo material da transfiguração. Deren (2005 [1946]) confirma-o, com elegante densidade: “esta forma é uma função, no seu carácter real e físico, dos meios criativos específicos do instrumento artístico através do qual é realizada.¹²⁰” (p.250).

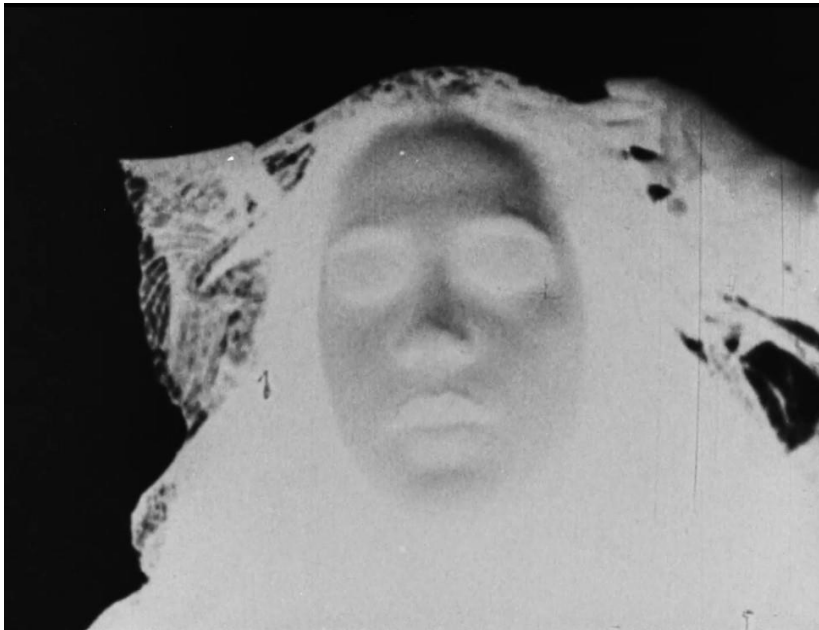


Figura 24: Transformação final, *Ritual in Transfigured Time*, Maya Deren

Para alguns críticos, este filme encerraria o único ciclo verdadeiramente produtivo e relevante de toda a obra de Deren¹²¹. Dos seis filmes que Deren terminou entre 1943 e 1961 — ano da sua morte — quatro foram criados entre 1943 e 1946. Em *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, Deren aborda os três primeiros, e podemos de facto considerar o período que incluiu a escrita do texto e a produção de *Ritual in Transfigured Time* como o fim do primeiro ciclo criativo da cineasta Deren. O ciclo seguinte começaria com a primeira viagem ao Haiti, onde os sólidos pressupostos teórico-práticos da sua arte foram confrontados com uma severa e desconhecida realidade.

¹²⁰ “This form is a function, in its real, physical aspect, of the creative means of the particular art instrument by which it is realized.”

¹²¹ P. Adams Sitney (2002 [1974], p.38), por exemplo, considera que a carreira de Deren foi “radicalmente defletida” [radically deflected] devido ao projeto no Haiti.



Figura 25: Maya Deren no Haiti

O projeto inicial, tal como foi apresentado em Fevereiro de 1947 à fundação Gugenheim¹²², era uma proposta de cruzamento inter-cultural — a expressão exata de Deren (1947) é “cross-cultural fugue” — tendo o *medium* cinematográfico como veículo. Deren faz uma proposta de filme onde a dança haitiana seria combinada com outros elementos não-Haitianos, elementos esses que sabemos serem os rituais Balineses¹²³ e os jogos de crianças nas ruas de Nova Iorque, que lhe interessavam enquanto forma secular de ritual¹²⁴. Todo o processo de conceptualização e preparação desse “Film-in-Progress” (Deren, 1947) está amplamente documentado: no texto da candidatura à fundação Gugenheim, na correspondência com o antropólogo Gregory Bateson e num caderno onde, durante um mês, a cineasta foi anotando as suas observações e sensações em relação ao material registado por Mead e Bateson em Bali.

¹²² Essa candidatura de 1947, que seria recusada, tinha como propósito renovar a bolsa que Deren havia recebido da Fundação em 5 de Abril de 1946 e que, na proposta original, ainda não mencionava o projeto do Haiti.

¹²³ Rituais que haviam sido filmados e fotografados extensivamente pelos antropólogos Gregory Bateson e Margaret Mead no final dos anos 1930. Segundo Catrina Neiman (1980), “Deren teve acesso à Balinese Character [monografia fotográfica publicada em 1942 por Bateson e Mead]. O que ela não esperava era que Bateson lhe desse as imagens de Bali para as usar como quisesse. A sua decisão de trabalhar com Bali foi, portanto, estritamente pragmática.” (p.8). [Deren had access to Balinese Character. What she had not expected was that Bateson would give her the Balinese footage to use as she wished. Her decision to work with Bali was therefore a purely pragmatic one.]

¹²⁴ “Todas as virtudes dos jogos infantis que me fascinaram e que me levaram a considerá-los como tema para o filme em curso foram a sua universalidade, a intensa ilusão de realidade que traziam aos participantes, a atenção imaculada a pormenores aparentemente irrelevantes, o elemento de auto-subordinação e até de provação...” (Deren, 1965 [1947], p. 14). [All the quality of children's games which fascinated me and induced me to consider it as a theme for the film-in-progress were ... their universality..., the intense illusion of reality which they had for the players, the immaculate attention to seemingly irrelevant detail, the element of self-subordination and even ordeal.]

Para Neiman (1980):

O caderno de campo é particularmente valioso como registo das várias perspectivas que Deren apresenta na sua obra. Em primeiro lugar, ela vê as gravações balinesas como matéria-prima a ser moldada à imagem da sua própria criação. [...] Através dos olhos de Gregory Bateson, Deren apercebe-se dos problemas e das soluções improvisadas do etnógrafo. A sua visão é complementada pela dele.¹²⁵ (p.10)

A primeira viagem de Deren ao Haiti decorreu entre Setembro de 1947 e Abril de 1948. Segundo Keller (2014, p.136), a maior parte do tempo foi dedicada a fazer contactos, a cultivar a proximidade e acesso quotidiano às comunidades e a preparar a complicada logística das filmagens e registos dos rituais *Voudoun*. A quase totalidade do material filmado nessa primeira viagem diz respeito a uma única cerimónia, que decorreu durante oito dias.

De especial interesse é a abordagem técnica de Deren face às características dos eventos que pretendia registar em filme. As cerimónias *Voudoun* implicavam desafios e constrangimentos específicos em, pelo menos, três dimensões: temporal, espacial e simbólica. A nível temporal e espacial, a natureza ritualística do evento pressupunha a linearidade e continuidade das acções e durações. A nível simbólico, pela invisibilidade do conteúdo que as acções veiculam. Assim, as cerimónias constituíam para Deren um guião prévio e uma realidade não-negociável na sua objetividade documental, onde modificar algo significaria violar e invalidar a integridade da própria cerimónia. Para Catherine Russell (1999) os rituais constituíam igualmente a expressão de “uma cosmologia complexa de divindades altamente individualizadas”¹²⁶(p.209) e implicavam um anacronismo discursivo e representacional ao qual, inclusive, Russell atribui a falência do projeto: “A possessão haitiana consistia em dois discursos muito distintos, o conhecimento invisível dos Deuses e a evidência visível do corpo possuído. O seu fracasso em fazer um filme é, em última análise, um fracasso em reconciliar estas duas formas de representação.”¹²⁷ (p.209).

¹²⁵ “The notebook is particularly valuable as a record of the various perspectives which Deren brings to bear on her task. First, she views the Balinese footage as raw material to be molded in the image of her own creation. Through the eyes of Gregory Bateson, Deren becomes aware of the ethnographer's problems and improvised solutions. Her vision is expanded by his.”

¹²⁶ “The rituals that Deren found in Haiti were an expression of a complex cosmology of highly individualized deities;”

¹²⁷ “Haitian possession consisted of two very different discourses, the invisible knowledge of the gods and the visible evidence of the possessed body. Her failure to make a film is ultimately a failure to reconcile these two forms of representation.”



Figura 26: Fotograma de *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (1985)

Esses constrangimentos implícitos e incontornáveis da realidade haitiana eram elementos novos na prática cinematográfica de Deren, que nunca na sua experiência havia sido confrontada com a necessidade de documentar objetivamente um evento. Mas recorde-se que já existia na proposta inicial de Deren à Fundação Guggenheim, essa premissa de análise e comparação de diferentes formas do ritual entre culturas, que havia sido amplamente debatida e colocada em perspectiva com a abordagem antropológica de Mead e Bateson, tendo inclusive sido equacionada a inclusão de alguns segmentos das já mencionadas filmagens que o duo havia realizado em Bali. Também na proposta inicial, e como indica Neiman (1980), Deren colocava uma ênfase na despersonalização da sua arte, “daí o seu interesse nas formas de ritual enquanto manifestações de anonimato e universalismo, formas que esperava incorporar”¹²⁸(p.10). Na tentativa de conciliar os interesses culturais com os seus interesses artísticos, a cineasta ancorou o registo fílmico no Haiti em dois princípios estético-técnicos orientadores que, como quase sempre acontecia, teorizou e expôs criticamente na forma escrita. O primeiro, que denominou de “shoot to cut”, pretendia dar resposta ao facto de as acções e eventos de cada cerimónia serem únicos e não-replicáveis. A ideia foi apresentada numa conferência intitulada Creative Cutting, realizada em Maio e Junho de 1947, escassos meses antes de viajar para o Haiti, e onde Deren (2005 [1947]) equaciona a possibilidade e conveniência de juntar a realização e montagem no momento do registo:

Com efeito, se ele tiver em mente a versão final, montada do seu filme, pode poupar material filmando uma sala, por exemplo, a partir de um ângulo que

¹²⁸ “Hence her interest in the forms of ritual as manifesting anonymity and universality, forms which she hoped to incorporate.”

siga a sequência mais lógica do plano anterior, em vez de filmar a mesma acção a partir de três ângulos diferentes e depois rejeitar dois deles.¹²⁹ (p.139)

A cineasta propõe uma lógica de intencionalidade e controlo em prol de uma ideia prévia de continuidade, para que o registo fílmico já possa incorporar, na sua inevitável fragmentação, uma ideia de montagem, aqui entendida na dimensão reflexiva e discursiva e enquanto operação agregadora do sentido que cada plano individualmente transporta:

Pode dizer-se que a função do corte é a da mente pensante e perceptiva. Com isto quero dizer que o significado, o valor emocional das impressões individuais, a ligação entre factos observados individualmente é, na concepção do filme, a responsabilidade criativa do corte.¹³⁰ (pp.139-140).

Note-se o quanto esta premissa de pré-visualização — não do conteúdo da imagem em si, mas da sua duração e conseqüente valor e posição na continuidade da obra-a-haver — pode parecer contraditória com as circunstâncias e realidade concreta das cerimónias no Haiti, que não eram passíveis de nenhum tipo de controlo no momento do registo. Mas Deren tentou suprir, de forma produtiva, dois constrangimentos muito concretos: a limitação técnica de registar a continuidade plena dos rituais e a impossibilidade de repetir planos. Essa estratégia coloca uma ênfase particular no momento da observação, que passa a ser um momento de criação visual e de gestão da continuidade, o que reforça o estatuto de autonomia e intencionalidade criativa do registo fílmico, assunto central deste meu trabalho e em redor do qual estou a criar a presente linhagem meta-histórica para o meu Arquivo.

É da reivindicação de uma ontologia visual da linguagem cinematográfica que decorre o segundo conceito que orienta as filmagens no Haiti, enunciado num texto escrito, igualmente de 1947 e prévio à viagem. Deren (2005 [1947]) chama de “planning by eye” a esta modalidade de pensar o filme enquanto experiência visual de criação de sentido: “Toda a efectividade que os meus filmes têm, devo-a ao facto de terem sido planeados a olho nu: que tenha desenhado o que queria ver no ecrã como produto final, e que tenha descartado qualquer ideia que não conseguisse ver ou desenhar.”¹³¹(p.153).

¹²⁹ “For, if he has the final, cut version of his film in mind, he can save footage by filming a room, for instance, from the one angle which would follow most logically from the previous shot, instead of shooting the same action from three different angles and then discarding two of them.”

¹³⁰ “The function of the cutting can be said to be that of the thinking, understanding mind. By this I am saying that the meaning, the emotional value of individual impressions, the connection between individually observed facts, is, in the making of the film, the creative responsibility of cutting.”

¹³¹ “Every effectiveness that my films have, I owe to the fact that they were planned by eye: that I drew out what I wanted to see on the screen as the final product, and that I discarded any idea which I could not see or draw.”

Nessa representação de conceitos através de imagens, ao invés da ilustração visual de enunciados textuais, residirá o essencial do acto criativo cinematográfico:

O filme é, portanto, necessariamente concebido em termos visuais e não literários ou dramaturgicos. Não é uma história que se desdobre em cenas ilustrativas, ou uma peça de teatro com muitas mudanças de cena. Consiste, pelo contrário, em imagens visuais precisas e na sua relação sequencial.¹³² (p.159)

Evocando aqui o “conhecimento invisível dos Deuses” inerente à experiência do ritual, que Russel (1999) identifica como a dimensão discursiva e representacional problemática no projeto do Haiti, é interessante constatar o quão consciente Deren estava das questões de visibilidade e invisibilidade subjacentes à produção de sentido através do acto criativo e da forma cinematográfica:

E é importante lembrar que as palavras são muitas vezes utilizadas para descrever emoções *invisíveis*. Um sentimento é uma coisa invisível. Pode ser descrito por palavras e essas palavras podem ser ilustradas por uma imagem, como quando um grande plano de um rosto mostra que a pessoa se sente só. Mas quão mais cinematográfico é (...) mostrar a “solidão”, que é uma condição visível.¹³³ (p.154).

Mas os questionamentos da cineasta são sempre enquadrados na reflexão artística em redor da sua prática e da sua obra. Quando finalmente viajou até ao Haiti e foi confrontada com a realidade concreta das cerimónias — danças e rituais de possessão — Deren tentou aplicar ao registo fílmico uma matriz artística adaptável às circunstâncias, mas que se revelou incapaz de dar válida resposta a todas as dimensões implícitas nessa realidade a registar. Moira Sullivan (2001), após pesquisa nos arquivos de Deren depositados em Boston, dá-nos conta de algumas reflexões da cineasta na tentativa de montar o material registado durante a sua segunda viagem, no Verão de 1949, e onde Deren constata essa incapacidade de apreender a totalidade da forma do ritual — desde logo, a sua continuidade — através da representação visual:

No segundo volume do meu material, concentrei-me em vários movimentos de dança e rituais, muitos dos quais foram filmados em câmara lenta, com a acção do corpo claramente delineada... sempre que tentei “parar” um momento, isolá-lo do seu contexto, ele projetava uma impressão que não era de todo o que os haitianos queriam dizer. De facto, muitas vezes nem sequer se parecia com dança — pelo menos com dança no sentido em que a pensamos. E tornou-se

¹³² “The film is necessarily, then, conceived in visual rather than in literary or dramaturgic terms. It is not a story which is broken down into illustrative scenes, or a play with many scene changes. It consists, on the contrary, of the precise visual images and their relationship in succession.”

¹³³ “And it is important to remember that words very often are used to describe *invisible* emotions. A feeling is an invisible thing. It may be described by words and those words may be illustrated by an image, as when a close-up of a face will show that the person is feeling lonely. But how much more cinematic it is (...) to show ‘aloneness,’ which is a visible condition.”

claro para mim que certos fundamentos que regem o ritual tinham de ser estabelecidos antes que quaisquer afirmações específicas sobre a dança haitiana pudessem fazer qualquer sentido ... a dança é apenas parte do ritual e a sua forma é regida pelo padrão maior, em vez de estar contida em si mesma. Esta “lógica” mais ampla é conhecida, mais do que constantemente “visível”, e por esta razão a dança pode parecer, ela própria, informe e anárquica.¹³⁴ (1949, citada por Sullivan, p.213-214)

A segunda viagem foi um momento importante de reflexão para Deren e que determinou o destino do projeto fílmico original. No prefácio do seu livro *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, texto escrito em Setembro de 1951 e publicado em 1953, Deren refere a película filmada ao longo de quatro anos e três viagens ao Haiti, “que contém mais cerimónias do que danças” e que se encontra “guardada numa caixa anti-inflamável, no armário”, “na sua condição original” (Deren, 1983 [1953], p.5)¹³⁵. Diz-nos também que não sabe exactamente onde está o documento com o planeamento da estrutura e montagem do filme, mas acrescenta a esse respeito, entre parentesis, algo muito importante e que temo não seja muito relevado nas considerações e investigações críticas e académicas sobre o projeto do Haiti: “(Isso não é importante, pois é necessário um novo plano de montagem, e este é o meu projeto imediato)”¹³⁶ (p.5). Que o “filme do Haiti” de Maya Deren nunca foi concretizado pela cineasta enquanto viva, é uma total e inquestionável evidência. Que ela tenha desistido do projeto, é uma especulação tanto mais duvidosa quanto a cineasta expõe no referido prefácio — com notável lucidez, precisão e generosidade — a evolução do processo, os motivos e as motivações das suas decisões e, inclusive, os planos para o futuro. Deren escreveu o livro “apesar das suas intenções”¹³⁷(p.5), constatando e reconhecendo a fragilidade dos pressupostos originais.

Comecei como artista, enquanto alguém que manipulava os elementos de uma realidade numa obra de arte à imagem da minha integridade criativa; termino a registrar, tão humilde e rigorosamente quanto possível, a lógica de uma

¹³⁴ “In the second batch of my material, I concentrated on various dance and ritual movements, many of which were photographed in slow motion, with the action of the body clearly delineated . . . whenever I tried to ‘stop’ a moment, to isolate it from its context, it projected an impression which was not at all what the Haitians meant. In fact it often did not even look like dance -- at least dance in the sense in which we think of it. And it became clear to me that certain fundamentals governing ritual had to be established before any specific statements about Haitian dance could be made to make sense . . . dance is only part of the ritual and its form is governed by the larger pattern, rather than being contained in itself. This larger ‘logic’ is known, rather than constantly ‘visible’, and for this reason the dance may seem itself formless and anarchic.”

¹³⁵ O excerto original: “Today, in September 1951 (four years and three Haitian trips later), as I write these last few pages of the book, the filmed footage (containing more ceremonies than dances) lies in virtually its original condition in a fireproof box in the closet (...) and the elaborate design for the montage film is somewhere in my files, I am not quite sure where.”

¹³⁶ “That is unimportant, for a new plan of editing is necessary, and this is my immediate project.”

¹³⁷ “I had begun as an artist, as one who would manipulate the elements of a reality into a work of art in the image of my creative integrity; I end by recording, as humbly and accurately as I can, the logics of a reality which had forced me to recognize its integrity, and to abandon my manipulations.”

realidade que me obrigou a reconhecer a sua integridade e a abandonar as minhas manipulações. (p. 6)

No entanto, adianta que as consequências foram “ambíguas”, na medida em que as razões e natureza dessa derrota “continham, em simultâneo, as razões e a natureza das forças vitoriosas”¹³⁸; e conclui — com uma generosidade que não dissimula a coragem — que o facto de ter sido, enquanto artista, ultrapassada pela realidade, é a garantia de que o trabalho que efectuou respeita integralmente essa mesma realidade (p. 6)¹³⁹. Isso justifica o abandono dos seus pressupostos e ambições propriamente artísticas e a decisão de ser o veículo de uma experiência que registou com “recetividade desinteressada” (p. 7)¹⁴⁰.

É importante relevar que Deren (1983 [1953]) situa essa tomada de consciência no período final da primeira viagem: “Desde que assumi esta responsabilidade, há dois anos, regressei duas vezes ao Haiti (o que perfaz um total de dezoito meses de permanência no país).”¹⁴¹ (p.6). Assim, olhando para a cronologia de eventos, posso concluir que Deren não desistiu do registo fílmico, mas que reconfigurou intencionalmente o seu estatuto de forma que o material filmado pudesse servir as novas premissas do projeto no Haiti, também reconfigurado. Só isso parece explicar que Deren tenha continuado a filmar material em quantidade significativa já depois de ter compreendido o quanto a realidade ultrapassava as suas premissas iniciais. Creio que o essencial dessa constatação está sintetizado num *flyer* promocional que acompanhou a projecção dos seus filmes na Provincetown Playhouse, em Outubro de 1946: “Mas registar uma realidade que não deve nada da sua existência ao instrumento de registo, não é o mesmo que criar uma experiência tão fora da própria natureza do instrumento que seja inseparável dos seus meios.”¹⁴² (2005, p.249).

Uma realidade que não deve a sua existência ao *medium* cinematográfico foi justamente o que Deren encontrou no Haiti, ainda para mais acrescida da dimensão mítica da experiência ritualística, que não é passível de uma representação direta através do registo fílmico. Não se trata apenas de uma questão de continuidade e integralidade do ritual, que obviamente a câmara e o aparato técnico de Deren não

¹³⁸ “I became aware of the ambiguous consequences of that failure, for, in effect, the reasons for and the nature of my defeat contained, simultaneously, the reasons for and the nature of the victorious forces as well.”

¹³⁹ “I feel that the fact that I was defeated in my original intention assures, to a considerable degree, that what I have here recorded reflects not my own integrity which, as an artist’s, had been overcome, but that of the reality that mastered it.”

¹⁴⁰ “But if my specialized concern for film left me unprepared for the culture as a whole, it created, also, a disinterested receptivity to it.”

¹⁴¹ “Since I assumed this responsibility two years ago, I have returned twice to Haiti (bringing to a total of eighteen months the time spent there).”

¹⁴² “But to record any reality which owes nothing of its actual existence to the film instrument is not the same as to create an experience so much out of the very nature of the instrument as to be inseparable from its means.”

podiam nunca garantir — e nesse sentido o *shoot to cut* e o *planning by eye* são paliativos. A questão principal é quase epistemológica na medida em que, numa cerimónia, a experiência da possessão é transcendental e não acontece ao nível do visível, e a imagem do corpo da pessoa que é possuída pela divindade não representa integralmente a realidade dessa possessão, embora dela seja evidência. Deren (1983 [1953]) confirma esse princípio de alteridade divina no seu livro: “Assim, se uma loa possuir uma pessoa, presumir-se-á que, durante a possessão, as acções e atitudes testemunhadas e descritas pertencem ao espírito da loa e não à pessoa propriamente dita.”¹⁴³ (pp.16-17). Várias questões surgem em consequência: como tornar inteligível essa transfiguração através do registo da *performance*? Qual o sujeito da representação? Que parte da realidade fica oculta nessa dança — em sentido literal e em sentido figurado — entre défice e excesso representacional, que nenhum olhar, muito menos o da câmara, redime?

Afinal, o que o Cinema não vê, apenas a loa sabe¹⁴⁴, mas também a pessoa possuída pela loa — que, de acordo com o relato que Maya Deren (pp.258-259) faz da sua própria experiência de transe — entra num estado de dupla consciência, de si enquanto pessoa possuída e de si enquanto observadora da possessão. Uma das consequências mais evidentes é que apenas quem está dentro do ritual tem acesso à ‘imagem’ total do evento, enquanto corpo que aloja e experiencia a divindade e, em simultâneo, se desdobra em observador durante o ato. Neste pressuposto é claro que a câmara e o registo fílmico eram, para Deren, um *medium* insuficiente para representar a totalidade da experiência e sentido do ritual.

Creio ser aqui pertinente estabelecer, nas circunstâncias específicas que implicaram o abandono por parte de Deren das suas premissas artísticas originais, uma forte analogia com os ‘alertas’ de Laurent Goldring quanto aos pre-conceitos e estratégias de pré-visualização que contaminam e empobrecem a construção da imagem no momento do registo fílmico. Deren, que era de outro tempo e em pleno *élan* de afirmação entusiasta do potencial e autonomia do então jovem *medium* cinematográfico, teve de passar por uma experiência concreta de ruptura e crise representacional para perceber a dimensão do abismo que pode separar um registo autónomo e criador de um registo subsidiário da indexicalidade e da verosimilhança. Essa realidade pré-existente, ou a já referenciada “realidade que nada deve da sua actual existência ao instrumento cinematográfico” é tantas vezes e por si só uma promessa elusiva e sedutora de redenção de um gesto criador que não pôde sequer chegar a ser esboçado. Da

¹⁴³ “Thus, if a loa possesses a person, it will be assumed that, for the duration of the possession, the actions and attitudes witnessed and described are those of the loa spirit and not of the person proper.” (Deren, 1983 [1953]).

transparência à ilusão vai um abrir e fechar de olhos às vezes fatalmente demorado, um intervalo por onde o olhar tantas vezes se perde.

Apesar do estatuto incompleto e inacabado, a meio caminho entre a objetividade documental e a criação visual — ou talvez por causa dessa indeterminação e das suas igualmente produtivas (im)possibilidades — Deren não interrompeu o registo fílmico do projeto haitiano, sempre reconfigurado, nunca abandonado. Como afirma Keller (2014), “Não se deixou abater pelo fracasso, mas dependia de uma estética de abertura. Mesmo os seus projectos há muito inacabados... indicam uma estética que respeita a rejeição do processo de encerramento e de conclusão...”¹⁴⁵ (p.2).

Uma pista importante do potencial desse estatuto de indeterminação é uma entrada do já referido caderno de 1947, no período em que Deren ia anotando as suas reflexões sobre o material fílmico de Mead e Bateson e preparando o projeto do Haiti. Nessa entrada, Deren (1980 [1947]) relata uma conversa com Alexander Hammid:

E regressando a toda aquela discussão com S. Hammid, que disse que talvez eu acabasse por abandonar o cinema e tornar-me antropóloga. E a minha insistência em que eu nunca me contentaria em analisar a natureza de uma dada realidade, mas na vontade de criar a minha própria. E a sua resposta de que essa atitude levada para a antropologia poderia criar um novo ramo na mesma. E a minha resposta de que talvez, ao introduzir uma abordagem antropológica no cinema, eu estivesse a criar um novo ramo no cinema.¹⁴⁶ (p.25)

Se, na primeira viagem, Maya Deren gastou 1170.50 dólares em reparações da câmara, película e outros materiais, na segunda viagem — numa altura, recordemo-lo, em que Deren afirmava já ter compreendido os limites das suas premissas artísticas — iria gastar, em película de filme e fotografia, laboratório, equipamento de som e outros, 4.080 dólares (Keller, 2014, pp.154-155). Se pensarmos que a bolsa Guggenheim que Deren recebeu em 1946 era de 3000 dólares — 900 dos quais usados ainda para a conclusão de *Ritual in Transfigured Time* — então percebemos a real dimensão do investimento pessoal e profissional de Deren no projeto Haiti, que foi sempre evoluindo e não terminaria com a publicação do seu livro, que poderia ter sido uma conclusão natural para o assunto Haiti. Ao invés, em 1953, ano dessa publicação, Deren fez uma nova candidatura à Fundação Guggenheim, em tons de desespero pessoal: “vocês, que me deram a primeira deixa, dêem-me agora a última, para que eu possa saldar esse

¹⁴⁵ “Not benighted by failure, she in fact depended on an aesthetic of open-endedness. Even her longunfinished projects . . . indicate an aesthetic that respects a rejection of closure and completion...”

¹⁴⁶ “And on the way back that whole discussion with S. Hammid who said maybe I would eventually abandon film and become an anthropologist. And my insistence that I would never be satisfied analyzing the nature of a given reality but would want to make my own. And his answer that that attitude brought to anthropology might make a new branch of it. And my answer that perhaps in introducing the anthropological attitude into film I was making a new branch of film.”

compromisso e voltar a ser livre (para enfrentar outros, sem dúvida).”¹⁴⁷ (citada por Keller, 2014, p. 153).

Segundo Keller, o núcleo central dessa candidatura era a proposta de fazer quatro filmes de curta-metragem a partir dos materiais já registados. Esta ideia de criar filmes diferentes a partir do mesmo registo fílmico ressoa profundamente no meu projeto, na sua dimensão de instanciação.

(1) um “filme cerimonial geral” (2) uma cerimónia para Agwe, loa do Mar, (3) uma cerimónia para Ghede, loa que abrange a Vida e a Morte, e (4) um filme que mostre “danças seculares” (por exemplo., Mardi Gras, o Festival Ra-Ra). O primeiro teria uma duração aproximada de vinte e cinco minutos, e os outros três teriam uma duração de quinze minutos cada. Ela imaginou que poderiam ser exibidos separadamente ou juntos, como uma série.¹⁴⁸ (Keller, 2014, pp. 153-154).

1953, ano dessa candidatura — rejeitada pela fundação — foi também o ano do lançamento de outro produto do projeto haitiano, neste caso um disco intitulado *Voices of Haiti*, com cerca de 30 minutos de canções e percussões gravadas durante as cerimónias, e um outro projeto de seis discos para a Cadence Records ficaria por concretizar. Para Keller (2014), “Estas gravações são o resultado da conclusão a que a Deren chegou no seu prefácio ao livro — que teria de cessar as suas manipulações e apresentar todos os materiais tal como eles existiam na sua própria realidade autónoma.”¹⁴⁹(p.178). Se aplicarmos estas palavras da autora ao material fílmico de Deren, podemos começar a vislumbrar uma razão adicional — além das já mencionadas, sem esquecer nunca a escassez de meios financeiros e de tempo — para as filmagens do Haiti terem permanecido na sua forma original, no que aliás tanto coincide com alguns enunciados do meu Arquivo, como veremos com detalhe no Capítulo 3. No Cinema, essa “realidade autónoma” própria dos materiais é normalmente desconsiderada como incompleta e inacabada, como aliás indica a convencional e recorrente expressão ‘material em bruto’ para designar o material não-editado. Na Forma Cinema (Parente, 2007) e na ausência de um filme com as características apropriadas ao dispositivo convencional, não há obra propriamente dita. Russell (1999) reconhece como válido esse estatuto de incompletude se perspetivado

¹⁴⁷ “Will you, who gave me the first line, now give me the last line, so that I may resolve that commitment and be free once more (to take on others, no doubt).”

¹⁴⁸ “(1) a ‘general ceremonial film,’ (2) a ceremony for Agwe, loa of the Sea, (3) a ceremony for Ghede, loa spanning death and life, and (4) a film showing ‘secular dances’ (e.g., Mardi Gras, the Ra-Ra Festival). The first was to run approximately twenty-five minutes, and the other three would run fifteen minutes each. She imagined they could be shown separately or together, as a series.”

¹⁴⁹ “These recordings are the result of the conclusion Deren reached in her preface to the book—that she had to cease her manipulations and present all of the materials as they were in their own self-contained reality.”

num regime convencional de formatos, mas sugere subtilmente a validade da autonomia formal do registo:

O facto de Deren não o editar, manipular ou submeter a uma revisão complementar, deixa-nos com um documento que não é “um filme”. Mas também não é um registo de observação filmado por uma câmara de vigilância não intrusiva. É uma representação extremamente comovente e emocional de uma posse.¹⁵⁰ (p.282-283)

Também Sullivan (2001) insiste na validade e autonomia do registo fílmico de Deren, com o suplemento de o considerar completo, apesar de não-editado: “É por esta razão que, embora as filmagens haitianas tenham permanecido em grande parte não editadas, devem ser vistas como finalizadas conforme os propósitos que Deren defendia como cruciais para a compreensão de Voudoun.”¹⁵¹ (p. 214).

Apesar das várias e bem documentadas tentativas da cineasta para continuar a instanciar os registos fílmicos, fotográficos e sonoros originais — o que incluiu conferências, programas de rádio e até um programa de TV na CBS para o qual Deren montaria cerca de 10 minutos de filme — não lhe foi possível, até ao abrupto final da sua vida em 1961, concretizar nenhum desses projetos em curso. O actual filme *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (1985), foi obra do marido de Deren, Teji Ito, em parceria com a esposa Cherel Winnet, e é um *mashup* infeliz, desorientado e por vezes quase aleatório de 52 minutos de materiais de Deren no Haiti, num dispositivo de documentário convencional que inclui uma narração com uma voz feminina a ler excertos do livro de Deren. Esse filme não pode sequer ser considerado póstumo, porque a cineasta não deixou quaisquer indicações específicas para a sua execução e conclusão¹⁵², muito menos naquela forma, em direcção oposta a tudo o que Deren trabalhou na sua obra¹⁵³. Em consequência, o filme de Ito e Winnet não serve de objeto

¹⁵⁰ “Deren’s failure to edit it, manipulate it, or subject it to secondary revision leaves us with a document that is not ‘a film’. But neither is it an observational record shot by a nonintrusive surveillance camera. It is an extremely moving and emotional depiction of possession.”

¹⁵¹ “It is for this reason that although the Haitian footage remained largely unedited, it should be seen as complete in accordance with the aims Deren insisted were crucial to an understanding of Voudoun.”

¹⁵² Ou então Stan Brakhage (1989) mente quando afirma: “Em diferentes ocasiões após a sua morte, as filmagens foram oferecidas a outros cineastas para que as editassem; e todos recusaram, incluindo eu próprio.” (p.112). [At different times after her death, the footage was offered to other filmmakers to edit; and everyone refused, including myself.].

Se houvessem indicações concretas de Deren para a montagem, não seria necessário nenhum outro cineasta, muito menos consagrado, pegar pessoalmente no material.

¹⁵³ A propósito disso, Jonas Mekas (1999) afirmaria: “Foi em 1953 que conheci a Maya. Andava à procura de um exemplar de ‘An Anagram of Ideas on Art, Form and Film’, um pequeno livro, ou aquilo a que Maya chamava de folheto, que ela tinha publicado em 1946. Não o consegui encontrar em lado nenhum, nem mesmo na Gotham Book Mart, a editora do livro. Como me tinham dito que era o ataque mais inteligente à forma do documentário, e uma chave para a compreensão dos filmes de Deren, fiquei obcecado em procurá-lo.” (p.128). [It was in 1953 that I first met Maya. I was searching for a copy of *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, a little book, or what Maya called a chapbook, which she had published in 1946. I couldn’t find it anywhere, not even at Gotham Book Mart, the publisher of the book. Because I had

para a presente análise e abordagem, embora possa servir outras análises e abordagens, desde logo por incluir materiais — mesmo que alterados e desvirtuados *a posteriori* por um regime discursivo que lhes é estranho — de difícil acesso. Não ignoro que, por vezes, uma visibilidade fruste e empobrecida possa ser mais útil e instrumental do que a invisibilidade, embora pessoalmente tenda a praticar o contrário.

2.3 Jonas Mekas: o filme contínuo

In reality, all my film work is one long film which is still continuing. I don't really make films: I only keep filming. I am a filmer not a filmmaker. And I am not a film "director" because I direct nothing. I just keep filming.
— Jonas Mekas

Em 1963, Jonas Mekas adquiriu a terceira câmara Bolex 16mm desde a sua chegada aos EUA em 1949. A decisão confirmaria, na prática, o essencial da reflexão que, nesses primeiros anos da década de 60, Mekas teve oportunidade de fazer acerca da sua atividade enquanto cineasta, no contexto particularmente desafiante da realização dos seus dois primeiros filmes ‘oficiais’, *Guns of the Trees* (1962) e *The Brig* (1964)¹⁵⁴. Estas duas obras seriam as primeiras e derradeiras incursões de Mekas num território específico de Cinema que não mais viria a revisitar: “Durante a realização de *Guns of the Trees*, apercebi-me de que seria a minha primeira, e provavelmente última, tentativa de fazer cinema novelístico.”¹⁵⁵ (Mekas, 2020 [2012], p.165) e acabariam por representar, mais do que um começo, um fim de ciclo. É aliás sintomático que nenhum dos dois filmes tenha sido feito com a Bolex. *Guns of the Trees* seria filmado de origem em 35mm, e *The Brig* — registo de uma performance teatral do Living Theater — seria filmado com três câmaras Auricon, sistema que permitia a gravação síncrona de som, algo que Mekas não mais voltaria a experimentar até ao final dos anos 80, quando

been told that it was the most intelligent attack on the documentary film form, and a key to the understanding of Deren's films, I became obsessed with finding it.]

¹⁵⁴ Estas datas referem-se ao lançamento público das obras, mas *Guns of the Trees* foi produzido entre 1960 — segundo David James (1992, p.9), a rodagem teve início na Primavera de 1960 — e 1961, e *The Brig* foi produzido em 1963.

¹⁵⁵ “During the making of *Guns of the Trees*, I realized it was the first, and probably last of my attempts into novelistic cinema.”

começou a utilizar câmaras de vídeo. Por isso, em 1963 Mekas encontraria e confirmaria, desde logo através da eleição do instrumento fílmico que considerava mais apropriado, a direcção pessoal para o cinema que doravante pretendia fazer: “Em 1963 comprei a minha terceira Bolex e, a partir daí, senti que sabia como fazer o que queria. Demorei dez anos a chegar a essa conclusão.”¹⁵⁶ (Mekas, 2020 [1971], p.39). Essa direcção, que implicaria, como veremos mais à frente, novas formas e formatos para o cinema, já estava apontada e entrevista nos materiais registados com regularidade entre 1949 e 1960, no que constituiu um longo período exploratório e de aprendizagem: “Eu andava à procura, não sabia onde estava. Usei, esgotei duas Bolex, até que comecei a ter noção do que queria.”¹⁵⁷ (Mekas, 2020 [1971], p.39).

Quando chegou aos EUA, em Outubro de 1949, Mekas instalou-se no bairro de Williamsburg, Brooklyn. Segundo o seu próprio relato, pouco tempo depois adquiriu a sua primeira Bolex e começaria a documentar a vida dos muitos emigrantes lituanos do bairro que, como ele naquele momento histórico preciso, ainda se sentiam na condição de exilados: “Na segunda semana após a minha chegada, pedi dinheiro emprestado a algumas pessoas que conhecia e que haviam chegado antes de mim, e comprei a minha primeira Bolex. Comecei a praticar, a filmar, e sentia que estava a aprender.”¹⁵⁸ (Mekas, 2020 [1972], p.43)

E apesar de ter havido uma tentativa de fazer uma curta-metragem a partir desses registos iniciais —“No final de 1950, preparei uma curta-metragem a partir dessas imagens. Tinha cerca de vinte minutos de duração e chamava-se Grand Street. É uma das principais ruas de Williamsburg, em Brooklyn.”¹⁵⁹ (Mekas, 2020 [1982-83], p. 84) — o cineasta atribui a esses materiais uma função essencialmente utilitária, num contexto de aprendizagem:

Registrar a comunidade fazia parte do domínio de novas ferramentas. Era uma prática. Quando se tem uma câmara e se quer dominá-la, começa-se a filmar na rua ou em casa. Pensámos que, se íamos filmar as ruas, porque não recolher algum material útil sobre a vida dos imigrantes lituanos.¹⁶⁰ (p.89)

Alguns anos mais tarde, uma parte desse material seria integrado em *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) e em *Lost, Lost, Lost* (1976), duas longas-metragens. E

¹⁵⁶ “So in 1963 I bought my third Bolex and from there on I suddenly felt I knew how I can do what I want. It took me ten years to come to it.”

¹⁵⁷ “I was searching; I did not know where I was. I used up, consumed, two Bolexes, until I began to see what I wanted.”

¹⁵⁸ “The second week after I arrived here, I borrowed some money from some people I knew who came before me, and I bought my first Bolex. I started practicing, filming, and I thought I was learning.”

¹⁵⁹ “I had prepared a short film from that footage in late 1950. It was about twenty minutes long, and it was called Grand Street. It’s one of the main streets in Williamsburg, Brooklyn.”

¹⁶⁰ “Recording the community was part of mastering new tools. It was practice. If one has a camera and wants to master it, then one begins to film in the street or in the apartment. We figured, if we were going to film the streets, why not collect some useful material about the lives of the Lithuanian immigrants.”

muitos anos mais tarde, em 2002, algumas dessas imagens seriam de novo reutilizadas em *Williamsburg*, uma curta-metragem com cerca de 12 minutos e sem som, que inclui ainda outros registos inéditos desses primeiros anos, complementados com material filmado em 1972, quando Mekas revisitou alguns lugares de 1949.

Sabemos hoje que, literalmente, todos os registos fílmicos de Mekas fazem parte do filme contínuo que constitui a sua obra, independentemente do lugar específico que viriam a ocupar nos muitos e variados filmes que Mekas foi compilando — palavra que, como veremos mais à frente é, muitas vezes, mais apropriada do que ‘montagem’ — e disponibilizando publicamente ao longo de mais de cinco décadas de atividade. Muitos desses registos foram utilizados, como acaba de ser exemplificado com os materiais de *Williamsburg*, em mais do que um filme. Outros registos nunca chegaram a ser utilizados, constituindo assim a parte da obra fílmica que ficou ausente da filmografia. Digo isto sem desconhecer, muito menos desconsiderar, que em 2012, aos 90 anos de idade, Mekas ainda compilou uma longa-metragem de 68 minutos, *Out-Takes From The Life of a Happy Man* onde reivindicava utilizar todos os registos fílmicos remanescentes, as imagens que ainda não haviam sido integradas em nenhum dos filmes anteriores — falamos sempre dos registos em película 16mm, feitos com as câmaras Bolex. Mesmo dando como certo que todos esses registos 16mm acabaram de facto por ser utilizados — algo não totalmente óbvio, a julgar por outras declarações de Mekas — é preciso ter em conta que, no final dos anos 80, Mekas começou também a utilizar câmaras de vídeo para uma parte significativa dos seus registos quotidianos¹⁶¹, e não há nenhuma dúvida de que grande parte desses materiais permanecem arquivados, nunca tendo sido compilados em nenhum filme¹⁶².

Não é fácil encontrar na História do Cinema um caso parecido, onde a obra quase coincide com o registo fílmico, na medida em que o registo é, desde a sua origem, elevado ao estatuto de obra. Necessariamente implícita nesta sucessão de equivalências e de práticas está também a ideia de que apenas o arquivo é a obra completa, isto porque, mesmo que aceitássemos que Mekas acabou por utilizar nos ‘filmes’ a totalidade dos seus registos, parece-me seguro afirmar que os materiais fílmicos contêm um potencial de possibilidades que não foi esgotado, pois toda a filmografia oficial de Mekas — o conjunto de filmes que Mekas distribuiu e exibiu — é atravessada por uma lógica de reutilização, recombinação e regeneração de materiais que, numa

¹⁶¹ “Tenho tantas filmagens. Desde 1987 que filmo a minha vida, a vida dos meus amigos, onde quer que vá. São vinte anos de vídeo, milhares e milhares de horas. Nunca soube o que fazer com elas. Fiz uma compilação. Mas, para além disso, está lá tudo à espera.” (Mekas, 2020 [2006],p.157). [I have so much footage. I’ve been videotaping my life, my friends’ lives, wherever I go since 1987. That’s twenty years’ worth of video, thousands and thousands of hours. I never knew what to do with it. I made one compilation. But otherwise there it sits.]

¹⁶² Por curiosidade, a propósito do Mekas videasta escreveria Nam June Paik (1992, p.294): “O Mekas é muito melhor *videasta* do que eu.” (itálicos originais) [Mekas is far greater than I as a *video* artist.]

lógica mais alargada de ‘obra única’ e ‘filme contínuo’, remete diretamente para o meu Arquivo enquanto sistema vivo e regenerativo, dispositivo e forma em permanente expansão.

Marjorie Keller (1992) reconhece na obra de Mekas esta mesma dimensão de permanente atualidade, e também utiliza a palavra compilação¹⁶³:

Mekas é do seu tempo, na medida em que o seu banco de imagens é um registo ativo e contínuo da vida vivida. Nunca antes houvera uma compilação tão completa de imagens de pessoas e acontecimentos em torno de um só homem.¹⁶⁴ (p.95)

Esse ‘banco de imagens’ mencionado por Keller, conjunto de materiais permanentemente disponíveis com elevado potencial de instanciação, é uma das principais ideias do meu Arquivo.

Claro que isso implicou, por parte de Mekas — assim como implica, da nossa parte, embora na posição bem mais confortável de receptores da obra — uma grande disponibilidade de revisão e expansão conceptual, não apenas ao nível das técnicas, dos processos e das formas, mas dos próprios formatos cinematográficos. O que é exatamente um filme, qual a sua duração, qual o seu suporte, quais as modalidades de receção e (in)visibilidade, como se financia e como circula, o que e quem representa, a quem pertence, são alguns dos questionamentos que a obra de Mekas e a de muitos dos cineastas independentes em seu redor naquele tempo — como Deren, Menken, Brakhage, Smith, Rainer, Anger, Frampton, Kubelka, Breer, Huot, Jacobs, Schneeman, Snow, entre outros — nunca deixou de colocar ao dispositivo dominante ou, retomando Parente (2007), à Forma Cinema. Segundo Lauren Rabinovitz (1992), “Mekas procurou inventar o engenho para um ‘novo cinema’, legitimando assim o próprio cinema como uma prática radical de vanguarda.”¹⁶⁵ (p.269).

Talvez uma das mais belas e poéticas representações da luta pela afirmação e visibilidade desse outro Cinema seja a sequência que viria a integrar *Lost, Lost, Lost* (1976), onde vemos Mekas, Ken Jacobs e o seu grupo de amigos e amigas a acordar devagarinho e a custo depois de uma noite desconfortável passada no exterior do edifício onde decorria o famoso Flaherty Film Seminar, em Battleboro, na muito fria

¹⁶³ Tal como Alan Williams (1976) que usaria o verbo “assemble”, a propósito de *Lost, Lost, Lost*: “Lost é um filme particularmente comvente devido à distância entre o Jonas Mekas que filmou - que escreveu - as imagens incluídas na obra e o Jonas Mekas que as montou nos anos 70.” (p.72). [Lost is a particularly moving film because of the distance between the Jonas Mekas who shot— who wrote—the footage used in the work and the Jonas Mekas who assembled it in the 1970’s.]

¹⁶⁴ “Mekas is of his time insofar as his image-bank is an active and ongoing record of life lived. There had not previously been such a thorough compilation of images of people and events as they touch one man.”

¹⁶⁵ “Mekas attempted to invent the apparatus for a ‘new cinema’, thereby justifying cinema itself as radical avant-garde practice.”

Vermont. Na edição desse ano o seminário era dedicado a uma retrospectiva dos documentários do *Cinéma Vérité*. Na revista *Film Culture*, de 12 de Setembro de 1963, Mekas escreveria um texto intitulado “The Underground and the Flaherty Seminar”, onde explicaria o propósito da acção coletiva:

Levámos o *Flaming Creatures* e o *Blonde Cobra* ao seminário, duas peças do cinema impuro, desobediente e “não cinematográfico” que está a ser feito actualmente em Nova Iorque. O único cinema que eu considero estar a fazer algo de novo e de bom hoje em dia. Foi uma projecção tardia, à meia-noite. Uma sessão à meia-noite em Vermont! Meu Deus, até no Flaherty nos sentimos underground.¹⁶⁶ (Mekas, 2016 [1963], p.101)

Nesse registo, feito em película 16mm preto e branco a quatro mãos, com as Bolex de Mekas e Jacobs, vemos o lento e esforçado despertar do grupo e de Mekas, que dormiu envolto num cobertor, ao relento, na caixa aberta de uma carrinha. No filme, a voz de Mekas pontua poeticamente e ironicamente os eventos:

O sol já tinha chegado. Sentimo-nos mais próximos da terra, da manhã, do que das pessoas que dormiam ali, naquelas casas. Sentimo-nos parte da manhã, da terra. Estava tudo muito calmo. Como numa igreja. E nós éramos os monges da ordem do cinema.¹⁶⁷

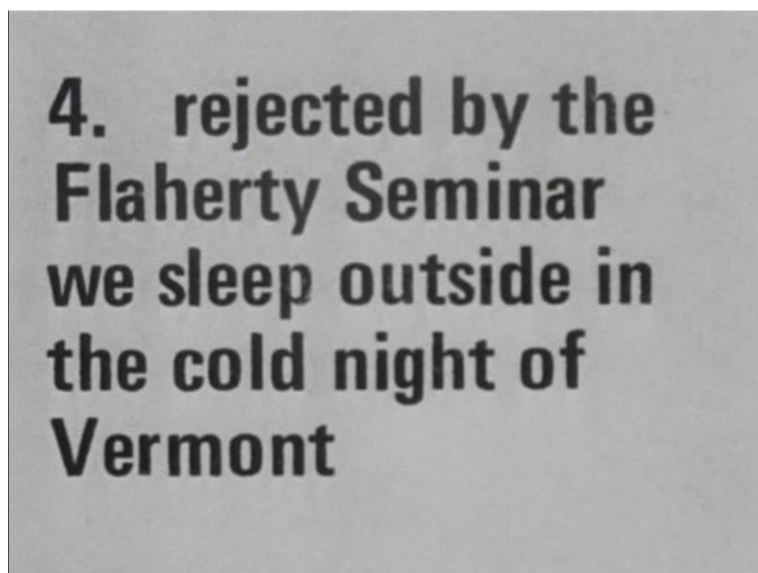


Figura 27: Fotograma de *Lost, Lost, Lost* (1976), anunciando o episódio em Vermont

¹⁶⁶ “We took *Flaming Creatures* and *Blonde Cobra* to the seminar, two pieces of the impure, naughty, and ‘uncinematic’ cinema that is being made now in New York. The only cinema that I think is doing something new and good today. It was a late midnight screening. Midnight screening in Vermont! My God, we felt like underground even at Flaherty’s.”

¹⁶⁷ “The sun was already there. We felt closer to the earth, to the morning, than to the people sleeping there, in those houses. We felt like part of the morning, of the earth. It was very very quiet. Like in a church. And we were the monks of the order of cinema.”

De seguida, enquanto ouvimos na banda sonora o som de sinos, vemos imagens de flores e erva filmadas por Mekas num registo muito livre e de um ângulo muito aproximado. Posteriormente, em montagem justaposta, vemos uma espécie de *making of* desse mesmo momento, filmado por Ken Jacobs: de Bolex na mão, ainda envolto no cobertor, Mekas executa a sua filmagem num movimento amplo e circular, em jeito de dança ritualística, devidamente reforçada pelo canto gregoriano que invade a banda sonora [Fig.28]. Os monges da ordem do novo cinema, jovens e devotos guerrilheiros da vanguarda, afirmavam junto do cinema oficial o seu lugar e a sua inalienável presença, com vigor, humor e graça, imunes ao frio e ao desconforto, por contraponto aos documentaristas oficiais e consagrados que, presumivelmente, dormiam um sono tranquilo e quente no interior do edifício onde decorria o prestigioso seminário.



Figura 28: Fotograma de *Lost, Lost, Lost*, Mekas enquanto monge da nova ordem do cinema

Para Mekas, o início dos anos 60 foi o momento-chave de uma dupla tomada de consciência: da sua vocação, missão e destino pessoal enquanto cineasta e dos desafios económicos formais e éticos de um *medium* específico que, naquele momento histórico, ele e outros tentavam redefinir em termos artísticos, críticos e institucionais. James Hoberman (1992) descreve diversas ocorrências durante a rodagem de *Guns of the Trees* em 1960, que me parecem assaz representativas dessa tripla e simultânea frente da batalha programática onde Mekas se empenhava por completo, ao fazer, teorizar e promover um novo cinema:

Roubaram equipamento, partiram câmaras, pediram dinheiro emprestado — principalmente a Dan Talbot — e a fome levou Mekas e a sua equipa a roubar comida do supermercado. No entanto, uma coluna delirante do "Movie Journal"

previu audaciosamente que "os filmes em breve serão feitos tão facilmente como os poemas, e quase tão baratos. Serão feitos em todo o lado e por toda a gente. Os impérios do profissionalismo e dos orçamentos avultados estão a desmoronar".¹⁶⁸ (p.111)

Já antes pude referir que *Guns of the Trees*, primeira e última tentativa de filme dentro do dispositivo convencional da Forma Cinema (Parente, 2007) acabou por constituir um momento de crise pessoal e terá acelerado a reflexão e revisão crítica de Mekas em relação à sua prática fílmica. Nos diários escritos, Mekas seria dolorosamente cáustico com esse filme e numa entrada de 3 de Abril de 1961 escreveria mesmo: “Ficará em bruto, um esboço do que eu pretendia que fosse, um poema inacabado, um sutra de manicómio, um clamor.”¹⁶⁹ (citado por Hoberman, 1992, p.112). Ainda segundo Hoberman, Mekas tentou tudo para melhorar o filme durante esse ano de 1961, incluindo uma extensiva remontagem com inclusão de filmagens adicionais. *Guns of the Trees* seria lançado em 1962, sem sucesso comercial e sem conseguir esconder algumas das cicatrizes do seu processo e das suas contradições internas. Hoberman (1992) reconhece que “Para Mekas, *Guns of the Trees* foi um beco sem saída necessário.”¹⁷⁰ (p.118) e David James (1992) confirma que “Mekas nunca ficou satisfeito com o projeto e nunca mais voltou a tentar um projeto semelhante. Mas, mais do que qualquer outra coisa, esta experiência convenceu-o da necessidade de um controlo pessoal total sobre a própria obra artística.”¹⁷¹ (p.9)

Foi durante esse processo atribulado de produção, entre frustrações, dúvidas e dívidas, obstáculos e indefinições pessoais, mas no contexto dinâmico, combativo e optimista de afirmação crítica, teórica, institucional e artística de um novo cinema independente norte-americano¹⁷², que Mekas começou a visitar os registos fílmicos que, desde 1949, vinha fazendo com a sua Bolex, com regularidade mais ou menos quotidiana, e em modo exploratório e preparatório.

¹⁶⁸ “Equipment was stolen, cameras broken, money borrowed—mainly from Dan Talbot— and hunger drove Mekas and his crew to shoplift food from the supermarket. Nevertheless, one delirious ‘Movie Journal’ column boldly predicted that ‘films will soon be made as easily as written poems, and almost as cheaply. They will be made everywhere and by everybody. The empires of professionalism and big budgets are crumbling.’”

¹⁶⁹ “It will remain rough, a sketchbook of what I intended it to be, an unfinished poem, a madhouse sutra, a cry.”

¹⁷⁰ “For Mekas, *Guns of the Trees* was a necessary cul-de-sac.”

¹⁷¹ “Mekas was never happy with it, and never again did he essay a similar project. But if more than anything else, it convinced him of the need for total personal control over the artwork itself.”

¹⁷² Mekas posicionava o cinema *underground* norte-americano como uma terceira *avant garde* na História do Cinema — sendo a primeira a francesa e o surrealismo e a segunda a norte-americana no pós-segunda guerra — cuja função seria “libertar o cinema de todas as outras artes e desenvolver um vocabulário poético mais amplo.” (Mekas, 2020 [1966], p.4). [To free cinema from all other arts and develop a fuller poetic vocabulary.]. É curioso que não mencione o cinema Soviético.

Só por volta de 1961 ou 1962 é que olhei para as minhas filmagens pela primeira vez, para todas as filmagens que tinha recolhido durante todo esse tempo. [...] E enquanto estudava essas filmagens e pensava nelas, tomei consciência da forma de um filme diarístico e, claro, isso começou a influenciar a minha forma de filmar, o meu estilo. E, de certa forma, ajudou-me a conquistar alguma paz de espírito. Disse a mim próprio: "Bem, muito bem, se não tenho seis ou sete meses para dedicar à realização de um filme, não me vou chatear com isso; vou filmar pequenos apontamentos, do dia a dia, todos os dias". Comecei a trabalhar sob a forma de um diário, sob a forma de breves notas e esboços. E foi assim que tudo surgiu.¹⁷³ (Mekas, 2020 [1972], p.43)

Ainda antes de abordar os contornos e as consequências formais desta descoberta — ou epifania, ou revelação — de Mekas, gostaria de relevar quão importante e paradigmática é a segunda parte deste depoimento, porque quando hoje se refere a coerência, continuidade ou até a quase coincidência entre o estilo, o conteúdo da obra e as incidências biográficas que definem a abordagem de Mekas, creio que devemos considerar essa relação em todas as dimensões inerentes e implícitas no gesto de filmar, e não apenas em termos formais e estéticos. A pragmática consciência da economia de produção de Mekas não pode ser menosprezada, e a interpretação da sua obra não pode por isso ser desligada do conhecimento de algumas circunstâncias da sua vida. Sim, existe um impulso diarístico em Mekas, passível de ser interpretado enquanto sintoma e veículo do cinema pessoal que este vinha apregoando e que, para Maureen Turim (1992), era já uma proposta de ruptura ontológica:

O pressuposto ontológico do cinema pessoal era que o cineasta escolhia e justapunha imagens para revelar elementos do seu eu. O pré-requisito do investimento emocional pessoal era evidente. Por detrás desta ontologia estava a crença de que o cinema podia revelar verdades interiores. A maior parte da história do cinema tinha sido regida por outras ontologias, uma que privilegiava a capacidade do cinema em registar realidades externas ou, pelo contrário, a sua vocação como contador de histórias capazes de incorporar fantasias colectivas, o que tornou esta devoção à auto-revelação numa disputa contra um conjunto de práticas cinematográficas institucionalizadas.¹⁷⁴ (p.198)

Esse impulso diarístico seria traduzido numa forma — numa técnica e numa estética cinematográfica — particular, que acabaria por elevar uma parte da sua obra à categoria

¹⁷³ "Only around 1961 or 1962 I looked at my footage for the first time, all the footage that I had collected during all that time. [...] And as I was studying this footage and thinking about it, I became conscious of the form of a diary film and, of course, this began to affect my way of filming, my style. And in a sense it helped me to gain some peace of mind. I said to myself: 'Fine, very fine—if I don't have time to devote six or seven months to making a film, I won't break my heart about it; I'll film short notes, from day to day, every day.' I began working within the form of a diary, within the form of brief notes and sketches. And that's how it all came about."

¹⁷⁴ "The ontological assumption of the personal cinema was that the filmmaker chose and juxtaposed images to reveal aspects of the self. The prerequisite of personal emotional investment was strong. Behind this ontology was the belief that cinema could reveal inner truths. The most of cinematic history had been ruled by other ontologies, one that privileged cinema's ability to record external realities, or conversely, its vocation as a storyteller able to embody collective fantasies, made this devotion to self-revelation a battle against various institutionalized cinematic practices."

de novo género, o *Diary film*¹⁷⁵. Mas há também na origem dessa forma uma consciência aguda das possibilidades e constrangimentos das circunstâncias do seu quotidiano. Mekas o poeta, Mekas o cineasta livre, Mekas o apaixonado e polémico crítico da *Village Voice* e outras colunas jornalísticas, feroz guerrilheiro e paladino do New American Cinema¹⁷⁶ no início anos 60 — esse cinema norte-americano então dito independente, por vezes também dito, não sem dolorosas contradições e avanços e recuos, experimental, *avant garde*, não-narrativo, ou *underground* — é ao mesmo tempo e entre outras coisas, o Mekas fundador e editor da revista *Film Culture*, co-fundador e presidente da Film-Maker's Cooperative¹⁷⁷, diretor dos Anthology Film Archives, incansável promotor cinematográfico e empreendedor cultural no coração da vanguarda artística e da contra-cultura Nova Iorque. Ainda a esse respeito, Paul Arthur (1992) enuncia, sem quaisquer pretensões de esgotar a lista, algumas outras frentes da (hiper)atividade de Mekas nessa década de 60:

O Anti-Censorship Fund (uma resposta de fôlego curto às repetidas rugas policiais em 1964 a *Flaming Creatures* e outras "obscenidades") e a New American Cinema Exposition (uma série de programas que percorreram a Europa em 1964 e 1967 sob a direção de P. Adams Sitney e Barbara Rubin), [...] uma série de propostas falhadas como Shoot Your Way Out with a Camera, um esquema para treinar duzentas crianças de minorias a fazer "filmes diários, jornalísticos ou poéticos sobre as suas próprias vidas, como se sentem, como vivem, o que vêem..." [...] as estreitas colaborações com grupos como o *Poet's Theater*, o *Living Theater* (com quem Mekas filmou *The Brig*, em 1964, cedendo-lhes todos os dividendos subsequentes), e Newsreel, o coletivo de documentaristas cuja organização ele ajudou a fomentar, promover e ao qual forneceu material de filmagem.¹⁷⁸ (p.24)

¹⁷⁵ Stan Brakhage (1992) é um dos que o reconhece diretamente: "Entre as várias categorias cinematográficas, a maioria das quais imita as categorias de outras artes, há a possibilidade de diários e/ou diários de cinema: Jonas Mekas dominou este território de imagética fílmica ... ele inventou sozinho todo este campo de reflexão como uma estética de cinema." (p.266) [Midst the various film categories, most of which imitate the categories of other arts, there's the possibility of film journals and/or diaries: Jonas Mekas has cornered this shelf of filmic imagination ... he has single-hand-and-mindedly invented this whole field of consideration as an aesthetic of film.]

¹⁷⁶ A expressão New American Cinema surge em termos públicos no título de um artigo que Mekas escreveu na revista *Film Culture*, em 1962. No entanto, já em 1960, Mekas e alguns cineastas independentes haviam criado o New American Cinema Group, estrutura que visava distribuir as obras desses cineastas. A estrutura daria posteriormente origem à Film-Makers Cooperative.

¹⁷⁷ Evolução institucional do já referido New American Cinema Group.

¹⁷⁸ "The Anti-Censorship Fund (a short-lived response to repeated police busts in 1964 of *Flaming Creatures* and other 'obscenities' and the New American Cinema Exposition (a series of programs that toured Europe in 1964 and 1967 under the stewardship of P. Adams Sitney and Barbara Rubin) (...) a host of failed proposals such as 'Shoot Your Way Out with a Camera' a scheme to train two hundred minority children to make 'diary-like, journalistic, or poetic films about their own lives, how they feel, how they live, what they see ...' (...) the close collaborations with groups such as the *Poet's Theater*, the *Living Theater* (with whom Mekas filmed *The Brig* in 1964, ceding to them all subsequent profits), and Newsreel, the documentary collective whose organization he helped facilitate, publicize, and provide with film stock."

Não será por acaso que, anos mais tarde, a 13 de Outubro de 1981, no episódio final do programa televisivo *Screening Room*¹⁷⁹, Robert Gardner apresentaria um quase sexagenário Jonas Mekas como “um homem que, na minha opinião, mais do que qualquer outra pessoa no mundo, condensa o sentimento e o propósito do cinema independente.”¹⁸⁰ Durante a emissão, Mekas confirmaria em pleno as palavras introdutórias de Gardner e assumiria, com eloquente simpatia e segurança, o papel de porta-estandarte de um certo cinema e de uma certa geração de cineastas. Ao contrário do formato habitual de *Screening Room*, em que cada episódio era integralmente dedicado à figura e obra do cineasta convidado, dos nove excertos fílmicos então apresentados, visionados e comentados durante essa última emissão do programa, apenas um deles — *Paradise Not Yet Lost*, excerto de 9’35” — era de Mekas, sendo os oito restantes, com uma duração total de cerca de 29 minutos, obras de Bruce Baillie, Stan Brakhage, Ernie Gehr, Joseph Cornell, Marie Menken, Maya Deren (dois excertos) e Dwinell Grant. Esta evidente (des)proporção entre o espaço dedicado à sua obra e à dos outros, independentemente das motivações e das relações pessoais e profissionais entre as partes, seria uma constante de toda a sua vida e atividade¹⁸¹.

Por isso não deve ser desconsiderado que na origem da técnica e estética do cinema de Mekas, assumida de forma consciente a partir de 1963 e 1964, esteja também um fator tão prático e concreto quanto a gestão das suas (in)disponibilidades quotidianas.

¹⁷⁹ Emitido pela Boston Television desde Novembro de 1972, o programa, apresentado pelo cineasta e antropólogo Robert Gardner, era dedicado ao cinema independente. Por lá passaram muitos nomes importantes do cinema independente americano e não só. A lista completa das emissões está disponível aqui: <https://www.themoviedb.org/tv/90318-screening-room/season/1>

¹⁸⁰ “A man who I think that more than almost anybody in the world epitomizes the meaning and significance of independent filmmaking.”

¹⁸¹ Não ignoro as várias polémicas e divergências — estéticas, críticas, mas também pessoais, ideológicas, económicas e institucionais — entre Mekas e alguns cineastas. O próprio Robert Gardner, nessa mesma emissão televisiva em que escolheu eger Mekas como representante do cinema independente, não deixou de manifestar as suas dúvidas quanto, por exemplo, à pertinência e autoridade de Mekas para exibir postumamente alguns *out-takes* de *Choreography for Camera*, planos e *takes* que Maya Deren optou por não utilizar no filme. Questão mais do que legítima na perspectiva da integridade e do legado da criação artística, mas que Mekas então defendeu de um ponto de vista arquivístico clássico, em termos de preservação e acesso aos materiais, enquanto veículo potencial de abordagens críticas e académicas mais aprofundadas à obra dos autores. É óbvio que Mekas, não podendo ser unânime, sempre foi incontornável. Ainda a esse propósito, não quero deixar de trazer aqui parte de um singelo depoimento de Peter Kubelka (1992): “Quando o Jonas, em 1964, me arranhou uma bolsa de 10 dólares por semana, ele ajudou-me, e quando me levou a Nova Iorque e mostrou os meus filmes, passou a ser um dos meus pais, quando me ganhou numa disputa de vodka, surpreendeu-me, quando guardou a minha bicicleta na sua sala durante anos, deu um nome sentido ao meu conceito de amizade, quando estabeleceu o seu estilo diário feito de rasgos e vislumbres, obrigou-me a colocá-lo na minha lista restrita de malandros especiais como Buñuel, Brakhage ou Anger, cujas obras só posso invejar.” (p.240). [When Jonas, in 1964, got me a grant of \$10 a week, he helped me, when he brought me to New York and showed my films he became one of my fathers, when he beat me in a vodka drinking bout, he astonished me, when he kept my bicycle in his living room for years, friendship assumed a new meaning for me, when he established his diary style of views and glimpses, he forced me to put him into my category of special rascals like Bunuel, Brakhage, or Anger, whose work I have to envy.]

Essa pragmática seria várias vezes reivindicada por Mekas em diversas ocasiões e creio que é confirmada na perfeição neste depoimento registado durante uma sessão do seu filme *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972):

Reminiscences assume a forma de um caderno de notas ou de um diário, uma forma em que parece encaixar-se a maior parte da minha obra posterior. Não cheguei a esta forma por calculismo. Cheguei a ela por desespero. É resultado do meu envolvimento, nos últimos quinze anos, com o cinema independente. Envolvi-me de tal maneira que não me sobrava tempo para mim, para o meu próprio cinema — entre a Film-Makers' Cooperative, a Film-Makers' Cinematheque, a revista Film Culture e agora os Anthology Film Archives, não me sobrava tempo. Quero dizer, não tinha mesmo tempo nenhum. Sabes, prepara-se um guião, depois leva-se meses a filmar, depois edita-se, etc. Tinha apenas fracções de tempo que somente me permitiam filmar fracções de filme. Assim, todo o meu trabalho pessoal tornou-se numa espécie de notas. O que quer que eu possa fazer hoje, devo fazê-lo, porque se não o fizer, posso não arranjar outro tempo livre, durante semanas, talvez. Se posso filmar um minuto, filmo um minuto. Se posso filmar dez segundos, filmo dez segundos. Agarro o que posso, em desespero. Mas durante muito tempo não olhei dessa maneira para as imagens que estava a recolher. Pensava que o que estava a fazer era praticar. Estava a preparar-me, ou a tentar manter-me em contacto com a minha câmara, para que, quando chegasse o dia em que tivesse tempo, fizesse um filme “a sério”.¹⁸² (Mekas, 2020 [1972], p.43)

O registo fílmico do quotidiano — diários, notas, apontamentos e esboços — como matriz formal para um novo cinema pontuado pelos intervalos da vida, eis então a “desesperada” descoberta de Jonas Mekas durante a revisitação do material fílmico registado, às vezes casualmente, enquanto experimentava a sua primeira Bolex nesses difíceis primeiros anos com a comunidade de Lituanos deslocados nos EUA, e nos anos subsequentes à mudança para Manhattan.

Talvez uma das melhores e mais sintomáticas — seguramente mais bem humoradas — ilustrações de algumas das consequências e eficácia desta nova metodologia e abordagem de Mekas, por contraponto ao cinema convencional, seja a sequência final da *reel* número cinco¹⁸³ de *Walden* (1969). Jonas Mekas, o seu irmão Adolfas e alguns

¹⁸² “*Reminiscences* falls into the form of a notebook, or a diary, a form into which most of my later work seems to fall. I did not come to this form by calculation. I came to it from desperation. It’s because of my last fifteen years’ involvement with the independently made film. I got so entangled in it that I didn’t have any time left for myself, for my own filmmaking—between Film-Makers’ Cooperative, Film-Makers’ Cinematheque, Film Culture magazine, and now Anthology Film Archives, I didn’t have any time left. I mean, I didn’t have any stretches of time. You know, you prepare a script, then you take months to shoot, then you edit, etc. I had only bits of time which allowed me to shoot only bits of film. And so all my personal work became like notes. Whatever I can do today, I should do, because if I don’t, I may not find any other free time for weeks, perhaps. If I can film one minute—I film one minute. If I can film ten seconds—I film ten seconds. I take what I can, from desperation. But for a long time I didn’t look at the footage I was collecting that way. I thought what I was actually doing was practicing. I was preparing myself, or trying to keep in touch with my camera, so that when the day will come when I’ll have time, then I’ll make a ‘real’ film.”

¹⁸³ *Walden* está estruturado em 6 grandes blocos, de durações irregulares — entre 23 e 32 minutos — a que Mekas chama de *reels*, em referência e homenagem aos primeiros anos da História do Cinema — o filme é aliás dedicado aos Lumière — quando o formato dos filmes projetados em sessões comerciais era

outros cineastas, são requisitados por uma equipa de TV da Alemanha para participarem numa reportagem sobre o Cinema Underground [Figura 29]. Decidem deslocar-se até uma zona de floresta em New Jersey, para encenarem aquilo que seria, supostamente, a rodagem de um filme *underground*. Mekas, como sempre, regista tudo em sequência cronológica, nos intervalos dos eventos supostamente importantes: a viagem, os intervenientes, a equipa de filmagem, o planeamento, a pausa para café e *donuts*, as estradas, os percursos, a *repérage* de cenários, como se de um humilde *making of* se tratasse. A narração de Mekas é assaz irónica nas suas observações, e começa aliás com um veredicto retrospectivo que dá o mote para o delírio e irrealidade crescentes da sequência: “Agora que estou a olhar para trás, parece tudo muito disparatado.”¹⁸⁴



Figura 29: Montagem de dois fotogramas de *Walden* (1969)

Assim, num domingo triste e escuro de Outono, algures numa floresta — em plena época de caça... — de um subúrbio de Nova Iorque, o grupo de cineastas iria divertir-se a macaquear poses e gestos de vanguarda para espectador televisivo alemão ver. A dada altura, desafiados a “preparar uma cena como se estivesse a filmar um filme *underground*”¹⁸⁵, Adolfas Mekas sobe e desce várias vezes a uma árvore, do cimo da qual iria pretender ser o realizador de um filme *underground*, enquanto a equipa de TV — com um aparato técnico e humano considerável — e Mekas, sozinho com a sua fiel Bolex, iam filmando. Depois, de acordo com a narração do filme, onde a voz de Mekas não dissimula um certo desprezo auto-irónico, Adolfas sugere uma cena com todos os clichés daquilo que poderia ser o entendimento europeu do cinema *underground* norte-americano: “Digam-lhes que estou a rodar um filme no Sul contra a exploração

determinado pelo número de bobines (reels), cada uma com a duração entre 10 e 15 minutos, dependendo da velocidade de projecção.

¹⁸⁴ “It looks all very foolish now when I am looking back.”

¹⁸⁵ “To arrange a scene the way you would be shooting an underground movie.”

dos negros... Podemos colocar uma espécie de narração: ‘O Cinema Underground é um cinema socialmente comprometido’, é isso que a Europa quer saber sobre nós.”¹⁸⁶
[Figura 30]

Não sei nem consegui saber se as filmagens para a TV alemã tiveram o desejado destino e chegaram a ser difundidas numa qualquer emissão televisiva. O que é certo é que o registo fílmico de Mekas — ou seja, o registo subsidiário, casual e supostamente amador do evento — existe e integra a sua obra e filmografia, e quem sabe se afinal tudo aquilo aconteceu apenas para que Mekas o pudesse ter filmado ou, numa inversão que Jorge Luis Borges talvez não desdenhasse, afinal tudo aconteceu apenas porque Mekas o filmou.¹⁸⁷

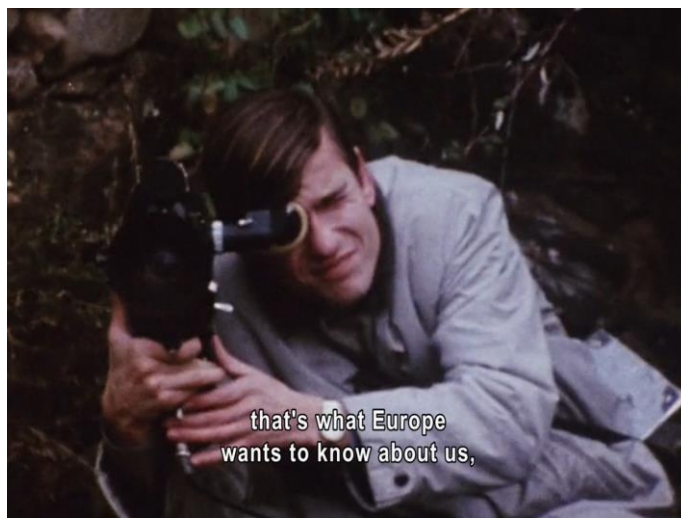


Figura 30: Fotografia de *Walden*

À forma cinematográfica que Mekas descobriu e que utilizaria desde 1964 até ao final da vida, em 2019, podemos então chamar de forma diarística:

*Diaries, Notes, and Sketches*¹⁸⁸, é uma tentativa de desenvolver a forma diarística no cinema, um caderno de notas pessoal que manteve durante os

¹⁸⁶ “Tell them that I am shooting a movie in the South, against exploitation of the black people... You can put, you know, some kind of narration, you know, Underground Cinema is a socially engaged cinema, that’s what Europe wants to know about us.”

¹⁸⁷ Algo parecido — um verdadeiro confronto de dispositivos — terá acontecido durante as filmagens de *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, quando o regime soviético destacou toda uma equipa para as filmagens de Mekas: “Ofereceram-me uma equipa de filmagem oficial para fazer o que eu quisesse, mas eu disse: ‘vou usar a minha Bolex; não quero equipas de filmagem’. Eles acharam estranho, mas cederam. Eles tinham lá as suas próprias equipas a maior parte do tempo, a fazer o seu próprio filme sobre mim e a minha mãe - em *cinemascope*.” (Mekas, 2020 [1982-83], p.108). [I was offered an official film crew to do whatever I wanted, but I said, “I will be using my Bolex; I don’t want any film crews.” They found it strange, but they gave in. They had their own crews around much of the time, making their own film about me and my mother—in *Cinemascope*.]

¹⁸⁸ Como Mekas (2020 [1982-83], p.106) explica, a lógica e a logística do filme contínuo e da obra contínua implícitos na forma diarística criava alguma confusão: “*Walden* intitulava-se, originalmente, *Diaries, Notes & Sketches (also known as Walden)*. Mas agora, como tenho tantas outras bobines de diários fílmicos, há alguma confusão, pelo menos para os laboratórios. Quando eu estava a usar o título *Diaries*,

últimos seis anos, mais ou menos, levando a minha câmara sempre comigo e filmando praticamente todos os dias, reagindo a certas situações e certas imagens na cidade ou fora da cidade, em interiores ou exteriores, e tentei desenvolver uma forma e uma técnica para que essa reacção fosse instantânea e imediata.¹⁸⁹ (Mekas, 2020 [1971], p.38)

O dispositivo da forma diarística é operacionalizado em 3 vertentes: produção, técnica e estética.

Em primeiro lugar, e numa lógica de economia de produção, é uma prática circunscrita no tempo e no espaço pelos eventos biográficos do quotidiano de Mekas, e traduz-se num registo fílmico com regularidade quase diária, mas com intensidades variáveis: “Uns dias talvez apenas alguns fotogramas, outros dias alguns segundos, e ainda noutros dias talvez alguns minutos, alguns rolos de filme.”¹⁹⁰ (Mekas, 2020 [1971], p.24)

A vertente estritamente técnica está relacionada com as características mecânicas específicas – possibilidades e constrangimentos – do instrumento eleito por Mekas, a câmara Bolex 16mm. A conjugação das duas vertentes determina diretamente a terceira, propriamente estética, que tem sido o foco da esmagadora maioria das abordagens críticas e académicas à obra, algumas infelizmente desconsiderando ou até mesmo desconhecendo as outras duas que enunciei e sem as quais não me parece possível entender o lugar da estética no dispositivo de Mekas.

Na forma diarística, e como primeira característica, é importante perceber que a escala temporal e espacial se situa ao nível do fotograma. É essa a unidade mínima de registo e de duração – 1/24 de segundo – e é essa a unidade mínima também em termos da cinematografia da imagem propriamente dita: luz, foco, sobreimpressões. A opção por esta escala, apenas possível devido ao mecanismo e funcionalidade da câmara Bolex, tem implicações muito grandes ao nível do processo e é uma marca distintiva da

Notes & Sketches: Lost Lost Lost, eles escreviam sempre nas latas *Diaries, Notes & Sketches*, e dispensavam o resto. Não tive outra opção senão repensar os títulos. Todos os meus diários fílmicos são *Diaries, Notes & Sketches*, mas agora chamo as partes individuais apenas pelos nomes específicos: *Walden, Lost Lost Lost, In Between, Notes for Jerome*, et cetera.”

[*Walden* was originally titled *Diaries, Notes & Sketches (also known as Walden)*. But now, since I have many other reels of diary material, there is a confusion at least for the labs. When I was using the title *Diaries, Notes & Sketches: Lost Lost Lost*, they kept writing on the cans *Diaries, Notes & Sketches* and skipping the rest. I had no choice but to rethink the titles. All of my film diaries are *Diaries, Notes & Sketches*, but now I call the individual parts only by their specific names: *Walden, Lost Lost Lost, In Between, Notes for Jerome*, et cetera.]

¹⁸⁹ “What it is, *Diaries, Notes, and Sketches*, is an attempt to develop the diary form in cinema, a personal notebook which I kept during the last six or so years, carrying my camera with me and shooting practically every day, reacting to certain situations and certain images in the city or out of the city, indoors or outdoors, and I tried to develop a form and technique to react instantaneously and immediately.”

¹⁹⁰ “Sometimes maybe just a few frames, other days maybe a few seconds, and still other days maybe a few minutes, a few rolls of film.”

abordagem à realidade e da estética visual¹⁹¹ de Mekas. As palavras de Mekas (2020 [1971]) a esse propósito são eloquentes:

Reparem que o princípio básico da linguagem cinematográfica utilizado nos meus diários é aquele em que a premissa de partida é o fotograma isolado. Uma nota de imagem de vinte e quatro avos de segundo com a qual o cineasta moderno escreve os seus filmes. Vinte e quatro notas por segundo. [...] É essa a explicação para o facto de filmar com base no fotograma. Não por uma questão de abstração: é por uma questão de maior realismo, de aproximação ao conteúdo. É uma gramática, é uma forma de “escrever”, é um estilo.¹⁹² (p.24)

Em segundo lugar, na forma diarística de Mekas, e também como consequência da referida escala, a montagem é feita durante a filmagem, na própria câmara, o que reforça ainda mais o estatuto de autonomia de um registo fílmico que, sem desprimor de poder vir a integrar, dar origem, ou servir de molde e matriz a outras obras, já nasce ele mesmo obra — conceito e critério essenciais nesta linhagem que estou a criar em redor do meu Arquivo.

Toda a minha montagem é feita durante a filmagem, mas até 1963 não fazia a montagem enquanto filmava. Estava à procura; não sabia onde estava. [...] O que quer que ficasse, ficava exatamente como saía da câmara, porque recriar aquela situação mais tarde na sala de montagem seria impossível, impossível.¹⁹³ (Mekas, 2020 [1971], p.39)

Em terceiro lugar, um movimento solidário e indivisível — físico do corpo, mecânico da câmara — informa o gesto de filmar enquanto prolongamento do olhar e veículo do pensamento: “O que faço, quando estou a filmar, também é refletir. Pensava que estava apenas a reagir à realidade concreta. Na realidade, não é assim.”¹⁹⁴ (Mekas, 2020 [1972], p.44). A fragmentação e instabilidade do registo, podendo ser vistas como a tradução técnica e visual da natureza efémera e transitória dos eventos exteriores da existência quotidiana, marca também a descoberta de uma nova modalidade de

¹⁹¹ Por exemplo Robert Huot, que trabalhou intensamente a forma diarística em cinema a partir do final dos anos 60, elegeu o rolo (de 16mm ou de Super 8) como unidade mínima na montagem de alguns dos seus filmes. Portanto, estamos a falar de durações aproximadas entre 2 minutos 30 segundos e 3 minutos e 20 segundos, dependendo do formato e da velocidade de filmagem na câmara. Nas palavras de Huot: “A minha única referência consciente desse tipo de prática - de usar o rolo como forma - foram os irmãos Lumière.” (citado por MacDonald, 1988 [1978], p.107). [My only awareness of that sort of thing—of using the single roll as form—was the Lumière brothers.]

¹⁹² “You’ll notice that the basic film language principle used in my diaries is one where the starting basis is the single frame. One twenty-fourth of a second image note with which the modern filmmaker writes his films. Twenty-four notes per second. (...) That’s the reason for my single frame filming. Not for reasons of abstraction: it’s for reason of greater realism, of coming closer to the content. It’s a method of language, it’s a way of ‘writing,’ it’s a style.”

¹⁹³ “All my editing is during the shooting, but until 1963 I was not doing the editing while shooting. I was searching; I did not know where I was. (...) Whatever remained, remained exactly as came out of the camera, because to recreate that situation later in the editing room would be impossible, impossible.”

¹⁹⁴ “What I am doing, when I am filming, I am also reflecting. I was thinking that I was only reacting to the actual reality. In actuality, it’s not so.”

abordagem e interpretação pessoal da realidade¹⁹⁵. Essa vertente dupla, de reação e reflexão, implícita no momento do registo fílmico, pressupõe um estado de constante disponibilidade e atenção por parte do cineasta, para além de uma agilidade física e técnica capaz de dar resposta a um processo que privilegia uma lógica de improvisação no registo do momento que passa. Mekas confirma-o:

Manter um diário em filme (câmara) é reagir (com a tua câmara) imediatamente, no agora, neste instante: ou o captas agora ou não o captas de todo. Voltar atrás e filmá-lo mais tarde significaria reencenar, quer se trate de acontecimentos ou de sentimentos. Captá-lo agora, no momento em que acontece, exige o domínio total das tuas ferramentas (neste caso, da Bolex).¹⁹⁶ (citado por Adams Sitney, 2002 [1974], p. 340)

Marjorie Keller (1992) dá-nos um relato privilegiado da experiência concreta de ser filmada por Mekas, e que revela um processo de equilíbrio e negociação entre o acaso e o controlo, entre o inesperado e o programado, entre o imponderável e o desejado.

A minha experiência de testemunhar o Jonas Mekas a filmar tem sido quase exclusivamente enquanto convidada à sua mesa. O jantar é preparado, as crianças e os convidados reúnem-se. Quando há um intervalo no trabalho a fazer, ou num momento de puro fervor, o Mekas pega na sua Bolex, já pronta, munida de filme, e dispara uns fotogramas, poucos ou muitos. Se ele for preciso para algo, a câmara é posta de lado. Quando quer juntar-se a um brinde ou a um jogo de crianças, pode entregar a câmara a um de nós para continuarmos a filmar. Por vezes, um gravador é pousado discretamente numa estante, quando a conversa é particularmente animada, ou séria, sobre a natureza da arte, o espírito, a Lituânia - os temas prezados lá em casa. Por vezes, como que para assinalar a ocasião como imperdível, são acrescentadas luzes de cinema à câmara. Como um tio demasiado zeloso nestas alturas, o Mekas certifica-se de que o seu filme caseiro vai sair. Muitas vezes, ele é tão discreto com a câmara que não reparo quando a filmagem pára e ele volta a sentar-se à cabeceira da mesa. Move-se como se estivesse a dançar entre a vida doméstica e a produção artística.¹⁹⁷ (p.93)

¹⁹⁵ Em *Lost, Lost, Lost* podemos acompanhar de forma cronológica a evolução do estilo visual nos registos de Mekas, desde os materiais filmados na primeira fase entre 1949 e 1953 — com a câmara muitas vezes em cima do tripé, os enquadramentos estáveis e riosos, os planos com uma duração convencional em termos do documentário da época, e sem interrupções visuais ao nível da exposição de imagem e do foco — aos materiais filmados na fase intermédia, desde a mudança para Manhattan em 1953 onde já notamos a predominância da câmara à mão e uma tendência para a fragmentação—até aos materiais posteriores a 1963, após a já citada “descoberta” da nova forma diarística.

¹⁹⁶ “To keep a film (camera) diary, is to react (with your camera) immediately, now, this instant: either you get it now or you don’t get it at all. To go back and shoot it later, it would mean restaging, be it events or feelings. To get it now, as it happens, demands the total mastery of one’s tools (in this case, Bolex).”

¹⁹⁷ “My experience watching Jonas Mekas shoot film has been almost exclusively as a guest at his table. Dinner is prepared; children and guests gather. When there is a gap in the work to be done, or in a moment of sheer enthusiasm, Mekas will pick up his Bolex, ready right there, loaded with a film in the making, and rattle off frames, a few or many. If he is needed, the camera is put aside. When he wants to join a toast or a child’s game, he might hand the camera to one of us to continue filming. Sometimes a tape recorder is left running unobtrusively on a bookcase when the conversation is particularly lively or serious about the nature of art, the spirit, Lithuania— the valued subjects of the household. Sometimes, as if to mark the occasion as not-to-be-missed, movie lights are added to the camera. Like an overzealous uncle at these times, Mekas makes sure his home movie is going to come out. More often, he is so circumspect with the camera that I do not notice when the shooting stops and he takes his seat again at the head of the table. He moves as if dancing between domestic life and artistic production.”

Esse movimento contínuo, quase em tempo real, entre os eventos da vida e a produção criativa, que é a base do registo fílmico e da obra de Mekas, remete também para questões de autobiografia, subjetividade e presença do eu na definição da forma e conteúdo dos filmes. Sendo esses os temas mais abordados em contexto crítico e académico, também constituem dimensões discursivas reivindicadas — inclusive em termos de paternidade histórica ou, no mínimo, de pioneirismo — pelo próprio cineasta:

Até cerca de 1960, nenhum cineasta filmava verdadeiramente a sua própria vida. O que quer que se filmasse era sempre exterior à vida de cada um — no meu caso, a comunidade lituana ou as ruas de Nova Iorque. As preocupações diarísticas e autobiográficas não existiam de facto.¹⁹⁸ (Mekas, 2020 [1982-83], p.90)

Sem negar a importância dessas temáticas, julgo ainda assim necessário circunscrever o seu alcance na vastíssima obra do cineasta. Essas abordagens críticas e académicas estão muito marcadas pelos três primeiros filmes de longa-metragem de Mekas depois da “descoberta” da forma diarística — *Walden* (1969), *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) e *Lost, Lost, Lost* (1976) — e pelo facto inequívoco de serem filmes crescentemente autobiográficos, formarem um conjunto coerente e relevante em termos históricos e, nessa condição, serem um foco preferencial de análise.

David E. James (1992) estabeleceu uma distinção que me parece muito importante — e que se relaciona de forma direta com o processo de produção do meu Arquivo — entre o dispositivo do diário fílmico e o do filme-diário¹⁹⁹.

Segundo o autor:

Um diário fílmico privilegia o autor, o processo e o momento da composição, bem como a montagem inorgânica de partes desarticuladas e heterogêneas em detrimento de um todo estético. É um evento privado (o diário codificado ou selado) onde o consumo, especialmente o consumo por outros, é ilícito: uma pura necessidade. Mas um filme-diário insere-se numa economia de filmes, uma economia que privilegia o artefacto completo como um todo, o momento da projecção, o público e, de uma forma ou de outra, um valor proporcional.²⁰⁰ (p.147)

¹⁹⁸ “Until 1960 or so, no filmmaker was really filming his or her own life. Whatever one was filming was always outside of one's life in my case, the Lithuanian community or New York streets. The diaristic, autobiographical preoccupations did not really exist.”

¹⁹⁹ Infelizmente, a tradução do inglês para português pode induzir-nos em erro, porque a semântica é inversa à equivalência da sintaxe. Para que não restem dúvidas, mantenho um hífen para assinalar os termos equivalentes nas duas línguas.

²⁰⁰ “A diary made in film privileges the author, the process and moment of composition, and the inorganic assembly of disarticulate, heterogenous parts rather than any aesthetic whole. It is a private event (the coded or locked diary) where consumption, especially consumption by others, is illicit: a pure use value. But a diary-film finds itself in an economy of films, an economy that privileges the completed artifact as a whole, the moment of projection, the spectating public, and, in some form or other, exchange value.”

Como objeto sintomático desta distinção, James (1992) elege *Walden* (1969), “o primeiro dos filmes em estado maduro, o lugar onde o diário fílmico foi montado, pela primeira vez, como um filme-diário.”²⁰¹ (p.147). Em termos formais é claro para o autor que “o que está em causa no diário fílmico é essencialmente o momento da filmagem”, enquanto o filme-diário é um “modo de discursividade reforçada”²⁰² (p.155) que ultrapassa os limites do registo, mesmo tratando-se de um registo assaz autónomo, como aliás a montagem na própria câmara implica.

Walden, que, como já foi referido, chegou a ter o título *Diaries, Notes & Sketches (also known as Walden)*, resulta da montagem — e neste caso, sim, uso a palavra montagem ao invés de compilação — dos diários fílmicos de Mekas entre 1964 e 1968. Algumas partes que integram *Walden* já haviam antes sido tornadas públicas e distribuídas em 1966 sob a forma de curtas-metragens: *Cassis, Notes on the Circus, Report from Millbrook e Hare Krishna*. Essas quatro curtas-metragens autónomas — que ocupam 32 dos 176 minutos de *Walden*, duração nada menosprezável se pensarmos que estamos a falar da plena integração, numa longa-metragem, de obras autónomas pré-existentes — foram elas mesmas ou extraídas diretamente a partir do diário fílmico tal como foi registado, ou compiladas a partir de vários registos com uma premissa muito simples de unidade temática, como no caso de *Notes on the Circus*²⁰³. E no entanto, apesar de alguma casualidade invocada por Mekas²⁰⁴, *Walden* é bem mais do que um filme de compilação dos materiais diarísticos, funcionando antes como um exemplo poderoso dos já referidos imperativos de expansão discursiva de um novo género, o filme-diário, e em particular enquanto veículo autobiográfico.

Ainda segundo James (1992):

Se a prática cinematográfica mais amadurecida do Mekas se tornou possível quando ele se apercebeu da prioridade estética e ética do seu diário fílmico em relação a qualquer projeto de longa-metragem que pudesse empreender, a sua decisão de introduzir trechos editados enquanto obras de arte autónomas — enquanto filmes — nas instituições públicas do cinema, mesmo nas instituições

²⁰¹ “The first of the films in the mature mode, it is the place where the film diary was first edited into a diary-film.”

²⁰² “What is essentially at stake in the film diary lies in the moment of shooting.”, “mode of greater discursivity.”

²⁰³ Sabemos que *Notes on the Circus* resulta da compilação de materiais de três dias diferentes de filmagens, devido a questões práticas de acesso e autorização para filmar o Circo (Mekas, 2020 [1982-83] p.103).

²⁰⁴ Desde logo, ao situar a génese de *Walden* numa circunstância ocasional: “A Galeria Albright-Knox, em Buffalo, foi palco de uma celebração especial — não me recordo da ocasião — e encomendou trabalhos novos nos domínios da música, da dança e do cinema, e talvez de outras artes. O filme foi incluído a pedido do Gerald O’Grady; ele era lá consultor. Fui convidado a fazer um filme e deram-me dez meses para trabalhar nele.” (Mekas, 2020 [1982-83], p.101). [The Albright-Knox Gallery in Buffalo had a special celebration—I don’t remember the occasion—and they commissioned new works in the fields of music, dance, and film, and maybe some other arts. Film was included at Gerald O’Grady’s request; he was the adviser there. I was invited to make a film and given ten months to work on it.]

A versão que Mekas exibiu na galeria seria depois revista e alterada, com o acrescento de novos materiais, e constituiria a versão final a que hoje temos acesso.

menos formais e relativamente não alienadas da avant-garde, pressupôs um movimento inverso. A primeira rechaçou a história do cinema como acontecimento público com vista a enriquecer a percepção privada; a outra confrontou o público com um filme autobiográfico e, eventualmente, com um corpus de filmes autobiográficos cuja subjetividade extrema e complexidade formal sem precedentes colocaram dificuldades igualmente extremas e sem precedentes, tanto ao espectador como ao comentador.²⁰⁵ (p.191)

Esta dupla questão da forma e do formato, bem como a natureza da sua relação é especialmente relevante em Mekas, nomeadamente na determinação do estatuto de visibilidade e acesso dos filmes. Se não estabelecermos a distinção entre diário fílmico e filme-diário, e se dentro do filme-diário não distinguirmos modalidades diferentes, estaremos a enviesar leituras e percepções, assim diluindo outra distinção que já enunciei e que me parece central e necessária no caso de Mekas — entre obra e filmografia — diluição essa que será sempre em desprimor do diário fílmico, porque é aquela onde não existe produção de sentido e significação a posteriori. Por isso devo insistir neste ponto: o diário fílmico (film diary) é o conjunto de todos os registos que Mekas filmou ao longo da vida, após 1964. Aquilo que os autores que aqui tenho vindo a citar chamam de filme-diário (diary-film) são as longas-metragem que Mekas montou a partir do diário fílmico. Mas enquanto o diário fílmico tem uma enorme coerência formal, decorrente de uma prática ininterrupta de muitas décadas, os filmes-diário foram servindo e veiculando objetivos, enunciados e temáticas diferentes.

Assim, o que eu insisto em clarificar é que: 1) não podemos invocar, para todos os filmes-diário, a mesma função e o mesmo estatuto; 2) a abordagem aos filmes-diário de Mekas tem sido muito condicionada pelo conjunto de *Walden*, *Reminiscences of a Journey to Lithuania* e *Lost, Lost, Lost*, três filmes que, no meu entender, têm contaminado a leitura e interpretação do todo da filmografia e da obra de Mekas.

Walden é, num primeiro nível de análise, ainda antes de abordar as questões da discursividade e da autobiografia, uma longa-metragem narrativa, estruturada em redor de um vasto corpo de material que aparenta estar alinhado cronologicamente — e que, nessa condição, seria a continuidade do registo fílmico. Mekas (2020 [1982-83]) diz que mudou muito pouco a cronologia dos eventos:

²⁰⁵ “If Mekas's mature film practice was made possible when he realized the aesthetic and ethical priority of his film diary over any feature film project he might undertake, his decision to introduce edited selections of it as autonomous works of art—as films—into the public institutions of the cinema, even the less formal and relatively unalienated institutions of the avant-garde, entailed a reverse movement. The one decision rejected film's history as a public event so as to use it to enrich private perception; the other confronted the public with an autobiographical film, and eventually a corpus of autobiographical films, whose extreme subjectivity and unprecedented formal complexity pose similarly extreme and unprecedented difficulties for spectator and commentator alike.”

Tive de alterar algumas partes por razões estruturais básicas. Não queria dois trechos longos como *Notes on the Circus* e *Trip to Millbrook* mesmo ao lado um do outro. Isso seria demasiado; desequilibraria a estrutura. Tinha de estabelecer algumas separações. Desloquei essas passagens mais longas, mas na maioria dos casos não mexi nas cenas mais curtas; estão por ordem cronológica.²⁰⁶ (p.105)

Se assim fosse²⁰⁷, poderíamos dizer que *Walden* seria uma compilação do diário fílmico, dispositivo várias vezes reivindicado por Mekas como pertencendo ao cinema não-narrativo²⁰⁸. Mas o cineasta reconhece que, em *Walden*, foi necessário tomar opções em prol do equilíbrio estrutural que aproximam esse filme ao formato do cinema narrativo convencional. Exemplo disso é a preocupação de Mekas com a duração e o ritmo: “Não queria que *Walden* fosse demasiado longo, e havia lá um certo ritmo estabelecido.”²⁰⁹ (p.106).

Um visionamento atento de *Walden* permite constatar o nível meticuloso em que algumas linhas narrativas e temáticas são trabalhadas, desde os grandes pontos de referência estrutural — as seis bobines que dividem o filme, as estações do ano, as viagens, as referências ao livro de Thoreau, o Central Park de Nova Iorque — até aos pequenos mas recorrentes marcos temáticos, como sejam encontros com amigos e amigas, casamentos, jantares, eventos culturais e sociais.

Nesta escala mais singela de eventos, e a título de exemplo, no início da bobine 3 Mekas anuncia com um intertítulo que Flo Jacobs, esposa do cineasta Ken Jacobs, está doente, e 12 minutos depois, num novo intertítulo, anuncia que Flo continua doente [Figura 31].

²⁰⁶ “I had to shift some parts for simple structural reasons. I did not want two long stretches like *Notes on the Circus* and *Trip to Millbrook* right next to each other. That would be too much; it would throw the structure out of balance. There had to be some separations. I shifted those longer passages around, but in most cases I didn’t touch the shorter scenes; they are in chronological order.”

²⁰⁷ P. Adams Sitney (2002 [1974]), com frequentes aparições nos materiais de *Walden*, afirma que não é exactamente assim: “ele está a dar-se a certas liberdades; não houve rupturas violentas na cronologia, mas alguns acontecimentos foram baralhados. Disso posso ter a certeza, porque a minha família e eu aparecemos nela acronologicamente.” (p.340).

[He is taking liberties; there were no violent disruptions of chronology, but some events were reshuffled. Of this I can be certain because my family and I appear in it achronologically.]

²⁰⁸ “Grande parte das realizações dos últimos dez anos, mais ou menos, situa-se na forma não-narrativa ... As formas não-narrativas exigem um tipo de montagem muito mais pessoal, intuitivo e automático, e isso só se consegue durante a rodagem.” (Mekas, 2020 [1973], p.56).

[Much of the achievement in the last ten years or so is in the nonnarrative form ... Nonnarrative forms require a much more personal, intuitive and automatic kind of editing, and this can be done only during the shooting.]

²⁰⁹ “I did not want to make *Walden* too long, and there was a certain pace established there.”

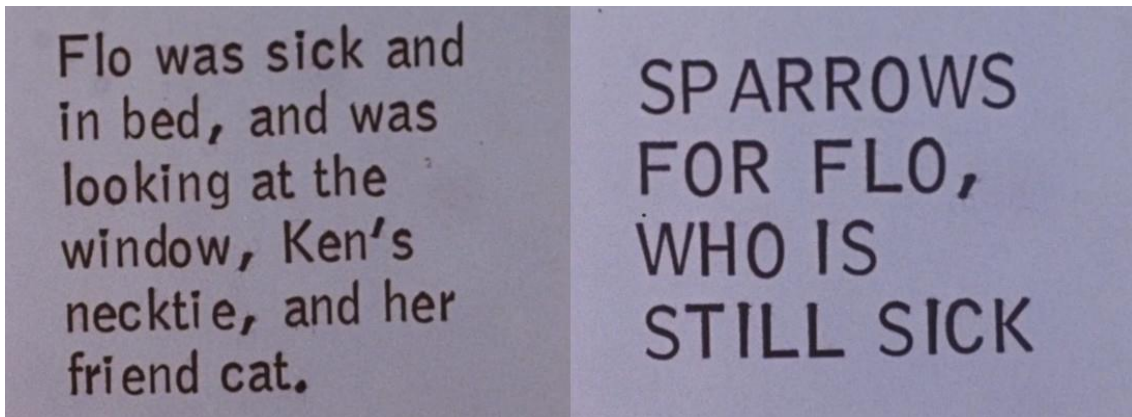


Figura 31: Montagem de dois fotogramas de *Walden*

É claro que não estou aqui a condenar as estratégias e opções de discursividade e a criação de pequenos e grandes enredos narrativos em redor dos materiais do diário fílmico que estruturam *Walden*. Logo no primeiro capítulo desta tese e a propósito do documentário *É na Terra não é na Lua*, tive oportunidade de mencionar alguns desses imperativos narrativos e necessidades específicas à construção de um filme com três horas de duração — exatamente como *Walden* — e que se pretende seja visto numa sessão única, de acordo com o dispositivo convencional da Forma Cinema (Parente, 2007). O mais importante aqui é perceber em que medida e através de que processos *Walden* — tal como *Reminiscences of a Journey to Lithuania* e *Lost, Lost, Lost* — é muito distinto de outros filmes de Mekas também considerados filmes-diário. Essa distinção fina é fundamental para enquadrar o estatuto de autonomia do diário fílmico de Mekas na linhagem do meu Arquivo.

P. Adams Sitney (2002 [1974]), que classifica *Walden* como uma “autobiografia romântica” (p.339), recorda um texto que Mekas distribuiu na sessão de estreia da primeira versão de *Walden*, exibida na Albright-Knox Gallery em Buffalo:

Sendo este filme o que é, ou seja, uma série de apontamentos pessoais sobre acontecimentos, pessoas (amigos) e Natureza (Estações do Ano), o Autor não se importará (está quase a encorajá-lo) que o Espectador opte por ver apenas certas partes da obra (filme), de acordo com o tempo de que dispõe, de acordo com as suas preferências, ou qualquer outra boa razão. . . ²¹⁰ (citado por Adams Sitney, 2002 [1974], p.340)

Esta modalidade de visionamento, que faria com certeza todo o sentido no contexto específico daquela sessão e versão do filme, não é a mesma da versão final de *Walden*,

²¹⁰ “This film being what it is, i.e., a series of personal notes on events, people (friends) and Nature (Seasons)—the Author won’t mind (he is almost encouraging it) if the Viewer will choose to watch only certain parts of the work (film), according to the time available to him, according to his preferences, or any other good reason. . . “

cuidadosamente selecionada²¹¹, montada²¹², estruturada e equilibrada para um visionamento ininterrupto. Essa noção de filme com um formato convencional para um visionamento em contexto convencional esteve bem presente em Mekas quando preparou *Walden*, *Reminiscences* e *Lost, Lost, Lost*. A propósito deste último, Mekas (2020 [1982-83]) afirmaria mesmo: “Inicialmente, não tinha planeado seis rolos, na verdade, cheguei a ter sete ou oito, mas achei que era demasiado para ver de uma só vez. Considerei três horas o máximo para uma única sessão.”²¹³ (p.92)

E, no entanto, aquele texto inicial de Mekas e a proposta de uma obra que pode ser visionada segundo um critério aleatório, apesar de não se aplicar a nenhum dos três filmes acima citados, faz todo o sentido no contexto de vários filmes-diário posteriores, distintos na utilização que fazem do diário fílmico, como teremos ocasião de verificar.

Num segundo nível de análise, para além da estrutura narrativa e a propósito do regime de discursividade, não podemos ignorar o espectro alargado de elementos utilizados por Mekas na montagem de *Walden* – intertítulos, documentos filmados, músicas, sons diegéticos e não-diegéticos, depoimentos, narração – elementos que, misturados a posteriori com os materiais do diário fílmico, os vão transformando e moldando às necessidades gerais do filme. Estas camadas adicionais de materiais externos ao diário fílmico, implicam por sua vez camadas adicionais de produção de sentido e veiculam novas energias e discursos em *Walden*, conciliando a forma diarística com o gesto retrospectivo da sua revisitação e expansão – com toda a carga reflexiva, emocional e íntima que Mekas traz para o filme e que nos leva para o terceiro nível de análise.

A dimensão autobiográfica é, como já vimos, reivindicada pelo próprio Mekas. Em *Walden*, essa dimensão é ainda velada, subtil e secreta, mediada pela realidade e temporalidade mais imediatas dos diários fílmicos e também pela poderosa referência intertextual à obra de Thoreau. Mas Mekas não esconderia a essência do seu projeto (2020 [1972]): “É por isso que no *Diaries (Walden)*, eu estava a filmar Nova Iorque, mas era sempre como se estivesse a filmar a minha antiga casa.”²¹⁴ (p.48).

²¹¹ Segundo Mekas (2020 [1971]), o total de material dos diários fílmicos considerado na montagem de *Walden* era de 20 horas.

²¹² Ainda comentando o já referido texto de Mekas por ocasião da estreia dessa primeira versão, P. Adams Sitney (2002, p.340) também sugere que “o cineasta esquece ou subestima a importância da montagem, e ainda mais do som, do seu próprio filme. É verdade que dentro dos episódios ele mantém-se fiel ao material tal como foi filmado, sem reestruturações para além da utilização de intertítulos.”

A lógica estrutural que ordenou a montagem dos diários fílmicos em *Walden* não escapou a Sitney. [The film-maker is forgetting or underestimating the importance of editing and even more of sound of his own film. It is true that within an episode he sticks to the material as the scene was shot without restructuring except for inserting titles.]

²¹³ “I didn’t plan on six reels originally, in fact I had seven or eight at one point, but figured that that was too much to view in one sitting. I considered three hours the maximum for a single sitting.”

²¹⁴ “That’s why in the *Diaries (Walden)* I was shooting New York, but it was always like shooting my old home.”

A mesma ordem de analogia e equivalência é seguida por James (1992):

Tal como Thoreau, ele pode ter ficado “emparedado” em Manhattan, mas está por todo o lado enfeitado com flores, árvores, pores-do-sol e outras expressões da natureza. Na neve, Mekas encontra o elemento que lhe permite ver Nova Iorque como a Lituânia, enquanto Bibbe Hansen, loira e de pernas descobertas a apanhar relva no parque, é ela própria a perfeita representação de uma camponesa lituana.²¹⁵ (p.169)

Nesse sentido, a lembrança-variação cartesiana logo no início da narração na primeira bobine de *Walden*, “Vivo, logo faço filmes caseiros. Faço filmes caseiros, logo vivo.”²¹⁶ bem como a recorrente referência a “casa” em alguns intertítulos que atravessam o filme [Figura 32] dão o mote para um sentimento geral de nostalgia em relação a um lugar perdido – a Lituânia – no tempo irrecuperável da infância.

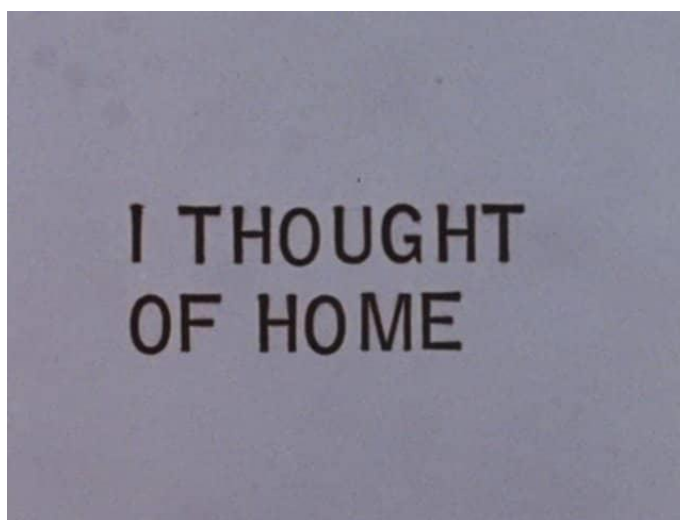


Figura 32: Intertítulo nostálgico, fotograma de *Walden*

Em *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) e *Lost Lost Lost* (1976), a dimensão autobiográfica é o grande enunciado temático e a razão de ser dos filmes. Inclusive, a cronologia do tempo histórico é reivindicada e, daquilo que consigo deduzir, respeitada²¹⁷.

²¹⁵ “Like Thoreau he may have been “walled in” in Manhattan, but it is everywhere enlivened by flowers, trees, sunsets, and other forms of nature. In the snow Mekas finds the element that allows him to see New York as Lithuania, while Bibbe Hansen, blonde and barelegged, plucking grass in the park, is the very image of a Lithuanian peasant girl.”

²¹⁶ “I live, therefore I make home movies. I make home movies, therefore I live.”

²¹⁷ Retrospectivamente, parece-me que *Reminiscences* é diferente dos restantes filmes, não em termos visuais, mas na medida em que foi maioritariamente filmado no contexto de uma proposta concreta – visitar a Lituânia natal – com o objetivo prévio de fazer um filme de longa-metragem. Dos 78 minutos finais, cerca de 12 minutos são registos fílmicos do final dos anos 50, e os restantes 66 minutos são registos da viagem à Lituânia (50 minutos) e do regresso aos EUA via Alemanha e Áustria, (16 minutos). Isso significa que este filme, apesar de ser, formalmente, o filme-diário dessa viagem, não resulta, como os outros, de uma abordagem – mais ou menos retrospectiva – ao diário fílmico de Mekas.

A propósito de *Lost, Lost, Lost* Mekas (2020 [1983]) confirmaria:

E também, à medida que foi evoluindo para a sua versão final, *Lost, Lost, Lost* tornou-se autobiográfico: eu tornei-me o centro. A comunidade imigrante está lá, mas é mostrada através dos meus olhos. Não inconscientemente, mas conscientemente, formalmente. Quando filmei originalmente essas imagens, não me tornei o centro. Tentei filmar de uma forma que tornasse a comunidade central. Pensei em mim apenas enquanto o olho que grava. A minha atitude ainda era a de um documentarista antiquado dos anos quarenta ou cinquenta e, por isso, mantive propositadamente o elemento pessoal o mais afastado possível. No entanto, na altura da montagem, em 1975, estava preocupado com o autobiográfico. Os diários escritos permitiram-me acrescentar uma dimensão pessoal a um registo documental de outra forma banal.²¹⁸ (p.88)

Este depoimento de Mekas é paradigmático a três níveis: 1) confirma a diferença entre os registos fílmicos dos anos iniciais e a “descoberta” da forma diarística por volta de 1963²¹⁹; 2) revela a sua intenção, naquela década de 1970, de fazer daqueles filmes-diário veículos autobiográficos; 3) reconhece que é possível moldar e transformar na montagem os diários fílmicos, para que estes sirvam necessidades maiores — estruturais, narrativas, discursivas — do filme²²⁰.

No livro *Visionary Film: The American Avant-Garde*, P. Adams Sitney (2002 [1974]) ecoaria quase *ipsis verbis* os processos e intenções de Mekas e a função instrumental da montagem e dos já referidos materiais adicionais na definição do filme:

Em cada um dos seus filmes terminados, as notas quotidianas, “apontamentos” e “esboços”, são examinados, geralmente após um considerável transcurso de tempo, e reestruturados num processo de montagem que recorre fundamentalmente a intertítulos e narração, e ao uso simbólico de referências musicais, para sustentar o suporte autobiográfico.²²¹ (p.427)

²¹⁸ “Also, as it developed into its final form, *Lost, Lost, Lost* became autobiographical: I became the center. The immigrant community is there, but it’s shown through my eyes. Not unconsciously, but consciously, formally. When I originally filmed that footage, I did not make myself the center. I tried to film in a way that would make the community central. I thought of myself only as the recording eye. My attitude was still that of an old-fashioned documentary filmmaker of the forties or fifties and so I purposely kept the personal element out as much as I could. By the time of the editing, in 1975, however, I was preoccupied by the autobiographical. The written diaries allowed me to add a personal dimension to an otherwise routine, documentary recording.”

²¹⁹ Aliás, *Lost, Lost, Lost* acaba por ser também a narrativa cronológica dessa descoberta e, nesse sentido, é ainda mais uma biografia do nascimento de um cineasta *avant garde*, ou experimental, ou *underground*, do que uma autobiografia pessoal.

²²⁰ Este potencial de moldar e transformar materiais é exemplar numa sequência do filme *Lettre de Sibirie* (1957), onde Chris Marker coloca três narrações - textos diferentes - sobre a mesma sequência de imagens, de cada vez transformando o sentido da sequência e condicionando a interpretação do espectador, numa singular variação do efeito Kuleshov, desta feita através da banda sonora. Mekas conhecia bem a obra de Marker, incluindo este filme da Sibéria, que menciona brevemente num artigo de 13 de Agosto de 1964 publicado na *Village Voice*.

²²¹ “Within each of his completed films the quotidian lyrics, “notes” and “sketches,” are examined, usually after a considerable passage of time, and restructured in an editing process that crucially deploys intertitles and voice-over, and the symbolical use of musical quotations, to support the autobiographical scaffolding.”

Mas Adams Sitney prosseguiria a sua análise com uma afirmação que, tendo plena validade para *Walden*, infelizmente ainda hoje pode constituir uma das referidas lentes limitadoras de abordagem do todo da obra de Mekas: “O próprio Mekas está, de facto, menos empenhado em manter um diário fílmico e mais em fazer uma autobiografia elaboradamente estruturada, confinada exclusivamente a eventos que filmou, em vez de a todo o alcance da sua memória.²²² (p.427). Isto traduz uma leitura dominante na década de 1970, e revela até que ponto os três filmes-diários²²³ iniciais de Mekas foram centrais não apenas na receção crítica em redor do filme-diário enquanto novo género mas, em particular, na catalogação desse novo género enquanto veículo autobiográfico. Entendo que essa catalogação é correta no contexto histórico de análise crítica dos três filmes em particular, mas que não deve ser confundida com o essencial do projeto cinematográfico de Mekas, repetidas vezes enunciado naqueles anos:

A única forma de conseguir as imagens agora, da forma como estou a filmar agora, ou seja, a única forma de conseguir que a realidade e eu próprio nos fundamos, é montando à medida que estou a filmar — estruturando à medida que estou a filmar.²²⁴ (Mekas, 2020 [1971], p.39)

Note-se como Mekas situa a expressão pessoal e a subjetividade no momento do registo fílmico. A difícil negociação entre realidade e o ‘eu’ é mediada pela câmara no momento da filmagem, e está implícita na forma diarística — onde, nunca é demais relevar, a montagem é feita na câmara — e não depende de camadas adicionais de materiais cuja discursividade, como penso ter demonstrado, está ao serviço de algumas necessidades específicas, nos primeiros filmes-diário.

Não faz parte do âmbito e das ambições deste texto abordar teoricamente a questão autobiográfica no Cinema, por não constituir um critério relevante na linhagem do meu Arquivo e porque, tal como espero poder demonstrar, não é sequer uma dimensão transversal a toda a vasta obra de Mekas. Maureen Turim (1992), partindo — mais uma vez e apesar de ser um texto datado de 1992, quando a filmografia do cineasta já era vastíssima — desses três primeiros filmes-diário, escreveu um texto profundo e luminoso que desvela aporias teóricas, fragilidades e contradições de um território fértil e fascinante de práticas²²⁵ onde conceitos como o “cinema autobiográfico, o

²²² “Mekas himself is actually engaged less in keeping a film diary than in making an elaborately structured autobiography uniquely confined to events he has filmed rather than the full range of his memory.”

²²³ Apesar de o livro de Sitney ter sido publicado em 1974, sabemos quão próximo ele estava de Mekas, quantos projectos profissionais partilhavam, e sabemos que ele acompanhava quase em tempo real a produção fílmica do seu amigo. O processo de montagem de *Lost, Lost, Lost*, iniciado em 1971, não lhe deve ter sido completamente estranho.

²²⁴ “The only way to get the footage now, the way I’m shooting now, that is, the only way to get reality and myself to merge together is by editing as I am shooting — structuring as I am shooting.”

²²⁵ Por exemplo: “O que mais me interessa (e admito o meu fascínio) num filme como *Reminiscences* são as lacunas na articulação da memória e da experiência.” (Turim, 1992, p.211). [What interests me most

cinema do eu, o filme-diário, cinema pessoal”²²⁶ (p.193) se cruzam, influenciam, confundem, colidem ou contaminam. Alguns vereditos de Turim são assertivos: “o paradoxo aqui é que o eu e a consciência de si são os ‘eventos’ menos acessíveis ao registo fílmico”²²⁷ (p.196). Não pretendo aqui — nem saberia como — disputar a argumentação teórica de Turim, cuja base filosófica e psicanalítica me é estranha. Creio que nenhuma aporia teórica retira validade, muito menos vitalidade artística a uma obra cinematográfica²²⁸, quando muito, pode questionar a validade de outras abordagens e análises críticas e teóricas que dessa obra se reclamam. Mas antes de desenvolver a sua complexa e penetrante análise teórica, a autora dá-nos uma excelente contextualização histórica:

É importante lembrar que o desenvolvimento do cinema autobiográfico surge num momento específico da história do cinema. Envolve um processo de ruptura, no qual a poética do cinema de vanguarda se conjuga com a adopção de materiais cinematográficos “amadores” como ferramentas artísticas para o retrato do eu. O autobiógrafo fílmico diz não só “quero contar a minha vida através do cinema”, mas igualmente “basta de cinema como meio de comunicação de massas e como atividade industrial e colectiva”. O cinema autobiográfico foi, portanto, concebido não como a história de uma vida qualquer, mas como a história da vida do artista. É uma expressão artística que destaca, de forma mais ou menos consciente, o ou a artista na sua resposta subjetiva a um contexto e na sua interioridade simbólica.²²⁹ (p.93)

Para Mekas, *Walden, Reminiscences of a Journey to Lithuania* e *Lost, Lost, Lost* foram de facto, enquanto filmes-diário, veículos intencionais de uma reflexão retrospectiva sobre uma parte importante da sua vida e de um gesto autobiográfico que expande a já de si relevante dimensão pessoal e subjetiva implícita nos diários fílmicos. Não me parece irrelevante o facto de Mekas ter feito esses filmes entre os 47 e os 54 anos de vida, uma idade propícia a revisões e balanços. Por outro lado, não nos devemos esquecer que *Walden*, em 1969, marcava exatamente 20 anos da chegada de Mekas aos

(and I admit my fascination) in a film like *Reminiscences* is the gaps in the articulation of memory and experience.]

²²⁶ “Autobiographical cinema, the cinema of the self, the diary-film, personal cinema”

²²⁷ “The paradox here is that the self and self-awareness are the ‘events’ least accessible to filmic recording.”

²²⁸ A não ser que a obra cinematográfica seja concebida e produzida de origem enquanto veículo de ilustração ou argumentação teórica. Um exemplo disso será *Riddles of the Sphinx* (1977) de Laura Mulvey e Peter Wollen.

²²⁹ “It is important to remember that the development of autobiographical cinema comes at a specific point in cinema history. It involves a process of rupture, in which the poetics of avant-garde cinema are conjoined with the embrace of ‘amateur’ gauges of film stock as artistic tools for portraiture of the self. The cinematic autobiographer says not only ‘I want to tell my life through the cinema’ but also, ‘enough of cinema as a mass medium and as an industrial and collective activity.’ Autobiographical cinema has therefore been conceived not as the story of any life, but as the story of the life of the artist. It is an artistic expression that more or less self-consciously highlights the artist in his or her subjective response to an environment and in his or her symbolic interiority.”

EUA, e podemos ainda constatar como, ao longo da sua vida e através de vários filmes, Mekas sempre celebrou algumas datas ou intervalos de tempo especiais²³⁰. Por isso, que Maureen Turim possa decretar a impossibilidade teórica do regime autobiográfico nos termos em que Mekas o invoca para o *medium* cinematográfico, não me parece especialmente relevante no contexto da minha abordagem. Relevante é quando, no excerto acima transcrito, a autora circunscreve com clarividência o momento histórico e o relaciona com o processo e economia de produção das obras, assim posicionando e relativizando a questão autobiográfica no contexto mais alargado do “personal cinema” e de uma estratégia mais holística de redefinição do cinema: “Os defensores do cinema pessoal, como Mekas, acreditavam firmemente que estavam a procurar o ‘verdadeiro’ cinema, em oposição às falsas ilusões de Hollywood e à sua frequentemente ainda mais falsa representação das realidades históricas.”²³¹ (p.198).

Num artigo publicado em 1980 a propósito dos filmes-diário de Robert Huot, Scott MacDonald escreveria: “Se há um grande género de cinema que se desenvolve nos anos 70 [...] é provavelmente o cinema diarístico ou uma variedade de combinações de cinema diarístico e formalista.”²³²(p.297). Invocando diretamente esse género, MacDonald aborda um conjunto de filmes-diário compilados a partir dos diários fílmicos que Robert Huot realizou durante o ano de 1970 numa quinta agrícola no distrito de Nova Iorque, pouco depois de para lá se ter mudado com a sua esposa, então a coreógrafa Twyla Tharp. Para termos uma noção da importância e autonomia do registo fílmico — do diário fílmico — nestes filmes-diário de Huot, basta dizer que o primeiro deles, *One Year* (1970), é uma compilação de 49 rolos de filme 16mm, integralmente respeitadores da montagem efetuada na câmara durante a filmagem, de tal forma que até os inícios e finais de rolo — partes que normalmente não se incluem na montagem final, por incluírem os flashes resultantes da exposição da película à luz quando a câmara arranca e pára — são incluídos no filme. O único critério de montagem é cronológico — decorre entre dois invernos — e tudo o mais respeita integralmente o registo fílmico, decisão radical de recusa de seleção e hierarquização dos melhores materiais e que MacDonald (1980) aliás lamentaria: “Dos primeiros nove rolos, oito são preciosidades; se tivessem sido lançados individualmente em 1970,

²³⁰ Por exemplo *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, marca, no ano 2000, a utilização de 30 anos de diários fílmicos, a mudança de milénio e o fim da relação de Mekas com a sua esposa. Da mesma forma, *Out-takes from the Life of a Happy Man* (2012) foi lançado no ano do seu 90º aniversário.

²³¹ “Advocates of personal cinema such as Mekas firmly believed they were seeking “true” cinema, in opposition to Hollywood’s false dreams and its often even more false rendering of historical realities.”

²³² “If a major genre of film is developing in the 1970s (...) it is probably diary film or a variety of combinations of diary and formal film.”

teriam estabelecido Huot como um interessantíssimo jovem cineasta, com preocupações e dotes comparáveis aos de Larry Gottheim e Barry Gerson.”²³³ (p.300). No segundo filme, *Rolls: 1971*, Huot volta a usar bobines do seu diário fílmico, desta feita 22 rolos, 13 dos quais integralmente utilizados e, de novo, montados na câmara e incluindo os flashes de início e fim (MacDonald, 1980, p.304). *Rolls: 1971* tem algumas das imagens mais íntimas que se possa imaginar, incluindo um plano explícito de sexo com penetração entre Huot e Tharp, um plano de Huot a masturbar-se, para além de muito material relativo ao filho recém-nascido. [Figura 33]



Figura 33: Montagem de fotogramas de *Rolls: 1971* (1971)

O restante material documenta, tal como em *One Year*, o quotidiano da vida em família na quinta: o ciclo agrícola, os trabalhos de restauro e manutenção, o trabalho artístico do casal – dança, pintura. O ponto a que quero chegar é este: perante material deste tipo, no contexto assumido do género filme-diário e ao longo desse artigo de 23 páginas, apenas por uma vez MacDonald usa a palavra autobiográfico, e justamente para a esvaziar de importância no contexto da proposta formal de Huot²³⁴. MacDonald soube resistir aos clichés interpretativos e às classificações mais óbvias, soube

²³³ “Of the first nine rolls, eight are gems; had they been released individually in 1970, they would have established Huot as an interesting young filmmaker with concerns and abilities related to those of Larry Gottheim and Barry Gerson.”

²³⁴ Proposta formal que, ao contrário de *One Year*, implica uma estrutura de montagem bastante complexa: “Cada um destes treze rolos, contudo, é precedido e sucedido por uma passagem composta por exactamente 252 planos, de um segundo, retirados tanto dos treze rolos completos como dos outros nove rolos e das filmagens adicionais. Estas passagens de planos de um segundo – são catorze no total – estão organizadas de acordo com um padrão complexo.” (MacDonald, 1980, p.304). [Each of these thirteen rolls, however, is preceded and followed by a passage composed of exactly 252 one-second shots taken from both the thirteen rolls included complete and from the other nine rolls and the additional footage. These passages of one-second shots—there are fourteen in all—are organized according to a complex pattern.]

identificar a essência da estrutura formal do projeto de Huot e analisar a obra de acordo com essa lente bem mais apropriada e alargada do que a autobiográfica. Ainda a esse respeito é notável o que afirma Huot, numa entrevista ao mesmo Scott MacDonald, no Outono de 1978: “I was very aware of those physical aspects. Even in the diary-films where I appear in an intimate situation, I don’t think of that necessarily as me. I think of it as an image. I still make that separation.” (citado por MacDonald, 1988, p.104). Esta é uma declaração fundamental, que se relaciona na perfeição com o trabalho de Laurent Goldring e com as minhas premissas de autonomia do registo não ficcional. Aceitar o referente e abdicar de encenar a realidade não é abdicar de agência criativa ou artística na sua representação de modo a salvaguardar um preconceito de verosimilhança. Sei o quão contra-intuitiva é a ideia de que algumas das imagens que constam da Figura 33 possam não ser consideradas, por parte de quem as faz e nelas aparece, imagens autobiográficas ou sequer pessoais, mas esta é uma distinção muito necessária.

Fazendo um *faux raccord* entre esta abordagem crítica de MacDonald aos filmes-diário de Robert Huot e a já referida sentença de P. Adams Sitney (2002 [1974]) — “O próprio Mekas não se dedica tanto a manter um diário fílmico, mas antes a fazer uma autobiografia elaboradamente estruturada” (p.427) — penso que a obra de Mekas posterior a 1976 demonstra exatamente o contrário do que diz Sitney, antes afirmando a primazia do diário fílmico e a autonomia do registo como os elementos principais e estruturantes nos filmes-diário subsequentes a *Lost, Lost, Lost*. Entre 1975 e 2012, data de lançamento do já referido *Out-takes from the Life of a Happy Man*, que seria a última longa metragem compilada a partir dos diários fílmicos em 16mm, e olhando por enquanto apenas para os filmes que têm uma duração de média ou longa-metragem — porque infelizmente têm sido esses os filmes que a esmagadora maioria dos críticos e estudiosos abordam, o que revela como uma certa concepção do cinema dominante continua a promover o desconhecimento e (in)visibilidade dos formatos curtos²³⁵, com a colaboração, consciente ou não, de muitos dos que mais podiam contrariar estas tendências hegemónicas²³⁶ — identifico mais seis filmes-diário. A sua breve cronologia e descrição é, em si mesma, eloquente. Logo em 1978, Mekas iria lançar dois filmes: *In*

²³⁵ Por exemplo quando Patrícia Mourão (2016) afirma, “Se agrupados, todos os seus filmes comporiam um único e longo diário de aproximadamente 1.200 minutos, no qual teríamos nada menos que 63 anos da vida de Mekas.” (p.13-14), a autora está claramente a restringir-se apenas às médias e longas-metragens.

²³⁶ Reconheço o essencial do meu ponto de vista ecoado nas afirmações de David E. James (2005) a propósito de Stan Brakhage: “A sua rejeição da forma da longa-metragem industrial, da narrativa como princípio de composição e de Hollywood como sistema fabril (com a rutura de todos eles sumariamente localizada em *Anticipation of the Night*, o filme que estava a montar na sua noite de núpcias!) assegurou o seu quase desaparecimento dos estudos académicos sobre cinema.” (p.15). [His rejection of the form of the industrial feature, of narrative as a principle of composition, and of Hollywood as a manufacturing system (with the break from all of them summarily located in *Anticipation of the Night*, the film he was editing on his wedding night!) ensured his virtual disappearance from academic film studies.]

Between, um filme-diário de 52 minutos, com materiais do diário fílmico que ainda não havia utilizado em *Walden* ou *Lost, Lost, Lost*; e *Notes for Jerome*, em homenagem ao amigo, patrono e também cineasta experimental Jerome Hill, um filme-diário de 45 minutos, compilação dos diários fílmicos de três visitas a casa de Hill – em 1966, 1967 e após a morte deste, em 1974.

Em 1979, aparece *Paradise Not Yet Lost (aka Oona's Third Year)*, uma compilação escrupulosamente cronológica dos diários fílmicos do terceiro ano de vida da sua filha Oona, que Mekas interpela diretamente através de escassas, breves e contidas intervenções na narração, em modo de epístola poética e oferenda para o futuro de Oona. Este filme tem um interesse especial na medida em que promove o encontro entre três mulheres da vida de Mekas – a esposa, a filha e a mãe – num regresso à Lituânia que, ao contrário do assaz nostálgico e emocional *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, decorre sob um tom pacificado, alegre e optimista.

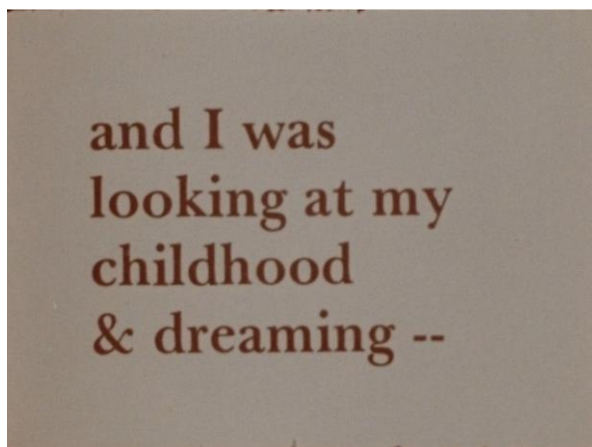


Figura 34: Fotograma de *Paradise Not Yet Lost* (1979)

Essa figura geométrica irregular desenhada por Mekas entre os três pontos femininos daquele momento específico da sua vida é o coração do filme, e não espanta por isso que a obra, que é um filme-diário, raramente apareça citada por aqueles que preferem relevar a questão autobiográfica. Justamente a propósito deste filme e quase trinta anos depois, P. Adams Sitney (2008), já não fala de autobiografia, mas sim de um enigmático “mito gnóstico da fragmentação”²³⁷ (p.95) conceito entrevisto por Sitney nos intervalos de um tempo mítico sublimado pelo Cinema:

Desde o início, o estilo diarístico que Mekas inventou sugeria que os planos do filme, de uma fração de segundo a muitos segundos de duração, eram vislumbres do mundo e gatilhos para a memória. Aqui, a teologia secreta da

²³⁷ “Gnostic myth of fragmentation.”

fragmentação sublimou esses vislumbres em “milhões de pequenos pedaços e fragmentos” de um paraíso que, de outra forma, se perderia.²³⁸ (p.96-97)

Em 1985, *He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life*, são 2h30 de compilação de diários fílmicos feitos entre 1969 e 1984, composto por 124 blocos de duração regular — entre 1’30” e 2’ minutos — separados por intertítulos bastante impessoais, quase sempre com descrições objetivas de datas, locais, pessoas e eventos e sem qualquer narração de Mekas.

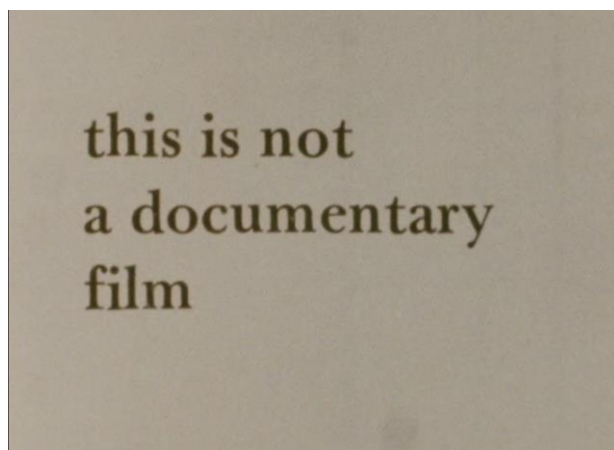


Figura 35: Fotograma de *He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life* (1985)

Por esta altura já se podia notar nos filmes-diário de Mekas um padrão de ruptura em relação aos citados três filmes iniciais, com uma forte primazia da lógica de compilação dos diários fílmicos tal como foram registados, às vezes agrupados por temáticas comuns ou outros critérios utilitários, com uma estrutura tendencialmente cronológica, sem linhas narrativas criadas a posteriori e com um Mekas-narrador muito menos interventivo — ou *tout court* ausente — e cujas intervenções remetem para reflexões poéticas sobre as imagens e sobre o seu próprio processo fílmico e cada vez menos para um discurso auto-reflexivo sobre o passado.

A súmula agregada destes processos e destas tendências surgiria no ano 2000 com o fulgurante *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (doravante *As I Was Moving*), quatro horas e 48 minutos de diários fílmicos realizados durante 30 anos, essencialmente centrados no núcleo familiar e em particular na relação de Mekas com a esposa, a fotógrafa Hollis Melton. Seria possível abordar este filme de vários ângulos e em várias dimensões, e todas essas abordagens seriam representativas da essência da obra de Mekas. Ao nível mais elementar e menos

²³⁸ “From the beginning, the diary style that Mekas invented suggested that the shots of the film, from a fraction of a second to many seconds long, were glimpses of the world and triggers to memory. Here the secret theology of fragmentation sublimates those glimpses into “millions of tiny bits and fragments” of an otherwise lost paradise.”

relevante do formato, por exemplo, *As I Was Moving* está, na sua duração, muito para além do aceitável para uma sessão comercial e constitui uma proposta radical de relacionamento com o espectador, que aliás Mekas vai interpelando com regularidade no decorrer dos 12 capítulos do filme, num discurso articulado de tonalidades variáveis — confissão, provocação, partilha — e que constitui uma das ténues âncoras narrativas do filme. Por exemplo, no capítulo 4, Mekas pede desculpa pela ausência de drama, com uma simpatia não desprovida de ironia:

Lamento que até agora não tenha acontecido nada de extraordinário neste filme. Nada de muito extraordinário. É tudo muito simples, atividades diárias. A vida. Sem drama, sem grandes climaxes, tensão, o que vai acontecer a seguir. Na verdade, os títulos deste filme dizem-nos logo o que vai acontecer. Acho que já devem ter reparado que não aprecio *suspense*.²³⁹

E também no início do capítulo 5:

Já devem ter chegado à conclusão de que o que estão a ver é uma espécie de obra-prima do nada. Nada. Devem ter reparado na minha obsessão pelo que é considerado o nada: no cinema, na vida... Nada de muito importante. Todos nós procuramos essas coisas muito importantes. Coisas muito importantes. E aqui, não há nada de importante, nada.²⁴⁰

Outras vezes Mekas coloca intertítulos que vão variando ou reforçando este diálogo com o espectador e as suas eventuais expectativas, como se pode verificar na figura seguinte:

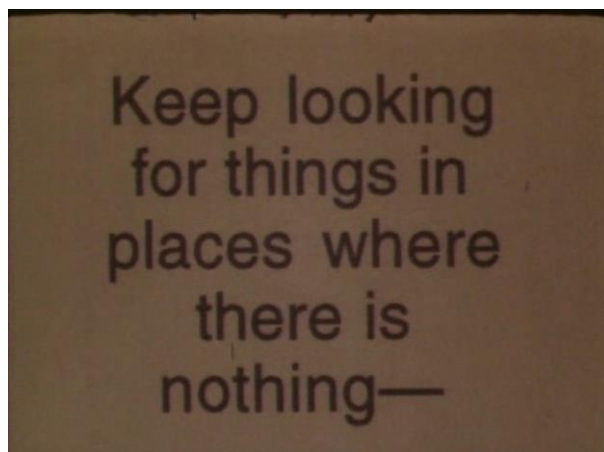


Figura 36: Fotograma de *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*

²³⁹ “Sorry that nothing extraordinary has so far happened in this movie. Nothing much extraordinary. It’s all very simple, daily activities. Life. No drama, no great climaxes, tension, what will happen next. Actually, the titles in this movie tell you right there what’s going to happen. I guess by now you have noticed that I do not like any suspense.”

²⁴⁰ “You must by now come to a realization that what you are seeing is a sort of masterpiece of nothing. Nothing. You must have noticed my obsession with what’s considered as nothing: in cinema, in life... Nothing very important. We all look for those very important things. Very important things. And here, there is nothing important, nothing.”

Outra linha de continuidade narrativa é a reflexão sobre os filmes, o filmar e o cinema. Logo no depoimento inicial, Mekas expõe a linha programática do filme, onde Adams Sitney (2008) consegue vislumbrar um “cepticismo epistemológico” (p.375):

Nunca fui capaz, de facto, de perceber onde começa e onde acaba a minha vida. Nunca fui capaz de perceber tudo. De que é que se trata. O que tudo isto significa. Quando comecei a juntar todos estes rolos de filme, a encadeá-los, a primeira ideia era mantê-los em ordem cronológica. Mas depois desisti. E comecei a juntá-los, ao acaso, da forma como os encontrei na prateleira. Porque, na verdade, não sei onde dado fragmento da minha vida pertence. Por isso, deixo-o estar, deixo-o ir. Apenas por puro acaso, desordem. Há uma espécie de ordem, uma ordem própria, que eu não compreendo bem. Tal como nunca compreendi a vida à minha volta.²⁴¹

Apesar de irmos percebendo que nem tudo no filme segue à risca esta auto-prescrição de aleatoriedade, não deixa de ser uma afirmação poderosa que confia a primazia e protagonismo ao diário fílmico que, através da coerência e continuidade dos materiais e da forma diarística ao longo de décadas, garantem seguramente “uma espécie de ordem, uma ordem própria”. A este filme sim, se adequaria a sugestão que Mekas fez aos espectadores na estreia da primeira versão de *Walden*, de assistirem às partes que quisessem e pela ordem que quisessem. A recusa da ordem cronológica e a premissa de aleatoriedade na montagem deste filme-diário — praticamente apenas nos inícios e finais de capítulo sentimos um controlo intencional por parte de Mekas — é a continuidade da lógica fragmentada e casual do diário fílmico. Nesse sentido, *As I was moving* pode bem ser o cume e a plenitude da forma diarística, e constituir uma expansão do dispositivo da Forma Cinema (Parente, 2007). Daí as recorrentes interrogações e afirmações sobre o que é um filme e o que é um cineasta, “Eu não faço filmes. Limito-me a filmar.”, “Que maravilha, apenas filmar! Porquê ter de fazer filmes se posso apenas filmar?”²⁴². Este aspecto é relevado por Adams Sitney (2008): “A voz-off e, até certo ponto, os intertítulos, são as reflexões mais explícitas que Mekas fez sobre o seu processo de filmagem a partir dos seus próprios diários.”²⁴³ (pág.373).

²⁴¹ “I have never been able, really, to figure out where my life begins and where it ends. I have never been able to figure it all out. What’s all about. What it all means. When I began now to put all these rolls of film together, to string them together, the first idea was to keep them chronological. But then I gave up. And I just began splicing them together, by chance, the way that I found them on the shelf. Because I really don’t know where any piece of my life really belongs. So let it be, let it go. Just by pure chance, disorder. There is some kind of order, an order of it’s own, which I do not really understand. The same as I never understood life around me.”

²⁴² “I do not make films. I just film.”, “What an ecstasy just to film! Why do I have to make films, when I can just film?”

²⁴³ “The voice-over, and to some extent the intertitles, are the most explicit reflections Mekas has made about his filmmaking process from within the diaries themselves.”

Reflexões que seriam prolongadas no último filme-diário de longa metragem — *Outtakes from the Life of a Happy Man* (2012) — onde Mekas faz uma afirmação que ecoa profundamente no essencial do meu projeto de Arquivo:

O que vêem, cada segundo do que vêem aqui é real, é real. Mesmo à frente dos vossos olhos, o que vêem é real. Ali, à vossa frente... Sim, naquele ecrã, é tudo real. Quem é que se importa com as memórias? Não, eu não me importo com as minhas memórias, mas gosto do que vejo, do que gravei com a minha câmara e agora volta para ali, e é tudo real. Todos os pormenores, todos os segundos, todos os fotogramas são reais. E eu gosto disso. Gosto do que estou a ver. Por que outra razão haveria de as mostrar, de partilhar estas imagens. Esta realidade das imagens...²⁴⁴

Acredito, com esta digressão pelos seis filmes-diário lançados após *Lost, Lost, Lost*, ter conseguido agregar elementos e argumentos que demonstram a centralidade do registo e do diário fílmico em toda a obra de Mekas²⁴⁵, incluindo na parte da obra visível que constitui a filmografia oficial, e em particular nos filmes-diário. Nos enunciados desta distinção entre obra e filmografia julgo também poder ir entrevedo a pertinência de Jonas Mekas para a linhagem do meu Arquivo. As analogias, semelhanças ou ressonâncias são poderosas. E no entanto, não é com as longas-metragens que o meu projeto se relaciona de forma mais profunda. Onde a linhagem realmente se estabelece — como numa corrida de estafetas no momento de transmissão de testemunho — é nesse território baldio habitado por inúmeros outros filmes, de durações curtas e variáveis, através dos quais Mekas foi deixando o mais poderoso testemunho pessoal das inúmeras décadas que percorreu com alegre vitalidade de homem-que-filma, dos amores e amizades, encontros, eventos, pessoas e lugares, estações do ano, viagens, objetos, impressões sensações emoções, materiais concretos de uma persistente prática de filmar-sem-filme que também está na origem do meu Arquivo. Esses filmes singelos, onde os diários fílmicos são vertidos diretamente ou compilados — celebrando um amor, uma amizade, um encontro, um evento, uma pessoa, um lugar, uma estação do ano, um objecto, uma impressão sensação emoção — e assim nasce uma curta-metragem, ou melhor, assim Mekas tira uma curta-metragem do arquivo, como outros tiram coelhos de cartolas em tons de mágica e encantatória prestidigitação. Esses filmes

²⁴⁴ “What you see, every second of what you see here is real, is real. Right there in front of your eyes, what you see it’s real. There, in front of you... Yes, on that screen, it’s all real. Who cares about memories? No, I don’t care about my memories, but I like what I see, what I recorded with my camera and now it comes back there, and it’s all real. Every detail every second every frame is real. And I like it. I like what I see. Why else would I show it, share it with you, these images. This reality of images...”

²⁴⁵ Num artigo recente, Ieva Jasinskaite (2020) afirma, a propósito de Mekas, e também ela contrariando o veredito de Adams Sitney: “O filme-diário distingue-se de todos os outros géneros cinematográficos pessoais porque o cineasta diarista não é movido pelo objectivo de fazer um filme, mas simplesmente pelo próprio acto de filmar.” (p.162). [The diary film differs from all other personal cinematic genres because the diary filmmaker is not driven by the aim of making a film, but simply by filming itself.]

sublimes, onde por vezes a própria filmografia é revisitada e destilada e de repente até há um pedaço que é retirado a um filme anterior para dar origem a outro filme ou juntar-se a um novo conjunto com pedaços de outros conjuntos, fragmentos inéditos de uma obra em eterno devir, a partir de um arquivo vivo, disponível e instanciável.

Uma entrevista a Mekas em 2012 começa com uma singular questão do próprio entrevistado, a mesma com que me deparei nos primeiros dias do meu primeiro encontro com Agostinho Ferro e que esteve na origem do meu registo, do meu Arquivo e — então mal o sabia — deste projeto doutoral.

Uma vez que esta conversa está a ter lugar no final da oitava década da minha vida, não vos invejo o problema que estão a encarar, porque terão de decidir qual das minhas muitas vidas querem abordar, ou como saltar de uma para outra. A minha vida lituana, a minha vida como cineasta, a minha vida como ministro da defesa do cinema independente, ou como escritor no Village Voice, editor da revista Film Culture... Portanto, por onde começamos?²⁴⁶ (Mekas, 2020 [2012], p.161)

²⁴⁶ “Since this conversation is taking place towards the end of the eight decade of my life, I do not envy you, the problem you are facing, because you will have to decide which of my many lives you want to cover, or how to jump from one to another. My Lithuanian life, my life as a filmmaker, my life as the minister of defense for independent cinema, or as a writer in the Village voice, editor of Film Culture magazine... So where shall we begin?”

Capítulo 3 - O Arquivo instanciado

3.1 O Registo Fílmico

3.1.1. Câmara

It's really important that you treat an inexpensive camera with exactly the same respect as you would an Arriflex 35mm camera. If it breaks and you need to throw it away, fine. But while it's functioning, it has to be treated with love and respect. If that seriousness doesn't exist, if there's a disdainful or disrespectful attitude to the camera, then the result will not be as good. I would extend that philosophy all the way through the digital film-making process and for all the tools you use – the camera, the tape, the computer.

— Mike Figgis

Chamo registo fílmico, filmagem e filmar, às gravações vídeo e áudio que fiz com Agostinho Ferro entre Outubro de 2011 e Junho de 2018, exactamente no mesmo sentido em que Laurent Goldring (2002) chama imagem analógica ao resultado do registo fotográfico, cinematográfico e vídeo — incluindo o vídeo digital. Para o artista e cineasta francês trata-se de derivados técnicos do mesmo dispositivo e do mesmo regime de representação, assente num pressuposto de verosimilhança entre a imagem e o objeto representado.

Ao longo da minha prática pude igualmente verificar essa equivalência de dispositivo, não obstante as diferenças técnicas no suporte e formato de registo das imagens — película, fita magnética ou suportes digitais — materiais que implicam uma economia de produção específica e que proporcionam resultados visuais distintos ao nível da textura e da definição das imagens produzidas, sem que isso implique necessariamente mudanças no seu estatuto e função. Durante a minha atividade profissional enquanto cineasta em contextos artísticos multidisciplinares — cinema, dança, teatro, performance, artes visuais, arte digital — tive a oportunidade de fotografar e filmar em película 35mm, 16mm, super8 e em vários formatos de vídeo analógico e digital, dependendo das necessidades e objetivos dos projetos — e algumas outras vezes,

felizmente menos frequentes, dependendo de constrangimentos e limitações orçamentais. Sei por isso que existem diferenças nas características de alguns suportes, que os tornam preferenciais ou mesmo insubstituíveis em determinados contextos e práticas e para determinados fins. Mas para mim, e tendo em conta a natureza do trabalho concreto que eu tinha de realizar, sempre se tratou do mesmo *medium*, mesmo que a especificidade de cada máquina e de cada suporte acabem por influenciar o próprio conteúdo. Essa relação entre técnica e estética é destacada por Jonas Mekas (2020 [2004]), a propósito de um conjunto de filmes de Stan Brakhage iniciado em 1964:

Quando ele começou a fazer as *Songs* em 8mm, eram muito diferentes dos seus filmes de 16mm. Começou a fazê-las porque a sua câmara de 16 mm tinha sido roubada. Acabou por ficar com a 8mm porque estava a pensar nas possibilidades da câmara. O que é que se pode fazer sendo mais impressionista, não havendo pormenores em 8mm. Ao contrário de, digamos, mil e quinhentos pontos por fotograma, só temos cem pontos por fotograma, por isso tinha de ser muito pessoal.²⁴⁷(p.151)

Este relato permite-nos perceber como uma mudança de máquina e de suporte — espoletada por circunstâncias indesejadas e que nada tiveram a ver com uma necessidade criativa de origem — acabou por proporcionar a Brakhage uma expansão do território conceptual e artístico das suas práticas, sem que isso tenha implicado uma mudança do seu estatuto e condição de cineasta. No que me diz respeito, foi nessa mesma condição de cineasta que sempre realizei o meu trabalho e que assumi com o então nonagenário Agostinho Ferro o compromisso de o filmar até à morte, iniciando um processo sem termo que, como já pude referir, também para mim tinha um horizonte terminal, por ser o meu último projeto enquanto cineasta — mesmo não se tratando de um filme convencional.

Para além desta reivindicação do *medium* cinematográfico, é-me importante explicitar que sempre, em todos os meus trabalhos, eu fui o operador de câmara. Enquanto cineasta, sempre me foi impossível delegar a terceiros essa relação direta com a câmara enquanto dispositivo óptico e veículo do meu olhar e da realidade. Claro que não considero isto uma condição *sine qua non* para fazer filmes e não ignoro aliás que a esmagadora maioria dos cineastas num sistema de produção convencional — e principalmente em ficção — não operam a câmara. No documentário, e do que conheço, a percentagem de cineastas-operadores sobe — e lembremos figuras como Joris Ivens,

²⁴⁷ “When he started making his *Songs* on 8mm film, they were very different from his 16mm films. He started them because his 16mm camera was stolen. He ended up with 8mm because he was thinking about what this camera could do. What can I do because it’s more impressionistic, no detail there on 8mm. As opposed to let’s say fifteen hundred dots per frame, you only have one hundred dots per frame so it had to be very personal.”

Chris Marker, Jean Rouch, Van der Keuken, Pierre Perrault, Robert Kramer, James Benning, Ross McElwee, entre muitos outros que fizeram a imagem da maior parte dos seus documentários — e concerteza que no cinema dito experimental (Sitney, 1974), às vezes dito *avant-garde* (Sheehan, 2020), *underground* (Tyler, 1970) ou mesmo radical (Lebrat, 2020), a percentagem inverte-se em relação à ficção, com a esmagadora maioria dos cineastas a operar a câmara — lembremos algumas figuras incontornáveis como Marie Menken, Barbara Hammer, Carolee Schneemann, Peter Kubelka, Hollis Frampton, Ken Jacobs, Yvonne Rainer ou Paul Sharits. Por fim, não é coincidência que todos os cineastas direta ou indiretamente abordados nos capítulos 1 e 2 operem a câmara nos seus trabalhos. É essa linhagem bem circunscrita de práticas que sempre reivindiquei e que constituiu mais um ponto de referência para este meu trabalho, onde desde o início esteve implícita uma reflexão pessoal sobre o registo fílmico e, com isso, sobre a representação, o dispositivo e o olhar que lhes subjaz.

Quando me dirigi a casa de Agostinho Ferro em Outubro de 2011 para retomar contacto pessoal após muitos anos sem o ver e com a vaga premissa de tentar perceber o potencial da história da sua participação na CNEA, levei comigo um aparato técnico minimal: uma câmara de vídeo Sony HVR-A1U de formato Mini DV/HDV, um microfone externo *shotgun* Sanken CS1 e um tripé Manfrotto 501, materiais que serviam perfeitamente o contexto utilitário e desprovido de qualquer ambição para além do registo exploratório e recolha de algum eventual depoimento relevante sobre o tema, e permitiam também testar o conforto da relação de Agostinho Ferro com a câmara e com a minha presença, súbita intrusão no seu quotidiano. A verdade é que, em modo retrospectivo, olhando para as imagens desses primeiros dias, me dou conta de ter começado desde o primeiro momento e desde o primeiro plano a filmar ‘a sério’, muito focado em relacionar-me através da câmara com toda a novidade e intensidade que me rodeava. Hoje pergunto-me se a origem do compromisso que estabeleci e a minha decisão de fazer este projeto desta forma não terá tido a ver, numa parte considerável, com as filmagens que fiz naqueles primeiros cinco dias de trabalho, com sensações e emoções propriamente fílmicas e com a minha percepção da natureza e alcance do processo que ali podia realizar. Por isso existe uma continuidade formal entre o material filmado nesses primeiros dias e aquele que seria filmado depois. Quando, no final do quinto dia, tomei consciência daquilo que queria realmente tentar fazer com Agostinho Ferro e quando, no dia seguinte, lhe comuniquei e ele aceitou a minha proposta, decidi que iria realizar o projeto exatamente com o mesmo equipamento.



Figura 37: Imagem vídeo do primeiro plano que filmei

A opção de usar aquele material pode parecer ainda mais surpreendente do que o meu compromisso, na medida em que já naquela altura a minha câmara — que apesar de ser considerada digital, ainda gravava em k7 — era considerada tecnicamente obsoleta no contexto do aparecimento das câmaras *Full HD* (1920x1080 pixeis). Decidi ainda usar a câmara em modo Mini DV, com um *ratio* de imagem 4:3 — ou seja, uma imagem quadrada em vez de rectangular, como já então começava a ser a norma — e limitado a uma definição de 720x576 pixeis, metade da resolução que o modo HDV me permitiria ter.



Figura 38: A minha câmara, microfone e tripé, em casa de Agostinho Ferro

Embora em contracorrente com os *standards* técnicos de então, as razões da minha escolha foram muito conscientes e ponderadas. Em primeiro lugar, a partir do

momento em que decidi filmar-sem-filme e sem termo, com todos os pressupostos e implicações — biográficas, formais, éticas, estéticas e metodológicas — que irei abordar ao longo deste capítulo, percebi que a gravação em k7 era o mais conveniente para o meu processo. Eu não queria trabalhar dentro da metodologia convencional e também não queria visionar o material que filmava. Por isso, as k7 Mini DV, com uma hora dois minutos e dezassete segundos de duração, constituíam um muito prático e seguro suporte de registo e armazenamento, que dispensava o protocolo de manipulação e controlo que os ficheiros informáticos exigem — cópias de segurança, catalogação, discos rígidos, etc. — e, em consequência, dispensava qualquer tipo de visionamento. Quando a k7 acabava, guardava-se, abria-se outra e continuava-se o registo. Foi assim durante seis anos e oito meses e 57 k7²⁴⁸.

Em segundo lugar, interessava-me o formato de imagem 4:3 que a câmara proporcionava, por razões que têm muito a ver com a percepção que então tive da realidade concreta a filmar: Agostinho e as poucas pessoas que o rodeavam, o espaço interior da casa, o terreno circundante, os eventos expectáveis de um quotidiano regular. Hoje percebo que 4:3 é também o formato da maior parte das fotografias do álbum de Agostinho Ferro — muitas das quais de sua própria autoria — e era também o formato do pequeno aparelho de TV da cozinha, espaço onde passámos tanto tempo juntos e onde, durante o jantar, víamos e comentávamos os noticiários televisivos. Por último, 4:3 foi o formato que mais utilizei na minha prática de cineasta, nomeadamente nos muitos trabalhos em filme super8, e apesar de em 2011 ser um formato já minoritário, pareceu-me óbvia a decisão de filmar em 4:3 aquele que seria o meu último trabalho de realizador.

Em terceiro lugar, interessava-me ter uma câmara que me colocasse dificuldades e limites técnicos concretos e, dessa forma, me obrigasse a uma disciplina e rigor adicionais no registo. A baixa resolução e a compressão da imagem Mini DV implicava uma margem nula de correção dos enquadramentos e da exposição. A lente *zoom* era limitada nas curtas e longas focais — o próprio foco da imagem era complicado, devido à baixa definição do ecrã e do visor, pouco conciliáveis com a minha miopia — e a resposta da câmara a baixos níveis de luz era deficiente, com muito ruído na imagem. No contexto da minha desejada reflexão *in loco* sobre o próprio acto de filmar, interessava-me ter uma câmara que nada facilitasse e não tornasse banal a produção de

²⁴⁸ Aproveitando a suposta obsolescência técnica do formato Mini DV, adquiri cem K7 por 125 euros. No princípio da década de 2000, os preços de referência oscilavam entre 5 e 10 euros por K7.

imagens, no sentido em que hoje em dia tantas câmaras o fazem²⁴⁹ e na continuidade da já referida e identificada tradição cinematográfica²⁵⁰.

Em quarto lugar, e tendo em conta que este seria o meu derradeiro projeto enquanto cineasta, queria homenagear um formato e uma tecnologia que irrompeu fulgurante no cinema mundial em 1995 e que me viria a proporcionar — como a tantos outros jovens aspirantes, bem como a cineastas já consagrados — uma via de acesso às práticas e circuitos cinematográficos. Não encontrei nenhum estudo académico sobre a importância específica do Mini DV nesse momento histórico de mudança e transição entre o analógico e o digital e as suas múltiplas implicações técnicas, estéticas e económicas. Essa transição ocorreu lentamente entre 1995 e 2010 e foi concretizada com a adopção generalizada da projeção digital nas salas de cinema. Enquanto o formato de projeção foi o 35mm, e enquanto não surgiram as câmaras de vídeo de alta definição, a utilização do vídeo digital — DV ou outros formatos — como suporte de registo ficou circunscrita, tendo em conta que era ainda necessário imprimir as imagens em película negativo 35mm no final do processo, para poder usufruir de uma distribuição comercial para o filme²⁵¹. Esse processo tinha um custo considerável que, durante algum tempo, atrasou a marcha imparável da indústria em direcção à utilização do digital em toda a cadeia de produção, da filmagem à projeção, como hoje sucede maioritariamente.

Nas referências académicas que encontrei, o Mini DV aparece quase sempre identificado com o manifesto *Dogma 95* de Thomas Vinterberg e Lars von Trier e com os dois primeiros filmes realizados no contexto desse movimento, *Festen* (1998)²⁵² e *Idioterne* (1998). Como o manifesto impunha uma série de regras para a produção dos filmes, nomeadamente ao nível do dispositivo técnico, o Mini DV acabou por ficar, de forma algo redutora, associado aos filmes *Dogma*²⁵³, que o utilizaram devido à relação

²⁴⁹ Com a brutal definição dos sensores e dos formatos das câmaras digitais da actualidade, enquadrar ou regular a exposição de uma imagem é, muitas vezes, quase dispensável, tal é a latitude de re-enquadramentos, de exposição e de correcção de cor, sem que isso prejudique a definição da imagem.

²⁵⁰ Na linha do que diz, por exemplo, Lebrat (2020): “Com o vídeo, há uma ligeireza do medium, é “demasiado fácil”. Ao contrário, a película implica constrangimentos que não autorizam a preguiça. É preciso esforço com o medium.” (p.2)

[In video, there is a softness of the medium, it is "too easy". While using film imposes important constraints that don't allow you to be lazy. You have to struggle with the medium. Each medium has its own constraints and specificities, whose potential must be identified.]

²⁵¹ O próprio manifesto *Dogma 95* indicava que a cópia final dos filmes tinha de ser em 35mm.

²⁵² Segundo Claire Thomson (2014): “Sendo a primeira longa-metragem comercial a ser filmada em vídeo digital, *Festen* tornou-se inelutavelmente associado à revolução digital da viragem do milénio.” (p.68).

[As the first commercial feature to be shot on digital video, *Festen* has become ineluctably associated with the digital revolution of the turn of the millennium.]

²⁵³ Por exemplo MacKenzie (2016) faz uma associação direta entre o movimento e o formato: “Para além da Europa, o *Dogma 95*, com os seus baixos custos de produção devido à utilização do DV e a centralidade dos filmes motivados pelas personagens, pode ser visto como tendo tido uma influência nos filmes chineses da Sexta Geração (como confirmado pelos realizadores do movimento) e em movimentos americanos como o *mumblecore*.” (p.427) [Beyond Europe, *Dogme 95*, with its low production costs because of the use of DV, and the centrality of character-motivated films, can be seen as having had an influence on Chinese Sixth

de qualidade, versatilidade e baixo custo das câmaras. Mas a sua adopção foi muito para além desse epifenómeno e nem sequer é preciso sair do enquadramento institucional e industrial da Forma Cinema para estabelecer um rápido e importante palmarés de obras filmadas em Mini DV: Abbas Kiarostami com *Ten* (2002), Harmony Korine com *Julien Donkey-Boy* (1999), Lars von Trier — de novo após *Idioterne* — com *Dancer in the Dark* (2000), Spike Lee com *Bamboozled* (2000), Wim Wenders com *Buena Vista Social Club* (1999), Jean-Luc Godard com *Éloge de l'Amour* (2001), Mike Figgis com *Timecode* (2000) e *Hotel* (2001), David Lynch com *Inland Empire* (2006), Wang Bing com *West of the Rails* (2002) e ainda duas obras datadas do ano 2000, com um decisivo impacto na minha formação pessoal, *No Quarto da Vanda*, de Pedro Costa e *Les Glaneurs et la Glaneuse*, de Agnès Varda, este último com a particularidade de documentar a própria liberdade — e felicidade — que a nova câmara proporcionava à cineasta, como Varda reconheceria:

I had the feeling that this is the camera that would bring me back to the early short films I made in 1957 and 1958. I felt free at that time. With the new digital camera, I felt I could film myself, get involved as a filmmaker. It ended up that I did film myself more, and it did involve me in the film. (Anderson & Varda, 2014, p.174)



Figura 39: Agnès Varda e a sua câmara Mini DV, fotograma de *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000)

Estes são apenas alguns dos exemplos mais conhecidos da utilização do Mini DV enquanto suporte fílmico, mas a adopção foi massiva noutros circuitos de produção e distribuição para além do cinema *mainstream*. Eu fui beneficiário direto do impacto da

Generation films (as confirmed by directors in the movement) and on US movements such as mumblecore.]

tecnologia, desde logo no documentário cinematográfico e nas artes visuais e performativas, onde o vídeo analógico já era muito utilizado como ferramenta de registo e de criação. E devo dizer ainda que, no cinema e em todas as restantes áreas artísticas e disciplinares, a revolução DV não ficou restrita ao nível do registo, mas implicou também toda a área da montagem e pós-produção, com o aparecimento de tecnologias de custo acessível que permitiram um acesso massivo aos meios de produção²⁵⁴.

Regressando ao âmbito do meu projecto e resumindo, foi neste contexto e de acordo com estes pressupostos que optei por manter, para o registo fílmico do meu Arquivo, o mesmo aparato técnico minimal com o qual me havia inicialmente aproximado de Agostinho Ferro. Afinal de contas, e como eu viria a descobrir ao longo de um processo de quase sete anos, já estava ali — comigo, em mim mesmo e em redor de mim — tudo o que era necessário para pensar e fazer imagens, pensar e tentar fazer cinema.

3.1.2. Compromisso

*Tan compleja es la realidad, tan fragmentaria y tan
simplificada la historia, que un observador
omnisciente podría redactar un número indefinido, y
casi infinito, de biografías de un hombre, que destacan
hechos independientes y de las que tendríamos que
leer muchas antes de comprender que el protagonista
es el mismo.*

— Jorge Luis Borges

*La parole appartient moitié à celui qui parle, moitié à
celui qui écoute.*

— Montaigne

Agostinho Ferro vivia sozinho desde a morte de sua esposa, em Janeiro de 1990. Nos dias de semana, normalmente entre as 8h e as 14h, um casal da aldeia, Lucília e Américo, prestavam-lhe assistência no serviço doméstico — limpeza, arrumação,

²⁵⁴ E nesse particular, creio que um dos livros que melhor testemunham esse impacto da tecnologia digital na pós-produção de cinema é *Behind the seen : how Walter Murch edited Cold Mountain using Apple's final cut pro and what this means for cinema*, de Charles Koppelman (2005).

roupas, refeições — e nas tarefas do ciclo agrícola, quase todas realizadas na propriedade de 11 hectares circundante à casa — horta, árvores, cabras e pouco mais. Dependendo da estação do ano, levantava-se antes das sete da manhã e deitava-se quase sempre depois da meia-noite. Pequeno-almoço às 8h15, café às 10h no alpendre ou na cozinha, almoço às 12h em ponto na cozinha — ou na sala de jantar, quando apareciam convidados especiais. Jantava sozinho e dedicava as horas da noite a alguma TV, muita leitura e escrita, correspondência, registo da contabilidade pessoal e telefonemas prolongados e lentos ao grupo restrito de amigos — a audição já carecia do auxílio de próteses auditivas, aparelhos que nem sempre usava. Quase nunca saía de casa e dos seus terrenos, exceto para ir a raríssimas consultas médicas ou, se lhe apetecia, ao supermercado.

Quando o meu pai lhe telefonou no verão de 2011 a explicar a minha vontade de o reencontrar e conversar com ele a propósito da CNEA e de um possível registo documental, Agostinho Ferro aceitou imediatamente e convidou-me a ficar uma semana na bonita e enorme casa de família, que herdou dos pais — e que eu algumas vezes havia visitado durante a minha infância. Disponibilizou-me um quarto e adaptou a logística à minha presença. Eu propus-lhe filmar enquanto ele trabalhava e estava sempre próximo dele.

Tudo o que vi e ouvi naqueles primeiros dias, antes sequer de existir proposta, projeto, processo, Arquivo e tese de doutoramento, seria mais do que suficiente para diversos documentários, tendo em conta o escopo de abrangência biográfica de um homem com 91 anos de vida intensa — e de facto cheguei a ponderar o potencial de justaposição entre a pequena história de um homem nascido em 1920 e a grande História de uma parte tão significativa do séc. XX português. Agostinho Ferro era eloquente, articulado e documentado, e as informações e materiais que, de memória ou através de documentação — mais tarde viria a descobrir a quase redundância entre estas duas dimensões — ele me disponibilizava, pareciam interessantes e promissores.

Tomemos como exemplo o episódio da CNEA²⁵⁵, que me havia sido relatado pelo meu pai. Logo no primeiro dia, abordando o tema, pude comprovar que ele não apenas tinha sido, na sua condição de Professor primário, chefe da Missão de Cinema no ano letivo de 1953/1954, como a sua impressionante memória preservava toda uma constelação de pormenores sobre esse breve período da sua vida, e como ainda tinha em sua posse

²⁵⁵ Segundo Barcoso (1998): “Em 1952, por decreto-lei, nascia o Plano de Educação Popular que englobava a Campanha Nacional de Educação de Adultos (CNEA). Esta seria encarada como um projecto sério de combate a uma das mais altas taxas de analfabetismo da Europa e o cinema emergia como um dos instrumentos de propaganda a esse combate e simultaneamente como um recurso para a educação popular. A sétima arte ao serviço da educação e mais concretamente de um programa de alfabetização de adultos foi um acontecimento inédito em Portugal, assim como original e inovadora foi a Campanha que procurou romper com um certo *corpus* mental construído à volta do analfabeto.” (p.9)

102 postais, tamanho 10x15 cm, reproduções de fotografias que ele próprio havia, por sua iniciativa e com o seu aparelho fotográfico pessoal, registado durante a itinerância da Missão, retratando o povo das aldeias, quase sempre num êxtase hipnótico — para muitas pessoas era a primeira vez que viam um filme — durante as projeções da Campanha. Na altura, o Professor Ferro entregou os negativos fotográficos ao então Ministério da Educação Nacional, que ainda publicou algumas fotos nos números 5, 13 e 14 do jornal *A Campanha*, folheto informativo das acções da CNEA. [Figuras 40 e 41]



Figura 40: Fotografia da revista *A Campanha*



Figura 41: Fotografia da revista *A Campanha*

Os postais eram objetos fascinantes, de enorme beleza visual e inequívoca relevância histórica, e fiquei entusiasmado — nesses primeiros dias de convivência — com a ideia de os usar num filme sobre esta temática da Missão de Cinema, em tantas dimensões representativa daquele período histórico do país. Terei, por momentos, experimentado uma sensação feliz de uma descoberta relevante e que poderia ser vertida num filme com interesse cultural.

Durante as nossas conversas exploratórias, muitos outros episódios, factos e materiais relevantes surgiram, ao mesmo tempo que a personalidade de Agostinho Ferro irrompia e brilhava de forma intensa, numa torrente de energia que parecia inesgotável ao longo desses dias e noites iniciais onde as horas voavam, sem com isso parecerem ligeiras, tal a densidade do discurso que as preenchia. O final da noite, já em horas bem avançadas, era o único momento de que eu dispunha para tentar digerir a experiência diária, tomar nota escrita de algumas impressões e sensações, fazer um brevíssimo inventário daquilo que havia filmado e tentar refletir sobre o sentido da informação recolhida.

No texto da Introdução já pude enunciar o contexto e as principais razões que deram origem ao compromisso de filmar Agostinho Ferro até à morte e a opção pelo registo fílmico como veículo de reflexão e processo de construção de um objeto cinematográfico não-convencional — a que chamaria de Arquivo. À sensação de que um filme e um documentário convencional não iriam fazer justiça àquele homem — à sua biografia e à riqueza e complexidade da sua personalidade — juntou-se a forte impressão da vitalidade de Agostinho, a força da sua presença, aquela materialidade concreta e obstinada de uma existência quotidiana que se afirmava no presente e que então tanto me desarmou, destabilizou, provocou, fez tábua rasa dos meus pré-conceitos e me restituiu uma inusitada e preciosa inquietação, que espoletou vários desejos mas também várias dúvidas e questionamentos em relação à prática do cinema. O que teria eu realmente dado a Agostinho Ferro se então, naquela altura em que o reencontrei, e usufruindo da sua abertura e disponibilidade, tivesse feito um documentário sobre ele ou mesmo sobre qualquer episódio concreto da vida dele? A própria expressão “sobre” já é sintomática e, como se de um mau-presságio se tratasse, remete-me sempre para imagens não muito agradáveis, como se o filme “sobre” estivesse literalmente em cima — túmulo, redoma, prisão? — da pessoa filmada — morta, condicionada, prisioneira? — assim selando o seu destino ou parasitando-a ou subtraíndo-lhe a liberdade. Jill Godmillow (2022) parafraseando Annete Michelson²⁵⁶ com uma liberdade que, no meu entender, compromete o rigor, remete em parte para

²⁵⁶ No artigo referenciado por Godmillow, e de onde o texto é parafraseado, Michelson (1990) escreve, a propósito do filme *Three Songs for Lenin*, de Dziga Vertov: “É pela conjugação do texto teórico e dos intertítulos que pretendo assinalar a função significante precisa deste filme, o processo de historicização que transforma o documento em monumento. A função do monumental não é apenas comemorar, mas definitivamente interditar e bloquear o regresso dos mortos (a pedra colocada sobre a sepultura para impedir a ressurreição do cadáver.” (p.38).

[It is by the conjunction of theoretical text and intertitles that I want to signal the precise signifying function of this film, the process of historicization which transforms document into monument. The function of the monumental is not only to commemorate, but definitively to inter and block the return of the dead (the stone set over the grave to impede the corpse's resurrection).]

umas das metáforas que acabei de enunciar, aplicando-a aos documentários em geral:

Os documentários são memoriais — formas de queimar/cristalizar pessoas e problemas: O processo memorial é para os vivos e não para os mortos. O monumento não só comemora como bloqueia o regresso do morto — a pedra é colocada sobre a sepultura para impedir a ressurreição do cadáver.²⁵⁷ (p.59)

Não subscrevo a generalização de Godmillow, mesmo que entenda adequado o conjunto de características gerais que a autora identifica como definidoras daquilo que ela denomina “conventional documentary” ou “DAWKI – documentary as we know it” (Godmillow, 2022). No entanto as minhas questões precedem o próprio dispositivo fílmico e dizem respeito à relação entre o cineasta e aqueles ou aquilo que ele filma, independentemente da abordagem formal e do tipo de obra que daí resulta.

Qual a proporção justa do investimento do cineasta face ao que a realidade lhe dá de volta? Como equilibrar essa delicada balança onde nem todos os elementos têm o mesmo peso? O cineasta faz o seu filme, com tudo o que isso pode significar de retorno para a sua vida, para o seu trabalho, para a sua carreira, para o seu estatuto; mas para o outro lado, o que é que o filme faz, significa e traz?

Bill Nichols (2016) manifestou estar consciente de que “As carreiras de sucesso de muitos realizadores de documentários foram construídas com base no infortúnio de outros.”²⁵⁸ (p.157) e aponta para a importância de garantir uma adequada ligação entre ética e poder. Brian Winston (2011 [1988]) por sua vez, não hesitou em debruçar-se sobre a “tradição da vítima” (p.59) atribuindo a alguns documentaristas, com John Grierson em pioneiro destaque, o estatuto de perpetrador, junto com os suspeitos — e normalmente culpados — do costume, os jornalistas, para quem tantas vezes, do malicioso ao noticioso, vai apenas um pequeníssimo passo. No mesmo texto, Winston tem uma afirmação que, na ausência de exemplo e prova concreta, serve como sintoma de uma certa percepção ou mal-estar: “Normalmente, os cineastas consideram o contacto com as pessoas dos seus temas como demasiado desinteressante para relatar.” (p.68).

Note-se que eu não estou a sugerir que o cinema, e em particular o documentário, não sabem lidar com estas complexas e importantes questões — e estou a falar de lidar em termos éticos e não em termos jurídicos. Se assim o entendesse, não teria dedicado nem continuaria a dedicar a quase totalidade da minha vida profissional a esta atividade. Eu estou aqui a descrever algumas das questões concretas que se me colocaram num

²⁵⁷ “Documentaries are memorials — ways of burning/burnishing people and problems: The memorial process is for the living rather than the dead. The monument not only commemorates but blocks the return of the dead— the stone is set over the grave to impede the corpse’s resurrection.”

²⁵⁸ “The successful careers of many documentary filmmakers have been built on the misfortune of others.”

momento e contexto específicos e que me levaram a tomar determinadas decisões e a trilhar determinados caminhos.

Nessa noite de 12 de Outubro de 2011, após alguns dias de convivência com uma pessoa que eu, na prática, desconhecia, poderia perfeitamente ter decidido fazer o filme sobre a CNEA e usufruir das magníficas imagens e da magnífica memória que Agostinho Ferro guardou durante 60 anos; ou poderia ter feito um filme sobre o incrível e trágico amor perdido da sua vida; ou teria podido explorar a sua condição de conservador e as suas contradições políticas; ou poderia ter feito dele um estudo de caso sobre a situação demográfica do país, o abandono do interior ou o poder telúrico da natureza, ou a dicotomia campo-cidade; ou mesmo, se calhar, podia ter feito um filme sobre todas estas temáticas, com todas as abordagens ao mesmo tempo e fazendo uso de todos os recursos estilísticos e narrativos ao dispor da inegavelmente vasta paleta do documentário. Tudo isso teria sido possível, mas tudo isso teria vindo dele para mim, de forma quase unidirecional: as histórias, os arquivos, as experiências, as memórias, o corpo dele. E esse virtual documentário teria porventura satisfeito a vaidade mundana de Agostinho Ferro, ou proporcionado alguma alegria ou satisfação pessoais enquanto protagonista de um filme? É uma hipótese válida em abstrato e que podemos sempre equacionar em qualquer projeto e com qualquer pessoa. A este respeito, recordo-me imediatamente do poderoso filme de Shirley Clarke, *Portrait of Jason* (1967) e do que a dada altura do filme nos diz — numa interpelação direta e frontal à câmara, à cineasta e ao espectador — o seu único protagonista, Jason Holliday:

É uma sensação engraçada fazerem um filme sobre nós. Quer dizer, acho que gosto mesmo disso, sinto-me completamente grandioso aqui sentado, e continuo... As pessoas vão gostar, vou ser criticado, vou ser amado ou odiado, ou seja o que for, que diferença faz? Estou a fazer o que quero fazer, e é uma sensação agradável que alguém esteja a fazer um filme com isso. Este é um filme que posso guardar para sempre. Não importa quantas vezes mais eu faça asneiras ou seja ridículo. Terei uma coisa bonita só minha, sabem... E eu realmente, por uma vez na minha vida, apareci intacto, e este é o resultado disso. E é uma sensação boa.²⁵⁹

²⁵⁹ “You know, it’s a funny feeling having a picture made about you. I mean, I think I really dig it you know, I feel fully grand sitting here, you know, and carry on... People are gonna be digging it you know, I’m gonna be criticized, I’ll be loved or hated, or whatever, what difference does it make? I am doing what I want to do, and it’s a nice feeling that somebody is taking a picture of it. This is a picture I can save for ever. No matter how many more times I make goof or be ridiculous. I will have one beautiful something of my own, you know... And I really, for once in my life, was together, and this is the result of it. And it is a nice feeling.”



Figura 42: Fotograma de *Portrait of Jason* (1967), Shirley Clarke

Mas no caso de Agostinho Ferro, quase sozinho no mundo, aos 91 anos e com a sua particular personalidade, era evidente — e creio que essa evidência é partilhável através dos objetos instanciados que disponibilizo *online* no contexto desta tese — que isso não se aplicava. E o que mais lhe poderia eu então ter dado em troca, para além talvez de uma promessa — mais ou menos sincera, segura, convicta ou confiável — de uma digna e justa representação de si? E mesmo que essa troca fosse considerada conveniente, que garantia lhe poderia eu ter dado do válido cumprimento da promessa? Em suma, seria um risco outra vez desigual entre os dois lados, para dizer o mínimo.

Quando, no dia seguinte, apresentei a Agostinho Ferro a minha proposta, eu podia ainda não saber exatamente o que iria fazer em termos fílmicos, mas em relação a ele, já sabia o que lhe estava a dar em troca.

3.1.3. Seis anos e oito meses

*Nobody sees a flower — really — it is so small — we
haven't time — and to see takes time like to have a
friend takes time.*
— Georgia O'Keeffe

*Eu queria a câmara estática dos Lumière — para quem
todas as imagens eram luminosas e repletas.*
— Hollis Frampton

Entre Outubro de 2011 e Junho de 2018 fui ao encontro de Agostinho Ferro em 23 ocasiões, num total de 70 dias de convivência. Nos primeiros anos eu ia sempre que podia e a frequência e intensidade do processo dependia, acima de tudo, da minha disponibilidade. A partir de 2015, alguns acidentes e incidentes de saúde de Agostinho limitaram, por vezes em intervalos de tempo consideráveis, os nossos encontros, mas à excepção do ano de 2016, quando ele esteve com uma mobilidade muito reduzida, posso considerar que as nossas filmagens decorreram com regularidade apesar de, também do meu lado, grandes eventos irem reconfigurando a minha existência: para além de desafios profissionais novos e muito exigentes, em Dezembro de 2012 nasceu o meu filho e em Agosto de 2015 nasceu a minha filha.

Entre visitas, o equipamento ficava sempre guardado no quarto que me foi destinado desde o primeiro dia, no lado oposto do longo corredor que atravessa a casa, quase em frente do quarto do meu anfitrião. Como já antes referi, eu nunca visionava o material filmado, apenas ia tomando algumas notas escritas — sempre ao final da noite — tópicos muito sintéticos e concretos daquilo que havia filmado nesse dia: eventos, lugares, situações, objetos, acções, pessoas, conversas, e também algumas breves impressões, sensações e reflexões sobre o processo ou derivadas do processo.

Em termos de registo, eu tinha três grandes premissas, seguindo o essencial das lições de Laurent Goldring já abordadas no Capítulo 1. Em primeiro lugar, tentar contrariar os pre-conceitos, clichés, automatismos e demais facilidades da pré-visualização, recusar a imagem que o dispositivo óptico da câmara me proporcionava antes mesmo do acto de olhar. Em segundo lugar, a recusa de contar, revelar, narrar, informar, comentar, julgar as coisas num tempo prévio à criação das imagens — o tal fazer “sobre”, que tantas reservas me coloca. Em terceiro lugar, eu queria tentar resistir a quaisquer imperativos de expressão pessoal e artística e contrariar a ideia de uma equivalência direta e, de novo, automática, entre o acto de olhar e o acto de filmar —

que não seria muito mais do que o outro lado do mesmo regime de mimetismo e transparência, desta feita não baseado num imperativo de realismo e verosimilhança, mas de subjetividade. Portanto, eu procurava, através do registo fílmico e na prática, documentar uma realidade concreta, circunscrita no tempo e no espaço da existência quotidiana de Agostinho Ferro e, nesse gesto, refletir o que implica criar uma imagem. Nisso posso reivindicar em grande medida o que disse, a dada altura, Stan Brakhage (2017, [2002]): “Sou sobretudo um documentarista, entre todas as outras coisas que me possam chamar, porque filmo não apenas o que está em meu redor, mas o ato de o ver. Estou a documentar o próprio processo pelo qual algo é percebido.”²⁶⁰ (p.119)

Esse regime de questionamentos em redor do visível, da visibilidade e da representação cinematográfica era apenas uma das dimensões do meu trabalho e da minha vivência, à medida que a minha relação com Agostinho se ia aprofundando e o conceito de Arquivo ganhando forma. Eu queria também tentar conhecer e perceber um homem, não falar “sobre ele”, não expor dados mais ou menos relevantes, mais ou menos inéditos, em maior ou menor número, com maior ou menor relevância e impacto, da sua biografia.

Nunca, ao longo dos anos, cedi à tentação de visionar o que já tinha feito e começar a despistar, testar, montar o material das filmagens. Hoje em dia alegro-me por ter mantido a integridade de uma proposta que, desde a origem, dava prioridade à autonomia do registo fílmico e à produção de materiais sem antes nem depois, sem memória nem destino, mas radicados no “intenso agora”²⁶¹ do presente. Se eu tivesse visionado os registos durante a filmagem teria seguramente começado, de forma mais ou menos consciente, a estabelecer ligações, a seguir pistas narrativas, a criar hierarquias e prioridades entre imagens, sequências, temáticas, eventos, acções. Mas assim como eu queria tentar proteger o momento do registo das já mencionadas contaminações apriorísticas, também foi importante salvaguardar o momento desse primeiro visionamento e todo o potencial criativo e reflexivo implícito na descoberta dos materiais com um olhar limpo, despojado de pre-conceitos e, inclusive, despojado de memórias imediatas, tendo em conta o enorme diferimento no tempo entre o momento das filmagem e o momento do visionamento, que só aconteceu após a morte de Agostinho Ferro em Março de 2019. Afinal de contas, se eu assumi o compromisso de filmar-sem-filme — o que, no contexto de um registo não-ficcional, significa um documentar-sem-documentário — justamente para não condicionar a minha experiência a nenhum formato ou forma convencional pré-existente, não podia permitir-me abrir, através do visionamento e montagem precoce, uma brecha

²⁶⁰ “I am *foremost* a documentarian, among all the other things you might call me, because I photograph not only what’s out there, but the act of seeing it. I’m documenting the very process whereby something is perceived.”

²⁶¹ Recordando o bellissimo documentário de João Moreira Salles, *No Intenso Agora* (2017).

representacional por onde se pudesse infiltrar a mesma pre-visibilidade mimética e narrativa que eu tanto queria evitar durante o registo.

Para além da premissa de não-visionamento dos materiais, que me permitia encarar cada momento e cada situação de filmagem como únicos e autónomos — os tais monumentos discretos que Frampton (2009 [1971]) menciona na sua perspectiva meta-histórica — outra das minhas prioridades era nunca tentar comandar, condicionar, ou encenar qualquer evento e, ao invés, assumir essa negociação, mais ou menos diferida no tempo, do olhar com a realidade, aceitar chegar tarde demais, aceitar perder planos e dispensar imagens que não resultassem de uma decisão intencional do olhar no ritmo da imersão e da vivência.

Com raríssimas exceções — de natureza utilitária e com um nível de intervenção e condicionamento que creio irrelevantes²⁶² — nunca, em momento algum, eu pedi a Agostinho Ferro para fazer ou dizer algo devido a necessidades específicas do registo fílmico, na sua componente visual ou sonora e muito menos na componente narrativa. Na minha abordagem, a unidade narrativa máxima equivalia ao evento específico a registar, nunca mais do que isso. Se o evento fosse a alimentação das cabras, era esse o meu filme. Se fosse atravessar o longo corredor da casa, era esse o meu filme. Ou apanhar romãs, ou cortar couves, ou lavar a loiça, ou divagar sobre a visão socialista de H.G Wells no livro *O Destino da Espécie Humana*, ou relatar o processo de captação das fotografias durante as sessões de cinema da CNEA, ou ver — e tentar ouvir — o noticiário televisivo, ou acender de forma meticulosa a lareira, ou anotar a contabilidade do dia, ou ler o jornal da região, ou tomar o pequeno-almoço, ou conversar sobre o tempo em que o azeite era o motor da casa agrícola, ou fazer a lista de compras, ou dissertar sobre ética e o sentido humano da vida, ou sobre socialismo e capitalismo, ou escrever a enésima carta aos ministros da república a protestar contra a injustiça²⁶³ da sua reforma, ou tantas outras pequenas coisas que se iam sucedendo ao sabor das horas, dos dias, das estações, das vontades e necessidades, dos trabalhos e dos deveres, dos desejos e inquietações.

²⁶² Como por exemplo quando substituí duas lâmpadas no candeeiro da sala, para poder ter um bocadinho mais de luz para filmar, ou nas raras vezes em que lhe pedi para mostrar algum objeto mais perto da câmara.

²⁶³ Injustiça devidamente comprovada e, como sempre, devidamente documentada num extenso relatório datado de 5 de Janeiro de 1999, enviado pela Provedoria de Justiça — e pelo então Provedor, Doutor Menéres Pimentel — cujo original mantenho na minha posse. Infelizmente, Agostinho Ferro permaneceria até à morte num limbo institucional e burocrático que durou décadas e que nunca seria corrigido. A partir de uma certa altura, ele ditava-me o texto das minutas de protesto, que eu escrevia em computador, imprimia e enviava por correio registado com aviso de recepção. No último dia em que o filmei, ele ditou-me, pela última vez, a última carta. Creio que reservou todas as suas forças para essa derradeira missiva. Tenho esse momento registado e devidamente catalogado no meu Arquivo, tal como situações semelhantes, em anos anteriores. Por razões que não consigo explicar, ainda não tive ou vontade ou força para ensaiar a instanciação desses materiais.

Esses eram os dados objetivos do meu quotidiano com Agostinho Ferro e eram esses os meus filmes, nenhum deles a priori mais relevante do que o outro. Para mim todos esses eventos nasciam iguais, e todos poderiam ser dignos do meu interesse, atenção e registo, assim eu quisesse olhar para eles, assim eu soubesse vê-los, assim eu conseguisse criar imagens a partir deles.

A minha disponibilidade para esquecer ou perder coisas, para não me deixar levar pelas premências do real e para não precipitar o registo na voragem documental mais imediata, era também reforçada pelo facto de nada ser urgente e nada estar verdadeiramente perdido, porque tudo aquilo que eu achasse importante e interessante e que porventura não tivesse conseguido filmar, poderia sempre ser revisitado noutra ocasião, numa variação da mesma circunstância, evento ou acção — algo bem diferente de encenar uma repetição de algo que se viu e não se registou, tendo em vista as necessidades e conveniências de um qualquer filme-a-haver.

Ao longo dos seis anos e oito meses, raras foram as situações verdadeiramente únicas e irrepetíveis, onde sabia que teria de as documentar em determinado momento porque não mais se repetiriam. Esse a priori de urgência, e os condicionamentos que induz, é o verdadeiro cavalo de tróia de muitos clichés representacionais, e é irónico que no exemplo talvez mais flagrante e representativo, essa necessidade de documentar aconteceu a pedido do próprio Agostinho Ferro, num dia em que me comunicou, de forma intempestiva, que ia enterrar no terreno das traseiras da casa, debaixo da janela do seu quarto — onde também desejava, no futuro, ser enterrado — uma pequena caixa com pequeninos objetos e recordações que havia guardado durante mais de 60 anos, relativos ao grande e trágico amor da sua vida, Sílvia Belo, uma rapariga que Agostinho Ferro havia namorado desde a adolescência e que viria a morrer tuberculosa, em 1948, aos 28 anos de idade.

O meu registo dessa ação pré-anunciada é falhado, as imagens são pobres, frustradas, precipitadas, desligadas e sem critério, inclusive em termos técnicos convencionais, porque na urgência da acção — quando anunciou o que ia fazer e me ‘pediu’ para filmar, já Agostinho Ferro levava a caixa e a enxada nas mãos... — e na necessidade de tentar captar o momento sem abdicar de tentar pensar o gesto e a forma do registo, o meu microfone descaiu e a protecção de vento entrou no canto superior direito da imagem [Figura 43]. É uma das sequências que mais me fez refletir sobre a natureza propriamente cinematográfica do meu projeto e considero-a adequada para integrar no futuro um dos objetos instanciados, apesar de constituir um registo falhado, mas que permitiu abrir um espaço relevante de ligações e reflexões subsequentes.



Figura 43: Imagem de um registo tecnicamente falhado

A outra situação que testou e excedeu os limites do meu registo — e, ao mesmo tempo, acabou por demonstrar a coerência dos meus pressupostos — foi quando desafiei Agostinho Ferro a fazer uma espécie de visita guiada pela aldeia. Na altura não tive a percepção do esforço pessoal e emocional que isso implicava para ele, voluntariamente isolado na sua propriedade e que há anos não passeava pelas ruas da Serrasqueira — na verdade, nunca mais o voltaria a fazer depois desse dia. Caso eu estivesse a fazer um ‘filme sobre’ ele, o registo desse momento último e irrepetido seria porventura pertinente, desde logo pela carga dramática nele implícita. No contexto do meu registo e do meu Arquivo, esses são uns dos materiais que eu desconsidero para instanciação, excepto como demonstrativos das ruínas do filmar.

O que se passou e o que falhou em concreto, e o que distingue este falhanço em relação à sequência da caixa enterrada, acima descrito? A ansiedade de Agostinho Ferro transformou a visita guiada numa sôfrega aceleração pelas ruas da aldeia, o que me impossibilitou de tentar fazer uma única imagem de acordo com os meus princípios orientadores: impossibilitou-me de colocar o tripé, impossibilitou-me de olhar para as situações, de equacionar um enquadramento, de ponderar a presença de Agostinho Ferro no espaço e de pensar essa presença igualmente em termos de duração. Mas à velocidade a que o meu anfitrião caminhava e debitava informação, foi-me completamente impossível sequer pensar.

Em desespero, ainda tentei um registo com a câmara à mão, seguindo Agostinho Ferro ou utrapassando-o em corrida, qual repórter no rasto da notícia, tentando antecipar-me às suas acções, numa filmagem de onde o meu olhar desapareceu por completo e eu me transformei, na prática, no veículo e instrumento da câmara, como se o aparelho estivesse animado de consciência e agência e comandasse o desorientado cineasta

aprendiz de feiticeiro, que experienciava assim, diretamente na realidade, o pesadelo concreto das suas impreparadas feitiçarias. E como diria Laurent Goldring, quanto mais ‘imagens’ eram captadas pela câmara neste registo, menos ‘imagem’ existia.

Considero esta uma das questões mais importantes da minha abordagem, que moldou a natureza e forma dos materiais que fui registando e que, dia a dia, foram construindo o meu Arquivo. A minha escolha de usar sempre o tripé implicava um reforço desse distanciamento voluntário entre o ‘documentar para o registo’ — e para o Arquivo — e as necessidades convencionais de documentar para um ‘filme-documentário’, tal como seriam entendidas — e bem — por qualquer cineasta que estivesse a fazer um ‘filme sobre’ Agostinho Ferro.

No meu processo procurei sempre um equilíbrio entre a disponibilidade total e quase imediata para filmar, decorrente da minha total imersão naquela realidade — 24 horas sobre 24 horas — e esse tempo ligeiramente diferido do olhar, essa antecâmara da criação onde o acto de documentar não fosse ditado pela urgência de agarrar o instante que passa e onde os enquadramentos não fossem limites, quatro paredes onde as imagens nascessem aprisionadas. É também nesse sentido que eu valorizo e reivindico muito aquilo que diz Hollis Frampton na epígrafe com que iniciei a presente secção deste texto, onde o autor manifesta a intenção de um regresso às origens do registo fílmico e às virtudes e simplicidade — não tenhamos medo desta última palavra, tão complexa — da tal “câmara estática”, veículo de imagens que possam nascer livres e límpidas, “luminosas” e “repletas”, tal como acontece, em modalidades diferentes, em todos os exemplos da linhagem que estabeleci no capítulo 2²⁶⁴. Muitos dos meus princípios são semelhantes, apesar das enormes diferenças no aparato técnico. A câmara Mini DV não permite filmar um fotograma de cada vez, como a Bolex de Deren e Mekas permitia, mas permite por exemplo fazer um plano único e ininterrupto de 62 minutos e 23 segundos — e podemos apenas tentar imaginar o tesouro que representaria para Deren esta possibilidade concreta nas filmagens dos rituais *Voudoun* no Haiti. Por outro lado, o princípio de autonomia do registo fílmico é exatamente o mesmo e inclusive alguns conceitos, que dessa autonomia necessariamente decorrem, foram aplicados por mim no mesmo sentido de Deren ou Mekas, como seja a montagem na câmara.

O delicado equilíbrio entre a total disponibilidade para filmar e a simplicidade e contenção de um registo não-ficcional e não encenado, também foi favorecido pela previsibilidade de muitas das acções e ocorrências, tendo em conta que a existência de Agostinho Ferro estava circunscrita num espaço relativamente reduzido e as suas atividades quotidianas eram rigorosamente programadas e reguladas por ele mesmo.

²⁶⁴ Relembro, por exemplo, que Jonas Mekas dedicou *Walden* aos Lumière.

Nesse sentido, a realidade era como que precedida de um guião indicativo de acções e lugares, onde apenas o conteúdo das nossas conversas era imprevisível.

À medida que a condição física e mobilidade do meu anfitrião se foram deteriorando, essas conversas passaram a ocupar uma parte assaz relevante dos nossos dias, e também nesses momentos me abstive de sugerir, muito menos forçar ou orientar, conteúdos. Agostinho Ferro falava do que queria, quando e as vezes em que assim o desejava. O fluxo do seu discurso era vasto e quase sempre unidirecional, dele para mim, não porque eu tencionasse com o meu silêncio transformar a conversa em depoimento ou testemunho, mas em grande medida porque ele tinha uma audição bastante fraca — mesmo quando usava a prótese auditiva — e eu cansava-me muito por ter de falar alto e repetir as coisas, algo que costumo evitar.

Creio que esta constitui mais uma particularidade e distinção da natureza e forma do meu Arquivo por oposição a um filme convencional: o estatuto indefinido do discurso verbal de Agostinho Ferro, que concilia a espontaneidade e naturalidade de uma conversa com uma certa abstração derivada da aparente ausência de interlocutor. Igualmente raros são os momentos em que ele tinha a consciência da câmara ou, pelo menos, em que a câmara o limitava de alguma maneira. Ao longo de tantos anos de convivência e de registo, nunca tendo visionado quaisquer materiais e por isso desprovido de qualquer ideia orientadora de ‘filme’ como destino ou horizonte de referência, é compreensível que Agostinho Ferro ignorasse o meu parco aparato — quando não ignorava a minha silenciosa presença *tout court*. Por tudo isso, subsiste em alguns dos materiais uma aura de estranha irrealidade em redor daquela presença forte e plena, com um discurso intencional, articulado e convicto, que por vezes parece interpelar diretamente o ‘espectador’ e noutras vezes se assemelha mais a um solilóquio sem destino ou destinatário.

O registo fílmico dessas conversas foi por si só um desafio e implicou para mim uma dimensão adicional de reflexão, desta feita em redor das convenções de representação da figura que fala. Procurei perceber de que forma o meu olhar poderia continuar a ser cinematográfico nessas situações que parecem solicitar em primeiro lugar a audição e remeter mais para o interesse e potencial narrativo do conteúdo do que para a imagem. Por isso as vulgares filmagens de *talking heads* tendem as mais das vezes para o grau zero da representação, mais um exemplo de que, quanto mais imagens fazemos, menos ‘imagem’ existe e, em consequência, o dispositivo visual entra em crise. Uma variação mais ou menos velada dessa crise sucede nos casos mais convencionais de narração em *off*, onde a supressão ou ausência da imagem que corresponderia à diegese sonora não só constitui um reconhecimento implícito de que essa imagem não tem estatuto, mas, pior ainda, promove a criação de uma banda de imagens também elas desprovidas de

qualquer autonomia em prol de uma funcionalidade ilustrativa, destroços indexicais de uma verosimilhança em ruínas.

Pude refletir bastante sobre essa questão e procurei ao máximo que a imagem e o som das conversas de Agostinho Ferro continuassem ligadas no tempo e no espaço do registo, mas sem apontarem ao mesmo referente de representação, por assim dizer. Na figura seguinte podemos ver exemplos de duas sequências, também já instanciadas e disponíveis *online*, onde o som e a imagem parecem divergir, embora respeitem integralmente o registo original.



Figura 44: Montagem de imagens vídeo de duas instâncias

A memória prodigiosa de Agostinho Ferro era, por si mesma, um fascinante arquivo, sempre disponível e de elevada consistência. Mas na verdade, não consigo deixar de pensar nele por inteiro, naquele corpo que ia oscilando entre duas polaridades extremas que me impressionavam por igual, entre a inusitada e irreal pujança e vigor da sua inesquecível presença dos primeiros anos e a emocionante fragilidade da aproximação do fim. Apesar de não ser objeto desta tese, parece-me apropriado invocar, a propósito desta dimensão física, a expressão “unruly body”, utilizada por Bissel e Haviland (2018) num texto onde, justamente, abordam o conceito de corpo como arquivo:

Imaginar o corpo como um arquivo obriga a repensar o significado de “corpo” e de “arquivo”. Requer uma abertura radical à possibilidade de o conhecimento poder ser legível e incorporado, de não ser apenas acedido através de textos, mas também gerado e compreendido através de estados e acções físicas. Além disso, se o corpo deve ser entendido como um agente cognitivo fundamental, então outros modos ou disciplinas de investigação humana têm de reconhecer que as suas próprias metodologias estão impregnadas de conhecimento derivado da corporeidade humana. Este reposicionamento altera irrevogavelmente tanto o conceito de corpo como o arquivo, porque pressupõe

um arquivo sensível: uma estrutura sensorial infundida com potencial cognitivo, inseparável dos seus conteúdos arquivados.²⁶⁵ (p.1)

O desafio de criar imagens em redor daquela presença concreta, daquele corpo nonagenário que me aparecia brutalmente disruptivo, como que imune à morte física e, ao mesmo tempo, repositório de uma memória irreal, foi um dos primeiros motivos para o meu compromisso com aquele homem.

Agostinho Ferro era também, para além de um arquivo vivo, uma pessoa muito organizada, catalogador compulsivo e, portanto, diligente *archon* e fiel guardião de um extensíssimo acervo documental e material que, desde muito cedo na sua vida²⁶⁶, foi acumulando, arquivo suplementar ao qual acedia sempre que entendia necessário, por exemplo, comprovar algumas das afirmações que comigo partilhava e com que me inundava, confrontava ou até mesmo provocava. A este respeito, é necessário dizer que, a par de toda a já referida alegria e otimismo que orientaram o nosso compromisso e acompanharam a nossa experiência conjunta, existia toda uma dimensão de confronto e debate de ideias e opiniões, exacerbada pelo abismo geracional e por diferenças muito vincadas de personalidade. Constato, de forma retrospectiva, que as nossas oposições sempre decorreram num a priori de respeito mútuo e tolerância, que não excluía a divergência ativa. Sendo claro que Agostinho Ferro era e sempre foi politicamente conservador e apesar da sua moral rígida — também ela de ferro, como ele não se coíbia de dizer — fui aprendendo a reconhecer nele os subterrâneos sinais de um elevado sentido de humor e de uma pulsão algo anárquica para a contradição, território de afinidades mais partilháveis entre nós. Mas muitas vezes discutíamos e discordávamos — em quantidades e volumes desiguais, porque ele era muito mais falador do que eu, tendo em conta que passava tanto tempo sozinho e sem interlocutor — e essa era uma energia fundamental que creio ter ficado registada nas filmagens. De novo, tal como no caso do discurso verbal e da distância que o separa de um depoimento ou testemunho, creio que o estatuto da nossa relação pessoal constitui uma outra particularidade do meu Arquivo, só possível devido aos próprios pressupostos de origem do nosso compromisso. Quase nunca ele falou para a câmara e muito menos para o ‘filme’, e aquilo que me disse, foi-me dirigido pessoalmente, e raramente partiu de uma solicitação minha.

²⁶⁵ “Imagining the body as an archive necessitates rethinking the meaning of both ‘body’ and ‘archive.’ It requires a radical openness to the possibility that knowledge can be both legible and embodied, that it is not only accessed through texts, but also generated and understood through physical states and actions. Moreover, if the body is to be understood as a fundamental cognitive agent, then other modes or disciplines of human inquiry must acknowledge that their own methodologies are infused with knowledge derived from human corporeality. This repositioning irrevocably changes both body and archive, because it presumes a sentient archive: a sensate structure infused with cognitive potential, inseparable from its archived contents.”

²⁶⁶ Uma vez mostrou-me uma garrafinha de vinho que havia engarrafado e lacrado aos 11 anos de idade.

Num dos objetos instanciados — na verdade, o primeiro de todos aqueles cuja instanciação enunciei, *O Homem de Ferro #1* (2023), que também disponibilizo para visionamento *online* — podemos ver um exemplo deste estatuto ‘outro’ da memória no meu registo, em oposição ao ‘rememorar a pedido’ que sucede nas abordagens dos documentários mais convencionais. Já perto do final das nossas filmagens, Agostinho Ferro estabelece uma linhagem particular e cronológica de afinidades e amizades, num triplo movimento de recordação, reflexão e enunciação, onde fala das várias pessoas com apelido Ribeiro e com origem ou residentes na aldeia vizinha de Retaxo²⁶⁷, e que desempenharam um papel importante na vida dele. No final, ele inclui-me nessa linhagem, “no seguimento de teu pai”.

Esse momento é muito sintomático daquilo que foi sendo a minha relação com ele. Aquele foi um momento de pura revelação, onde um pensamento ganhou forma e consequência. Esse pensamento foi originado pela nossa relação e foi-me dirigido ali, sem que eu o tivesse solicitado: “Lembrei-me agora disto. Nunca me tinha passado pela mente.”, disse-me então, tal como ficou registado na filmagem, num plano contínuo fixo [Figura 45] onde se vêem as duas mãos, uma delas suficientemente livre e a outra magoada, doente e condicionada por ligaduras, e no canto inferior direito, restos de um madeiro ainda a fumegar desamparado na lareira.



Figura 45: Imagem vídeo de *O Homem de Ferro #1*

²⁶⁷ Retaxo é uma aldeia do concelho de Castelo Branco, que dista cerca de 12 km da aldeia da Serrasqueira. É a aldeia de origem do meu pai e da minha mãe, e é a aldeia para onde eu próprio fui viver com a minha família, em 2017.

O tempo do plano é o tempo onde um discurso e uma imagem nascem em simultâneo, inseparáveis, o meu olhar solidário com o evento, e a imagem final solidária connosco, naquilo que Laurent Goldring (2002) identifica como uma descoberta a posteriori, “É uma coisa retrospectiva, apercebemo-nos de que 'havia sido ali' quando olhamos para as imagens.”²⁶⁸. O plano é também o lugar onde a memória se tornou — se transfigurou — em pura atualização e presença, e por isso digo que não há esse estatuto de ‘recordações’ nos discursos de Agostinho Ferro.

A mesma destabilização — ou indefinição ou deslocamento — de estatuto sucedeu com alguns materiais do arquivo pessoal de Agostinho Ferro que, esses sim, foram sendo digitalizados — logo, visualizados, ao contrário do meu registo — e objeto de efabulação pessoal durante as filmagens. Meço e pondero a palavra efabulação, que me parece adequada para descrever o quanto essas imagens me fizeram sonhar e, passe a redundância, imaginar. Falo aqui em específico do conjunto de 93 fotografias que digitalizei a partir do álbum pessoal de Agostinho Ferro — imagens compreendidas entre 1934 e 1957, muitas delas de sua autoria — dos 98 postais da CNEA, e de um conjunto de 35 fotografias onde Agostinho aparece, ao longo de vários anos, com Sílvia, com quem Agostinho Ferro namorou desde a adolescência até 1948, ano da morte prematura da jovem. Afinal de contas, no já referido dia e evento da minha desastrosa e incompetente filmagem, Agostinho não enterrou todos os objetos remanescentes dessa poderosa e dolorosa relação.



Figura 46: Agostinho Ferro e Sílvia Belo, ambos com 20 anos de idade, Abril de 1940

²⁶⁸ “C’est quelque chose de rétrospectif, on se rend compte que ‘ça avait été là’ en regardant les images.”



Figura 47: Álbum de fotografias de Agostinho Ferro

A digitalização desses materiais enquanto decorreram as filmagens não significava da minha parte qualquer vontade de narrar e, de novo, não servia os desígnios de qualquer ‘filme’ pré-determinado ou que a partir deles pudesse ir sendo vislumbrado ou planeado. Por isso uso a palavra efabular, porque para mim aquelas imagens eram verdadeiros portais para outro mundo — talvez reino seja mais apropriado — para uma realidade abstrata que só existia entre as fotografias e a minha disponibilidade para as olhar. Mas nenhuma estratégia narrativa, nenhum querer contar, querer revelar, querer mostrar, nem sequer querer guardar, esteve implícito na digitalização dessas imagens que Agostinho Ferro me disponibilizou. Tal como no registo fílmico, nenhuma pressa, nenhuma urgência, nenhuma teleologia (des)funcional em prol de um destino fílmico, apenas um modesto olhar para as coisas que a intensidade da nossa experiência conjunta nos ia proporcionando.

Mesmo os postais da Missão de Cinema, que tanto me fascinavam — alguns dos quais, recorde-se, Agostinho Ferro me havia mostrado nos primeiros dias do nosso reencontro, em Outubro de 2011 — só foram digitalizados em 2016. A minha relação com essas fotografias ficou quase sempre isenta de qualquer informação ou comentário da parte de Agostinho Ferro, a quem nunca pedi que me contasse ou explicasse o que quer que fosse, nem estórias nem História. Tentei ao máximo que nenhum sentido ou interpretação ou representação externa condicionasse a força e fascínio do diálogo que eu estabelecia diretamente com os materiais. Para ‘legenda’ bastavam-me bem as descrições que tantas vezes preenchiam por completo todo o verso das pequeninas fotos — 5 x 7 cm — textos aliás bem demonstrativos do impulso catalogador de Agostinho Ferro. Apenas como título de exemplo, note-se a descrição que consta da foto da figura 48. Para além da assinatura de Agostinho e da data da catalogação de 18

de Abril de 1940, lemos: “Na estrada de Alcains, no ponto onde existe uma fonte à esquerda, caminhando de C.Branco para aquela localidade, a cerca de 1,5 Km – 2 Km do cruzamento de Alcains, no sentido de C.Branco. Tirada pela Judite.”. Um GPS não faria muito melhor.

Estivesse eu a fazer um documentário ‘sobre’ algo, e teria porventura de visitar o local identificado, quem sabe num registo com o tom (melo)dramático que o triste destino daquele amor interrompido eventualmente pudesse sugerir.

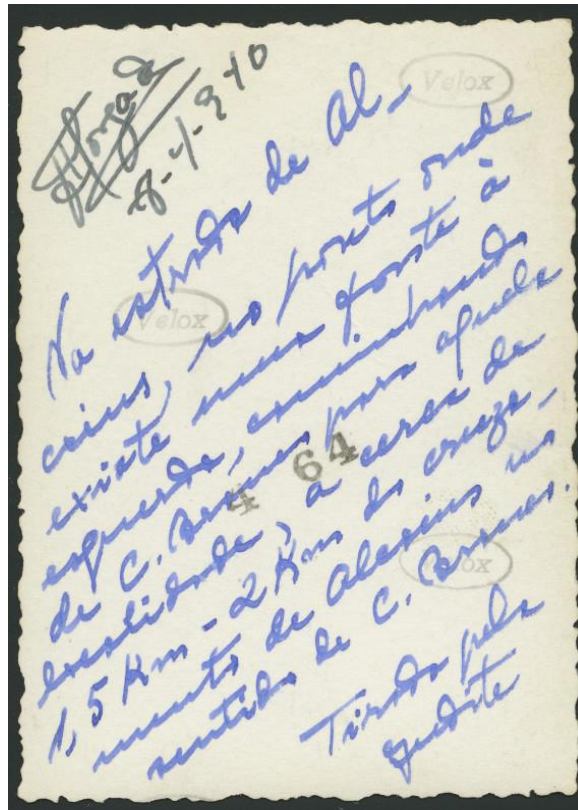


Figura 48: Descrição manuscrita por Agostinho Ferro no verso de uma fotografia

De novo, e tal como sucedeu nas restantes dimensões do registo fílmico, se algumas dessas fotos vieram a ser objeto de uma conversa específica entre mim e Agostinho Ferro, foi porque a nossa dinâmica relacional assim o ditou de forma ‘natural’, quase sempre motivada pela vontade que ele tinha de partilhar algo comigo – nunca em tom melancólico e orientado para o passado, mas como veículo de uma qualquer reflexão do momento – não para que ficasse registado e não porque quisesse saber muito mais sobre o seu conteúdo. Por exemplo, no que diz respeito a Sílvia, nunca lhe perguntei nada nas poucas vezes em que ele a mencionou. Lamento que, por razões diversas, nunca tenhamos conseguido ir visitar a campa dela, no cemitério de Perais, aldeia a cerca de 8 km da Serrasqueira. Agostinho Ferro queria muito ir lá comigo – no Arquivo tenho a filmagem do momento em que ele diz isso – e eu gostaria de lá ter ido com ele,

com ou sem câmara. Da mesma forma lamento que nunca tenhamos conseguido subir juntos ao ponto mais alto do Penedo Gordo, o imponente maciço granítico que contemplávamos desde o alpendre da casa, e que lhe motivou um memorável discurso, proferido a 2 de Maio de 1970 perante o Governador Civil e o Presidente da Câmara Municipal de Vila Velha de Ródão. O texto integral desse discurso encontra-se na minha posse, documento de sete páginas datilografadas num fino e frágil papel vegetal. [Figura 49]

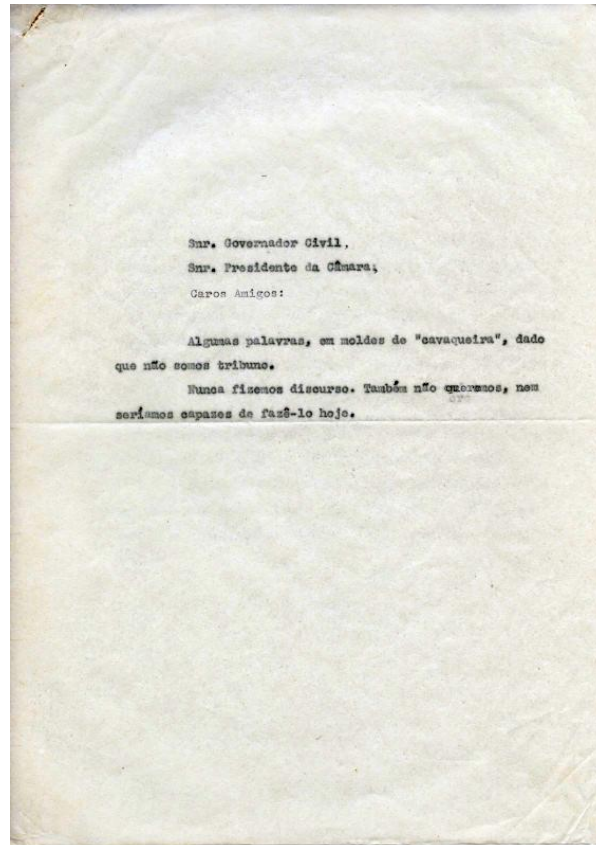


Figura 49: Documento original do arquivo de Agostinho Ferro

Em Setembro de 2017 mudei residência de Lisboa para a aldeia de origem dos meus pais e fiquei muito mais perto de Agostinho Ferro, mas nem por isso o volume de filmagens aumentou. Nessa altura ele passou por períodos de grande sofrimento e fragilidade física, com uma mobilidade muito reduzida. Deixei de dormir na casa, embora passasse muito tempo com ele, já quase sem filmar, principalmente nas horas em que ele não tinha a companhia do casal da Serrasqueira.

No princípio de 2018, Agostinho Ferro começou a encarar a real necessidade de ter de sair de sua casa e ir viver para o lar de uma Fundação em Torredeita, distrito de Viseu, instituição dirigida por um amigo e à qual havia doado o essencial do espólio material, seu e dos seus antepassados — instrumentos e utensílios agrícolas, vestuário antigo,

diversos objetos históricos dignos de museu, e também o essencial da sua vasta biblioteca.

Alguns acidentes infelizes, principalmente quedas, culminaram numa severa redução da motricidade, primeiro numa perna, depois na mão direita. Impedido de usar as duas muletas, a autonomia ficou demasiado comprometida. Eu sabia que quando ele saísse de sua casa o meu registo terminaria, porque, retomando o que já disse na Introdução da presente tese, eu nunca perspetivei a morte dele para além de um mero dado logístico e cronológico, nunca como tema ou como evento a registar.

A saída daquela casa era a morte do homem concreto com quem estabeleci o meu compromisso e era o fim da primeira parte do meu projeto. Em Junho de 2018 fizemos a última filmagem, e pouco depois ele partia para o lar. Visitei-o duas vezes na excelente instituição em Torredeita onde, até Março de 2019, se manteve Ferro, embora algo enferrujado e com saudades das suas cabras, como então me confessou.

3.2 O Arquivo

*It's not that what is past casts its light on what is present,
or what is present its light on what is past; rather, images
is that wherein what has been comes together in a flash
with the now to form a constellation.*

Walter Benjamin

Quando Agostinho Ferro morreu, em Março de 2019, pude iniciar a descoberta do registo fílmico, com o(s) visionamento(s) dos materiais. Pude também começar a segunda fase de construção do Arquivo — o registo era a primeira fase, como já pude explicitar — organizando numa base de dados os ficheiros decorrentes da digitalização das 57 horas de k7 Mini DV, bem como os ficheiros das fotos do arquivo pessoal de Agostinho Ferro que, entretanto, já havia digitalizado.

Devido à natureza e processo do registo, esse momento de visionamento apareceu-me o mais possível desligado de referentes e sentidos prévios. Para mim era fundamental esse distanciamento que o desconhecimento dos materiais induzia, pois assim como eu havia abordado as filmagens dentro dos já referidos pressupostos de criação de materiais autónomos e independentes de formatos e destinos fílmicos pré-determinados, assim queria continuar a construir o Arquivo, sem condicionamentos,

sem contaminações, sem interpretações ou sentidos externos aos próprios materiais que o constituíam. E da mesma forma que eu sempre tentei evitar filmar ‘sobre’ as coisas, também queria evitar montar ‘sobre’ as coisas e colocar-lhes a posteriori o peso artificial de novos pre-conceitos. Daí a intencionalidade e conveniência do longo período de esquecimento das filmagens, esse tempo diferido do olhar pós-registo que era, de certo modo, a continuidade do tempo diferido do olhar pré-registo. Nesse sentido, julgo poder reivindicar mais uma frente de alteração do estatuto das imagens e dos conceitos e, em consequência, mais um momento de distanciamento em relação às convenções da Forma Cinema (Parente, 2007), na medida em que pude abordar os materiais quase como se de *found footage* se tratasse. A este propósito, importa convocar um conjunto de abordagens que têm vindo a problematizar o estatuto do arquivo fílmico contemporâneo, nomeadamente através de diferentes modalidades de apropriação.

Jamie Baron (2014), considerando a apropriação propriamente cinematográfica do arquivo e os filmes de compilação ou *found footage* que dela decorrem, situa uma parte importante dos seus questionamentos no contexto mais vasto da mudança de paradigma historiográfico:

Desde a profissionalização da disciplina da história, que teve início em meados do século XIX, os arquivos, originalmente definidos como instituições oficiais onde se preservam documentos oficiais, têm sido a base sobre a qual se tem construído a história moderna. O conteúdo destes arquivos foi durante muito tempo venerado como a prova sólida e objetiva sobre a qual se podem construir relatos factuais do passado. No entanto, nos últimos anos, a objetividade dos documentos arquivísticos tem sido posta em causa e, à medida que a fé no arquivo como fonte abrangente de “provas” objetivas se tornou problemática, as distinções entre arquivos, bibliotecas, coleções e outros conjuntos de objetos, incluindo objetos virtuais em arquivos digitais, tornaram-se cada vez mais ténues.²⁶⁹ (p.2)

O foco da investigação de Baron reside no efeito da utilização de arquivos fílmicos enquanto veículo de representação de eventos históricos, e na alteração da sua percepção enquanto evidência — na sua tripla dimensão de clareza, certeza e prova — do passado.

²⁶⁹ “Since the professionalization of the discipline of history, which began in the mid-nineteenth century, archives, originally defined as official institutions in which official documents were preserved, have been the foundation upon which modern history has been constructed. The contents of these archives have long been venerated as the solid and objective evidence upon which factual accounts of the past can be built. In recent years, however, the objectivity of archival documents has been put into question, and as faith in the archive as a comprehensive source of objective “evidence” has become problematic, the distinctions between archives, libraries, collections, and other gatherings of objects, including virtual objects in digital archives, have increasingly blurred.”

Assim, o significado do termo “arquivo”, quando aplicado a imagens de filmes ou a outros documentos indexicais, tornou-se cada vez mais difícil de definir, mesmo se nós, espectadores de filmes, parecemos — nos termos do famoso aforismo sobre pornografia — reconhecê-lo quando o vemos. [...]

Ao olharmos para a forma como os documentos audiovisuais *found* funcionam nos filmes que deles se apropriam e para as várias relações estabelecidas entre o espectador desses filmes e os documentos neles mobilizados, podemos chegar mais perto de um entendimento de como esses filmes geram concepções particulares do passado e, em última análise, da própria história.²⁷⁰ (p.7)

A História é também objeto da teorização de Michael Shanks (2008), que propõe um modelo com 3 grandes fases da evolução dos Arquivos: Archive 1.0, 2.0 e 3.0²⁷¹.

Shanks situa o essencial da novidade do Archive 3.0 nas novas tecnologias digitais, identificando uma nova lógica de “Remixagem, envolvimento enriquecido, regeneração co-criativa” e onde “As novas interfaces envolvem processos de rememoração, regeneração, refuncionamento e remistura em visualizações sofisticadas e experiências interativas e participativas personalizadas.”²⁷² (Shanks, 2008).

Gabriella Giannachi (2016) atualizou o modelo de Shanks, considerando não apenas uma evolução histórica dos arquivos e da sua função na sociedade, mas também diferentes modalidades operacionais de acesso e produção de conhecimento: “Através desta incursão pela história das práticas arquivísticas, vimos que os arquivos nunca foram apenas ‘armazéns passivos para coisas velhas’, mas que funcionaram como ‘locais ativos onde o poder social é negociado, contestado e confirmado’” (p. 25).

Assim, a autora propõe um Archive 0.0 — que constituiria uma espécie de pré-história do arquivo — e também um Archive 4.0, que incorpora um elevado grau de performatividade e agenciamento na interacção entre os utilizadores e o arquivo, aspecto que já havia sido relevado por Wolfgang Ernst (2015 [2002]) quando atribui ao

²⁷⁰ “Thus, the meaning of the term ‘archival’ when applied to film footage or other indexical documents has become increasingly difficult to define even as we as film viewers seem - in the terms of the famous aphorism about pornography - to know it when we see it. (...) By looking at the ways in which found audiovisual documents function within the films that appropriate them and at the various relationships established between the viewer of these films and the documents mobilized within them, we may come closer to an understanding of how these films generate particular conceptions of the past and, ultimately, of history itself.”

²⁷¹ “Arquivo 1.0 — burocracia nos primeiros Estados - arquivos de templos e palácios - a inscrição como instrumento de gestão. Arquivo 2.0 - mecanização e digitalização de bases de dados arquivísticas, com vista a um acesso rápido, fácil e aberto, baseado numa eficiente classificação e recuperação dendrítica, associada também à análise estatística efectuada sobre os dados. Arquivo 3.0 - novas arquiteturas protésicas para a produção e partilha de recursos arquivísticos - o arquivo animado.” (Shanks, 2008).

[Archive 1.0 — bureaucracy in the early state - temple and palace archives - inscription as an instrument of management. Archive 2.0 — mechanization and digitization of archival databases, with an aim of fast, easy and open access based upon efficient dendritic classification and retrieval, associated also with statistical analysis performed upon the data. Archive 3.0 — new prosthetic architectures for the production and sharing of archival resources — the animated archive.]

²⁷² “Remix, rich engagement, co-creative regeneration”; “New interfaces involve processes of recollection, regeneration, reworking, remixing in sophisticated visualizations and customized interactive and participatory experiences.”

utilizador a função de “transformar coisas de um mundo passado, em material para um mundo que ainda está por fazer.”²⁷³ (p.12).

Se aqui trago estas perspetivas é para contextualizar a forma e função do meu Arquivo enquanto objeto cinematográfico neste movimento alargado e fecundo de problematização e identificação de novas configurações e modalidades de arquivos, nomeadamente de arquivos fílmicos e audiovisuais, em redor dos quais tanta indefinição, desde logo terminológica²⁷⁴, tem persistido (Baron, 2014).

No meu Arquivo não há propriamente ‘História’ ou um ‘passado’ aos quais pretenda dar sentido, mas apenas um conjunto heterogéneo de materiais simultaneamente autónomos e abertos e que constituem evidência, acima de tudo, do próprio processo que lhes deu origem. Assim, apesar de apreciar os questionamentos e a expansão conceptual que Baron (2014) promove, nomeadamente em redor da noção de “documento arquivístico”²⁷⁵ e a relação com o documentário, não me consigo inserir no modelo que propõe, na medida em que, apesar da enorme virtude de deslocar a questão da autoridade da imagem de arquivo — da certificação do lugar de origem para a experiência da sua recepção — continua vinculado a um imperativo de percepção do passado e da História por parte do espectador. A autora chama a essa percepção “archive effect” (Baron, 2014), no que me parece um prolongamento, no contexto mais específico da utilização dos arquivos fílmicos, daquilo que Dai Vaughan (1999)²⁷⁶ já havia proposto para o filme documentário em geral:

O que torna um filme “documentário” é a forma como o olhamos... Ver um filme como documentário é ver o seu significado como pertinente aos acontecimentos e objetos que passaram perante a câmara: vê-lo, numa palavra, como significando aquilo que parece registar.²⁷⁷ (pp.84-85)

Por isso, apesar de entender que as circunstâncias em que fiz o primeiro visionamento deram ao meu registo um estatuto análogo à *found footage*, não se pode aqui falar em apropriação dos materiais tal como é convencionalmente entendida, por um lado porque eles já eram meus e não me eram estranhos, por outro lado porque não pretendo nem proponho, para os (re)utilizar, despojá-los das camadas funcionais de sentido e significado que originalmente os constituíram, como também é prática corrente em muitos filmes documentários ou experimentais que revisitam e

²⁷³ “Transform things of a bygone world into material for a world that has yet to be made.”

²⁷⁴ Baron (2014) dá o exemplo de vários termos, como “archival footage”, “found footage”, “stock footage”, “recycled footage”, “compilation film”, “found footage film”, “collage film”, “appropriation film”. (p.8).

²⁷⁵ “Archival document”

²⁷⁶ Embora o autor não seja referenciado por Baron.

²⁷⁷ “What makes a film ‘documentary’ is the way we look at it... To see a film as documentary is to see its meaning as pertinent to the events and objects which passed before the camera: to see it, in a word, as signifying what it appears to record.”

desconstroem criticamente material de arquivo²⁷⁸. Pelo contrário, a partir do momento em que pude visionar e descobrir os materiais, tratava-se antes de tudo de preservar e dar continuidade às características de origem do registo.

Com o visionamento do material filmado, começou então a segunda fase da criação do Arquivo. Essa é a fase onde a organização, classificação, categorização de todos os materiais define o Arquivo na sua dupla função de lugar e *medium*, enquanto base de dados onde os materiais estão em estado de permanente disponibilidade e acesso, e enquanto sistema generativo de enunciados com o potencial de produção de novos objetos.

Para acolher o Arquivo escolhi o software *DaVinci Resolve* (doravante DR), produzido pela empresa australiana Blackmagic Design. O DR é uma poderosa ferramenta, originalmente criada apenas para correção de cor, mas que durante a última década se tem vindo a transformar num ecossistema de pós-produção audiovisual, incorporando e conciliando as valências de edição vídeo, efeitos visuais e pós-produção de som, o que significa que é uma ferramenta capaz de dar resposta, com os mais elevados padrões profissionais, a todo o ciclo de pós-produção de um projeto cinematográfico e audiovisual. É um *software* que tem evoluído, promovido por uma empresa empenhada no desenvolvimento do produto e que, nesse sentido, me dá garantias de longevidade e manutenção funcional, algo essencial num projeto com estas características de abertura e projeção no futuro. É também um *software* que se tem demonstrado muito estável nas migrações entre versões antigas e recentes — quando iniciei este projeto, o DR estava na versão 16 e actualmente está na versão 18, e as atualizações sempre correram bem e mantiveram a integridade das informações e da estrutura da base de dados. Acresce, por fim, que é um *software* multiplataforma e com uma versão gratuita cujas diferenças funcionais específicas em relação à versão paga não são de todo relevantes para as minhas necessidades.

O meu projeto “O Homem de Ferro” está organizado em diversos níveis e escalas. Na escala mais abrangente, distingue cinco grandes categorias de materiais, organizados em pastas próprias: REGISTO, ARQUIVO FERRO, EXTERNOS, INSTANCIAS²⁷⁹ e TIMELINES. [Figura 50]

²⁷⁸ Pude recentemente acompanhar de perto, enquanto produtor, a criação de duas obras que trabalham nesse sentido: *Viagem ao Sol* (2021), de Ansgar Schaefer e Susana de Sousa Dias, e *Red Africa* (2022), de Alexander Markov. Ambos os documentários utilizam em exclusivo, falando em termos de imagem e não de som, material de arquivo do qual se apropriam e cujo sentido original é — com modalidades, estratégias e intensidades diferentes — questionado ou desconstruído.

²⁷⁹ Como uso o *software* na versão inglesa, e para salvaguardar eventuais problemas com a base de dados, evito utilizar pontuação. Daí a categoria INSTANCIAS não ter acento.

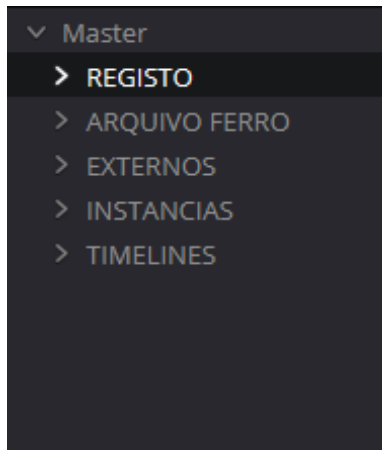


Figura 50: Captura de ecrã, DR. As cinco pastas/categorias principais do Arquivo

O REGISTO é, como se depreende, a pasta com a digitalização das k7 Mini DV.

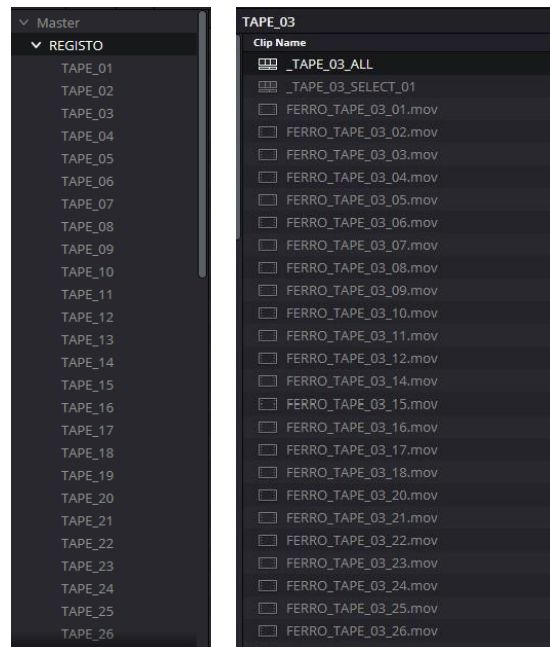


Figura 51: Montagem de duas capturas de ecrã, DR

Todas as 57 k7 foram digitalizadas e a todas foi destinada uma pasta própria, como se pode verificar na parte esquerda da figura 51. A digitalização foi integral e gerou um ficheiro único, normalmente com a duração total da k7. Os planos individuais foram depois ‘separados’ do ficheiro único com a ajuda de uma ferramenta integrada no DR, *scene cut detect*, que, como o nome indica, ajuda a detectar todos os momentos em que a câmara iniciou e interrompeu a filmagem — no meu caso, isso correspondia quase sempre a um único plano e raras foram as vezes em que eu não desligava a câmara entre planos, porque raras foram as situações que me obrigavam a correr e a ‘chegar

primeiro e depressa’. Essa ferramenta de detecção de corte do DR tem uma eficácia elevada e agilizou muito essa fase do processo.

No interior da pasta referente a cada uma das k7 estão todos os planos, numerados segundo a ordem em que foram filmados. A visualização pode ser feita em modo lista de texto, como se verifica à direita na figura 51, ou em ícones cujo conteúdo é navegável quando se posiciona o ponteiro do rato em cima, como se pode ver na figura 52. Em ambos os casos, mantém-se a ordem cronológica de filmagem, algo muito importante tendo em conta a já referida lógica de continuidade que presidia ao registo.

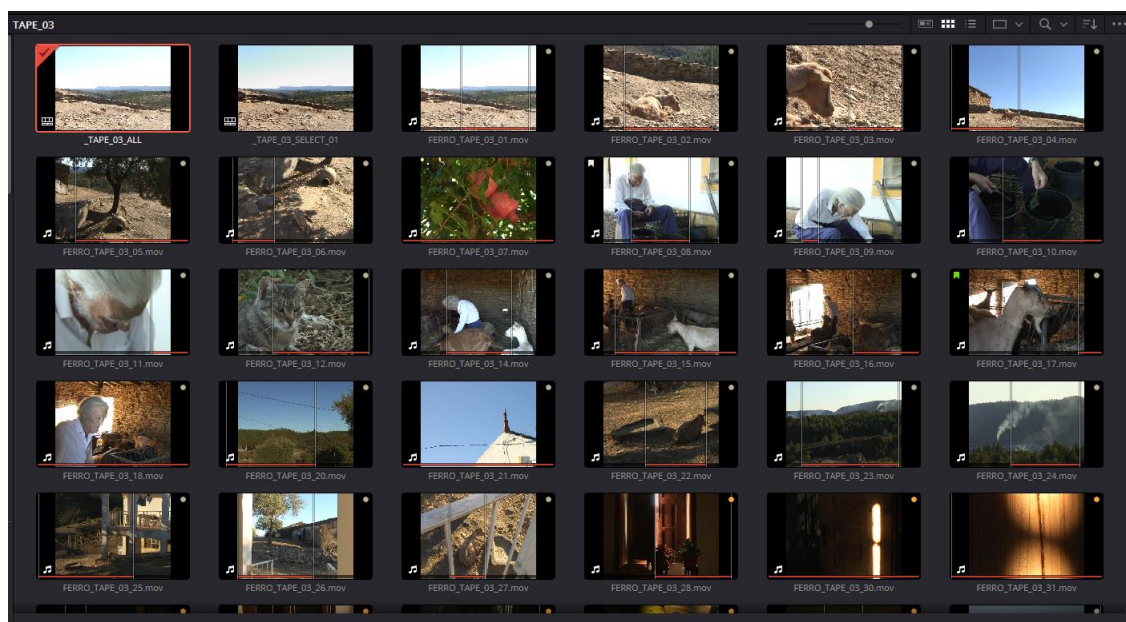


Figura 52: Captura de ecrã, DR. Visualização icónica dos planos no interior de uma pasta

Na categoria ARQUIVO FERRO, estão os materiais não-fílmicos, alguns já mencionados, que fui reunindo durante o processo, mas também uma parte importante de documentação que me foi entregue pessoalmente pelo casal da aldeia da Serrasqueira que esteve ao seu serviço durante cerca de 30 anos e que Agostinho, por testamento legal, indicou como herdeiros. Cerca de um ano após a morte, na primavera de 2020, a Lucília e o Américo chamaram-me à casa de Agostinho e confiaram-me toda a documentação que eu quisesse ou necessitasse. A quase totalidade dos documentos que escolhi guardar já está digitalizada e faz parte do Arquivo, são cerca de 140 documentos, entre correspondência, documentos de identificação ao longo das décadas — incluindo o primeiro bilhete de identidade e carta de condução — textos dactilografados e outros [Figura 55]. Escolhi os documentos com base naquilo que foi a minha experiência com ele, aquilo que realmente vivemos, conversámos, argumentámos, com base na minha percepção do que ele era e do que era importante

para ele. Não quis ficar com o álbum de fotografias, porque achei que os herdeiros deviam guardá-lo. Os postais originais da Missão de Cinema ainda não foram, até hoje, encontrados. Talvez ele os tenha levado para o lar em Torredeita e doado à Fundação. Não quis verificar esse assunto, tenho as digitalizações desses materiais e não quero nem nunca quis pensar para além das fronteiras simultaneamente práticas e afetivas da minha relação com Agostinho Ferro.

Como se pode verificar na figura 53, a pasta ARQUIVO FERRO tem várias sub-categorias, devidamente catalogadas. Os nomes das sub-pastas são auto-explicativos. A pasta FOTOS CAMPANHA 2022 refere-se à data de catalogação das imagens na base de dados.

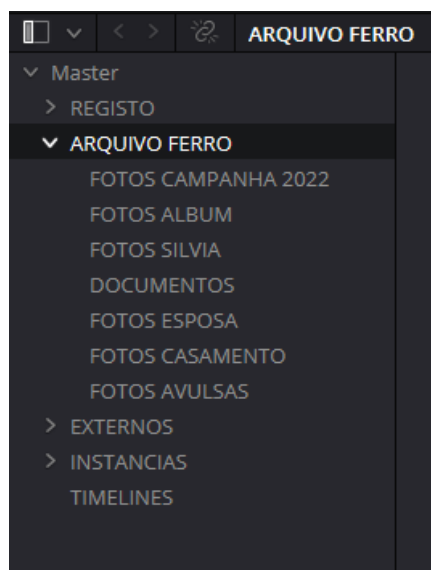


Figura 53: Captura de ecrã, DR, estrutura do interior da pasta/categoria ARQUIVO FERRO



Figura 54: Captura de ecrã, DR, visualização icónica dos ficheiros da pasta FOTOS ALBUM

Da pasta EXTERNOS constam vários materiais visuais, textuais e sonoros que os conteúdos e a própria lógica e estrutura do Arquivo me vão sugerindo. É uma categoria e uma pasta em constante devir, que abordarei na última secção deste capítulo, em conjunto com a pasta INSTANCIAS.

A pasta TIMELINES tem, como o nome indica, várias *timelines* que servem de antecâmara de experimentação de montagem ou alinhamento de sequências que podem, eventualmente, vir a constituir parte ou todo de um objeto instanciado.

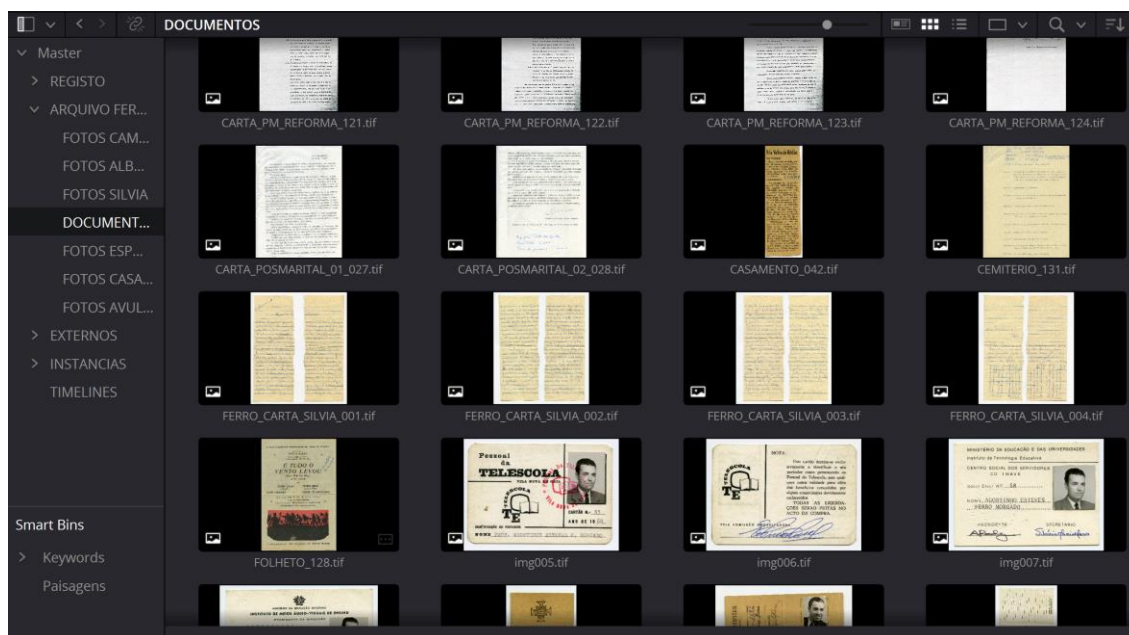


Figura 55: Captura de ecrã, DR, visualização icónica de alguns ficheiros da pasta DOCUMENTOS

O visionamento dos materiais do registo foi uma experiência marcante e, inclusive, emocionante. Já referi que o tempo diferido entre o registo e o visionamento foi um fator determinante na construção do Arquivo e, de certa forma, a garantia do cumprimento integral do meu compromisso. As pequenas notas e apontamentos que ia tomando no meu caderno tinham quase o mesmo estatuto catalogador das notas que Agostinho Ferro escrevia no verso das suas fotografias. Mas quase tudo se resumia a dados concretos do quotidiano. O conteúdo e a data de cada k7 estavam descritos em tópicos muito breves, sem qualquer explicação ou interpretação adicionais. Tudo o que não fosse factual eram apontamentos pessoais, mas não incidindo diretamente sobre o registo e o processo. Às vezes citações, outras vezes impressões fugidias sobre assuntos algo abstratos. Retrospectivamente constato, por exemplo, que no dia cinco de Fevereiro de 2014 tomei nota de uma citação de Jerzy Grotowski, em francês: “L'impossible peut être divisé en petits morceaux et rendu possible.”. No dia seguinte, tomei nota da receita de um bolo de mel que a Lucília nos fazia de tempos a tempos...

Durante o visionamento ia sendo confrontado com os resultados concretos do que fiz, e posso dizer que não se tratou nunca de uma tentativa de equivalência entre memórias e resultados, porque eu não tinha quase nenhuma memórias concretas daquilo que havia feito durante o registo, para além de alguns tópicos sumários do meu caderno de notas. Na instância *O Homem de Ferro #1*, que integra o conjunto de catorze instâncias demonstrativas que disponibilizo *online*, falo de uma das memórias que me havia ficado, do período quase final de rodagens, quando Agostinho Ferro me integrou na sua linhagem de afinidades e amizades. Mas mesmo tendo guardado uma memória emocional, não tinha qualquer noção da imagem que tinha feito naquele momento, e até podia não ter feito nenhuma, pois pude constatar que algumas das coisas que foram tópico de repetidas conversas não ficaram registadas — incluindo um hilariante relato do dia 1 de Maio de 1974, tal como havia sido vivido por Agostinho Ferro e esposa, a partir da varanda do seu apartamento da Avenida de Roma. É estranho que nunca tenha registado esse relato, que foi feito mais do que uma vez, mas por alguma razão não ‘vi’, nesses momentos e contextos, nenhuma ‘imagem’ a fazer, o que confirma que não estive com Agostinho Ferro durante seis anos e oito meses para ‘captar’ o máximo de imagens sobre o máximo de assuntos.

Mas mesmo quando as minhas ténues memórias coincidiam com os materiais registados, havia uma distância relevante entre a recordação e a representação. Isso deixou-me feliz e confirmou o essencial das minhas premissas representacionais. Isso significou também que podia olhar para a maioria dos materiais tal como eles eram, com a sua autonomia própria, moldados de forma decisiva pelo registo e pelo Arquivo.

A fase seguinte poderá parecer meramente logística, mas foi determinante para maximizar o potencial dos materiais. Se o primeiro visionamento foi um tempo privilegiado de descoberta e revelação, foi também apenas o primeiro de muitos outros visionamentos — nunca esqueçamos a principal lição de Laurent Goldring (2002), “regarder, regarder...”. Seguiu-se uma intensiva e extensiva organização e catalogação do registo, plano a plano. Das muitas possibilidades que o DR, na sua arquitetura interna, me proporcionava, optei por alguns itens de *metadata* que, no meu entender, asseguravam um mapeamento eficaz dos materiais. A extensão desse mapeamento era decisiva para facilitar e agilizar o acesso aos materiais — estamos a falar, só em termos das filmagens, de 1633 planos — e para aferir o potencial de criação de enunciados de instanciação, como veremos mais à frente.

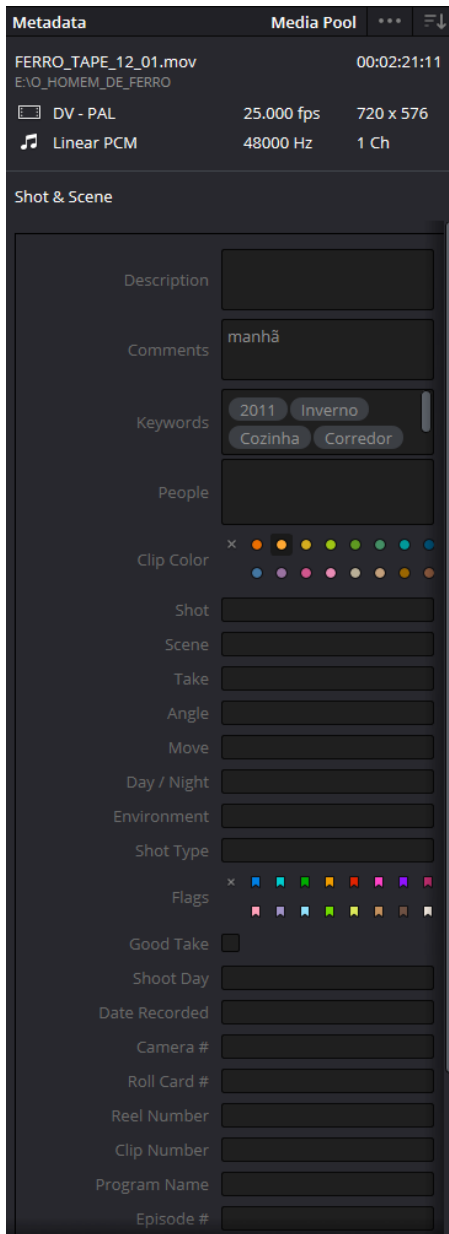


Figura 56: Captura de ecrã, DR, metadata

Na figura 56 temos um exemplo de catalogação de um plano no Arquivo. Neste caso, o plano 01 da cassete 12, com a duração de dois minutos, vinte e um segundos e onze fotogramas. Apesar das inúmeras possibilidades de catalogação que a secção de metadata do DR permite, eu optei por atribuir palavras-chave (*keywords*), por vezes alguns comentários (*comments*) e atribuir aos clips uma cor (*clip color*) e, de vez em quando, uma bandeira (*flag*). No exemplo deste plano, podemos ver que é de 2011, de inverno, e que filma o corredor e a cozinha. Coloquei também um comentário a dizer ‘manhã’, o que significa que, muito provavelmente, se trata do momento em que Agostinho Ferro acordava e fazia o ritual de abrir as janelas de todas as divisões, ao longo do extenso corredor de sua casa. Apesar de não ser completamente visível na figura, creio que se percebe que o plano tem a cor laranja.

Note-se o sombreado em redor da bola laranja, no segundo ícone a contar da esquerda, na fileira superior. A catalogação por cores segue um critério arbitrário, embora informado por uma simpatia remanescente de algumas convenções de tintagens do cinema mudo. Assim, defini a cor branca para planos de exterior-dia, laranja para interior-dia, e azul para interior-noite. Na figura 57 podemos ver um exemplo de listagem de metadata de uma cassete.

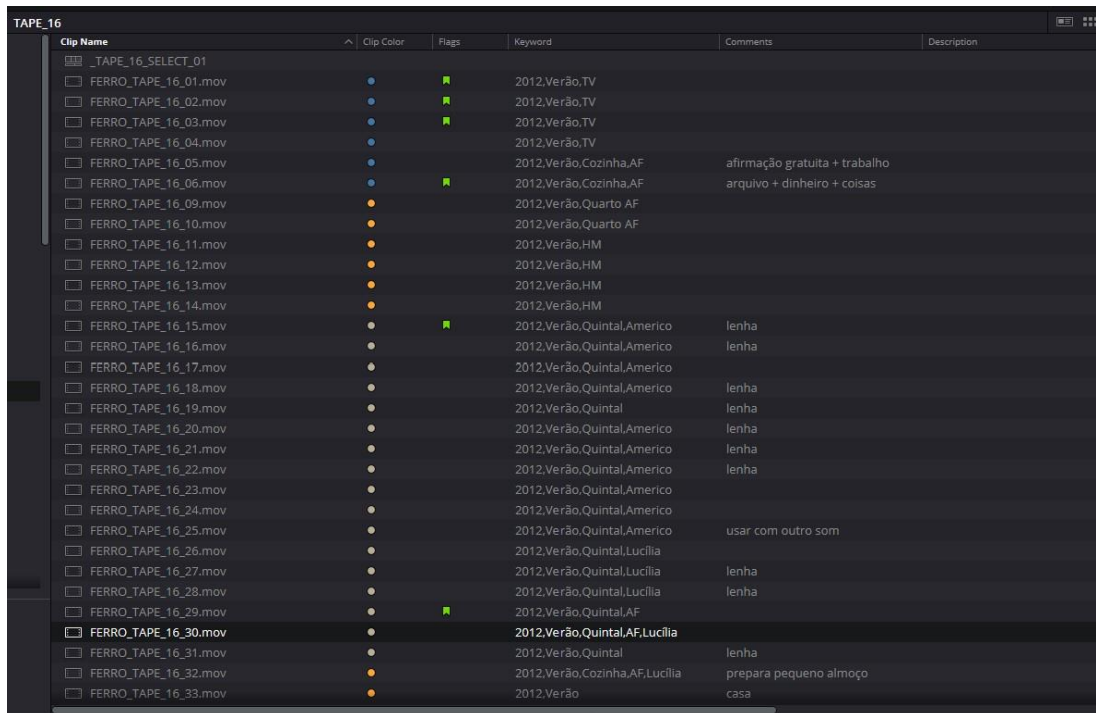


Figura 57: Captura de ecrã, DR, listagem de metadata, k7 16

Ao cimo estão as colunas com as categorias de metadata. Da esquerda para a direita: o nome do ficheiro, com o número do plano; a cor do plano, segundo as convenções que estabeleci; as bandeiras que neste caso são verdes, o que significa que aqueles planos já fazem parte de objetos instanciados; as palavras-chave; os comentários; e ainda as descrições, que raramente uso. Na figura 57 podemos ver que o ponteiro do rato está sobre o plano 30. Eis a visualização desse plano, na figura 58.



Figura 58: Captura de ecrã, DR, visualização do plano 30 da k7 16

A partir do momento em que cataloguei os materiais do registo, pude beneficiar das excelentes ferramentas do DR, não apenas no que diz respeito à busca de ficheiros, mas

principalmente na criação de pastas virtuais — *smart bins* — baseadas em critérios de *metadata*. Essas pastas são virtuais porque não são criadas por mim de origem, mas resultam da capacidade da base de dados em agrupar materiais heterogêneos. Nesse sentido, podemos dizer que as *smart bin* são uma primeira dimensão de instanciação que o meu Arquivo comporta. Recordemos os três conceitos principais adaptados da *OOP*: classe, objeto, instanciação. Neste nível específico da estrutura e organização, as classes principais são as cinco grandes pastas onde estão os diversos materiais, sendo as *smart bins* objetos instanciados a partir dos atributos e características definidos no interior das classes. Apesar de o essencial da instanciação deste projeto acontecer ao nível da criação de objetos cinematográficos propriamente ditos, não queria deixar de apontar aqui este nível — certamente ‘menor’, mas sintomático — de funcionamento do Arquivo enquanto sistema generativo e recombinação, enquanto lugar e *medium* de instanciação²⁸⁰. As figuras 59 e 60 são exemplos do potencial de criação de *smart bins* dentro do DR, dos muitos parâmetros que podemos controlar e da capacidade associativa que a base de dados, por si só, nos proporciona.

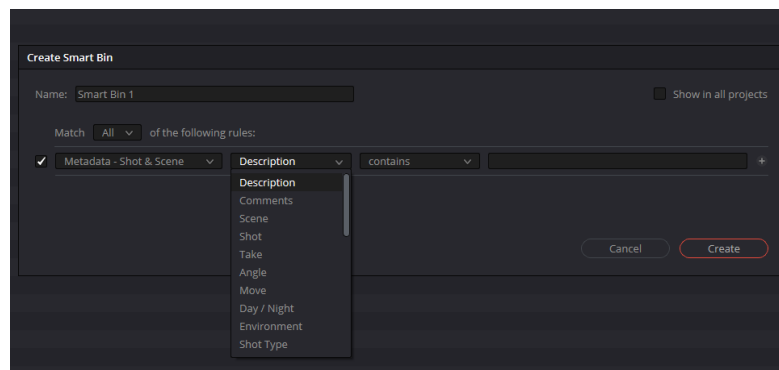


Figura 59: Captura de ecrã, DR, criação de *smart bins*

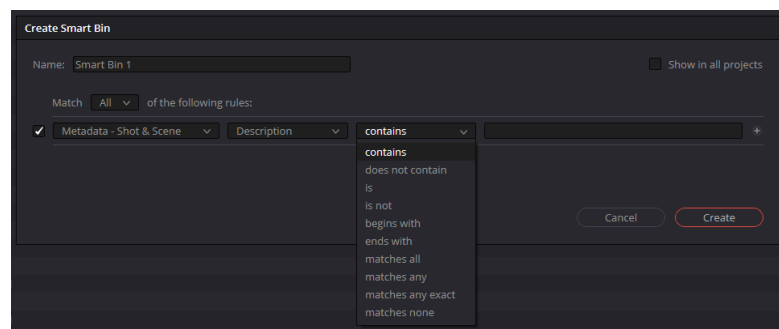


Figura 60: Captura de ecrã, DR, criação de *smart bins*

²⁸⁰ E relativamente a esta dimensão de mecânica e funcionalidade, impossível não recordar Derrida (1995): “A estrutura técnica do *arquivo arquivador* determina também a estrutura do conteúdo arquivável, até mesmo no seu surgimento e na sua relação com o futuro. A *arquivização* produz, tanto quanto regista, o evento.” (p.17, itálicos originais). [The technical structure of the *archiving archive* also determines the structure of the archivable content even in its very coming into existence and in its relationship to the future. The *archivization* produces as much as it records the event.]

Nas figuras seguintes, temos exemplos de criação e visualização dos conteúdos de uma *smart bin*. Na figura 61, um exemplo da possibilidade de criação de uma pasta baseada na cor dos planos. Na figura 62, um exemplo de visualização em modo listagem de uma *smart bin* criada a partir da palavra-chave ‘2012’, e que reúne automaticamente todos os registos desse ano. Na figura 63, um exemplo de visualização em modo icónico de uma *smart bin* criada a partir de todos os planos com a palavra-chave ‘nevoeiro’.

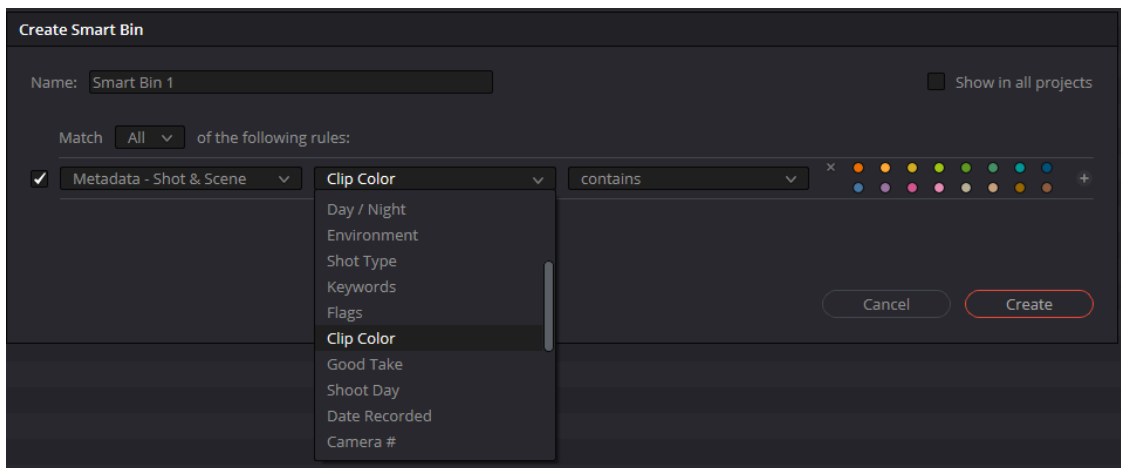


Figura 61: Captura de ecrã, DR, criação de uma *smart bin* de acordo com a cor dos planos

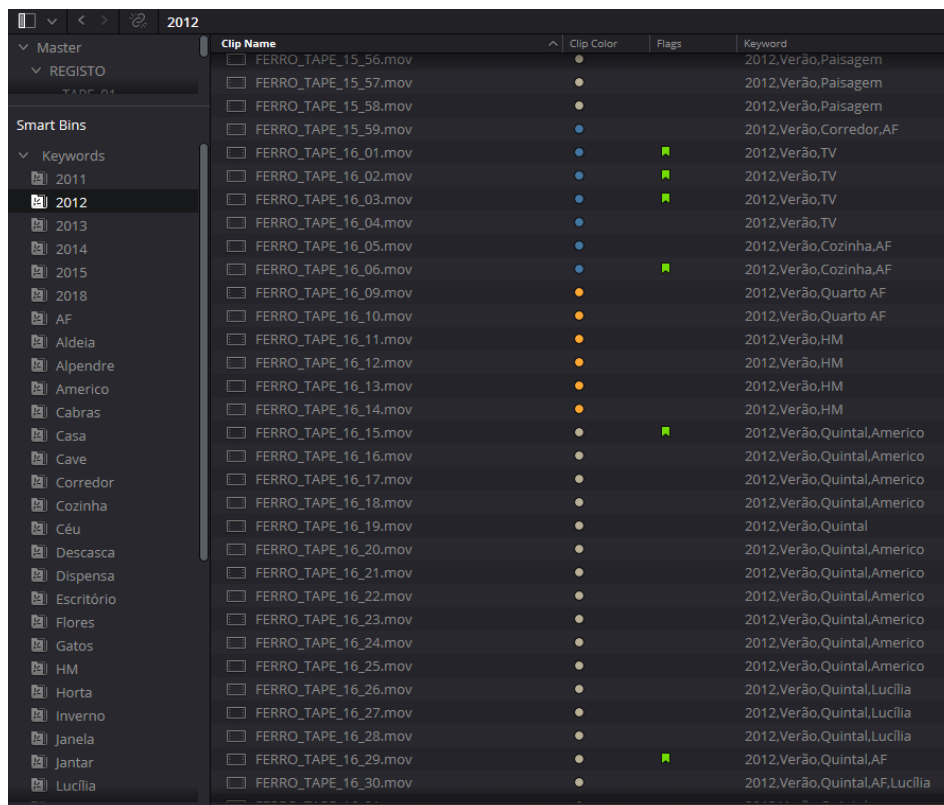


Figura 62: Captura de ecrã, DR, conteúdo da *smart bin* relativa aos planos realizados em 2012

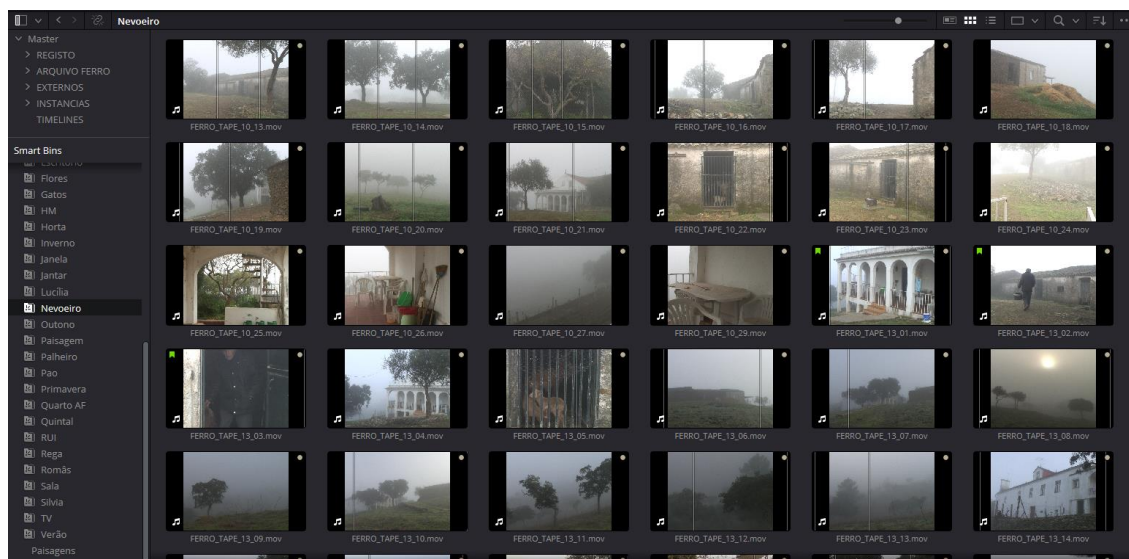


Figura 63: Captura de ecrã, DR, *smart bin* criada com a palavra-chave ‘nevoeiro’

Ainda na figura 63 note-se, no canto superior esquerdo, a visualização da estrutura do Arquivo, com as cinco grandes pastas e, em baixo, a listagem das *smart bins* criadas a partir das palavras-chave constantes da *metadata* dos planos.

Creio que neste momento é evidente o potencial implícito no próprio funcionamento do Arquivo enquanto sistema. Não se trata apenas, nem sobretudo, da disponibilidade e acesso aos materiais, pois ao fim dos quase quatro anos que decorreram entre este momento e a morte de Agostinho Ferro, conheço de cor e salteado os materiais que constituem o Arquivo. Mais importante é a função associativa do sistema e o potencial (re)combinatório de materiais diversos no interior do Arquivo.

Ao nível dos materiais filmados, e para efeitos de instanciação, respeito quase sempre a mesma lógica de autonomia do registo, já antes referida, onde cada situação, evento, conversa ou ocorrência são abordados como se de um filme se tratassem. As *timelines* que fui criando no Arquivo traduzem elas mesmas essa amplitude de escala. Por exemplo, dentro do registo, existem várias *timelines* relativas a cada *k7*: uma *timeline* com todos os planos da *k7* [Figura 64] e depois várias outras *timelines* criadas com critérios variados, mas sempre circunscritas aos materiais da *k7*. Depois, a um nível mais alto da hierarquia estrutural²⁸¹, existem *timelines* que juntam materiais de *k7* diferentes. Por fim, ao nível macro, existem *timelines* que juntam materiais que cruzam as várias categorias principais do Arquivo. Na secção seguinte veremos exemplos concretos destas últimas, referentes aos objetos instanciados.

²⁸¹ Hierarquia puramente funcional, relacionada com a estrutura de organização da base de dados, sem qualquer parâmetro de distinção qualitativa entre os materiais. Aqui, ‘alto’ e ‘baixo’ significa apenas a posição relativa dos ficheiros nas pastas da base de dados do DR.

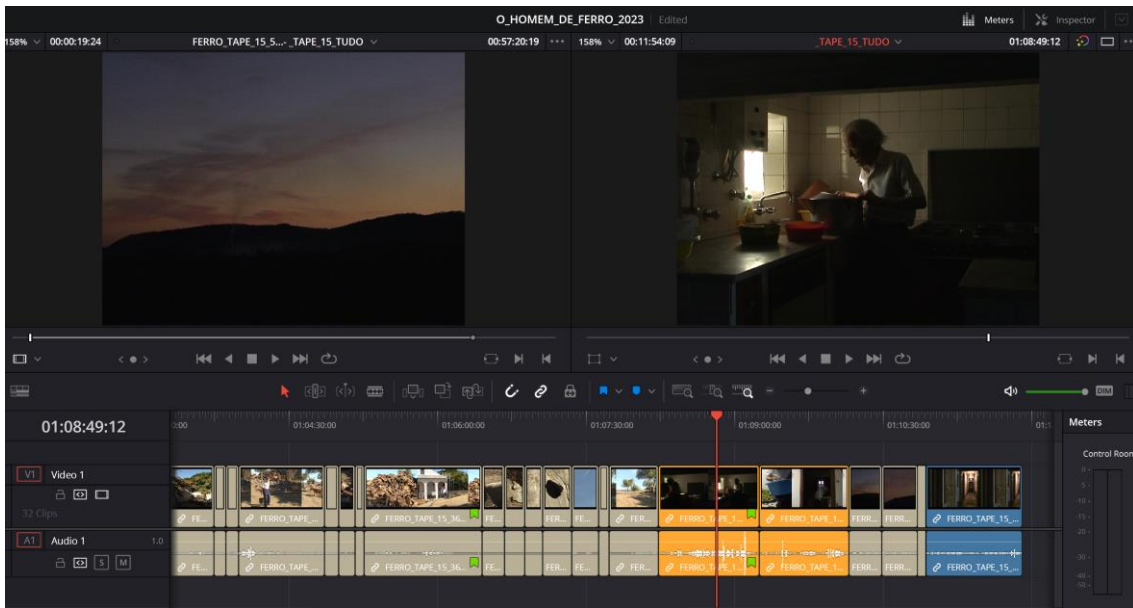


Figura 64: Captura de ecrã, DR, *timeline* com todos os planos de uma k7

3.3 Instanciar

L'archive ne traite pas du passé, elle traite de l'avenir.
— Jacques Derrida

*Il ne faut pas renvoyer le discours a la lointaine présence de
l'origine; il faut le traiter dans le jeu de son instance.*
— Michel Foucault

Na secção anterior tive oportunidade de descrever os critérios de organização dos materiais na base de dados, a intencionalidade da sua estrutura, a funcionalidade dos seus processos e a agência criativa que lhes está implícita e que constituiu a segunda fase de criação e a segunda dimensão criativa do Arquivo.

Nesta última secção, retomo as analogias com a *OOP*, base conceptual a partir da qual comecei a perspetivar o potencial de instanciação dos materiais, terceira fase de criação e derradeira dimensão criativa do Arquivo.

Como já pude referir, a *OOP* deu-me as pistas para a ideia de um modelo original, uma classe a partir da qual novos objetos pudessem ser instanciados, ou criados. No Arquivo, o registo fílmico é essa classe que define os principais atributos e funções dos objetos. Passando dos conceitos diretamente para os materiais concretos, tentarei

expressar os meus argumentos da forma mais rigorosa e prática possível: o registo foi feito com um grau de intencionalidade e com pressupostos de autonomia formal e estética tão marcados — referidos e refletidos no decorrer do presente texto — que, no meu entender, constitui justamente o modelo que determina a forma dos objetos que produz. Ou seja, entendo que os materiais do registo contêm em si mesmos, e decorrente do processo que lhes deu origem, uma dimensão de autonomia capaz de resistir a eventuais operações de (re)significação a posteriori. Argumento também que esta resistência é equivalente e dá continuidade à resistência aos clichés de representação a priori que presidiram à minha abordagem e às minhas filmagens. Ao dizer isto, não sou ingénuo ao ponto de pretender que o meu registo é inviolável e totalmente imune a manipulações, porque isso é completamente impossível de sustentar. Sei bem que qualquer imagem ou obra cinematográfica pode ser objeto de uma apropriação destrutiva de todas as suas características originais, uma espécie de terraplanagem radical e transformadora da paisagem. Mas se excluirmos esses gestos radicais e nos mantivermos dentro do território não-ficcional e dentro do mesmo horizonte de práticas onde o meu projeto, desde o início e de forma intencional, se insere, afirmo que o registo pode constituir, no interior do Arquivo, essa classe capaz de dar uma forma aos objetos que a partir dela são criados. Afirmo também que a dupla natureza do meu Arquivo, enquanto lugar e *medium*, implica mais um deslocamento da abordagem convencional a este assunto que, por si só, não é novo. Senão, vejamos por exemplo como Stella Bruzzi (2006) não tem dúvidas em afirmar:

A questão fundamental do documentário é a forma como somos convidados a aceder ao “documento” ou “registo” através da representação ou interpretação, na medida em que um material de arquivo se torna um ponto de referência mutável e não fixo.²⁸² (p.17)

Contrariando as abordagens teóricas dominantes, que classifica de ortodoxas e canónicas, Bruzzi propõe uma visão alternativa do registo não-ficcional:

Embora não defendendo o colapso da realidade e da representação, o que este capítulo tentará é uma análise do filme como registo a partir de uma perspetiva alternativa, nomeadamente a de que o documentário sempre reconheceu implicitamente que o “documento”, que constitui o seu cerne, está aberto à reavaliação, à reapropriação e até à manipulação, sem que estes processos obscureçam necessariamente ou tornem irrecuperável o significado, o contexto ou o conteúdo originais do documento.²⁸³ (p.16)

²⁸² “The fundamental issue of documentary film is the way in which we are invited to access the ‘document’ or ‘record’ through representation or interpretation, to the extent that a piece of archive material becomes a mutable rather than a fixed point of reference.”

²⁸³ “Whilst not advocating the collapse of reality and representation, what this chapter will attempt is an analysis of film as record from an alternative perspective, namely that documentary has always implicitly

Assim, apesar de Bruzzi centrar a sua argumentação na discussão sobre o filme documentário — modalidade da Forma Cinema da qual o meu Arquivo se distancia, pelas razões sobejamente invocadas — e apesar de também ela entender que o documentário constitui a mais valia interpretativa que permite ao espectador contextualizar e significar convenientemente essa abertura dos materiais em bruto — daí o documentário aparecer como o destino teleológico, forma onde o registo adquire estrutura, contexto e significado — temos aqui uma perspetiva que, pelo menos, também reconhece ao registo não-ficcional uma autonomia própria e a capacidade de, por si só, representar o real, independentemente do regime de representação onde se insere ou que reivindica. Esta perspetiva de Bruzzi em relação ao ‘documento’ enquanto material aberto a significações a posteriori, mas, em simultâneo, capaz de circunscrever e afirmar uma discursividade própria é especialmente corajosa, tendo em conta o lastro de autoridade teórica²⁸⁴ que, segundo a autora, historicamente tem desqualificado o potencial de autonomia representacional do registo quando não integrado na ‘forma filme’:

Embora a ortodoxia teórica estipule que o objetivo último do documentário é encontrar a forma perfeita de representar o real de modo a que a distinção entre os dois se torne invisível, não é isso que verificamos na história do cinema documental.²⁸⁵ (pp.13-14)

Aqui é que eu entendo que o meu Arquivo pode dar um pequeno contributo e constituir um deslocamento adicional na questão do estatuto do ‘documento’, se considerarmos justamente o diferente regime representacional onde os meus ‘documentos’ — o registo não-ficcional — se insere desde o início. Se esquecermos em definitivo o ‘filme documentário’ e se não condicionarmos o registo não-ficcional a esse pré-conceito, a esse destino com forma e formato pré-determinados e se, ao invés, pensarmos desde o início o acto de ‘filmar’ enquanto génese e plenitude ‘do filme’ mesmo — como, por razões diferentes, em contextos diferentes, e com metodologias diferentes o fizeram os operadores Lumière ou os operadores dos *Archives de la Planète*, ou Maya Deren, ou Jonas Mekas, ou Stan Brakhage ou Robert Huot, ou Hollis Frampton ou Laurent Goldring, entre tantos outros e tantas outras — podemos eventualmente aceder a todo um vasto e rico território de conceitos e práticas representacionais, a novas dimensões

acknowledged that the ‘document’ at its heart is open to reassessment, reappropriation and even manipulation without these processes necessarily obscuring or rendering irretrievable the document’s original meaning, context or content.”

²⁸⁴ A lista de Bruzzi é extensa: Kracauer, Balasz, Paul Arthur, Andrew Britton, Linda Williams, Bill Nichols...

²⁸⁵ “Although theoretical orthodoxy stipulates that the ultimate aim of documentary is to find the perfect way of representing the real so that the distinction between the two becomes invisible, this is not what one finds within the history of documentary filmmaking.”

do ‘olhar a realidade’ e do ‘fazer cinema’. Por isso eu reivindico e em simultâneo me afasto de Bruzzi, naquele ponto específico do ‘jardim’ onde os caminhos não-ficcionais se bifurcam. O caminho dela conduziu-a ao documentário e aos poderosos questionamentos que não páram de alimentar esse formato; outros caminhos podem ir dar a menus DVD, ou galerias, ou multi-projecções ao ar livre, ou a recintos *full dome*, como eu fui dar ao Arquivo, sem que isso implique que o ‘jardim’ deixe de ser cinematográfico, muito pelo contrário. O meu registo é não-ficcional e completamente não-encenado e, ao mesmo tempo, insere-se num regime representacional onde nenhuma ilusão de verdade, objetividade e autenticidade preside. Acredito que os materiais, tal como estão organizados e (in)formados pelo Arquivo, contêm um elevado potencial de expansão, sem que com isso percam a sua identidade e a sua ontologia e sem que isso implique uma radical re-significação. Por isso afirmo, na analogia com a *OOP*, que constituem a classe que define funções e atributos comuns entre os diferentes objetos instanciados, que são variações de um modelo original, como sucede na já abordada *Urform* (Gunning, 1997).

No Arquivo, a instanciação é essa derradeira fase de criação, mas não constitui uma conclusão, porque o Arquivo é em si mesmo uma forma viva e em movimento circular de criação, onde os objetos instanciados — que constituem, neste momento, a parte visível e visionável do projeto *O Homem de Ferro* — não abandonam o Arquivo no momento da sua instanciação, mas integram-no de volta e assim podem constituir novas classes a partir dos quais novos objetos podem ser instanciados. O único limite de expansão para este processo é meramente prático e humano porque, teoricamente falando e enquanto sistema com potencial (re)generativo, é virtualmente ilimitado.

De seguida descreverei as etapas do processo de instanciação, partindo dos primeiros 14 objetos, protótipos²⁸⁶ demonstrativos que instanciei e disponibilizo *online* para acompanhar esta tese.

Em primeiro lugar, e voltando um pouco atrás, quando digitalizei as k7 e quando comecei a organizar e estruturar a base de dados, comecei a fazer escolhas tão criteriosas quanto as que fazia durante as filmagens. Porque devo afirmar sem qualquer ambiguidade que, apesar de não estar a trabalhar convencionalmente e para um filme convencional, nunca considere que tudo o que eu filmasse seria intrinsecamente válido. Há inúmeros materiais que não resultaram e não correspondem aos meus pressupostos e ambições, como acontece em qualquer processo de criação. Apesar de

²⁸⁶ Chamo-lhes protótipos porque, em algumas dimensões, não estão completamente acabados. Falo por exemplo dos direitos musicais e dos direitos de imagem de alguns materiais que integram algumas instâncias. Tecnicamente falando, também ainda não tiveram uma correção de cor com *standard* profissional; e a gravação e utilização da minha voz é meramente demonstrativa.

todo o rigor e critério, existem coisas falhadas e existem diferenças de qualidade entre materiais, mas que de nenhuma forma estão relacionadas com uma eventual hierarquia de temas ou conteúdos que tenha decidido instituir após o visionamento. Pelo contrário, para mim, no momento da instanciação como no momento do registo, os materiais continuam a ter o mesmo significado e relevância, apenas diferem qualitativamente na parte que me compete, da execução. Trata-se tão só da contingência e do risco do trabalho no momento da sua concretização. Assim, apesar de continuarem a existir no Arquivo, alguns materiais foram classificados como secundários para efeitos de instanciação.

O segundo nível de escolha, aconteceu no âmbito de cada plano, com uma selecção criteriosa do conteúdo propriamente cinematográfico que define a duração do plano para efeitos de montagem. Já pude mencionar ao longo do presente texto o meu entendimento sobre o trabalho que implica criar uma imagem, mesmo num contexto não-ficcional, onde a convenção é — a coberto das premissas de autenticidade, de verosimilhança e de uma suposta correspondência indexical entre o referente e a representação — aceitar sem questionar as imagens que o dispositivo óptico convenientemente nos proporciona. Uma parte importante do meu trabalho e da minha reflexão foi negociar esse território partilhado — entre mim, a realidade, e o dispositivo técnico — de representação. Não existe uma matriz que me permita sistematizar os motivos das minhas escolhas durante a filmagem e durante a organização do Arquivo, e que permita definir o que é ou não é uma boa imagem, um bom plano, uma boa sequência. Isso é algo que se sente durante os múltiplos e repetidos visionamentos, quando percebemos que alguns materiais incorporam camadas que nos surpreendem, que nos ultrapassam, que nos desafiam, que nos entusiasmam, que expressam uma harmonia entre o olhar e o objeto e que formam uma materialidade e identidade própria, misteriosa, emocionante. Se eu estivesse a inserir-me numa lógica de filme documentário no sentido mais convencional, teria critérios muito mais objetivos e funcionais, relativos às temáticas, aos personagens, à estrutura e linhas narrativas, a todas essas dimensões necessárias, expectáveis e que já abordei a propósito de *É na Terra não é na Lua*. Mas quando nos situamos aquém e além das temáticas, dos significados e das interpretações, e quando o nosso trabalho não se insere em formatos pré-existentes, os critérios mudam. Mesmo as referências que aqui trouxe são mudas quando se trata de explicar as escolhas concretas. Laurent Goldring fala da descoberta retrospectiva, desse “ça avait été là”, que só o repetido visionamento nos permite revelar. Jonas Mekas nunca fala do porquê das escolhas

concretas, ou quando fala, atribui-as ao acaso²⁸⁷. Creio que à exceção do cinema que trabalha com elementos abstratos ou com premissas formalistas e teóricas muito específicas — como seja o cinema que, por exemplo Adams Sitney (2002 [1974]) classifica de estruturalista e que trabalha com métricas quantificáveis — é muito difícil prescrever critérios que não sejam de pura eficácia, utilitarismo e funcionalidade, como sucede por exemplo nas imagens científicas.²⁸⁸

No caso de *O Homem de Ferro*, todos os 14 objetos até aqui instanciados contêm materiais que considero adequados, e são esses objetos que têm, neste momento final, de falar por mim, pelo meu processo e pela justeza dos meus pressupostos e do meu trabalho, os quais procurei expor de forma abrangente e coerente.

Como também já antes referi, durante a filmagem a unidade narrativa correspondia ao próprio evento a filmar. O Arquivo segue essa lógica e por isso, no interior das pastas de cada k7, para além da *timeline* com todos os planos na sua duração integral, há uma *timeline* com os melhores planos, alinhados cronologicamente e agrupados tendo em conta o evento ao qual pertencem. Se o evento é acender a lareira, essa sequência fica alinhada numa *timeline*, com os planos que considero mais adequados. Se a sequência é uma conversa no alpendre, o procedimento é semelhante, e assim para todos os eventos que durante o registo aconteceram e foram filmados. Podemos considerar esta operação um primeiro nível de instanciação, ainda no interior do Arquivo, na medida em que os materiais do registo — a classe de origem — são instanciados em sequências, e são essas sequências — muitas vezes respeitando quase integralmente a já referida filmagem-montagem na câmara — que integram os objetos finais instanciados, que disponibilizo publicamente. Tal como o modelo *OOP* prescreve, a classe define os atributos e funções dos objetos. Por isso as instâncias — cada um dos objetos — mantêm os principais pressupostos do registo, apesar de constituírem expansões dos materiais de origem, pelas associações e ligações que promovem na montagem.

O Arquivo é um lugar de acolhimento de conjuntos de materiais, sendo as minhas filmagens o principal, mas não o único, como já vimos antes: uma parte do arquivo pessoal de Agostinho Ferro integra agora o Arquivo e faz parte do seu potencial de instanciação. É nesse sentido que afirmo que o Arquivo é uma forma e um lugar heterogéneo e híbrido e que promove a produção de novos objetos também eles heterogéneos e híbridos. Instanciar significa criar, mas uma criação que respeita o

²⁸⁷ Ver texto em *off* no início de *As I Was Moving*, já referido na página 106 do presente texto.

²⁸⁸ Ou em exemplos ainda mais extremos, como sejam as fotos de Robert Capa no dia do desembarque das tropas dos Aliados na Normandia, ou as quatro fotos tiradas pelo anónimo *Sonderkommando* em Auschwitz, essas “imagens-apesar-de-tudo” (Huberman, 2003), que não autorizam qualquer matriz estética ou artística de abordagem, pelo simples facto de serem um milagre da pura presença, do estar ali naquele tempo e naquele espaço específicos.

referente — as sequências dos eventos — da mesma forma que o registo não-ficcional respeita o referente da realidade e da mesma forma que na *OOP* os objetos respeitam as classes. Esta linha de continuidade e coerência é, para mim, fundamental, e atravessa todas as dimensões de criação do Arquivo.

Voltando à estrutura da base de dados, posso agora recuperar as duas últimas categorias e pastas que ainda não abordei, e que se referem a esta última fase e dimensão de criação, a instanciação do Arquivo. A pasta EXTERNOS [Figura 65] contém todo o tipo de materiais — filmes, músicas, sons, textos — que, na sua heterogeneidade, são convocados para dialogar e estabelecer ligações com outras categorias de materiais e integrem alguns dos objetos instanciados.

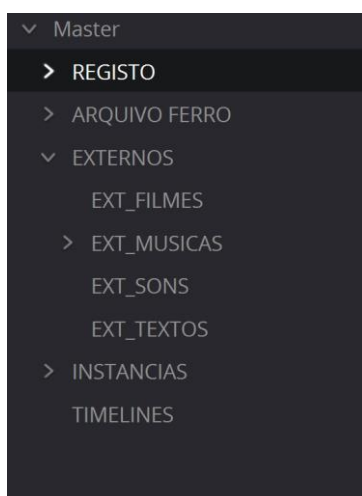


Figura 65: Captura de ecrã, DR, estrutura das principais pastas/categorias do Arquivo

Como podemos ver no lado esquerdo da figura 66, a categoria INSTANCIAS contém por sua vez uma outra pasta, denominada *_INSTANCIAS* com as *timelines* dos objetos finais instanciados, outra pasta com as gravações da minha voz, quando esta integra algum desses objetos, e uma pasta muito importante, que denomino de ENUNCIADOS, e que constitui o centro, motor e coração da instanciação.

Os enunciados são as ideias base para propostas de instanciação de objetos adicionais no futuro do Arquivo. Os 14 objetos que já instanciei estão numerados pela ordem pela qual as ideias me foram surgindo a partir do momento em que comecei a visionar os materiais do registo. Nesses primeiros visionamentos, ia tomando notas escritas das minhas impressões mais fortes e, principalmente, das ideias para associação de materiais. Nesse sentido, a numeração representa uma cronologia que respeita integralmente essa dimensão do processo de criação.

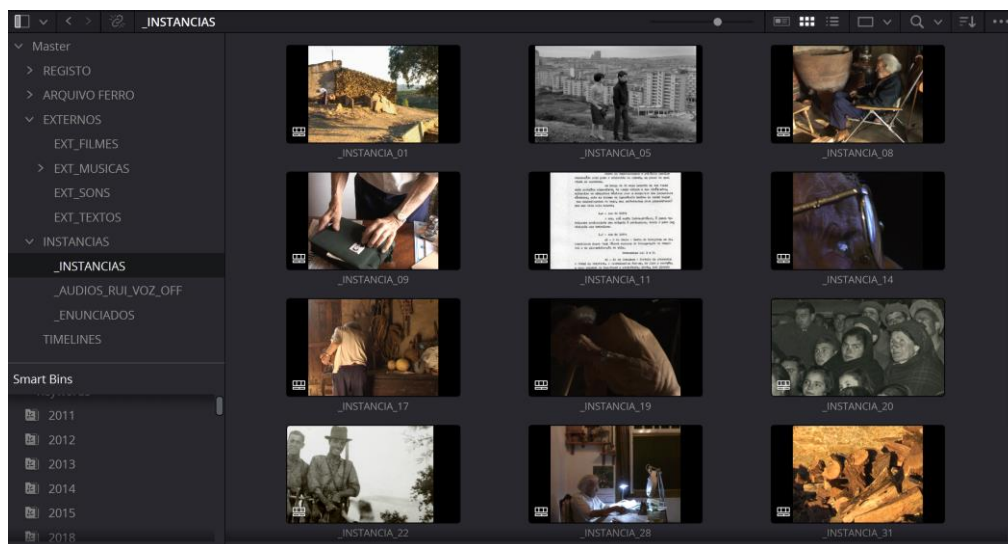


Figura 66: Captura de ecrã, DR, pasta com os 14 objetos instanciados

Nas figuras seguintes, podemos ver exemplos de alguns enunciados, tal como constam atualmente da base de dados. Um enunciado, em termos práticos e operacionais, é um ficheiro de texto que consta de uma *timeline* de enunciados, dentro da pasta correspondente. Cada ficheiro explicita da forma o mais sintética possível uma ideia ou um conceito para tentar instanciar. Na figura 67, por exemplo, está a proposta de criar uma instância que associe Agostinho Ferro, enquanto arquivista e catalogador, com o texto introdutório de Michel Foucault no livro *Les Mots et les Choses*, onde se faz referência a um texto ficcional de Jorge Luis Borges acerca de uma enciclopédia distópica. Portanto, este breve enunciado será um dia o ponto de partida para uma instância que coloque estas três ideias em diálogo. Não sei neste momento identificar todos os materiais concretos que farão parte deste objeto, nem sei dizer quando ele será instanciado, mas sei que há uma forte possibilidade de o concretizar. À esquerda da figura 67 podemos ver o verso da fotografia já referida na secção anterior, apenas como mote visual prévio, para quando eu visitar a pasta dos enunciados.



Figura 67: Captura de ecrã, DR, enunciado de instanciação

Na figura 68, vemos uma das várias ideias que me surgiu no dia em que a morte de Agostinho Ferro me foi comunicada. Lembrei-me do último filme de Glauber Rocha, *A Idade da Terra* (1980), e de uma sequência onde Glauber nos conta, num longo monólogo em voz *off*, como teve a ideia para esse filme no dia em que Pier Paolo Pasolini foi assassinado. Um dia irei testar esta instanciação, seguramente com a minha voz, e tentar refletir sobre essa ideia da morte como evento que pode dar origem a um filme. Em termos funcionais da base de dados, e tendo em conta que este enunciado existe, já trouxe para a pasta EXTERNOS o ficheiro do citado filme de Glauber, assim como também consta da pasta o ficheiro do filme *Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha, que integra um dos objetos já instanciados — *O Homem de Ferro #5*.

À esquerda da figura 68, vemos uma imagem do cemitério de Serrasqueira, cujo terreno foi oferecido por Agostinho Ferro ao município, embora ele tenha dado ordens rigorosas, obviamente por escrito, para não ser enterrado lá — tenho na minha posse o original desse documento onde constam todos os procedimentos logísticos a realizar após a sua morte, e claro que a sua versão digitalizada já integra o Arquivo e irá gerar no futuro, seguramente, um enunciado e uma instância.

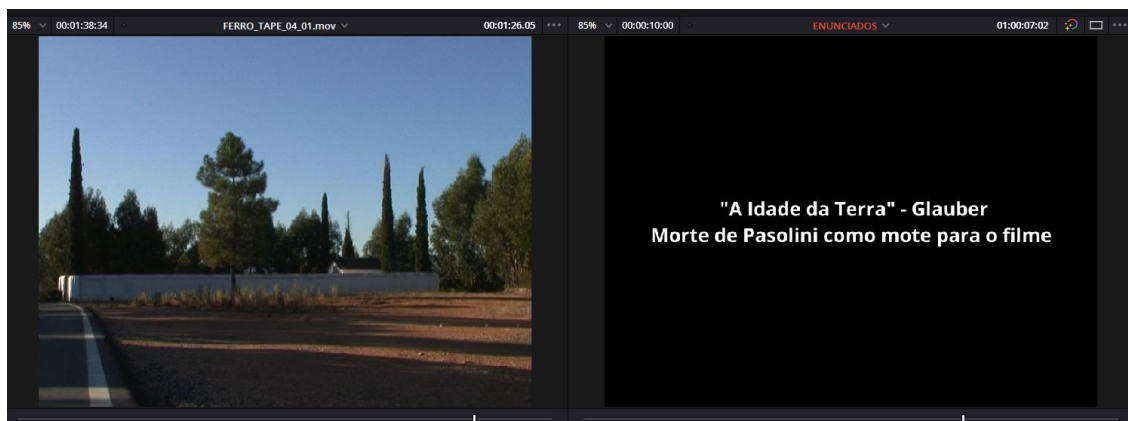


Figura 68: Captura de ecrã, DR, enunciado de instanciação

No exemplo seguinte, na figura 69, temos um enunciado muito genérico, que remete de novo para referências muito pessoais. Neste caso, um conceito que apelidei de “L’Art de Vivre”, expressão que Jean-Luc Godard utiliza no pequeno filme-ensaio de dois minutos de duração, *Je vous salue, Sarajevo* (1993). Esta ideia foi-me sugerida por diversas fotografias da juventude de Agostinho Ferro onde ele aparece invariavelmente alegre, com os amigos, em momentos de lazer, brincadeira e de pura felicidade. Na magnífica fotografia que ocupa a parte esquerda da figura 69 e que me serve de mnemónica, vemos Agostinho Ferro a ‘segurar’ nas mãos uma das suas amigas, numa

praia fluvial que existia no Rio Tejo junto ao porto de Ródão, muito antes da construção da barragem que mais tarde a engoliria.

Este enunciado em concreto é algo que me diz muito enquanto veículo de reflexão sobre um território desaparecido e um mundo que foi também o mundo de infância dos meus pais. Muito provavelmente, e em consequência deste enunciado, alguns materiais de arquivo da minha família irão futuramente integrar o Arquivo e ocupar o seu lugar na pasta EXTERNOS.



Figura 69: Captura de ecrã, DR, enunciado de instanciação

O enunciado da figura 70, é exemplar do efeito que o projeto doutoral também teve na própria (in)formação do meu Arquivo. Neste caso, é uma proposta para relacionar a série de 35 fotos dos namorados Agostinho Ferro e Sílvia Belo com a forma como Jonas Mekas, ao longo da sua obra, sempre associou o amor a uma demanda solitária, ideia concretizada em várias sequências de filmes diferentes onde, recorrentemente, utiliza o tema musical do prelúdio da ópera de Wagner, *Parsifal*. Este enunciado ainda está um pouco indefinido no meu espírito, não sei dizer exatamente como o pretendo operacionalizar, sei apenas que quero usar todas as fotos de Agostinho com Sílvia. Este não é o único enunciado onde quero usar esses materiais, mas é o único que já está na *timeline*, o que significa que também já coloquei na pasta EXTERNOS os temas musicais das óperas *Parsifal* e *Tristão e Isolda*. Ainda não tive oportunidade de selecionar as referidas sequências dos filmes de Mekas e de as trazer para o Arquivo, mas o enunciado aí está, a lembrar-me que é algo a fazer.

Em todo o caso, eis um enunciado diretamente relacionado com a investigação do presente doutoramento e uma ideia que me surgiu ao estudar a pertinência da obra de Mekas para a linhagem meta-histórica do Arquivo, tal como consta do Capítulo 2. Por isso digo que o *O Homem de Ferro* é, também, um projeto que inclui o próprio doutoramento.



Figura 70: Captura de ecrã, DR, enunciado de instanciação

Por último, um enunciado que remete para cinco fascinantes fotografias do arquivo pessoal de Agostinho Ferro — uma das quais visível na figura 71, à esquerda — todas referentes ao Carnaval de 1950 na aldeia de Serrasqueira. Tenciono fazer uma ligação entre estas imagens e a minha história familiar, tendo em conta que o meu avô morreu no Carnaval de 1940 quando a minha mãe tinha 6 anos e há toda uma reflexão que gostaria de fazer em redor desse evento e da forma como (não) festejávamos o Carnaval em família. Pretendo também usar imagens do registo, quando o meu pai — falecido enquanto eu terminava esta tese — e a minha mãe foram almoçar a casa de Agostinho Ferro.



Figura 71: Captura de ecrã, DR, *timeline* com os enunciados de instanciação

Na figura 71, em baixo, podemos ver a *timeline* dos ficheiros de texto dos vários enunciados.

Em resumo, tudo isto são enunciados de instanciação que deverão ser experimentados no futuro, mas que constituem em si mesmos exemplos de como o Arquivo é um objeto vivo, aberto e em permanente devir e constituem também exemplos de diferentes regimes de discursividade cinematográfica que o Arquivo pode comportar.

No contexto do projeto doutoral instanciei 14 objetos que, no meu entender, formam um conjunto demonstrativo da heterogeneidade das ligações e do potencial do Arquivo, e que totalizam uma duração de 99 minutos. Considero que é um corpo de trabalho demonstrativo das etapas, objetivos e métodos de investigação, criação e reflexão levados a cabo neste projeto, apesar de, à escala do meu Arquivo, ser uma pequeníssima amostra das possibilidades latentes, que podem ser parcialmente vislumbradas nos 42 enunciados que neste momento integram a base de dados.

Nenhum destes 14 objetos tem um título para além de *O Homem de Ferro* e de uma numeração que representa, como já referi, a ordem de criação dos enunciados, e não a ordem pela qual foram instanciados, muito menos uma qualquer hierarquia de importância ou relevância temáticas. Assim como durante o registo eu nunca quis fazer um filme ‘sobre’ e sempre tentei evitar colocar significados e interpretações ‘sobre’ a realidade, também agora não quis colocar significados e interpretações ‘sobre’ os materiais. Isto não quer dizer que me abstenha de discurso e intencionalidade, mas apenas que me recuso a condicionar a priori a receção dos objetos por parte do espectador. Acredito profundamente que o essencial da autonomia do registo se mantém, neste novo contexto de expansão discursiva, intacto. Há até um exemplo de um objeto — *O Homem de Ferro #31* — que é integralmente equivalente à sequência do evento, tal como a alinhei diretamente na *timeline* a partir do registo²⁸⁹. A associação de materiais heterogéneos que algumas das instâncias promovem também não desvirtuam as características de origem, assim como na *OOP* os objetos instanciados, sendo todos diferentes, remetem sempre para as características gerais definidas pela classe a partir da qual foram criados.

Sobre o estatuto dos objetos, não me oponho a que se lhes chame filmes, desde que salvaguardada a sua contextualização no Arquivo e no projeto *O Homem de Ferro*, e também porque, com certeza, reivindico para eles o estatuto de obra cinematográfica, independentemente do dispositivo geral em que se inserem, e que, como já referi talvez demasiadas vezes, não sendo a Forma Cinema, é Cinema.

Segue-se uma breve e sumária descrição dos 14 filmes, com um foco nos materiais que os constituem e nunca com o propósito de explicação ou pré-visualização daquilo que representam ou do que pretendem contar.

²⁸⁹ Assim como certos filmes de Jonas Mekas coincidem integralmente com o material tal como foi filmado e montado em câmara.

Os filmes podem ser vistos por qualquer ordem, a numeração não pressupõe qualquer estratégia ou sugestão narrativa, muito pelo contrário.

[**Visionamento:** <https://vimeo.com/showcase/10795678> | **Password:** AF1920]

O Homem de Ferro #1

Duração: 7'32"

Materiais utilizados: registo, voz off, fotografia do arquivo Ferro, música de Haydn

Intervenientes: Agostinho Ferro, Rui Ribeiro

O Homem de Ferro #5

Duração: 8'09"

Materiais utilizados: registo, voz off, imagens do filme *Os Verdes Anos* (1963)

Intervenientes: Agostinho Ferro, Rui Ribeiro, Américo, Lucília

O Homem de Ferro #8

Duração: 7'42"

Materiais utilizados: registo

Intervenientes: Agostinho Ferro, Américo, Lucília

O Homem de Ferro #9

Duração: 5'11"

Materiais utilizados: registo

Intervenientes: Agostinho Ferro

O Homem de Ferro #11

Duração: 5'12"

Materiais utilizados: registo

Intervenientes: Agostinho Ferro, Américo, Lucília

O Homem de Ferro #14

Duração: 4'48"

Materiais utilizados: registo

Intervenientes: Agostinho Ferro, Rui Ribeiro

O Homem de Ferro #17

Duração: 9'30"

Materiais utilizados: registo

Intervenientes: Agostinho Ferro, Américo, Rui Ribeiro

O Homem de Ferro #19

Duração: 6'04"

Materiais utilizados: registo

Intervenientes: Agostinho Ferro, Rui Ribeiro

O Homem de Ferro #20

Duração: 9'29"

Materiais utilizados: fotografias do arquivo Ferro, som de filme da CNEA

O Homem de Ferro #22

Duração: 5'19"

Materiais utilizados: registo, fotografias do arquivo Ferro, música de Pauline Oliveros

Intervenientes: Agostinho Ferro

O Homem de Ferro #28

Duração: 11'41"

Materiais utilizados: registo

Intervenientes: Agostinho Ferro, Rui Ribeiro

O Homem de Ferro #31

Duração: 3'28"

Materiais utilizados: registo

Intervenientes: Agostinho Ferro, Américo, Lucília

O Homem de Ferro #34

Duração: 9'29"

Materiais utilizados: registo, fotografias do arquivo Ferro

Intervenientes: Agostinho Ferro

O Homem de Ferro #37

Duração: 5'26"

Materiais utilizados: registo, fotos do arquivo Ferro

Intervenientes: Agostinho Ferro, Rui Ribeiro, Lucília

Conclusão

*Não encontrar o nosso caminho numa cidade não
significa muito. Mas perdermo-nos numa cidade da
mesma forma que nos perdemos numa floresta requer
toda uma arte.*
— Walter Benjamin

*Indeed, what is friendship other than a proximity
that resists both representation and conceptualization?*
— Giorgio Agamben

To live till you die is to live long enough.
— Lao Tzu

Aqui chegado, parece-me oportuno e conveniente retomar, de forma sintética, o essencial das fases e dimensões de criação do meu projeto, numa breve panorâmica cronológica e em prol de uma visão holística do trabalho.

O conceito de Arquivo surgiu na fase inicial do registo fílmico, como hipótese de forma e formato alternativos ao ‘filme convencional’ e ao dispositivo hegemónico da Forma Cinema, segundo a definição de André Parente (2007). A ponderação dessa alternativa foi motivada por duas grandes premissas: a complexidade e multi-dimensionalidade do meu anfitrião — que, no meu entender, um ‘filme’ não poderia ou saberia abarcar — e a ideia de que qualquer filme ‘sobre ele’ seria, no mínimo, oportunista, face às circunstâncias do nosso (re)encontro e à realidade concreta da existência de Agostinho Ferro. Essas foram as bases da minha proposta, de um filmar sem termo e sem filme, num processo que seria também o encerramento da minha atividade enquanto cineasta, fazendo desse compromisso igualmente um veículo de reflexão pessoal e cinematográfica.

O Homem de Ferro é, assim, a designação que engloba a totalidade deste projeto e que inclui o compromisso, a minha circunstância biográfica e profissional, o Arquivo e o próprio projeto doutoral, que surgiu entre o final do registo fílmico — realizado entre 2011 e 2018 e que constituiu a primeira fase e dimensão de criação do Arquivo — e a organização da base de dados, que constituiu a segunda fase e dimensão de criação. A terceira fase e dimensão de criação do Arquivo é a instanciação propriamente dita.

Se aqui distingo entre ‘fase’ e ‘dimensão’ é porque o Arquivo funciona como um sistema circular de criação, tendo em conta que todos os objetos instanciados saem dele enquanto filmes para logo voltarem a entrar enquanto novos materiais disponíveis para

serem incluídos em novas instanciações, numa contínua atualização, expansão e reconfiguração e assumindo a mesma função de veículo criador que, na primeira fase, ficou a cargo do registo fílmico.

Este funcionamento conduz a uma primeira conclusão, na medida em que confirma a justeza e pertinência da aproximação conceptual à *OOP*, que se revelou, bem mais do que uma inspiração vaga e abstrata, uma importante e produtiva referência. A circularidade do processo de criação e a conseqüente capacidade (re)generativa; o nível de agência criativa intrínseco à estrutura da minha base de dados; a relação funcional direta entre registo e instâncias — tal como a que sucede entre classe e objeto —; e o potencial de criação de novos enunciados de instanciação configuram no meu Arquivo uma dimensão sistemática que valida a analogia com a *OOP* e a minha intuição inicial de que *O Homem de Ferro*, sendo na origem um projeto de cinema, poderia igualmente proporcionar um vasto potencial de criação de formas híbridas em territórios artísticos contíguos ou suplementares.

Embora a dimensão propriamente cinematográfica do Arquivo, enquanto lugar, forma e *medium* em permanente devir condicione, por enquanto, a concretização mais precisa desse potencial ‘outro’ — desde logo, devido à quantidade considerável de enunciados que já se encontram na base de dados em lista de espera para serem instanciados — não é difícil vislumbrar possibilidades futuras de expansão computacional da estrutura, organização e funcionamento da base de dados, passíveis de reforçar a sua autonomia enquanto sistema gerador não apenas de novos enunciados de instanciação mas, inclusivamente, enquanto instanciador de novos filmes. Isso significa que o Arquivo tem todo o potencial para se inserir, por exemplo, no muito atual e dinâmico campo disciplinar da Database Art, tal como é definido por Sjoukje van der Meulen (2020):

Database Art é uma forma de arte digital que utiliza o arquivo digital como fonte de imaginação artística e como forma de investigação crítica. Todos os aspectos da base de dados, como a recolha, o armazenamento, o mapeamento e a visualização de dados, fazem parte da database art, mas as variantes mais críticas e reflexivas também questionam o conceito e a estrutura da base de dados.²⁹⁰

Curiosamente, se esta perspetiva computacional parece implicar a dispensa da minha participação futura enquanto agente instanciador, na verdade tal procedimento acabaria por reforçar ainda mais a autonomia do meu registo fílmico enquanto base

²⁹⁰ “Database art is a form of digital art that uses the digital archive as both a source of artistic imagination and a form of critical inquiry. All aspects of the database, such as collecting, storing, mapping, and visualizing data, are part of database art, but the more critical and reflexive variants also question the concept and structure of the database.”

material do projeto e que será sempre a matriz de instanciação do Arquivo, mesmo se promovida por um algoritmo²⁹¹.

A reivindicação de um estatuto de autonomia formal e estética para o registo fílmico não-ficcional foi, justamente, a ideia que percorreu todas as dimensões do projeto *O Homem de Ferro*. Os capítulos 1 e 2 são atravessados e habitados por exemplos, questionamentos, prolongamentos, dúvidas, ponderações, reflexões em redor dessa ideia e das suas implicações cinematográficas, através da abordagem de casos concretos. A linhagem que criei no Capítulo 2, com o misto de liberdade, rigor e imaginação que a meta-história – tal como prescrita por Hollis Frampton (2009 [1971]) – autoriza, parece-me apropriada para o estabelecimento de uma tradição sólida e coerente de práticas cinematográficas que colocam a autonomia do registo fílmico no centro do seu dispositivo e da sua abordagem formal, tradição na qual este projeto se insere e de que se assume cúmplice. A distância que esses dispositivos e abordagens alternativas afirmam em relação às convenções da Forma Cinema (Parente, 2007), sendo uma distância variável, configura, em qualquer dos casos, um horizonte e território de expansão do próprio Cinema, e não constitui um campo de forças negativas que necessite de afirmar as suas energias produtivas em oposição direta a outras formas e formatos mais hegemónicos.

Este é um ponto muito importante na minha prática e no meu projeto, algo que já referi, mas que quero reafirmar: o compromisso com Agostinho Ferro espoletou uma série de reflexões e questionamentos que encontraram no registo fílmico um território privilegiado de possibilidades, experiências e desafios práticos muito concretos, sem que isso tenha implicado uma necessidade de “fazer contra”. Neste projeto nunca houve inimigos e, nesse sentido, parafraseando e contrariando o poeta Mallarmé, a destruição nunca foi a minha Beatriz. A linhagem do Capítulo 2 resulta de um impulso meta-histórico de invenção de precursores para o futuro da minha derradeira demanda enquanto cineasta. Por isso, nos três exemplos que elegi julgo poder reconhecer o mesmo tipo de energia, essencialmente positiva e criadora, a mesma intencionalidade no gesto de olhar e criar imagens através do cinema.

A esses três exemplos, que julgo formarem um conjunto coerente, mas ainda assim diverso de práticas, poderia ter juntado outros que foram surgindo no decorrer da investigação, alguns dos quais brevemente referidos e que constituem um território alargado de afinidades e de questionamentos em redor do estatuto do registo na/enquanto criação. Tendo em conta que o Arquivo é uma forma viva e aberta e que o projeto *O Homem de Ferro* ainda se encontra, por essa via, incompleto, permito-me

²⁹¹ Que aliás, seria programado por mim, e então colocar-se-ão outras interessantes questões e reflexões sobre a autoria da instanciação.

trazer para esta secção final do texto um conjunto de ilações em modo prospetivo — tal como o gesto meta-histórico autoriza, e pelo qual, justamente, podemos começar.

A meta-história não foi apenas, na presente tese, uma importante referência metodológica e conceptual no estabelecimento da linhagem do Arquivo, mas revelou-se ela mesma passível de integrar a linhagem, através do derradeiro e, evidentemente, inacabado, projeto fílmico de Frampton, *Magellan* (1971-1980), que é ele mesmo, assumidamente, uma meta-história do cinema que ocupou mais de uma década de trabalho e vida do cineasta. Na última formulação, e segundo Michael Zyrd (2023), o projeto *Magellan* compreendia 36 horas de filmes, alguns deles já pré-existentis enquanto obras autónomas — exatamente como no caso de Mekas — mas na sua grande maioria filmes com a duração aproximada de um minuto — como nos filmes Lumière — cujas séries deveriam ser exibidas respeitando uma ordem (pre)determinada e ao longo de um ano — literalmente, entre 1 de Janeiro e 31 de Dezembro. Ainda segundo Zyrd (2023), Frampton tinha notas extensas para a produção de mais filmes e deixou centenas de filmes por editar, tendo dado instruções expressas para que esses materiais não fossem disponibilizados após a sua morte. Os Lumière foram uma referência sempre presente na minha linhagem, desde logo e de forma óbvia enquanto contemporâneos de Albert Kahn e, portanto, incluídos na estética da vista (Gunning, 1997). Mas repare-se como também Frampton reivindica essa tradição específica — como aliás o seu texto da meta-história já havia sido precedido de uma epígrafe dos Lumière — como Mekas lhes dedicou *Walden* e como Robert Huot os menciona como a grande referência para o seu trabalho em filme. Nessa linha(gem) de continuidade, devo mencionar uma reflexão que ficou apenas entrevista nesta investigação e que me parece passível de exploração futura, em redor do conceito de ‘documento’. Penso em concreto na importância particular que esse conceito tomou, a dada altura — na transição da década de 60 para a de 70 — na obra de Stan Brakhage, uma quase invisível presença que acompanha tantas partes deste texto e que por diversas vezes esteve para ser chamado à cena principal, mas permaneceu secreto e sereno nos bastidores, à espera de outro e mais apropriado enredo. Se eu não tivesse o Arquivo para construir e para instanciar e se o meu compromisso com Agostinho Ferro tivesse terminado com o registo, teria sido quase inevitável aprofundar a questão do documento, que aliás irrompe com fulgor no início do Capítulo 2, na abordagem aos *Archives de la Planète*. Quando Brakhage se debruçou com inusitada intensidade sobre o documento e a natureza do registo não-ficcional — regime representacional com o qual confrontou as premissas, até então metafóricas e visionárias, da sua vasta obra artística — promoveu uma intensa correspondência epistolar com importantes críticos, teóricos e cineastas, onde — e porque não há coincidências — se incluem Jonas Mekas e

Hollis Frampton. Marie Nesthus (2001), a autora que primeiro revelou e estudou essa correspondência, situa a origem da crise representacional de Brakhage numa experiência terminal, de contacto imediato com a morte: “A experiência de filmar na morgue local afetou profundamente o cineasta. Seis semanas depois de regressar de Pittsburgh, Brakhage continuava perturbado ao ponto de achar impossível iniciar o processo de transformar as suas filmagens num filme.”²⁹² (p.135).

É interessante considerar e averiguar a possibilidade de Stan Brakhage ter ficado pela primeira vez bloqueado face à irreversibilidade da morte e decadência da matéria humana, que nenhum olhar, visão, metáfora, método criativo ou estratégia de equivalência simbólica entre a natureza das coisas e o modo de ver, podem (re)animar. O impacto desta experiência²⁹³ limite provocou no cineasta uma reflexão em redor do documento que o conduziria igualmente à tradição artística dos... filmes Lumière e à luminosa sedução “destes fragmentos aparentemente sem sentido e não sequenciais de imagens a preto e branco que recusam qualquer apelo estético ou documental facilitista.” (Amad, 2010).

Retomando o âmbito específico do meu projeto doutoral, identifico analogias nesta crise de Brakhage com a crise de Maya Deren em redor do projeto no Haiti. Ambas começam por ser crises de um regime de representação que, note-se bem, nunca impedem o registo fílmico, mas que constituem bloqueios severos no momento de montar os ‘filmes’. Assim, a este respeito gostaria de deixar um conjunto de reflexões em jeito de perguntas, as quais emanam e desdobram esta investigação e este projeto: até que ponto estas ‘crises’, estas dificuldades que alguns cineastas sentem em montar certos projetos, não terão bem mais a ver com limites do formato ‘filme’ do que com limites dos materiais filmados? Não será o dispositivo da Forma Cinema um condicionamento prévio, um destino pré-anunciado que colide com a validade, pertinência e autonomia do registo? E se a mais forte razão pela qual Maya Deren não conseguiu montar o ‘filme’ do Haiti fosse porque muitos filmes já existiam, acabados, no conjunto dos materiais filmados? Não será um caso de inadequação de dispositivo, cuja influência Maya Deren não logrou contrariar, naquele momento histórico precoce em que ainda não haviam surgido, no deserto da indústria cinematográfica, os férteis oásis multimédia? Maya Deren vislumbrou todas essas novas paisagens audiovisuais — algumas das quais ajudou a sonhar — mas não viveu para usufruir dessa nova realidade. Pensemos na explosão de formas e dispositivos que ocorreu a partir do meio da década de 60 — explosão também identificada e reivindicada por Parente (2008, p.12), que

²⁹² “The experience of filming in the County Morgue affected the filmmaker profoundly. Six weeks after returning from Pittsburgh, Brakhage remained troubled to the degree that he found it impossible to begin the process of forming his footage into a film.”

²⁹³ Materializada nos filmes *eyes*, *Deus Ex*, *The Act of Seeing with One's Own Eyes*, todos de 1971.

destaca em particular o “cinema expandido” e o “cinema de museu” — e como essa plural abertura poderia ter libertado Deren da sua ‘crise’, como viria a libertar Jonas Mekas da crise após a realização de *Guns of the Trees*. Aliás, Mekas é exemplar na resposta que encontrou, na forma como viveu e filmou essencialmente desprendido de formatos de filme e circuitos de destino para o seu filmar. A abordagem à sua obra proporcionou-me um horizonte alargado de descobertas e afinidades verdadeiramente eletivas, para a qual creio ter contribuído com a minha investigação, ao expôr o que entendo ser uma equivalência crítica e histórica desadequada entre o filme-diário e o filme-autobiográfico.

O meu registo começou com uma decisão de filmar-sem-filme, sem formatos e destinos pré-determinados, à qual se foram juntando outras premissas que reforçaram a autonomia dos materiais e que culminaram no todo do projeto atual, incluindo a presente tese. Nesse contexto, um contributo relevante surge com a convocação da obra de Laurent Goldring, que não só constitui um exemplo de dispositivo formal e técnico alternativo, na fronteira entre o cinema e as artes que o próprio Goldring qualifica de analógicas, mas também — e talvez com ainda mais relevância — um exemplo que coloca o regime representacional no centro da reflexão sobre a natureza do registo fílmico. Na continuidade desse posicionamento, creio que o meu trabalho procura ser o resultado prático de uma relação produtiva entre o imperativo de criação de imagens e o despojamento dos fantasmas, imagens virtuais e pre-conceitos que condicionam, de forma prévia, o nosso olhar. Sem a disponibilidade para questionar o estatuto dessas imagens virtuais e o regime de verosimilhança que as pre-determina, não me teria sido possível equacionar todo o potencial do registo. Aceitar o referente da realidade não implica entregar ao dispositivo óptico todo o ónus da representação desse referente e, muito menos, implica abdicar de ver e de criar.

Os dois caminhos que o cinema convencional proporciona aos materiais não-ficcionais conduzem normalmente a dois destinos que entendi desadequados no contexto do compromisso com Agostinho Ferro: ou a apropriação dos materiais numa lógica de *found footage*, para serem integrados — em modalidades mais ou menos experimentais — em regimes discursivos que os despojam da autonomia e sentido original que possam conter; ou a integração dos materiais no formato documentário, onde participam com um estatuto um pouco mais digno do que o anterior e com uma identidade mais definida, enquanto ‘brutos’ do filme a haver, mas sempre com um estatuto de imagens que carecem de um sentido e de uma significação que apenas a retórica do ‘filme’ lhes pode atribuir.

Nessas duas estranhas formas de filme o registo não tem vida própria e a autonomia das imagens perde-se na voragem desencantada das formas e dos formatos de destino.

E é aqui que retomo a pertinência das lições de Goldring e a importância do estatuto de origem das imagens e do processo de criação que as forma. Se aceitarmos e nos resignarmos à ideia de que a imagem das coisas pertence às próprias coisas (Goldring, 2014), num regime de equivalência direta entre a imagem e a representação, arriscamos criar uma brecha por onde penetram todos os clichés e excessos de um mundo que, cada vez mais, é a imagem mais ou menos programada e artificial de si mesmo. Aceitar reproduzir essa imagem do mundo é também aceitar reproduzir o discurso dominante que ela necessariamente veicula.

Durante seis anos e oito meses vivi com Agostinho Ferro um laboratório concreto de experiências partilhadas, na tentativa de conciliar o gesto criativo com a ausência de encenação, a intencionalidade com a simplicidade, o tempo diferido do olhar com o tempo dos eventos, sem urgências e sem histórias, sem narrativas e sem causalidade, sem preconceitos, sem hierarquias, sem obrigações para além de pensar cada momento como um momento de cinema e pensar o cinema como uma série discreta de objetos à qual chamamos filmes, e que podem assumir diferentes formas e formatos.

Do projeto *O Homem de Ferro* subsiste agora o Arquivo, que não tem horizonte terminal previsível, e que irá sendo criado e (re)criado, formado e (re)formado sem termo e ao sabor das instanciações. Estou consciente de que esse lado aberto, vivo e incompleto do Arquivo impede-me, por enquanto, de fixar uma definição mais clara do(s) dispositivo(s) de visualização do projeto. Recorde-se que, na Forma Cinema, segundo Parente (2007), existem várias componentes do dispositivo: a dimensão arquitetónica do lugar onde se visiona um espetáculo com uma determinada duração, a dimensão técnica da projeção, e a dimensão “estético-formal” ou “discursivo-formal” do filme, normalmente narrativo (pp. 8-9). No que diz respeito ao lugar e à configuração da experiência de visionamento, o meu projeto está ainda indefinido, e os objetos, entretanto instanciados, que disponibilizo *online* na plataforma Vimeo, são apenas utilitários neste contexto, e não constituem a proposta definitiva de exibição. Sabemos que a parte pública do projeto *O Homem de Ferro* é — para além deste texto — o conjunto de filmes que serão instanciados, para o qual se afigura um grande potencial de heterogeneidade de dispositivos de exibição, equivalente à heterogeneidade dos materiais do Arquivo — penso na possibilidade de uma base de dados pública e *online* com valências interativas, em instalações vídeo com multi-projeção, em materialidades híbridas como sejam a edição de DVD com um livro de fotografias e texto, ou na eventual circulação de alguns objetos individuais e de forma autónoma.

Neste momento concluo a presente tese e cumpro um desígnio, tal como já havia concluído o registo e cumprido integralmente o meu compromisso. Igualmente

concluído e cumprido está o meu percurso enquanto cineasta. Após a morte de Agostinho Ferro, e tal como previsto e desejado, não mais voltei a filmar, tendo encontrado na função de produtor um território de práticas adequadas às minhas características e que não excluem de forma alguma a criatividade, apenas a veiculam em diferentes modalidades e intensidades que me permitem atingir, sem contradições de estatuto e hierarquia, o mesmo ideal de despersonalização de que fala Maya Deren — não enquanto destruição do indivíduo, mas enquanto expansão para além da dimensão pessoal e para além das “especializações e limites da personalidade.” (Deren, 1946).

A propósito desta mudança e deste encerramento, queria terminar convocando uma das minhas mais preciosas referências, Jerzy Grotowski, e um texto essencial — e também ele terminal — intitulado “Da Companhia Teatral à Arte como Veículo”²⁹⁴, onde Grotowski (1995) reflete sobre o seu percurso no teatro desde os anos 60 e as diferentes fases pelas quais a sua prática artística passou, desde o início como jovem encenador numa lógica de teatro clássico, passando pela fase dita experimental com a sua própria companhia teatral no famoso Teatro Laboratório de Opole, a fase do Teatro Participativo e assim sucessivamente, percorrendo, um após um, os elos daquilo a que chama ‘a cadeia das Artes Performativas’: “Nas artes do espetáculo, existe uma cadeia com muitos elos diferentes.”²⁹⁵(p.118). Para Grotowski, havia então chegado a derradeira fase do seu trabalho, o último elo da cadeia, a “Arte como Veículo”, um processo de trabalho sem apresentação pública e cujos efeitos incidem exclusivamente no atuante e não no espectador. Aqui o importante é esta ideia de cadeia contínua onde não existe oposição entre os elos, apenas extremidades passíveis de serem percorridas nos dois sentidos: “Os dois extremos da cadeia (a arte como apresentação e a arte como veículo) devem existir: um visível — público — e o outro quase invisível.”²⁹⁶(p.135). Esta analogia sempre ressoou profundamente em mim, como uma lição de tolerância em relação às diferentes modalidades que devem poder constituir e conviver em qualquer campo disciplinar, e também pela poderosa ideia de uma prática artística com impacto quase exclusivo no praticante — na sua técnica e capacidades, no seu corpo e na sua mente, no conjunto dos seus conhecimentos e saberes. Creio que *O Homem de Ferro* é um projeto que representa uma cadeia de elos que vou percorrendo entre a visibilidade e a invisibilidade de práticas mais ou menos artísticas e investigativas, mais ou menos públicas ou invisíveis.

Quero acreditar que no final desse percurso encontrarei a minha própria e plena presença.

²⁹⁴ “From the Theatre Company to Art as Vehicle.”

²⁹⁵ “In the performing arts, there exists a chain with many different links.”

²⁹⁶ “Both extremities of the chain (Art as presentation and Art as vehicle) should exist: one visible—public—and the other almost invisible.”

Bibliografia

- Adams Sitney, P. (2002 [1974]). *Visionary film: the American avant-garde 1943* 2000. Oxford University Press.
- Adams Sitney, P. (2008). *Eyes upside down: visionary filmmakers and the heritage of Emerson*. Oxford University Press.
- Amad, P. (2010). *Counter-Archive: Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète*. Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/amad13500>
- Anderson, M., & Varda, A. (2014). The Modest Gesture of the Filmmaker: An Interview with Agnès Varda. In T. J. Kline (Ed.), *Agnès Varda: Interviews* (pp. 173–182). University Press of Mississippi.
- Arthur, P. (1992). Routines of Emancipation: Alternative Cinema in the Ideology and Politics of the Sixties. In David E. James (Ed.), *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground* (pp. 17–48). Princeton University Press
- Barcoso, C. (1998). *O Zé analfabeto no cinema: o cinema na Campanha Nacional de Educação de Adultos de 1952 a 1956*. [Dissertação de mestrado, FPCE]. Repositório da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/27646>
- Baron, J. (2014). *The archive effect: found footage and the audiovisual experience of history*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Beausoleil, J. & Delamarre, M. (1993). Deux témoins de leur temps: Albert Kahn et Jean Brunhes. In: MUSÉE ALBERT KAHN. *Jean Brunhes, autour du monde: regards d'un géographe, regards de la géographie*. Catálogo de exposição, Boulogne, 1993-1994. Vilo.
- Beeston, A., & Solomon, S. (2023). *Incomplete*. Univ of California Press.
- Bissell, B., & Linda Caruso Haviland. (2018). *The Sentient Archive*. Wesleyan University Press.
- Brakhage, S. (1989). *Film at wit's end: eight Avant-garde filmmakers*. Mcpherson & Co Publishers.

- Brakhage, S. (1992). Jonas Mekas. In David E. James (Ed.), *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground* (pp. 266–267). Princeton University Press
- Brakhage, S. (2017). *Stan Brakhage*. Univ. Press of Mississippi.
<https://doi.org/10.2307/jj.399523>
- Bruzzi, S. (2006). *New documentary: a critical introduction*. Routledge.
- Carroll N. (1996). *Theorizing the moving image*. Cambridge University Press.
- Castro, T. (2008). Les Archives de la Planète et les rythmes de l’Histoire. *1895*, 54, 56–81. <https://doi.org/10.4000/1895.2752>
- DeBouzek, J. (1992). Maya Deren: A portrait of the artist as ethnographer. *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, 5(2), 7–28.
<https://doi.org/10.1080/07407709208571150>
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon: logique de la sensation*. Éditions Du Seuil.
- Deren, M. (1946). *An anagram of ideas on art, form and film*. Alicat Book Shop Press.
- Deren, M. (1965 [1947]). Film in Progress. Thematic Statement. Application for the Renewal of a Fellowship for Creative Work in Motion Pictures. *Film Culture*, 39, 11-17.
- Deren, M. (1980). From the Notebook of Maya Deren, 1947. *October*, 14, 21.
<https://doi.org/10.2307/778529>
- Deren, M. (1983 [1953]). *Divine horsemen: the living gods of Haiti*. Mcpherson.
- Deren, M., & Mcpherson, B. R. (2005). *Essential Deren : collected writings on film*. Mcpherson.
- Derrida, J., & Prenowitz, E. (1995). Archive Fever: A Freudian Impression. *Diacritics*, 25(2), 9–63. <https://doi.org/10.2307/465144>
- Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*. Les Editions de Minuit.
- Enwezor, O. (2008). *Archive Fever*. Steidl.
- Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, 110, 3–22.

- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Éditions Gallimard.
- Frampton, H., & Jenkins, B. (2009). *On the camera arts and consecutive matters: the writings of Hollis Frampton*. The MIT Press.
- Giannachi, Gabriella. (2016). *Archive Everything: Mapping the Everyday*. The MIT Press.
- Godmilow, J. (2022). *Kill the Documentary: A Letter to Filmmakers, Students, and Scholars*. Columbia University Press.
- Goldring, L. (1999). Les bodymades de Laurent Goldring; Just the Body. Entretien avec Jacqueline Caux. *Art Press*, n. 242, 40-43. Disponível em <https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/just-the-body>
- Goldring, L. (2002). Images en formation. Entretien avec Laurent Goldring: propos recueillis par Cyril Béghin et Stéphane Delorme, *Balthazar*, n.5, 77-85. Disponível em: <https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/formes-en-formation-entretien-avec-laurent-goldring>
- Goldring, L. (2004). Hypothèse numéro huit. L'auteur de la ressemblance. *Revue LIGEIA, Dossiers sur l'Art*, n.49-52, *La photographie en vecteur*. Disponível em: <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/hypothese-numero-huit-lauteur-de-la-ressemblance>
- Goldring, L. (2012). Le cinéma fait son spectateur. In Josette Féral (Dir.). *Pratiques performatives. BodyRemix* (p.113-124). Presses Universitaires de Rennes. Disponível em: <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/hypothese-4-bis-le-cinema-faitson-spectateur>.
- Goldring, L. (2014) Hypothèse numéro quatre: La liquidation du modernisme. *Les Nouvelles d'Archimède. Revue culturelle de l'Université Lille 1*, n. 65. Disponível em: <https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/hypothese-4-la-liquidation-du-modernisme>
- Gunning, T. (2016 [1997]). Before Documentary: Early Nonfiction Films and the 'View' Aesthetic. In Kahana, J. (Ed.), *The Documentary Film Reader* (pp.52-63). Oxford University Press

- Hoberman, J. (1992). The Forest and *The Trees*. In David E. James (Ed.), *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground* (pp. 100–120). Princeton University Press.
- James, D. (1992). Film Diary/Diary Film: Practice and Product in Walden. In D. E. James (Ed.), *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground* (pp. 145–177). Princeton University Press.
- James, D. E. (2005). *Stan Brakhage: filmmaker*. Temple University Press.
- Jasinskaite, I. (2020). Aesthetic Puzzlements: Jonas Mekas's Diary Films and Ludwig Wittgenstein. *Film-Philosophy*, 24(2), 162–184.
<https://doi.org/10.3366/film.2020.0137>
- Keller, M. (1992). The Apron Strings of Jonas Mekas. In: David E. James (ed.). *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground* (pp.83-96). Princeton University Press.
- Keller, S. (2014). *Maya Deren Incomplete Control*. Columbia University Press.
- Koppelman, C. (2005). *Behind the seen: how Walter Murch edited Cold Mountain using Apple's final cut pro and what this means for cinema*. New Riders.
- Kubelka, P. (1992). Dear Friends. In David E. James (Ed.), *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground* (p. 240). Princeton University Press.
- Lebrat, C. (2020). *Radical Cinema*. Eyewash Books.
- MacKenzie, S. B. (2016). *Films into Uniform*.
<https://doi.org/10.1002/9781118475300.ch19>
- MacDonald, S. (1980). Surprise! the films of Robert Huot: 1967 to 1972. *Quarterly Review of Film Studies*, 5(3), 297–318.
<https://doi.org/10.1080/10509208009361050>
- Macdonald, S. (1988). *A critical cinema: interviews with independent filmmakers*. University Of California Press.
- MacDonald, S. (2019). *The Sublimity of Document*. Oxford University Press.
- Mallarmé, S. (1998). *Œuvres complètes*. Editions Gallimard.

- Manoff, M. (2004). Theories of the Archive from Across the Disciplines. *Portal: Libraries and the Academy*, 4(1), 9–25. <https://doi.org/10.1353/pla.2004.0015>
- Mekas, J. (1999). A Few Notes on Maya Deren. In Shelley Rice (Ed.), *Inverted odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, and Cindy Sherman* (pp. 127-132). The MIT Press.
- Mekas, J. (2016). *Movie Journal, The Rise of the New American Cinema, 1959-1971*. Columbia University Press.
- Mekas, J., & Smulewicz-Zucker, G. R. (2020). *Jonas Mekas: interviews*. University Press of Mississippi.
- Michelson, A. (1980). On Reading Deren's Notebook. *October*, 14, 47. <https://doi.org/10.2307/778530>
- Michelson, A. (1990). The Kinetic Icon in the Work of Mourning: Prolegomena to the Analysis of a Textual System. *October*, 52, 16. <https://doi.org/10.2307/778882>
- Michelson, A. (2001). Poetics and Savage Thought. In Bill Nichols (Ed.), *Maya Deren and the American Avant-Garde* (pp. 21–45). University of California Press.
- Mourão, P. (2016). Autobiografia e documento em Stan Brakhage. *Revista ECO-Pós*, 19(2), 67–83. <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v19i2.3269>
- Neiman, C. (1980). An Introduction to the Notebook of Maya Deren, 1947. *October*, 14, 3. <https://doi.org/10.2307/778527>
- Nesthus, M. (2001). The “Document” Correspondence of Stan Brakhage. *Chicago Review*, 47/48, 133–156. <https://doi.org/10.2307/25304811>
- Nichols, B. (Ed.). (2001). *Maya Deren and the American Avant-Garde*. University Of California Press.
- Nichols, B. (2016). *Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary* (1st ed.). University of California Press.
- Nichols, B. (2017). *Introduction to documentary* (3rd ed.). Indiana University Press.

- Niklas, K. J., & Kutschera, U. (2016). From Goethe's plant archetype via Haeckel's biogenetic law to plant evo-devo 2016. *Theory in Biosciences*, 136(1-2), 49–57. <https://doi.org/10.1007/s12064-016-0237-7>
- Paik, N. (1992). Who Is Afraid of Jonas Mekas? In David E. James (Ed.), *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground* (pp.284-285). Princeton University Press.
- Parente, A. (2007). Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. In Manuela Penafria & India Martins (Org.). (2007). *Estéticas do Digital: Cinema e Tecnologia* (pp. 3-31). Livros LabCom. Disponível em https://labcom.ubi.pt/ficheiros/penafria-esteticas_do_digital.pdf
- Parente, A. (2008). Cinema de artista: cinema de atrações, cinema expandido, cinema de exposição. *REVISTA POIÉISIS*, 9(12), 11-14. <https://doi.org/10.22409/poiesis.912.11-14>
- Perlès, V. (2017). Des 'archives ' au 'musée', analyse d'un glissement sémantique. Le cas des Archives de la planète. *Transbordeur. Photographie histoire société, no.1*, 106-119.
- Rabinovitz, L. (1992). Wearing the Critic's Hat: History, Critical Discourses, and the American Avant-Garde Cinema. In David E. James (Ed.), *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground* (pp. 268–283). Princeton University Press
- Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Galilée.
- Richards, T., & Jerzy Grotowski. (1995). *At work with Grotowski on physical actions*. Routledge.
- Russell, C. (1999). *Experimental Ethnography*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822396680>
- Sheehan, R. A. (2020). *American Avant-Garde Cinema's Philosophy of the In-Between*. Oxford University Press.
- Spieker, S. (2017). *The Big Archive*. MIT Press.
- Steedman, C. (2001). Something She Called a Fever: Michelet, Derrida, and Dust. *The American Historical Review*, 106(4), 1159. <https://doi.org/10.2307/2692943>

- Sullivan, M. (2001). Maya Deren's Ethnographic Representation of Ritual and Myth in Haiti. In Bill Nichols (Ed.), *Maya Deren and the American Avant-Garde* (pp. 207–234). University of California Press.
- Tocha, G. (2012). *Caderno de Bordo*. Alambique e IAC -Instituto Açoriano de Cultura.
- Thomson, C. Claire. (2014). *Thomas Vinterberg's Festen (The Celebration)*. University of Washington Press.
- Turim, M. (1992). Reminiscences, Subjectivities and Truths. In David E. James (Ed.), *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground* (pp. 193–212). Princeton University Press
- Tyler, P. (1970). *Underground Film*. Grove Press.
- Vaughan, D. (1999). *For documentary: twelve essays*. University Of California Press.
- Wees, W. C. (1989). Review: The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works. Vol. 1, Part 2: Chambers (1942-47) by VeVe Clark. *Film Quarterly*, 43(2), 56–58. <https://doi.org/10.2307/1212815>
- Williams, A. (1976). Diaries, Notes and Sketches: Volume I (“Lost, Lost, Lost”) Jonas Mekas. *Film Quarterly*, 30(1), 60–62. <https://doi.org/10.2307/1211688>
- Windhausen, F. (2004). Words into Film: Toward a Genealogical Understanding of Hollis Frampton's Theory and Practice. *October*, 109, 76–95. <https://doi.org/10.1162/0162287041886494>
- Winston, B. (2011). (Re)pensando a tradição e as transformações do cinema documentário. In Manuela Penafria (Org.), *Tradição e reflexões: contributos para a teoria e estética do documentário* (pp. 298-301). Livros LabCom.
- Wolfgang Ernst, & Siegel, A. (2015). *Stirrings in the archives : order from disorder*. Rowman & Littlefield.
- Zryd, M. (2014). História e ambivalência no Magellan de Hollis Frampton. *Revista Laika*, 3(5), 1–28. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-4077.v3i5p1-28>
- Zryd, M. (2023). *Hollis Frampton*. Columbia University Press.

Webgrafia

- Câmara, V. (2012, August 23). *É na Terra, Não é na Lua: o DVD, os extras e o livro*. PÚBLICO. <https://www.publico.pt/2012/08/24/jornal/e-na-terra-nao-e-na-lua-o-dvd-os-extras-e-o-livro-25089482>
- Database Art and Design by Sjoukje van der Meulen*. (2020, September 27). Stedelijkstudies.com. <https://stedelijkstudies.com/journal/database-art-and-design/>
- Laurent Goldring, contre les esthétiques de la survie - le 8 décembre 2014* – Vidéo Dailymotion. (2015, January 27). Dailymotion. <https://www.dailymotion.com/video/x2fqyqk>
- Laurent Goldring*. (n.d.). www.galeriemaubert.com. Retrieved November 27, 2023, from <https://www.galeriemaubert.com/en-gb/laurent-goldring>
- Partituras e Paisagens Obras Temporárias*. (n.d.). [Www.alkantara.pt](http://www.alkantara.pt). Retrieved November 27, 2023, from <https://www.alkantara.pt/dancas2005/partituraspaisagenstemp.htm#goldringgebaptista>
- Pour un atlas des Figures*. (n.d.). [Www.pourunatlasdesfigures.net](http://www.pourunatlasdesfigures.net). <https://www.pourunatlasdesfigures.net/ensemble/hypotheses-laurent-goldring>
- Shanks, M. (2008). *Archive and memory in virtual worlds*. <https://web.stanford.edu/~mshanks/MichaelShanks/302.html>
- Vishal. (2021, August 25). *Classes and Objects in Python*. PYNative. <https://pynative.com/python-classes-and-objects/>

Filmografia

- Bing, W. (Realizador). (2002). *West of the Rails*. [Filme]. Wang Bing Studios.
- Clarke, Shirley. (Realizadora). (1967). [Filme]. Film-Makers's Distribution Center.
- Costa, P. (Realizador). (2000). *No Quarto da Vanda*. [Filme]. Contracosta.
- Deren, M. (Realizadora). (1946). *Ritual in Transfigured Time*. [Filme].
- Escudeiro, A. (Realizador). (1977). *Ilha do Corvo*. [Filme].
- Figgis, M. (Realizador). (2000). *Timecode*. [Filme]. Screen Gems.
- Figgis, M. (Realizador). (2001). *Hotel*. [Filme]. Moonstone.
- Frampton, H. (Realizador). (1971-1980). *Magellan*. [Filme].
- Gardner, R. (Realizador). (1981). *Screening Room with Jonas Mekas*. [Filme].
- Godard, J-L. (Realizador). (2001). *Éloge de l'Amour*. [Filme]. Alain Sarde.
- Huot, R. (Realizador). (1970). *One Year*. [Filme].
- Huot, R. (Realizador). (1971). *Rolls:1971*. [Filme].
- Teiji Ito & Ito, C. (Realizador). (1985). *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*. [Filme].
- Kiarostami, A. (Realizador). (2002). *Ten*. [Filme]. Mk2.
- Korine, H. (Realizador). (1999). *Julien Donkey-Boy*. [Filme]. Fine Line Pictures.
- Lee, S. (Realizador). (2000). *Bamboozled*. [Filme]. New Line Cinema.
- Lynch, D. (Realizador). (2006). *Inland Empire*. [Filme]. Studio Canal.
- Marker, C. (Realizador). (1957). *Lettre de Sibirie*. [Filme]. Argos Films.
- Mekas, J. (Realizador). (1962). *Guns of the Trees*. [Filme]. Anthology Film Achives.
- Mekas, J. (Realizador). (1964). *The Brig*. [Filme]. Anthology Film Achives.
- Mekas, J. (Realizador). (1969). *Walden*. [Filme]. Anthology Film Achives.
- Mekas, J. (Realizador). (1972). *Reminiscences of a Journey to Lithuania*. [Filme]. Anthology Film Achives.
- Mekas, J. (Realizador). (1976). *Lost, Lost, Lost*. [Filme]. Anthology Film Achives.
- Mekas, J. (Realizador). (1978). *Notes for Jerome*. [Filme]. Anthology Film Achives.
- Mekas, J. (Realizador). (1978). *In Between*. [Filme]. Anthology Film Achives.
- Mekas, J. (Realizador). (1979). *Paradise Not Yet Lost (aka Oona's Third Year)*. [Filme]. Anthology Film Achives.
- Mekas, J. (Realizador). (1985). *He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life*. [Filme]. Anthology Film Achives.
- Mekas, J. (Realizador). (2002). *Williamsburg*. [Filme]. Anthology Film Achives.
- Mekas, J. (Realizador). (2012). *Out-Takes From The Life of a Happy Man*. [Filme]. Anthology Film Achives.
- Rocha, G. (Realizador). (1980). *A Idade da Terra*. [Filme]. Embrafilme.

- Sales, J.M. (Realizador). (2017). *No Intenso Agora*. [Filme]. Videofilmes.
- Tocha, G. (Realizador). (2011). *É na Terra não é na Lua*. [Filme].
- Tocha, G. (Realizador). (2012). *Arquivo*. [Filme].
- Varda, A. (Realizadora). (2000). *Les Glaneurs et la Glaneuse*. [Filme]. Ciné Tamaris.
- Vinterberg, T. (Realizador). (1998). *Festen*. [Filme]. Nimbus Film.
- Von Trier, L. (Realizador). (1998). *Idioterne*. [Filme]. Zentropa.
- Von Trier, L. (Realizador). (2002). *Dancer in the Dark*. [Filme]. Zentropa.
- Wenders, W. (Realizador). (1999). *Buena Vista Social Club*. [Filme]. Arte.