

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**UMA RAPOSA NO JARDIM:  
Da **Fotografia** e do **Onírico****

Rita Costa Tavares

MESTRADO EM PINTURA

2013

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**UMA RAPOSA NO JARDIM:  
Da Fotografia e do Onírico**

Rita Costa Tavares

MESTRADO EM PINTURA  
Dissertação e  
trabalho de projeto orientados pelo Prof. Doutor Carlos Vidal

2013

## **Resumo**

Atravessando três campos distintos, o das Artes Visuais/Fotografia, o da invenção do Ensaio e o da Poesia, esta dissertação de carácter teórico-prático é acompanhada de um projeto artístico composto por fotografias e por criações textuais. Este conjunto que compõe o trabalho prático está intimamente ligado a uma reflexão em torno de questões da fotografia e da sua subjetividade, sendo este um meio de comunicação e transmissão de informação ou da falta dela. Trata-se da construção de um arquivo onde de um lado existe um registo visual fotográfico do real, embora em muito aproximado a ambientes oníricos e, de outro, um registo textual fragmentado de sonhos experienciados.

Desde o surgimento da fotografia as reflexões acerca desta dividem-se em dois âmbitos, a técnica e a “emoção”. Interessa, sobretudo, destacar o papel da fotografia como uma extensão da própria memória onde o registo é feito sobre aquilo que existe naquele momento tornando-se, logo a seguir, parte do passado, daquilo que existiu. A fotografia permite fazer esta viagem no tempo, permite manter presente as coisas do passado.

Mantendo um carácter fortemente autobiográfico, este trabalho constrói uma rede de informação visual e textual estreitamente ligada ao interior e à memória individual, quase como se fosse uma contemplação poética fragmentada, conservando um fio condutor entre as diversas peças que a compõe.

**Palavras-Chave:** Arquivo; Autobiografia; Fragmento; Memória; Onírico; Poesia.

## **Abstract**

Going through three distinct paths, Visual Arts/Photography, the invention of the Essay and Poetry, this theoretical-practical dissertation is followed by an artistic project which is formed of photographs and textual creations. The series that make up the practical work is intimately connected to the reflection surrounding photography matters and its subjectivity, being this a form of communication and information transmission or the lack of it. It is building an archive where in one side exists a photographic record of the reality, although very close to oneiric environments and, in the other side, a fragmented textual record of experienced dreams.

Since the emergence of photography its reflection is divided in two segments, the technique and the “emotion”. It is especially in interest to detach the photography role as an extension of the memory where the registration of what exists in that moment becomes, before long, part of the past, of what existed. Photography allows doing this journey in time, allows to keep present matters of the past.

Keeping a strong autobiographic character, this work builds a net of visual and textual information narrowly connected to the interior and to the individual memory, almost like it would be a fragmented poetic contemplation, conserving a conducting wire between the several pieces that it is composed by.

**Keywords:** Archive; Autobiography; Fragment; Memoir; Oneiric; Poetry.

# Índice

1. Introdução . 5 - 6
2. A Imagem Fotográfica . 7
  - 2.1. Da pré-história da Fotografia à sua história: a objetividade fotográfica . 8
  - 2.2. Uma forma de comunicação subjetiva: o Inconsciente Ótico . 8 - 9
    - 2.2.1. Fotografia e Realidade: desplatonização do mundo . 9 - 10
    - 2.2.2. Fotografia e Espetacularização: a industrialização das imagens . 10 - 11
    - 2.2.3. O Regresso do real . 11 - 12
3. Atlas de Imagens . 13 - 14
  - 3.1. Aby Warburg – Atlas Mnemónico: as redes de comunicação por afinidade . 14 - 15
    - 3.1.1. Imagem: expressão humana/sismografias . 15 - 16
  - 3.2. Tempo: agente de mutação . 16 - 17
    - 3.2.1. O tempo no sonho . 17 - 18
      - 3.2.1.1. David Lynch: um atlas do sublime . 18 - 19
    - 3.2.2. O instante e o fragmento na imagem fotográfica . 20
      - 3.2.2.1. As polaroids de Andrei Tarkovsky . 21
    - 3.2.3. O sentido de viagem e de registo . 21 - 22
      - 3.2.3.1. Chris Marker – cineasta da memória . 22 - 23
      - 3.2.3.2. “Uma Viagem a S. Petersburgo” de Daniel Blaufuks . 23 - 24
      - 3.2.3.3. Jonas Mekas: o diário no cinema . 24 - 25
      - 3.2.3.4. André Príncipe: na fotografia e no cinema . 25 - 26
4. Entre a Poesia e o Ensaio – reflexões acerca dos sonhos . 27
  - 4.1. Montaigne e a nova prática literária . 28 - 29
  - 4.2. O texto fragmentado em Walter Benjamin . 29 - 31
  - 4.3. Clarice Lispector: o grito e o abandono do raciocínio . 31 - 34
5. *Uma raposa no jardim* . 35
  - 5.1. Da Fotografia e do Onírico . 35 - 39
    - 5.1.1. Sonho: acontecimento, efemeridade e acaso . 39 - 40
  - 5.2. Evolução do projeto . 40 - 41
  - 5.3. Aspectos técnicos e de execução . 42
6. Anexos . 43
  - I – Entrevista a André Príncipe . 43 - 45
  - II – Imagens . 46 – 58
7. Bibliografia . 59 – 62

## 1. Introdução

O projeto que dará origem à dissertação recorre ao uso da fotografia onde, nas imagens e nos escritos que as acompanham, se trabalha em torno de questões do mundo onírico por oposição à realidade objetiva. Um dos autores destacados neste trabalho é André Príncipe, porque demonstra uma forma despretensiosa de trabalhar com a fotografia. Enquadrando-se dentro dos padrões de uma fotografia quase nómada, de registo mais livre e instintivo daquilo que o rodeia em diversos ambientes, uns mais realistas outros mais alienados, a obra de Príncipe não se limita à fotografia estendendo-se também ao cinema.

Numa primeira instância, deve contextualizar-se a imagem fotográfica na sua História, segundo a qual ao longo dos anos se trabalhou com a finalidade de melhorar os processos fotográficos. Imagens mais definidas, com menos imperfeições, maior fiabilidade e proximidade com o referente real, foram e continuam a ser os desafios técnicos da Fotografia ao longo do tempo. A Fotografia não é mais do que a reprodução do real, é a prova de alguma coisa que existe/existiu no passado (*o isto foi* de Roland Barthes) e, na sua conceção mais técnica, é tanto melhor quanto mais próxima estiver do seu referente. Esta é a ideia que se pretende contrariar: a objetividade fotográfica como uma forma de “comunicação direta e declarada”. Aqui as fotografias têm uma outra dimensão onde aquilo que se procura é a criação de uma realidade obsessivamente subjetiva e onde se enaltece o obscuro em detrimento da luminosidade, o informe, o confuso. Por diversas vezes estas são fotografias da perda de informação, daquilo que não existe ou acaba desvanecido. Se Roland Barthes é um autor de referência, Susan Sontag e Walter Benjamin também dão um grande contributo com as teses desenvolvidas em torno de questões fundamentais da história da fotografia, com reflexões bastante pertinentes que chegam até aos dias de hoje.

É de salientar que as fotografias que compõem esta espécie de arquivo não possuem uma ordem propriamente definida, pois acabam por ser parte de um mapa/atlas de imagens a par de pequenas anotações verbais de situações oníricas reais e datadas. O registo temporal acaba por se assemelhar à ideia de fragmento, onde o conteúdo onírico descrito é apenas uma parte do tempo do sonho – um instante curto mas quase que decisivo. No fundo fala-se também sobre imagens mas, desta vez, através de palavras.

A construção de uma rede de imagens (Aby Warburg) e pequenos textos pode assemelhar-se, em parte, à ideia de diário também pela existência de referentes temporais nestes últimos. É no segmento deste registo diarístico que poderá haver espaço para abordar o sentido de viagem aqui presente, onde fará sentido evocar o trabalho desenvolvido por diversos autores tais como Tarkovsky, Daniel Blaufuks, Chris Marker ou Jonas Mekas. O registo fotográfico quase despreocupado e bastante alargado traz consigo esta sensação de viagem por diversos lugares que, ao mesmo tempo, são lugares nenhuns. Importante será lembrar que aquilo que move este tipo de registo diarístico ou associado à viagem/deambulação é a necessidade de lembrar determinadas situações/lugares, de criar uma memória exterior à mental onde as coisas jamais se irão alterar. Tanto as fotografias como os registos oníricos são isto mesmo – formas de fugir ao esquecimento.

De um ponto de vista teórico, autores como Walter Benjamin e Michel de Montaigne terão o principal destaque. Se, por um lado, interessa trabalhar acerca do ensaio como texto fragmentado, por outro, será de destacar o papel da poesia sendo outro dos campos que aqui se interliga. Aqui a poesia importa, sobretudo, pelo seu conteúdo reflexivo e autobiográfico tendo algo em comum com os apontamentos oníricos apresentados, nem que seja quando se pensa nela na sua condição mais pura como uma forma de transmitir um determinado estado de profunda consciência ou da falta dela. Neste caso, Clarice Lispector e a sua obra são o reflexo desta construção de mapas interiores patentes nos textos poéticos que nos deixou. Já o ensaio aqui se destaca por ser uma forma de reflexão breve, fragmentada e quase descomprometida sobre tudo e vários “nadas”.

## 2. A Imagem Fotográfica

A descoberta da fotografia, por volta da segunda década do ano de 1800, nada mais foi do que encontrar uma forma de fixar uma imagem formada por uma câmara escura já usada até então. Nos anos posteriores à sua descoberta, evoluiu-se no sentido de melhorar e aperfeiçoar a técnica chamando-se ao processo Daguerreotipia<sup>1</sup> (**Fig. 1**), devendo-se este nome a Daguerre que a par de Nièpce foi um dos precursores desta invenção.

A fotografia permitia um registo distinto daquele que a pintura podia proporcionar, pois ao contrário desta não é uma interpretação feita pelo pintor. A imagem fotográfica é uma prova do real e, lembrando Roland Barthes, é um registo daquilo que existe naquele momento e que, logo depois, deixa de existir. É um registo daquilo que já existiu, mantendo uma relação muito direta com a morte e com a revisitação das coisas que já atingiram o seu fim. A câmara fotográfica apropria-se da realidade, do referente, transformando-a numa imagem, num objeto que contém em si um tempo, uma experiência. Esta é uma das ideias que Walter Benjamin explora em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (1992).

Voltando a Roland Barthes, será interessante levantar a ideia da fotografia como imagem estática, onde nada do que lá está vai deixar de estar e onde apenas é possível conhecer aquilo que está dentro dos seus limites. O tempo da fotografia é o intervalo do seu registo contendo em si todo um enredo que ficará preservado daquela forma para sempre. As pessoas que ali estão viverão sempre aquela história, da mesma forma: “*Estão anestesiadas e fixadas, como se fossem borboletas*” (Barthes, 2008: 65).

---

<sup>1</sup> O daguerreótipo recorria ao uso de uma chapa de cobre onde se viria a formar a imagem. A chapa era sensibilizada com vapores de iodo, formando-se posteriormente uma camada de iodeto de prata. A chapa seria exposta numa câmara escura durante alguns minutos (entre 5 e 40) e, posteriormente, processada com recurso a vapor de mercúrio e a imagem fixada com uma solução saturada de sal e água destilada.

## **2.1. Da pré-história da Fotografia à sua história: a objetividade fotográfica**

Quando se fala em objetividade fotográfica, pretende-se que esta surja por oposição à imagem subjetiva. A objetividade entra aqui como sinónimo de clareza e de nitidez, da reprodução concreta, direta e precisa de um referente fotográfico. De facto, desde a sua descoberta e ao longo dos anos que a fotografia procura atingir um patamar de qualidade sempre superior, onde se preza a reprodução exata, o mais fiel possível.

O aperfeiçoamento das câmaras, das objetivas e do meio onde a imagem é registada, é desde muito cedo a preocupação de técnicos e fotógrafos, pois desde então que a semelhança entre objeto e a imagem reproduzida atesta a fotografia. O processo de registo também se altera em prol de fotografias mais estáveis, assim como a lente que é aperfeiçoada, chegando à objetiva (conjunto de lentes que corrigem e anulam defeitos entre si) que permite obter mais foco e mais definição. A própria fotografia que passa do preto e branco à cor proporciona mais garantias desta relação com a realidade e com o referente da imagem.

A objetividade fotográfica, por outro lado, está ligada à reprodução do real, pois uma fotografia não pode mostrar algo que foi criado, como a pintura é capaz de fazer. Ela só pode mostrar aquilo que de alguma forma existiu num determinado intervalo de tempo em frente à câmara.

## **2.2. Uma forma de comunicação subjetiva: o Inconsciente Ótico**

*“A fotografia deve ser silenciosa (há fotos tonitruantes, dessas não gosto): não se trata de uma questão de «discrção», mas de música. A subjetividade absoluta só é atingida num estado, um esforço de silêncio (fechar os olhos é fazer falar a imagem no silêncio).” (Barthes, 2008: 64)*

Contrariando a conceção mais clássica da fotografia objetiva e exata, surge a ideia de que a imagem fotográfica pode ser uma forma de comunicação que não se reduz a uma camada de informação direta e precisa. A imagem fotográfica é sempre um registo de algo

que se apresenta em frente à câmara, muito embora esse registo seja fruto daquilo que o autor decide incluir nele ou, até mesmo, da decisão de fotografar ou não. Todas estas decisões constituem parte daquilo que ele pretende comunicar com as imagens que produz, mas inerente à capacidade de reprodução do real a fotografia consegue ganhar a dimensão de reveladora de imagens que de outra forma não se conseguiriam isolar. Pense-se no caso das sequências fotográficas de Muybridge<sup>2</sup>.

A câmara fotográfica permite a decomposição do real e proporciona o prolongamento da visão humana. Isto é aquilo a que Walter Benjamin vai atribuir a definição de “inconsciente ótico”. Segundo ele, só a fotografia é capaz de revelar aquilo que está por detrás da consciência ótica, daquilo que declaradamente se é capaz de distinguir visualmente, mergulhando numa camada mais profunda de informação. Como o próprio compara, “só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional” (Benjamin, 1992: 94). A fotografia tem a capacidade de colmatar o fosso que existe entre a realidade e aquilo que a visão é capaz de apreender. A visão é, para Descartes, o mais nobre sentido e a fotografia, assim como outras invenções óticas, é como uma ferramenta capaz de prolongar e perfazer as suas insuficiências. O prolongamento da visão, tal como faz a fotografia, permite aceder ao real, àquilo que transporta um pedaço de verdade, do real ou, como Benjamin afirma, àquilo que *já foi*.

Seguindo esta linha de ideias, entra-se numa outra questão: a imagem é mais autêntica do que a própria realidade; a imagem é mais reveladora porque é a prova do real.

### **2.2.1. Fotografia e Realidade: desplatonização do mundo**

Susan Sontag fornece uma perspetiva da câmara e da fotografia que a coloca no centro da busca pela verdade. A câmara fotográfica, a seu ver, é o mecanismo que permite concretizar numa imagem aquilo que, para quem a presencia, é uma experiência. A fotografia é, segundo ela, uma prova daquilo que realmente aconteceu e atesta a veracidade

---

<sup>2</sup> Eadweard Muybridge (1830-1904) foi o responsável pelo desenvolvimento dos primeiros trabalhos que analisam e decompõem o movimento. Depois da série *O galope da égua Sallie Gardner* (1878) (**Fig. 2**), conseguiu-se perceber que num determinado momento todos os quatro cascos do cavalo se elevam do solo, contrariando aquilo que se pensava até então.

dos factos que representa. É segundo este ponto de vista que a relação entre a fotografia e a realidade, a imagem e o objeto pode estabelecer um paralelo com a *Alegoria da Caverna* de Platão, que a própria Sontag faz referência no livro *Ensaio sobre Fotografia* (2012).

Recordando a alegoria, na caverna que Platão descreve apenas se tem acesso às imagens, ou melhor, às sombras projetadas e às quais corresponde o mundo exterior, a realidade. Transpondo esta alegoria para o mundo atual, as sombras projetadas pelo referente real e que se podem comparar às imagens, podem ser tomadas como algo que prova a existência de um mundo lá fora. Voltando a Walter Benjamin e ao “inconsciente ótico” que este descreve, convém não esquecer a imagem como uma extensão da própria realidade. A fotografia é uma forma de penetrar numa camada mais profunda que a olho nu não é possível atingir, transmitindo informações que só ela é capaz.

O acesso à imagem fotográfica como algo que transmite mais do que a própria realidade vem, como Sontag afirma, transformá-la na própria sombra. E é desta inversão que advém a questão da desplatonização da própria realidade.

### **2.2.2. Fotografia e Espetacularização: a industrialização das imagens**

Desde o seu aparecimento e permitindo uma reprodução do mundo, a fotografia proporciona a criação de uma memória sob a forma de objeto, onde esse objeto são as próprias imagens. Esta noção de mundo fragmentado expande-se tanto quanto a ânsia de colecionar estas imagens-objeto como peças de um mundo paralelo ao real. Voltando à ideia de que a fotografia é uma extensão da memória individual, esta memória prolifera-se tanto quanto os mecanismos o permitem e facilitam.

A difusão da fotografia no mundo mais atual e a própria democratização do registo fotográfico caminham no sentido de aumentar em crescendo a quantidade de imagens às quais diariamente as pessoas têm acesso. Num nível mais individual e particular, as pessoas procuram na fotografia a imortalização que na vida real não existe, procuram estagnar o tempo, pará-lo e guardá-lo de forma a poderem revisitá-lo mesmo depois da sua morte (do momento/tempo). É este falso sentimento de posse que motiva, em grande parte das vezes,

o ato de fotografar. Num nível mais global, a imagem fotográfica adquire um estatuto diferente. Num mundo onde a imagem fotográfica é mais real do que a realidade, ela adquire um poder manipulativo dessa própria realidade. As pessoas consomem as imagens mais vorazmente do que a realidade que as rodeia, e veem nelas mais verdade e mais credibilidade. A imagem fotográfica ganha este poder de substituição. Vive-se, atualmente, numa sociedade do aparente em detrimento do real.

É fruto desta crescente produção e consumo de imagens, à qual se pode aplicar o termo industrialização, que a sociedade está cada vez mais imune às mesmas. Esta imunidade advém da confusão que se cria entre imagem e objeto, da familiarização que a certa altura se atinge com o assunto fotografado. Sontag fala disto como o atingir de um “ponto de saturação” por parte do recetor das imagens.

É importante refletir sobre a imagem direcionada às grandes massas, pois terá como objetivo atingir as multidões na sua diversidade e complexidade. Como é que uma imagem poderá ser igualmente recebida por uns e por outros? A solução passará por desprovê-la das diferenças, torná-la o mais vaga e genérica possível, de forma a nivelar os espectadores num mesmo grau comum a todos. As imagens desprovidas de especificidades e identificações características são capazes de atingir uma vasta gama de espectadores, pois tocam pontos comuns a todos estes.

A imagem capaz de seduzir o público é aquela que impera nos meios de consumo, pois é assim que se gera a audiência e o conseqüente lucro. A sociedade do espetáculo é gerida pela industrialização, pela imagem como mercadoria, pelo mundo capitalista e pelo homem no centro destas valências. A esta altura o espectador torna-se um consumidor da imagem como produto, quando anteriormente a tinha como obra.

### **2.2.3. O Regresso do Real**

Perante a industrialização das imagens e a sua proliferação quase poluente, Susan Sontag propõe em *Ensaio sobre Fotografia* (2012) uma “ecologia das imagens”, vindo a contrariar mais tarde esta ideia (em *Olhando o Sofrimento dos Outros* (2007)). Depois de um processo de difusão tão forte da fotografia e das imagens que produz, estas perdem a capacidade que inicialmente tinham de chocar. Como foi abordado no ponto anterior, as

peessoas vivem imunizadas das imagens pelas próprias imagens, como se se entrasse num ciclo vicioso.

Sontag propõe, numa primeira instância, uma contenção na divulgação da imagem, de modo a contrariar a banalização das sensações que provocam, sejam estas boas ou más. É necessário dar um passo atrás e voltar a ter a imagem como a sombra, onde ela não pode ser mais real do que a realidade. As imagens não podem consumir a realidade de forma a sufocá-la. A autora, em *Ensaio sobre Fotografia*, propõe: “*A existir uma forma de melhor integrar o mundo das imagens no mundo real, ela passará necessariamente por uma ecologia, não só das coisas reais, mas também das imagens.*” (Sontag, 2012)

Aqui Sontag aproxima-se de Guy Debord e de Baudrillard enquanto que em *Olhando o sofrimento dos outros*, onde se afasta daquilo que defende nos *Ensaio sobre Fotografia*, entra em contradição com aquilo que defendia e com a ideia de que é necessário proceder a uma ecologia das imagens. Debord em *A Sociedade do Espectáculo* (2012), portanto já nos anos 60, afirma a necessidade da produção de imagens e a capacidade das mesmas se transformarem no real. É esta construção da alienação que domina uma sociedade onde a proliferação das imagens se torna um dos fatores da construção do espectáculo. Já Baudrillard aponta a reprodutibilidade e a sobreprodução de imagens como a causa da perda de distinção destas com o real, destacando também que é deste consumo massivo de imagens e da simulação da realidade que vive a sociedade atual.

### 3. Atlas de Imagens

“Fazer um atlas é reconfigurar o espaço, redistribuí-lo, desorientá-lo em suma: deslocá-lo ali onde pensávamos que era contínuo, reuni-lo ali onde supúnhamos que houvesse fronteiras.” (Didi-Huberman, 2010)

A construção de atlas de imagens tem origem no séc. XVIII dando resposta às necessidades da Ciência e da Medicina. Os atlas permitiam estabelecer uma organização dos diversos elementos como uma forma de descobrir analogias e traçar um trajeto sobre os conteúdos, funcionando quase como uma catalogação.

Ernst Haeckel, no campo da Biologia, faz um extenso trabalho de organização de grupos de seres vivos. No total são cem ilustrações, feitas pelo próprio, que constituem a obra *Kunstformen der Natur* (**Fig. 3**), editada pela primeira vez em 1904. Como forma de agrupar os seres vivos, Haeckel acaba por desenvolver aquilo que são, também, atlas de imagens (**Fig. 4**). No campo da Medicina ou da investigação, Cesare Lombroso cria sistemas de identificação de criminosos. Numa busca pela descoberta de analogias e de semelhanças fisionómicas diretas, cria o *Atlas do Homem Criminoso* (**Fig. 5**), onde determina a existência de características que se repetem para determinados grupos de pessoas. A criação de padrões é altamente preconceituosa, embora no séc. XVIII esta representasse uma forma de identificar e distinguir potenciais ladrões, criminosos ou prostitutas.

No panorama artístico, a construção de atlas legitima o arquivo como a própria obra. Intimamente ligado ao processo de preservação da memória, o atlas permite a coexistência de uma multiplicidade de conteúdos por mais heterogéneos que estes sejam. Gerhard Richter<sup>3</sup> e Aby Warburg são exemplos disso mesmo. Se, por um lado, a criação de um atlas pode ser uma decisão tomada logo no início do processo criativo, por outro, pode acontecer também numa fase posterior, como forma de solucionar questões de organização das imagens ou de outros conteúdos.

---

<sup>3</sup> *Atlas* (**Fig. 6**) é a sistematização de mais de 4000 elementos, entre os quais fotografias, recortes e ilustrações, reunidos em cerca de 600 painéis. Este corpo de trabalho pode ser visto não só como a recolha e organização de imagens, mas como um elo de ligação a todo o trabalho que Richter desenvolve também em pintura.

Na fase de apresentação de um projeto que contempla diversas imagens, ou outros tipos de informação, há várias decisões a tomar no sentido de perceber a forma como esta vai acontecer. Se numas vezes faz sentido apresentar as imagens lado a lado numa parede, quase numa sequência lógica, narrativa ou temporal, noutros casos acontece que o livro de autor é a melhor opção. Em ambas as hipóteses apresentadas, não se pode descartar o facto da ordem e da sequência que obrigatoriamente se estabelece. No caso do livro, a paginação obriga a uma sequência visual em que o conteúdo de uma página vem obrigatoriamente a seguir ao da outra e assim sucessivamente. No caso da construção de um atlas, ou mapa, o mesmo já não acontece. Esta forma de apresentação permite a criação de uma rede não cronológica, não sequencial, onde cada peça possui o seu lugar relacionando-se com aquilo que a rodeia de uma forma diferente. E esta forma, segundo a qual todas as coisas que compõe o atlas se ligam, denomina-se afinidade.

### **3.1. Aby Warburg – Atlas Mnemónico: as redes de comunicação por afinidade**

Aby Warburg, filósofo-historiador, desenvolveu o *Atlas Mnemosyne* (Fig. 7) entre 1924 e 1929, ano da sua morte, deixando esta obra inacabada.

A construção do atlas, onde as imagens mantêm relações de afinidade entre si, promove um diálogo único entre os diversos objetos heterogéneos que o compõe. Warburg refaz a ideia da História da Arte onde elimina a ordem cronológica e inclui diversas provas muito para além da reprodução clássica das esculturas e pinturas. Mais do que um atlas como resultado de um processo de arquivo, é a construção de ideias, um texto visual de conhecimento.

Se por um lado Warburg constrói um espaço único de convivência, por outro inclui nele fotografias recortadas de jornais ou de outras publicações (catálogos, postais), onde todas elas convivem de forma única e estabelecem um diálogo muito particular. O atlas é composto por 79 painéis, onde as peças estariam em constante mudança e reajustamento, que propunham uma História da Arte aberta a diversos campos de estudo, distanciando-se

da tradicional organização cronológica comum. Tal como a sua biblioteca, a organização destas imagens não passava pela ordem alfabética ou temática.

A inclusão de imagens de cariz não-artístico e contemporâneas a Warburg faz parte da sua estratégia de comunicar com as gerações futuras. Sendo esta uma das suas preocupações, é através do Atlas mas também da sua biblioteca que Warburg assegura a sua persistência mesmo após a sua morte.

A relação de afinidade que Warburg propõe estimula não só o diálogo mas também a profunda energia patente em cada uma das peças que compõe o atlas, sendo uma criação muito própria que mantém uma afinidade bastante intensa com o seu autor. A organização daquilo que antes existia disperso permite a criação de novas leituras e redes de conhecimento que anteriormente não existiam, pelo menos daquela forma. A construção de um atlas onde, neste caso em particular, a leitura deixa de ser meramente histórica para existir ao nível do simbólico, permite abrir caminhos que acedem a novos patamares da consciência atingindo aspetos que antes não se revelavam<sup>4</sup>.

### **3.1.1. Imagem: expressão humana/sismografias**

Giorgio Agamben, na obra *Potentialities: Collected Essays in Philosophy* (1999), faz referência à “Ciência sem Nome” de Warburg onde este acaba por tomar o artista como um sismógrafo que responde aos mais sensíveis estímulos. Este incentivo ao qual o artista ou intelectual responde pode vir não só do exterior, como pode ser uma espécie de chamamento que vem de dentro de si próprio, num registo biográfico e pessoal.

Partindo do próprio termo ‘sismógrafo’, o artista é entendido por Warburg como um ser de sensibilidade extrema, comparando-o ao aparelho capaz de prever os sismos ou reagir a ressonâncias. O autor sente essa força de criar independentemente de questões secundárias que possam ser levantadas, tendo-a como questão primordial da sua existência.

O ‘autor-sismógrafo’ regista movimentos subterrâneos, leia-se interiores e íntimos, que não seriam detetados de outra forma nem noutras circunstâncias. O artista é o

---

<sup>4</sup> A par disto, Warburg procurava combater a hierarquia, o rigor e a formalidade extremas do ensino clássico da História da Arte. O *Atlas Mnemosyne* abre o caminho para a montagem como uma forma de reinvenção da própria narrativa.

sismógrafo de si mesmo, perscruta o inaudível em si próprio. Como autor de uma representação da realidade e/ou daquilo que brota do que imagina, o artista parte sempre de si próprio, da sua visão, experiência e descoberta. A expressão artística não se baseia apenas em sedução e estética, mas na capacidade de estabelecer a comunicação de toda uma identidade autêntica e individual.

### **3.2. Tempo: agente de mutação**

O tempo é o intervalo abstrato em que tudo acontece e durante o qual tudo se transforma. O tempo é irreversível e sucessivamente contínuo. Não se pode pará-lo, suspendê-lo, abrandá-lo ou acelerá-lo. O tempo é poesia em movimento, servindo de inspiração ao nível artístico e literário desde sempre. Na produção artística o tempo é um dos principais fatores de mudança, pois é no seu intervalo que tanto o autor como a sua obra sofrem ou resistem à força da sua passagem. É ao longo deste que o olhar se molda, se apura e as obras se desenvolvem.

No campo de literatura há a referir Marcel Proust com a obra *Em Busca do Tempo Perdido*, publicada em sete volumes entre 1913 e 1927. Tempo e memória são os temas principais de Proust, onde o esquecimento ganha forma e o recordar acaba por acontecer mesmo de forma involuntária ou inconsciente. É este processo de resgate das lembranças que recupera a experiência do passado, semeado ao longo do tempo em cheiros, sabores, lugares e sensações que afloram no momento em que voltam a ser experimentados. São como palavras-chave que permitem aceder ao arquivo guardado – aquele que se mantém inconscientemente ou sem intenção. A propósito, Daniel Blaufuks escreve “Um arquivo não é uma coleção, porque o colecionador escolhe e um arquivista não tem escolha possível”. Já segundo Lanzmann<sup>5</sup>, o arquivo depende inteiramente de uma escolha e da sua montagem pois “só se torna significativa ao ser pacientemente elaborado”. Os objetos que compõem um arquivo são sempre um testemunho e não podendo desprender-se deste seu carácter de prova ou relato, não podem ser vistos como algo com mais ou menos valor por isso. A aquisição de um carácter único advém, como Huberman afirma, de “uma montagem

---

<sup>5</sup> A propósito de arquivo e montagem, cf. DIDI-HUBERMAN, Georges – *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012. p. 119-190

cruzada com outros arquivos”. A montagem acaba por contextualizar as imagens, acrescentado informação em vez de a substituir, sendo capaz de colocar estes vários objetos (imagens ou não) em correspondência e diálogo. É a montagem que permite a criação da imagem intermédia – aquela que se forma a partir das anteriores.

Retomando à questão do tempo, é acerca da própria experimentação da sua passagem que advém a questão da memória e da necessidade de manter vivo o passado através do registo do próprio tempo. É difícil atribuir uma definição a esta ideia, muito embora no cerne resida a sua continuidade, o seu prolongamento entre o passado, o presente e o futuro. É durante a passagem do tempo que todas as coisas se modificam, se alteram, maturam, envelhecem. A arte desafia o tempo pela possibilidade de retorno e pela capacidade de se tornar eterna ou, pelo contrário, de usar o tempo como fator da própria obra pela sua efemeridade. A capacidade de conceber o espectador, de suscitar nele aquilo que não estava previsto e que será sempre incerto, único e inesperado, faz da obra de arte algo que vive independente do tempo, capaz de entrar em rutura com o presente, questionando o passado e o futuro.

### **3.2.1. O tempo no sonho**

A noção de tempo dentro de um sonho é sempre algo distorcida. A perceção do tempo contínuo é afetada durante o processo onírico, sendo mais comum a de tempo fragmentado, onde as imagens e memórias que ficam depois do sonho são o reflexo disso mesmo. É difícil precisar a duração de um sonho, ou de um episódio dentro dele. Por vezes fica a sensação de uma duração longa ou, pelo contrário, de uma fugacidade enorme. Mas se se pensar melhor sobre isto, normalmente a longevidade dos sonhos tem uma relação direta com o assunto que eles abordam. Quando um sonho tem um conteúdo negativo e perturbador, aparenta ser demorado e difícil de terminar. O mesmo raramente acontece quando a matéria do sonho é agradável, pois aquilo que controla a memória da duração do sonho não é propriamente o intervalo de tempo em que este decorre, mas sim aquilo que o mesmo comporta. Esta é apenas uma possibilidade, pois o contrário também é passível de se realizar.

Stephen LaBerge defende que a duração de um episódio no sonho corresponde ao tempo real, justificando a sensação de rapidez com a ausência do próprio episódio. Imagine-se que se trata de um percurso que se fez anormalmente rápido ou até instantaneamente. Na verdade, a duração deste percurso é reduzida pois o mesmo nunca existiu. Aquilo que acontece é a mudança abrupta do cenário A para o cenário B, sem que do sonho faça parte a viagem ou o percurso.

A percepção do tempo é sempre subjetiva variando substancialmente não só entre o estado de vigília e o sono, mas também quando se está a desenvolver uma qualquer atividade ou até consoante o estado de espírito. Tanto a nível mental como físico, o ser humano é afetado por diversos fatores que o impelem a perceber a passagem do tempo de forma modificada. O sonho é uma destas situações em que a mente adormecida do estado consciente acaba por revelar variações percecionais na duração dos episódios que experiencia.

### **3.2.1.1. David Lynch: um atlas do sublime**

Há diversos fatores, se assim podem ser definidos, que fazem com que o cinema de David Lynch tenha um interesse particular. Em primeira instância coloca-se a questão do Sonho e da Realidade. Os filmes de Lynch estão povoados de estranheza, de uma certa desconexão, mas nunca são meras coisas sem sentido. E isso é fascinante. As coisas acabam por ter relações muito fortes umas com as outras levando-as a ganhar sentido, a enriquecer a história. O seu universo cinematográfico é muito vasto e rico, não havendo porém um verdadeiro sentido de início ou de fim. Há sempre uma ligação com outras coisas, há por vezes o revisitar de assuntos já abordados, mas sempre de uma forma subtil. Não é uma repetição do mesmo assunto, mas um revisitar da mesma questão fundamental.

Ao assistir a um filme de David Lynch (**Fig. 8**), o espectador é convidado a entrar num universo paralelo ao da realidade, onde mais importante do que manter a interpretação racional, é deixar-se levar por todos aqueles estímulos sensoriais. Por diversas vezes, os elementos no filme são levados a um extremo. A claridade, a escuridão, a cor, o som são intensificados de forma a causar no espectador aquilo que Žižek define como “hiper-

sensibilidade sensorial”. É este conjunto de fatores que envolve o espectador de uma forma tão intensa, onde aquilo que separa a ficção da realidade quase se anula, chegando a ser perturbador. Žižek acredita que o que caracteriza o universo cinematográfico de Lynch é a eliminação do espaço que existe entre a realidade e a ficção e que distancia o espectador do filme. Afinal, “será mesmo a realidade brutal que nos incomoda ou a nossa fantasia?”.

Entre personagens e lugares tudo se move dentro de um universo sinistro, roçando por vezes o ridículo. Tudo tem uma linguagem muito própria, uma forma muito distinta de ocupar e de se mover no espaço. A alienação dos lugares torna-os verdadeiros palcos de situações que vão do bizarro ao fascinante.

Slavoj Žižek debruçou-se sobre a obra de Lynch, tanto em “*O Guia do Cinema do Depravado*” (2006) como em “*Lacrimae Rerum*” (2008), e refere-se ao seu trabalho como “*a Arte do Sublime Ridículo*”. Num misto entre dor e prazer, entre o bem e o mal, o sonho e a realidade, o cinema de Lynch habita sempre entre duas dimensões, entre dois mundos, não se podendo definir exclusivamente por um destes mas caracterizando-se exatamente por se mover neste limbo, nesta indefinição. Caracterizado também por uma multiplicidade de sensações e de estranheza, o espectador é remetido a lugares que, tal como as personagens, vivem carregados de uma fantasia e de um misticismo quase fantasmagórico recheado de ilusão e da contradição dos elementos que os compõe. É também neste ponto que, novamente, se mergulha no universo dos sonhos onde por mais contraditórias que as coisas sejam, nada é um impedimento para que assim continuem. Este é o espaço dado pela ficção para a concretização dos desejos e para a reinvenção, onde o vazio se preenche pelas fantasias de cada um. É também importante referir Freud neste contexto, dada a sua envolvimento com o mundo dos sonhos, das fantasias e da própria consciência humana. O sonho é algo recorrente ao longo da obra de Lynch. Este escape à realidade acaba por sê-lo de uma forma algo estranha e ineficaz.

Como é dado a entender por Žižek, o sonho é um escape da vida real, mas quando os sonhos são mais horríveis do que a própria realidade, deseja-se voltar a ela e fugir do sonho. “Começa com: os sonhos são para quem não aguenta, quem não é suficientemente forte para aguentar a realidade. Termina com: A realidade é para quem não é suficientemente forte para enfrentar os sonhos”.

### 3.2.2. O instante e o fragmento na imagem fotográfica

As fotografias são sempre o registo de um momento, de um instante e, como tal, são um fragmento do tempo, quase como uma fatia retirada a um ínfimo bolo. O instante do registo, que anteriormente era tido como decisivo, cada vez menos tem a mesma importância. A essência do registo está para além do momento em que as coisas mudam, o culminar da situação. O instante fotográfico é o momento em que surge a necessidade de registar e de imortalizar uma determinada situação.

Aquando do aparecimento da fotografia, a sua utilização surpreendeu e conquistou o mundo pela capacidade de produzir imagens instantâneas (ainda que daí derivasse todo um processo físico e químico) que reproduziam a realidade. Pela primeira vez era possível acompanhar cenários de guerra, produzir imagens que testemunhavam aquilo que se vivia. Aliada à descoberta da fotografia nasce também a necessidade de documentar não só os cenários de guerra mas estilos de vida, os lugares e as pessoas. A fotografia inovou toda a forma como se passou a ver e a produzir imagens, desde a sua descoberta até aos dias de hoje. Em primeira instância, a imagem fotográfica serve os propósitos da documentação mas muito evoluiu desde então. A imagem instantânea que é capaz de retirar fragmentos do real e, de certa forma, imortalizá-los desafiando o tempo. A fotografia é hoje usada de diversas formas e servindo os mais variados propósitos tanto a nível pessoal, comercial ou artístico.

No caso da fotografia de Duarte Amaral Netto, cujas fotografias que produz têm uma narrativa inerente, o ponto fulcral está fora delas (**Fig. 9**). Não se fala aqui do instante decisivo da imagem jornalística, por exemplo, mas pelo contrário do registo de um momento aparentemente normal onde aquilo que reforça o poder da imagem é essa simplicidade de um momento comum com a capacidade de suspender todo o tempo.

Já nas polaroids de Tarkovsky (**Fig. 10**), a imagem fragmentada de um tempo é o registo instantâneo daquilo que o rodeia, onde há espaço para diversas imagens distintas. As suas fotografias são fragmentos da vida real, onde o tempo é imortalizado e consigo leva todas as sensações e emoções daquele momento.

### 3.2.2.1. As polaroids de Andrei Tarkovsky

*“Tarkovsky often reflected on the way that time flies and wanted to stop it, even with these quick Polaroid shots. (...) The melancholy of seeing things for the last time is the highly mysterious and poetic essence that these images leave with us. It is as though Andrei wanted to transmit his own enjoyment quickly to others. And they feel like a fond farewell.”*  
(Tonino Guerra em *Instant Light – Tarkovsky Polaroids*, 2004: 7-9)

O livro *Instant Light – Tarkovsky Polaroids* (2004) reúne um conjunto de sessenta reproduções de Polaroids fotografadas por Tarkovsky entre 1979 e 1984 (**Fig. 10**). Este conjunto contempla fotografias tiradas tanto na Rússia como na Itália. A par destas imagens surgem pequenos poemas e escritos do autor, onde aborda diferentes temas e realidades. Cada uma destas fotografias acaba por revelar a presença de Tarkovsky nestes lugares, a relação com estas pessoas e animais. Por entre as imagens há retratos de família, paisagens, naturezas-mortas, composições visuais mais ou menos narrativas, mas sempre com a espontaneidade patente nas fotografias Polaroid, quase como *frames* da vida real.

As imagens produzidas por Tarkovsky possuem uma linguagem muito própria, onde o banal se torna belo em composições quase pictóricas.

Já nos poemas e textos que escreve, Tarkovsky acrescenta algo mais acerca de pequenas coisas que o tocam particularmente. Escreve sobre sonhos que tem, sobre o aniversário do filho, sobre assuntos tão distantes e tão próximos como a vida e a morte.

### 3.2.3. O sentido de viagem e de registo

Há diversos autores que se debruçam não só sobre a questão do tempo mas também sobre o registo da sua passagem e, por diversas vezes, isto acontece ligado ao sentido de viagem. No caso da Fotografia, o registo permite ao autor criar um conjunto de imagens, objetos fragmentados e descontinuados, que refletem a recordação de um lugar e de um tempo. A viagem promove a troca, a circulação de ideias, de conhecimento, de experiências. A experiência do lugar e do estranho incita ao seu registo e é neste sentido

que não só a fotografia mas também o cinema se destacam. A viagem impõe sempre a sua condição de passagem, o sentido temporário que transparece nas imagens o lado reflexivo.

Autores como Chris Marker, Daniel Blaufuks, Jonas Mekas e André Príncipe, com os seus trabalhos mantém-se uma relação muito próxima com o registo e com a memória, serão alvo nas próximas páginas. Nem sempre relacionadas com experiências de viagem, as imagens acabam por ser o resultado do desejo de fuga ao esquecimento, de prolongamento daquilo que resta do primordial desejo de expansão do ser humano.

### **3.2.3.1. Chris Marker – cineasta da memória**

*“Pergunto-me como se lembram as pessoas de coisas que não filmaram, não fotografaram, não registaram.”* (Marker, [s.d.] )

A interrogação em torno da ideia e da função da recordação, da memória e do tempo, caracteriza toda a obra de Chris Marker. Tomado por “cineasta da memória”<sup>6</sup>, Marker tem desenvolvido para com todo o seu trabalho uma estreita e profunda relação que o torna algo mais do que um cineasta, talvez alguém que vivencia a própria obra através de uma relação bem mais profunda (do que a comum entre obra e artista). Há algo em Chris Marker e no seu cinema que os torna peculiares. Irónico será pensar que alguém que valoriza tanto o registo e a recordação, raras vezes se deixa fotografar ou entrevistar. E será que é nisto que pensa quando acede a um pedido de uma fotografia como a de um gato? Não é a única vez que dá espaço ao aparecimento de gatos, mesmo ao longo da sua obra.

Marker partilha a memória através de imagens, onde o registo é a base para a sua construção. O olhar e a procura recriam a memória e a recordação onde o ponto de chegada é a reflexão e compreensão do tempo.

As imagens do passado pertencem a um mundo que já deixou de existir e, restando apenas o seu registo, tornam-se para Marker como que documentos visuais, agentes estimuladores da memória. Estes agentes mnemónicos permitem ao espectador a criação de

---

<sup>6</sup> Expressão atribuída por David-Alexandre Guéniot.

uma relação afetiva com aquilo que lhe é dado a ver, em vez de uma relação meramente reflexiva acerca do assunto.

É de salientar, ainda, que as lembranças/recordações aderem à imagem visual de uma forma tão única que se torna difícil debater em torno de tal facto. É do conhecimento e da experiência própria de qualquer pessoa a capacidade que uma lembrança tem de se transformar e transportar consigo uma imagem. E cada imagem contém em si um pedaço da realidade que representa/reproduz. A memória torna-se visual; A memória são imagens e, com o passar do tempo, também as imagens se tornam memórias (**Fig. 11**).

### **3.2.3.2. “Uma Viagem a S. Petersburgo” de Daniel Blaufuks**

Quando Walter Benjamin escreve “O que confere o carácter mais inconfundível à primeira impressão de uma aldeia ou de uma cidade na paisagem é o facto de, na sua imagem, a distância intervir com a mesma importância que a proximidade. Esta ainda não ganhou primazia devido à exploração constante do lugar, que se transforma em hábito. Quando começamos a orientar-nos no lugar, aquela primeira imagem nunca mais se repetirá.” (Benjamin, 2004: 268), logo se recorda o trabalho de Daniel Blaufuks desenvolvido em S. Petersburgo<sup>7</sup>. O vazio de uma cidade e dos seus edifícios cinzentos e frios, testemunho de uma revolução que ainda se faz sentir.

É na viagem que Blaufuks encontra a matéria com que trabalha. As suas polaroids são o testemunho daquilo que recorda mas o diário não se faz só de imagens. O livro *Uma Viagem a S. Petersburgo* (1998) reúne escritos de carácter diarístico, onde acrescenta por palavras aquilo que fica por dizer nas imagens, recortes e selos. Esta é uma obra onde texto e imagem convivem no mesmo espaço e onde é mantido o sentido de viagem. As fotografias instantâneas que apresenta, embora sejam fragmentos de uma história, são o testemunho daquele tempo e dos lugares por onde passou transmitindo ao leitor uma sensação fria de uma certa solidão. Não dizendo nada, não contando história nenhuma,

---

<sup>7</sup> *Uma Viagem a S. Petersburgo* (1998) foi publicado pelos Encontros da Fotografia de Coimbra, por ocasião da exposição com o mesmo nome, em Novembro do referido ano.

Blaufuks conta todas as histórias. Numa espécie de auto-retrato, deitado na banheira, escreve: “Quando morrer vou ter pena de todos os sítios que não cheguei a ver” (Fig. 12).

Conotar a fotografia de Daniel Blaufuks como sendo de viagem seria redutor e não faria sentido. A viagem aparece como um meio para atingir o propósito do desconhecido e da descoberta, do encontro. Será deste processo que nasce a necessidade do registo como auxílio à memória. A fotografia de Daniel será muito mais ligada à memória do que propriamente à viagem. O seu trabalho é uma reflexão acerca da distância, tanto real e geográfica como interior e espiritual.

### 3.2.3.3. Jonas Mekas: o diário no cinema

O registo cinematográfico de Mekas tem algo mais do que a imagem que oferece ao espectador. Jonas faz poesia em movimento num registo cinematográfico tão simples que transporta o espectador para uma outra dimensão. Filmes como *Diaries, Notes and Sketches* intitulado como *Walden* (1969) funcionam quase como um conjunto das páginas de um diário, diversas folhas de um registo agrupadas em contínuo, onde pontualmente o registo textual também surge e é como um veículo para um sentido profundo e autêntico. *Walden* é um diário em filme onde aquilo que Mekas grava é mais do que um registo de imagens, é o registo do estado de espírito, daquilo que ele sente e da forma como reage e vive o que experiencia (Fig. 13). Escrever um diário é refletir e recolher a partir do passado. Filmar é um ato de preservação do presente no momento em que ele decorre.

Em entrevista, Jonas Mekas legitima a sua forma diarística de fazer filmes, sendo como qualquer outra existente no cinema. A seu ver, o cinema é como uma grande árvore de onde ramos grandes e vistosos brotam lado a lado com ramos mais pequenos, mas muitas vezes muito mais fortes e cheios de conteúdo. Dentro desta diversidade, a forma de narrativa mais comum no cinema tem a mesma legitimidade da sua narrativa diarística.

Mekas recusa ser apelidado de experimentalista pois, como afirma, nada daquilo que produz provém da experiência ou da tentativa. O autor está certo daquilo que quer ou não fazer, sendo nos filmes que faz ou na poesia que escreve. Sentindo-se influenciado por tudo aquilo que o rodeia, não só naquilo que faz mas sobretudo naquilo que ele próprio é,

Jonas Mekas move-se no sentido de simplesmente filmar ou escrever sem intenção de fazer disso arte. O poeta e cineasta obedece apenas à sua própria vontade, quer ela aponte para escrever, filmar, cantar ou dançar. E talvez seja esta sinceridade consigo mesmo que é capaz de fazer transparecer tanto naquilo que faz.

Num registo intenso de momentos aparentemente comuns que carregam em si toda a carga poética envolvente, os seus filmes são um registo visual biográfico que comportam pessoas e lugares numa ação de extensão da memória como um diário videográfico, onde o mais importante é, como Mekas afirma, direcionar-se para temas profundos. Mekas trabalha uma relação cinematográfica muito mais condensada e penetrante, na qual as imagens se relacionam com os sentimentos. O seu trabalho, tanto no cinema como na poesia, movimenta-se no campo dos sentidos, dos sentimentos, das emoções conduzidas quer pelas palavras como pelas imagens.

#### **3.2.3.4. André Príncipe: na fotografia e no cinema**

André Príncipe nasce no Porto em 1976, é fotógrafo e cineasta com formação em Psicologia e Cinema. Fundador e sócio da única editora de livros de fotografia em Portugal, a Pierre von Kleist, tem desenvolvido já um extenso trabalho que apresenta sob a forma de livro. *Master and Everyone* (2009), *I thought you knew when all of the elephants lie down* (2010) e *Perfume do Boi* (2011) compõe uma seleção de fotografias que André apresenta em livros desenhados como clássicas partituras de música. A última destas publicações é o resultado de uma viagem pelas fronteiras de Portugal, que durou três meses e cujo registo videográfico dá origem ao filme *Campo de Flamingos sem Flamingos* (2013), apresentado em Abril no IndieLisboa.

Trabalhando em ambos os registos, é com a fotografia que encontra a forma de fazer “uma sequência de imagens”, desejo próprio de quem pensa e trabalha no cinema. A fotografia permite a André “ver o que é que acontece quando se juntam duas ou mais imagens” e o livro dá-lhe aquilo que precisa para construir a narrativa na sequência das imagens, construir o antes e o depois transparecendo nesta cadência “uma certa ideia do tempo a passar e de como falar de uma coisa sem a fotografar”.

Numa curta entrevista transcrita nesta dissertação em anexo, interrogado sobre as possibilidades proporcionadas pela fotografia, André Príncipe diz-se dividido com aquilo que podem ser fraquezas (a bidimensionalidade, a fragilidade das imagens) mas que poderão inverter-se e tornar-se qualidades. André fotografa “por desejo, por revolta, por coisas do passado, por coisas do futuro” e por vezes apenas para se perder.

A referência a animais é uma constante, quer seja feita em títulos ou nas próprias fotografias (**Fig. 14**). Tigres, flamingos, pandas, avestruzes, veados. Os animais interessam-lhe não pela pureza que realmente possuem, pois como afirma que “não saberia o que fazer com ela”, mas para poder vê-la “ao lado das coisas impuras”. “Os animais vivem mais no presente, logo são mais fotográficos que as pessoas, mais inteiros nas imagens”. Quando surgem em títulos, como *O Perfume do Boi* ou *Campo de flamingos sem flamingos*, os animais vêm dos sonhos. André regista-os desde os 18 anos num arquivo que ultrapassa já as quatrocentas páginas. Quando questionado sobre a forma como o mundo onírico e o mundo real se tocam, ele diz apenas que “é um toque estranho, tipo andar de mão dada com um fantasma”.

André é um fotógrafo cuja prática incide muitas vezes no registo diarístico e por outras tantas vezes esse registo está ligado às viagens que faz. As suas imagens transparecem isso, o desconhecido, o distante, o exótico, mas não são descrições. As fotografias são as experiências e o testemunho de quanto de si é capaz de entrar, ou não, na imagem e as viagens são tanto geográficas como interiores.

No final da entrevista, André lembra que: “Muitas vezes pensamos que se queremos estar mais perto das coisas, nos devemos aproximar, e muitas vezes o justo era esperar que as coisas se aproximassem de nós. Isto ensinaram-me os animais”.

#### 4. Entre a Poesia e o Ensaio – reflexões acerca dos sonhos

“A palavra do ensaio torna-se então como a da poesia: bloco solitário de onde salta o silêncio das ideias. Sem limites. O ensaio não tem limites: impõe-se limites. Brota de qualquer pedra e começa a explorar caminhos, a demarcar um terreno. Mais por veredas de floresta que não levam a lugar nenhum do que pela estrada real (...). A vida do ensaio nasce de uma névoa que se aclara.” (Barrento, 2010: 20-21)

A produção artística prática vive em articulação com o pensamento e a produção teórica. Neste campo há diversos autores a distinguir que, mais à frente, terão destaque individual.

Este projeto contempla não só a produção de imagens fotográficas, mas também a descrição textual de episódios oníricos. É neste ponto que interessa destacar o campo da Poesia e do texto poético como escrita de cunho autobiográfico. A reprodução destes episódios oníricos relaciona-se com a reprodução de uma formulação de carácter único e altamente pessoal. Por outro lado, interessa explorar o campo do Ensaio, como reflexão textual fragmentada, recorrendo a Eduardo Prado Coelho e a Sílvia Lima para melhor compreender a obra de Michel de Montaigne. Lima, em *Ensaio sobre a Essência do Ensaio*, refere “O ensaio é o auto-exercício de uma razão que critica livre e firmemente: essa crítica pode ser operada ou sobre a nossa experiência vivida e pensada na sua imediatidade (o caso de Montaigne) ou sobre a experiência alheia, ou sobre todo o real. Deste modo o ensaio pode ser pessoal ou impessoal”.

Em *O género intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento* (2010), João Barrento afirma o ensaio como género literário do acaso, não obedecendo a regras estruturais ou de narrativa nem de conteúdo. O ensaio pode fazer-se daquilo que se quiser, daquilo que se tiver a dizer e por isso está tão ligado ao próprio escritor. O escritor do ensaio baseia-se na sua observação e na experiência para escrevê-lo. Nasce da liberdade, da migração e do cruzamento de uma multiplicidade de fatores.

## 4.1. Montaigne e a nova prática literária

Em pleno séc. XVI, Michel de Montaigne dá início a uma nova prática literária: o ensaio, caracterizando-se como “um exercício libertador da razão”, tal como Eduardo Prado Coelho afirma. O autor debruça-se sobre os mais variados temas como objeto das suas reflexões, partindo da sua experiência pessoal para pensar acerca daquilo que o rodeia e da condição humana.

Sendo este um género literário inovador para a época em que se vivia, Montaigne foi causador de grande impacto no panorama filosófico e literário. Contrariando a retórica e os axiomas dos pensadores daquela época, Montaigne vê neste novo estilo uma forma de pensar sobre si próprio, quase como se fizesse uma auto-análise ou auto-investigação a cada ensaio seu. Montaigne afirma, no prefácio que antecede os ensaios, “sou eu mesmo a matéria deste livro”. Trata-se pois de uma extensa obra intimamente ligada ao seu criador, onde há lugar para quase tudo. Abdicando de um estilo rígido seguidor de dogmas literários, Montaigne dá início àquele que é, acima de tudo, um exercício de reflexão, de liberdade do pensamento e de observação e constatação empírica dos mais diversos assuntos. Ciente de que este seu estilo literário foge às ditas regras seguidas por outros autores da sua época, no ensaio *Do arrependimento* (III, II), Montaigne escreve: “Pelo menos há no que escrevo alguma coisa segundo as regras: nunca nenhum homem tratou de assunto que entendesse ou conhecesse melhor do que eu entendo e conheço aquele que tomei; nesse sou eu o maior sábio que vive”.

Num estilo livre, solto e descomprometido, o ensaio é, como a própria palavra indica, uma tentativa de se escutar a si mesmo, de pensar acerca das flutuações e das constantes mudanças interiores do ser humano. Não se pense que por descomprometido se toma o texto como pouco rigoroso. Os ensaios de Michel de Montaigne são profundas reflexões sobre a mutabilidade do interior humano.

O conjunto dos três volumes que compõe *Essays* (o primeiro e segundo publicados em 1580 e o terceiro em 1588) constitui uma fonte de informação preciosa sobre o próprio autor, uma vez que aquilo que escreve é um reflexo de si próprio, da sua visão e da relação que tem com os diversos temas sem procurar atingir uma verdade absoluta mas, como Prado Coelho enuncia, mantendo sempre a noção da distância que existe até ela.

No capítulo II do volume III, de título *Do arrependimento*, Montaigne escreve: “O mundo não é mais do que uma perpétua oscilação: tudo nele oscila sem cessar: a terra, os rochedos do Cáucaso, as pirâmides do Egito tanto com a oscilação geral como a oscilação que lhes é propícia. A constância mesmo não é mais do que um oscilar mais moderado. Não posso tornar firme o meu objeto; segue confuso e vacilante, como numa embriaguez natural. Tomo-o neste ponto, tal como ele é, no instante em que ele me interessa. Não pinto o ser, pinto a passagem: não a passagem de uma idade à outra, ou, como diz o povo, de sete em sete anos, mas de dia a dia, de minuto a minuto. E preciso adaptar à hora a minha história. Poderei mudar num instante, não somente por acaso, mas também de propósito. E uma série de acontecimentos diversos e mutáveis e de imaginações irresolutas e, quando calha, contrárias: ou por eu próprio já ser outro, ou por considerar os objetos com outras circunstâncias e com outras ideias (...)”. Este curto excerto deixa clara a posição do autor em relação àquilo que acredita ser uma constante variação no interior do ser humano, que se estende também ao mundo em geral. A oscilação que refere está ligada à ideia de constante mutação, de variação e adaptação à qual tudo e todos estão constantemente sujeitos, seja por fatores externos ou pelo íntimo que condena e reprime ou aceita e assume determinada influência ou estímulo. É esta contrariedade que caracteriza a essência humana na sua singularidade de ideias que poderá variar e mutar-se a qualquer instante. É ao nível do pensamento que se constrói toda a subjetividade individual em constante movimento num espaço abstrato que não se restringe a um corpo físico inerte e exclusivamente racional, mas onde também o instinto ganha forma.

## **4.2. O texto fragmentado em Walter Benjamin**

*“Há uma tradição popular que nos diz que não se devem contar sonhos de manhã em jejum.”* (Benjamin, 2004: 9)

Nesta altura é arriscado falar acerca dos sonhos vividos durante o sono pois, segundo Benjamin, o indivíduo permanece ainda num estado intermédio entre o sono e a vigília. O jejum acaba por ser o elemento que define que o indivíduo ainda não começou o

dia e saiu do sono para se assumir no estado de vigília. Assim sendo, este permanece ainda embebido pela sua experiência onírica correndo o risco de se expor sem querer, de falar mais do que aquilo que seria suposto, falando “do sonho como se falasse ainda de dentro do sono”.

Benjamin é autor de uma extensa obra da qual se destacam reflexões curtas, observações escritas sob a forma de pequenos ensaios que ele próprio define, como sendo os seus aforismos. Desta vasta obra ensaística constam, por diversas vezes, relatos de sonhos do próprio autor que em 1928 seriam incluídos na coletânea editada por Ignaz Jezowen denominada *Das Buch der Träume* que traduzido significa *O significado dos sonhos*. Entre 1925 e 1928, diversos textos de Walter Benjamin vão sendo publicados em jornais e revistas (*Berliner Tageblatt* – 1925, *Die literarische Welt* – 1925-1927, *Frankfurter Zeitung* – 1926-1927, *Magdeburgische Zeitung* – 1927, *Vossische Zeitung* – 1927).

Produtor de ideias e de um pensamento que só mais tarde seria entendido, Walter Benjamin levantava questões a si próprio, muitas vezes sem resposta. Pelo interesse geral desta dissertação, já aqui se apresentou o facto de se debruçar muito sobre as experiências oníricas, para as quais, mais uma vez, não procurava resposta ou explicação. A escrita é quase como uma fuga ao esquecimento que Benjamin assume e afirma “Jamais poderemos reaver inteiramente o esquecido. E isso talvez seja bom”.

A questão do esquecimento leva, de novo, a uma problemática que o autor também explora – a do inconsciente ótico. Desta vez mais relacionada com a imagem fotográfica ou cinematográfica sobre a qual deixa também um importante legado literário. Relembre-se a forma como Benjamin acreditava que a apreensão de imagens de natureza fotográfica e/ou cinematográfica afeta a percepção da realidade. As imagens produzidas por uma câmara e apreendidas, muitas vezes de forma inconsciente, levam à formação de uma dimensão ótica e visual num novo regime de percepção. A imagem não é o real mas é capaz de afetar o espectador de uma forma tão ou mais profunda do que a realidade com a qual já se habituou a lidar.

É também acerca da percepção que Benjamin dedica alguns dos seus textos onde acaba por descrever experiências com substâncias capazes de o transportar a um novo estado, a uma nova dimensão. Experiências descritas após o consumo de haxixe e

mescalina são uma forma de entrar em contacto com este outro estado de si próprio. Será esta necessidade de busca pela compreensão de níveis mais profundos da percepção humana que o levam a descrever e a interessar-se pelos sonhos? Ou será o seu registo uma forma de tentar fugir ao inevitável esquecimento?

A obra *Imagens de Pensamento* (2004) de Walter Benjamin inclui a descrição de episódios que não são mais do que imagens e, em determinadas alturas são, também descrições de sonhos onde, por diversas vezes, o leitor se depara com descrições altamente sem sensoriais. Já os pesadelos são o preço a pagar pelo aconchego; Benjamin vê o inconsciente como uma forma de se pagar aquilo que se vive no consciente, como uma forma de equilibrar estas duas dimensões, estes dois estados distintos da percepção humana.

Benjamin reflete acerca do olhar e da formação da imagem como uma condensação de pensamentos e da memória, sendo um veículo de comunicação. Mais uma vez o texto ensaístico ganha forma numa busca pelo autoconhecimento.

### **4.3. Clarice Lispector: o grito e o abandono do raciocínio**

*“Isto não é um lamento, é um grito de ave de rapina. Irisada e intranquila. O beijo no rosto morto.”* (Lispector, 2012: 11)

O texto poético de Clarice Lispector é um grito que vem de dentro de alguém que, como Llansol afirma, não escolheu a escrita mas que a escrita a escolheu a ela, como uma possessão à qual a autora não resiste. Llansol e Lispector aproximam-se e segundo Carlos Vidal, não há nelas literatura, “não há livro ou livros, há uma escrita que desliza na corrente dos textos e nela se recorta como ser em metamorfose”, como Silvina Rodrigues Lopes também escreve. A poesia é um registo escrito que vem de dentro do seu autor, como um espelho que fornece a imagem mais profunda, mais bela e mais dolorida. É um reflexo direto do seu interior. Lispector escreve como quem estende a própria alma ao papel, traçando nele aquilo que é um mapa do seu íntimo, “não há uma arte literária mas uma escrita-carne” (Vidal, 2013).

Clarice Lispector nasce a 10 de Dezembro de 1920 em Tchechelnik, no leste da Europa, com o nome Chaya Pinkhasovna Lispector. Vive grande parte da sua vida no Brasil, para onde a sua família foge durante a guerra civil.

Em entrevista a Júlio Lerner, em Fevereiro de 1977 e já perto da data da sua morte, Clarice refere a origem do nome Lispector e reinterpreta-o ligando-o à flor-de-lis e ao peito (flor que nasce no peito). Fugindo aos dados biográficos, esta análise centra-se mais em diversos pontos de destaque da obra de Lispector, uma verdadeira reviravolta interior onde, sem ser autobiográfica, até nos momentos em que cria personagens, por vezes acontece refletir-se ela própria neles. Em *Um Sopro de Vida (pulsações)* (2012), a personagem Ângela, criada por Clarice, assemelha-se à própria mas também a contradiz – “Ângela é um espelho”. Na verdade, Clarice apresenta uma explicação para a criação de Ângela: “Tive um sonho nítido inexplicável (...)”. Sendo a personagem onde se projeta, Ângela é como que um outro que existe em si, nascida e morta pela autora, fazendo-a viver neste rasto literário que não se prolonga por muitas páginas. Ângela acontece quando é trazida à luz e este é o diálogo interior da autora. Ângela e Clarice são uma só.

Voltando à ideia de Llansol, apresentada no primeiro parágrafo, a escrita escolheu Clarice e isso está patente nesta sua obra quando afirma “é íntima ordem de comando”, como um chamamento, um impulso que a toma. Clarice sente-se possuída “por mil demónios que escrevem” dentro de si. A autora vê a escrita como a sua própria salvação, a libertação de um grito que ecoa: “Cada livro é sangue, é pus”.

Para além de ser um chamamento, a escrita é um acontecimento não premeditado e que irrompe em Clarice. A escrita acontece antes do pensamento e, por isso, acredita que não pode ser controlada. “Se eu penso, uma coisa não se faz, não aconteço”. Rapidamente se recorda e relaciona esta ideia com a definição proposta por Alain Badiou<sup>8</sup> para o acontecimento que irrompe, sem aviso prévio ou planeamento. O acontecimento é aquilo que brota sem se esperar, tal como a escrita que possui Clarice e acontece fazendo-a a ela acontecer. A escrita é, em Clarice, o acontecimento que a leva à salvação, numa estranha busca pelo seu próprio entendimento, numa comunicação direta entre a escrita e a alma, para além do racional e por detrás do pensamento. “A verdade inalcançável, afirma a

---

<sup>8</sup> Cf. VIDAL, Carlos – *Sombras Irreduzíveis: Arte, amor, ciência e política em Alain Badiou*. Lisboa: Edições Vendaval, 2005. p.13-49

autora, só pode existir nessa região que é anterior à escrita e à interpretação, um momento em que a escrita é suspensa e nessa suspensão se uniformiza ao mundo” (Vidal, 2013). O grito que a salva.

Há diversos interesses, por assim dizer, que atravessam a obra de Clarice. A ideia de que a escrita acontece como reflexo ou dissecação da alma está patente em *Água Viva* (2012), onde a autora acrescenta ainda que aquilo que escreve é muito mais ligado ao íntimo, ao *ser* simplesmente.

Em *A Paixão segundo G.H.* (2000), o leitor acaba por estar perante a descoberta e o conhecimento da própria personagem G.H. Numa busca pelo divino em oposição ao profano, esta é uma intensa reflexão em torno do tempo e da transformação. Clarice leva o leitor a repensar, tal como acontece noutras obras, acerca da ideia contínua de tempo e da mutação do espaço ao longo da história. Aquilo que hoje é a casa de alguém, a rua, outrora foi uma montanha, uma selva habitada por animais ou uma qualquer outra coisa. Esta referência à metamorfose não só se aplica aos sítios e não se limita a ser referida nesta sua obra. A ideia de transformação é aquilo que a leva a refletir sobre a própria morte. No mesmo ano em que publica esta obra, Clarice escreve: “Se eu tivesse de dar um título à minha vida ele seria: à procura da própria coisa”. Esta é uma busca constante pela coisa que não atinge nunca e que não sabe decifrar nem definir. É uma procura contínua por si própria e é no caminho que percorre nesta procura que remexe dentro de si mesma, alimentando-se da sua própria placenta, tal como os gatos. O eterno retorno, a cobra que morde o próprio rabo, o comer de si mesmo.

Em *Água Viva*, obra que aqui se destaca, Clarice fala da morte como sendo onde ela acontece. Clarice é a morte, pois a morte acontece em si e acredita que esta levará consigo a alma, o ser, a experiência. No fundo, a morte leva o ser, o *é-se*. Mas a morte é também o fechar de um ciclo, o renovar e o renascer – o retorno à vida: “Quando a pessoa já está sem respiração faz-se a respiração bucal: cola-se a boca na boca do outro e se respira. E a outra começa a respirar”.

Clarice tem uma forte ligação ao espírito animal e fala, por diversas vezes, acerca da sua vontade de ter nascido cavalo. Chaya, o nome que lhe fora atribuído em criança, revelava também o instinto animal que ela possuía. Em hebraico, Chaya tem o significado ‘vida’, embora possa também designar ‘animal’. As coincidências não se limitam ao

significado do seu primeiro nome. Clarice era do signo sagitário e tinha dentro de si uma força animal que vivia em harmonia com a metade humana que representava. O fascínio e a admiração pelos animais poderá muito bem estar ligado ao facto destes viverem apenas ‘sendo’. *Ser* é a mais pura e primitiva forma de viver. O cão de Clarice era um exemplo disso e cuja referência surge em *Um Sopro de vida (pulsações)*: “Ter contacto com a vida animal é indispensável à minha saúde psíquica. Meu cão me revigora toda. (...) O meu cão me ensina a viver. Ele fica só ‘sendo’. ‘Ser’ é a sua atividade. E ser é a minha mais profunda intimidade”.

O mistério dos animais é o mistério em Clarice também. A incapacidade de se comunicarem de um forma semelhante à sua será aquilo que mantém uma ligação tão profunda com o sentir, mas sobretudo pela capacidade de manter uma aura misteriosa e primitiva, mais pura e desprovida daquilo que contamina os humanos. Clarice, ela própria, é um animal misterioso cujo grito ecoa tentando viver apenas sendo. Ela é cavalo, é lobo, é cigarra, é “ave de rapina. Irisada e intranquila”.

Em 1977, numa entrevista que dá a Júlio Lerner, Clarice demonstra-se uma mulher triste que, como ela afirma, sente raiva consigo mesma. Questionada por Lerner, Clarice responde “Estou meio cansada. De mim mesma”. Ao dia 9 de dezembro deste mesmo ano, Clarice viria a falecer sendo esta e outras referências quase como um prenúncio da sua própria morte. Paulo Francis escreve até que Clarice “converteu-se na sua própria ficção”. Um dia ela disse que “cada um escolhe o modo de morrer” que, para si, acabaria por ser o mesmo que matou Macabéa, uma das suas personagens em *A Hora da Estrela*.

Clarice escreve até ao final da sua vida, ditando a Olga Borelli, sua amiga, aquilo que quer registar, sempre consciente de que a sua morte estaria muito perto: “Eu, eu, se não me falha a memória, morrerei”. No fim da sua vida, Clarice retoma o mito associado ao seu nome Lispector. “Lírios brancos encostados à nudez do peito. Lírios que eu ofereço ao que está doendo em você. Pois nós somos seres carentes. Mesmo porque estas coisas – se não forem dadas – fenecem. Por exemplo – junto ao calor do meu corpo as pétalas de lírio se crestariam. Chamo a brisa leve para a minha morte futura. Terei de morrer senão minhas pétalas se crestariam. É por isso que me dou à morte todos os dias. Morro e renasço (...)”.

## *5. Uma raposa no jardim*

### **5.1. Da Fotografia e do Onírico**

O ato de fotografar é, em primeira instância, o registo de um acontecimento. A fotografia permite recortar, por assim dizer, um fragmento do real; permite isolar e imortalizar aquilo que está a decorrer frente a uma câmara.

Se, por um lado, a imagem fotográfica advém do registo de um referente real, por outro, a descontextualização das realidades fotografadas permite ao autor criar uma alienação propositada no espectador. É isto que acontece no atlas que tenho vindo a desenvolver. Este é um mapa que guia o espectador ao longo de um tempo e de espaços que ele desconhece, mantendo sempre uma ligação entre os diversos elementos imagéticos e textuais. Este mapa é mais do que um conjunto vago de fotografias e anotações. É uma rede visual de auxílio à memória (como se fosse uma memória externa que vive em paralelo com a fisiológica).

Observar o atlas é sempre mergulhar num tempo passado, numa realidade que vem de trás e que já terminou. O mesmo acontece para os textos: reler cada fragmento de um sonho faz com que relembre a vivência/experiência dele próprio e, ainda que se mantenha a referência cronológica, as imagens mantêm-se vívidas, fosforescentes como na primeira noite em que foram criadas.

Posso dizer que as fotografias são diferentes. A sensação de revisitá-las não é a mesma que aquela que vivo quando releio um sonho. Os sonhos são experiências do interior, são acontecimentos que vivem apenas dentro de mim. As fotografias são o contrário, nunca poderiam existir caso não irrompesse um acontecimento real, frente aos meus olhos, que me suscitasse a ânsia de o registar. Olhar uma fotografia é sempre visitar o espírito dos mortos.

Em Março tive um pesadelo. Sonhei que estava a pintar uma porta com tintas de várias cores. Estava a preparar uma homenagem para a minha mãe que ia morrer. Eu sabia disso. A uma certa altura ela bebe um copo de vodka, abre a janela e prepara-se para saltar. Eu gritei, consegui segurá-la e acordei logo a seguir.

Por vezes os sonhos tornam-se tão reais e, ao mesmo tempo, enganadoramente falsos. É impossível interferir e mudar o rumo dos acontecimentos. Fico apenas a assistir ao desenrolar da história, como um mero espectador que assiste a um filme e que não pode mudar aquilo que este contém. Talvez seja como quando se está morto. Nos sonhos assumo um papel passivo que chega a ser quase frustrante.

Escrevo os sonhos como quem caça borboletas, esperando que morram para as guardarem como troféus. Tenho uma pequena coleção. Alguns mais pomposos e enfeitados. Outros mais simples e quase de uma só cor. Agora que falo em borboletas, fascinam-me os animais e é esse fascínio que me leva a fotografá-los. Há alguns que posam para mim como se soubessem o que está a acontecer. Há outros que se assustam e fogem. Já fotografei pássaros, cavalos, ovelhas. Os pássaros são os mais livres. Na verdade são os únicos. Os cavalos estão presos e as ovelhas em cativeiro e à espera da morte. Os pássaros são tão livres que só os consigo fotografar uma vez e nunca mais voltam. Também já fotografei pássaros engaiolados, mas esses são menos felizes. Veem sempre o caminho para a liberdade mas nunca a hão-de alcançar.

Os animais também comunicam e sente-se a dor no olhar, a tristeza. Gostava de poder entrar num animal e poder decifrar o enigma que sempre transparece nas fotografias. Talvez o meu trabalho seja sobre isso: o enigma. Aquilo que permanece desconhecido: os animais, a falta de um rosto, de uma identidade, os sonhos, as manchas de cor e textura, as repetições sequenciais. No fundo, porquê?

Por diversas vezes me deparei comigo mesma a fotografar da janela do quarto. Tenho uma grande árvore centenária que regista nos anéis do seu tronco todos os acontecimentos do passado e de cada momento presente. A árvore em céu rosa. Insisto nela várias vezes, porque me apaixona a sua imponência. Ao lado tenho a casa da velha Júlia que me lembro, vagamente, de ver no quintal. A velha e o limoeiro. Agora a velha morreu e o limoeiro parece-me sempre mais triste. Um dia também ele vai morrer. Até lá continuo a fotografar da minha janela.

As imagens são a concretização do acontecimento, são a prova e a verdade, são o testemunho de algo que irrompe inevitavelmente e de forma não controlada. A verdade surge a partir do acontecimento que a comprova. O acontecimento testemunha a verdade e, aqui as fotografias são o seu registo. O conjunto de fotografias que compõe este atlas é uma

resposta ao desencadear de acontecimentos que suscitam a necessidade de registo. São acontecimentos amplamente distintos movidos pelo acaso que se manifestam nas mais variadas formas.

Quando as pessoas morrem para onde é que vai a energia que carregam os seus corpos? Eu não acredito que quando pára o coração, morre a alma. Há uma energia dentro de cada ser e essa resiste ao tempo e à morte. Não é finita e não acredito que se esgote como um corpo de carne e matéria.

A fotografia também vive do corpo e da alma. Os retratos carregados por uma aura de mistério num tempo suspenso são prenúncios de uma morte anunciada, quando Balzac acreditava que cada fotografia roubava uma camada do corpo, um pouco de alma. Será a fotografia capaz de absorver o espírito e de o aprisionar no seu próprio registo imortalizado? Será a fotografia capaz de sucumbir a alma ou, pelo contrário, de imortalizar/eternizar a aura vital? Como é que se lida com a presença de alguém que já morreu numa fotografia sua? A pessoa está ali mas não está. Apenas vive a sua representação. A imagem desperta no outro uma sensação de impotência, de revisitação quase inútil na qual não se consegue penetrar, trazer de novo à realidade. Como é que se pensa nos manuscritos que alguém deixa quando morre? É estranho pensar que num tempo passado esse alguém tocou aquelas folhas, escreveu as palavras que descreviam as ideias nascidas do seu íntimo. Olhamos a sua caligrafia como uma marca pessoal, um rasto deixado que mais do que a memória, é a prova física da sua existência num tempo e num espaço. Na verdade, aquilo ao qual nunca se poderá aceder é à regressão do tempo, ao voltar ao passado. Observar uma fotografia de uma criança que cresceu, se tornou adulta, viveu e morreu é como olhar para o meu corpo e pensar que já não sou a mesma pessoa. Há coisas que morreram com o tempo, que se enterraram com o passado. E o presente? Onde é que o presente terá lugar no futuro?

Até onde vai o poder que uma imagem fotográfica guarda? Uma fotografia tem a profundidade de diversas camadas, como as camadas da alma que se temia serem roubadas por ela. Eu acredito que a fotografia não se limita apenas a uma, mas a várias camadas. É quase como uma caixa que encerra uma energia dilacerante, desconcertante e até mística. É o relato de um tempo, de uma história, um passado. É a revisitação de um tempo que já passou, a revisitação dos mortos e da memória.

Quero adormecer de mim e entrar noutra pessoa. Quero saber como é ser o outro. Ver o meu corpo a partir de outro, fora de mim. Escrever os sonhos é uma tentativa de sair fora de mim, ver-me de fora para dentro, experimentar o inverso de alguma forma. Há alturas em que não sei se sonhei ou se foi real. Aquela é a igreja que apareceu no meu sonho. Ela existe, na verdade, e faz parte do meu ínfimo registo de imagens mentais. Assistio à dissecação da realidade através dos sonhos. Tenho na minha memória algumas imagens, uma delas é um dia de chuva em tons de castanho, algures em 1995, 1996. Jornais, recortes de papéis. Sinto que estou num outro corpo, sou outra pessoa. Alguém seguro de si, mais velho. Uma pasta de documentos para estudo. É aqui que as coisas começam a perder a forma, que se atinge e ultrapassa a barreira para o informe.

Duas cabras brancas num campo verdejante. Eu olho para elas mas elas não sabem, não me veem nem nunca poderão imaginar que um dia escrevi acerca delas. É assim que, para mim, se mantém o mistério e o encanto. Recordo e revejo a vegetação característica das margens de um rio. Qual é a força que empurra sempre o curso do rio até ao mar?

Interesso-me pelo estado puro e natural de todas as coisas. A inocência e a liberdade dos animais que observo. O instinto que os liberta.

Sete cavalos galopam no prado.

Tudo isto marca o projeto prático que é composto por fotografias que constituem uma tentativa de recriar um universo onírico sendo acompanhadas por notas textuais de situações oníricas reais e datadas. Este é um arquivo de imagens e textos que se caracterizam, sobretudo, pela sua aparência obscura e pouco objetiva. Vagueando por um universo um pouco disperso, presencia-se a sensação de um tempo fragmentado dado não só pelas quebras a nível visual, mas também pelas datas referenciadas em cada nota. Ainda assim, este não é um registo sobre o tempo; é um registo do sonho, em toda a sua forma e conteúdo.

Sendo composto por duas vertentes distintas, uma fotográfica e outra textual, estas mantém elos de ligação entre si que vão desde a intenção de reflexão à vontade de exteriorização de lembranças, daquilo que se guarda e daquilo que se pensa, imagina e

sonha. Pode dizer-se que imagem e texto residem em diferentes patamares mas coexistem na mesma realidade. Os sonhos são um elo de ligação entre dois pólos, dentro da mesma pessoa, e que tudo têm a ver com o seu universo pessoal de memória e recordação. É um misto entre consciência e inconsciência, entre realidade e ficção.

### **5.1.1. Sonho: acontecimento, efemeridade e acaso**

O que é que nos levará a sonhar com determinada coisa, a produzir sensações de prazer, repugnância ou terror? Será que os fatores externos à mente humana também são capazes de influenciar e produzir alterações oníricas?

Freud apresenta diversas possibilidades como causas dos sonhos, sendo uma delas as perturbações físicas sofridas pelo sonhador durante o sono. Lembre-se de quando se adormece com um braço ou uma perna sob pressão. Esta perturbação de ordem unicamente física poderá dar origem a sensações ou ilusões dentro do próprio sonho. Mesmo durante o sono, corpo e mente mantém-se em constante comunicação e facilmente estes estímulos passam a ser a fonte do dito sonho. Apercebo-me que o som me influencia. Quando ouço um filme na televisão enquanto adormeço, imagino visualmente uma história e apercebo-me de que essa história não existe – foi criada a partir do som que ouvia. Estabelecia uma relação entre o som e um enredo que agora criava. Assim que o som e as personagens da minha imaginação deixam de corresponder, acordo. E eu sei que isto já me aconteceu.

Este tipo de perturbação é apenas uma das várias possibilidades de influenciar ou condicionar o sonho e o seu conteúdo. Desta vasta possibilidade de formação onírica há imensas outras que até desconhecemos e que permanecem ligadas ao processo de memória e de acumulação, as experiências retidas de forma consciente e inconsciente. Há quem diga que sonhamos com aquilo que nos preocupa.

O acaso é uma constante em todo o processo onírico. O sonho é uma roleta russa onde nunca se poderá prever nem reter a experiência de nenhuma forma, apenas através do registo pessoal que acontece na memória de cada sonhador. O sonho é, ele próprio, um acontecimento que se limita ao indivíduo; apenas se gera em si mesmo e aí permanecerá inacessível para todos os outros. Nenhum homem pode aceder à forma e ao conteúdo do

sonho de outro. A experiência de um sonho é sempre única e intransmissível e acredito que nunca nenhum sonho alguma vez se repita entre duas pessoas distintas.

O sonho é das experiências mais efémeras que acontece no/ao homem. Nunca se consegue fotografar um sonho enquanto dormimos; não é possível acedermos a uma prova real que testemunhe a experiência. Não existe uma imagem sobre o papel, não há a reprodução, o testemunho. O sonho acontece e desvanece onde nasceu, sem nunca sair do mesmo meio, do mesmo indivíduo. Nasce onde morre. Permanece no esquecimento, sonho esse que é experiência e acontecimento.

## **5.2. Evolução do projeto**

O projeto, ainda sem título, tem vindo a ser desenvolvido desde meados do ano 2011 quando se iniciou o registo fotográfico de diversas paisagens. A necessidade de efetuar este registo adveio do desejo de criar um conjunto de imagens que pudessem representar a memória daqueles locais que transmitiam sempre algo peculiar. Destes primeiros registos há alguns que ainda se mantêm na seleção atual de imagens, mesmo tendo esta sofrido diversas alterações ao longo do tempo.

Os primeiros registos textuais de sonhos estão datados de setembro de 2011, altura em que ainda se desconhecia a finalidade que estes poderiam ter dentro do projeto em desenvolvimento. Tal como acontece com as fotografias, o registo onírico prende-se com a vontade de manter vivo um episódio que, não sendo real, possui a sua cota parte de realismo e de experiência vivenciada. Começou por ser fundamental refletir acerca de algo que surge sob a forma de uma imagem, ou de um conjunto delas, que mais ou menos definidas têm por detrás toda uma influência pessoal sobre a informação que é guardada, muitas das vezes de forma inconsciente, e que se exprime de acordo com o imaginário de cada um.

Na primeira fase de registo, as notas dos sonhos eram descrições, mais longas do que as atuais, onde se procurava uma certa continuidade entre as coisas que se apresentavam (**Fig. 15, Fig. 16**). Numa fase posterior, começou a fazer mais sentido proceder a um tipo de registo que não fosse tão contraditório em relação à própria ideia de

sonho (**Fig. 17, Fig. 18, Fig. 19, Fig. 20**). Em grande parte das vezes, aquilo que caracteriza um episódio onírico é a sua indefinição, a pouca precisão e a sua fragmentação de ideias. Assim, a lembrança deste episódios caracteriza-se, geralmente, pela pontualidade, pelos pequenos pormenores, cores e objetos. O relato passou, então, a ser feito de uma forma fragmentada e mais solta.

A produção fotográfica também sofreu variações ao longo do tempo. Se no início se procurou fazer a reprodução de alguns objetos, neste momento esse tipo de imagem deixou de fazer sentido. Se, no início, as fotografias não tinham uma relação tão firmada com o universo visual dos sonhos, neste momento é dada uma especial relevância à imagem pouco definida, com falhas de informação, pouco claras e com obstáculos à sua interpretação direta (algo que também se vivencia durante o sonho).

Quanto à apresentação do projeto, foram já pensadas e experimentadas diversas opções. De entre estas destaca-se a publicação em livro onde fotografias e textos apareceriam alternadamente, página a página. Este médium apresentou, desde logo, algumas fragilidades pois a sucessão de imagens e texto sugere sempre a ideia de ligação entre uma coisa e a anterior. Fazer um livro é como contar uma história onde o fator cronológico é muito importante. Dada a multiplicidade de registos e a necessidade de cortar com uma ordem imposta pelo autor, apresenta-se este projeto sob a forma um atlas ou mapa de informação que se caracteriza, sobretudo, pela subjetividade do seu conteúdo e pela diversidade quer dos formatos de imagens, como pela coexistência de texto e de imagem. Numa primeira fase havia apenas um atlas que englobava todas os objetos que o compunham. Dada a necessidade de separar determinados conteúdos e reunir outros, o atlas é subdividido em ramificações ou grupos mais pequenos. Não sendo um projeto terminado e, pelo contrário, estando em constante mudança e aceitando novas expansões, neste momento o atlas é composto por vários agrupamentos onde constam imagens fotográficas e criações textuais que reproduzem episódios oníricos reais e datados. O atlas é composto por criações textuais dactilografadas sobre papel (9,2 x 10,5cm) (**Fig. 17, Fig. 18, Fig. 19, Fig. 20**) e fotografias (dimensões variáveis) (**Fig. 21, Fig. 22, Fig. 23, Fig. 24, Fig. 25, Fig. 26, Fig. 27**).

### **5.3. Aspetos técnicos e de execução**

Na primeira fase de trabalho, todas as fotografias eram executadas com uma câmara de médio formato, 6x6cm, e com película dispositivo cor. Posteriormente e dada a falta de portabilidade da câmara começou a recorrer-se a uma câmara 35mm que permite um registo mais despretensioso. Como foi descrito no ponto anterior, procura-se um tipo de imagem associado ao universo onírico e, por isso, passou a usar-se negativo cor com o prazo de validade expirado o que permite obter aberrações de cor e de grão na imagem final. Foram, também, produzidas fotografias com recurso a filme preto e branco para aumentar esta variedade de conteúdos e de formas de expressão visual, embora nenhuma delas faça parte da seleção atual de conteúdos.

Quanto ao registo dos episódios oníricos este é dactilografado em pequenos papéis de esboço com as seguintes dimensões: 9,2 x 10,5cm.

Relativamente à dimensão das imagens, é sempre mantida uma variedade quer nas proporções como nos formatos de registo, sendo a sua técnica de impressão a jacto de tinta.

## 6. Anexos

### I - Entrevista a André Príncipe

30/08/2013

**- Sendo a tua formação em cinema, de que forma isso acaba por influenciar a tua prática na fotografia?**

- O cinema influencia a fotografia que faço em muitas formas, e não apenas por ter sido a minha formação. Quando decidi dedicar-me á fotografia, o que queria era fazer um livro. Uma sequência de imagens. Esse desejo vinha de ter pensado em filmes, e de querer fazer um filme. Podemos dizer que o meu primeiro livro de fotografias era o filme que queria fazer naquela altura. Vejo a fotografia como uma linguagem, uma forma de escrita, e queria ver o que é que acontece quando se juntam duas ou mais imagens. Muito do que me interessa vem da montagem, do cinema. Como se constrói um espaço, o que se mostra e o que não se mostra, o fora de campo, como falar de coisas que não estão nas imagens. Como fazer que uma coisa numa imagem passe para a outra? Um pouco como nos álbuns de fotografia, em que vemos as famílias a envelhecer, o tempo a passar, uma tristeza que se instala. A passagem de tempo, uma certa ideia do tempo a passar, e como falar numa coisa sem a fotografar, talvez seja isto o mais importante.

**- De que forma sentes a fotografia e as possibilidades que esta te proporciona?**

- De formas diferentes, em momentos diferentes. Às vezes, a fotografia parece-me terrivelmente superficial e sem a capacidade de expressar o que eu quero, e começo a pensar que o cinema, a música, ou a literatura são artes muito maiores. Outras vezes, são essas mesmas fraquezas da fotografia, a sua bidimensionalidade, a sua fragilidade que me parecem ser as suas grandes qualidades, e o que me parece então é que ainda há muitas

coisas por fazer na fotografia, que ainda há muitas coisas que não percebo. Que a fotografia é qualquer coisa mágica, quase sobrenatural. Mas para me abrigar destas oscilações permanentes, às vezes vejo os mestres e aí tudo parece estar bem.

**- Sabendo que não obedeces a nenhum padrão formal e 'programado' que dita as imagens que fazes, surge uma questão: Fotografar o que te rodeia é uma forma de te encontrares a ti próprio?**

- Não diria assim. O meu lugar no mundo, o sítio onde estou, a distância a que estou das coisas, esse “encontrar-te” que falas é mais uma coisa da montagem, da edição. Fotografar é por razões diferentes, não é sempre a mesma coisa. Por desejo, por revolta, por coisas do passado, por coisas do futuro, tanto posso fotografar porque acho que conheço as coisas, como para expressar que não conheço nada, ou posso fotografar para me perder, pode ser só isso.

**- Da tua obra constam livros com títulos referentes a animais, assim como fotografias. Esta é uma forma de colocares as coisas em moldes mais puros, quase primitivos?**

- Não é uma forma, é algo em si. Os animais interessam-me porque são outro, outra forma de vida, outra forma de inteligência, de conhecimento do real. E são mais primitivos que nós, o que desconfio quer dizer que têm um conhecimento menos primitivo das coisas. Sim, são mais puros. Mas não procuro essa pureza como algo em si, não saberia o que fazer com ela. Interessa-me essa pureza, ao lado das coisas impuras, o que é que acontece? Que contaminações? Parece-me que os animais vivem mais no presente, logo são mais fotográficos que as pessoas, mais inteiros nas imagens.

**- Li numa entrevista tua que escreves os sonhos que tens desde os 18 anos e que por mais que uma vez estes deram origem a títulos como ao do filme 'Campo de flamingos sem flamingos'. De que forma sentes que o mundo real e o mundo onírico se tocam?**

- A forma eu não sei, não é sempre a mesma. Mas tocam-se sempre, mesmo quando é um toque estranho, tipo andar de mão dada com um fantasma.

**- Usando uma expressão tua, a teu ver de que forma uma imagem pode ser justa? OU  
- Qual é a forma mais justa de produzir uma imagem?**

- Perguntas difíceis! Uma fotografia é alguma coisa real, existe, embora tenha sempre algo de irreal, porque é acerca de alguém ou alguma coisa que já não existe, ou que não está exatamente igual. A forma mais justa de fazer uma imagem é decidida imagem a imagem. E muitas vezes tem a ver com a função que as imagens têm. Qual é a forma mais justa de fotografar os ataques químicos aos Sírios? Eu acho que é qualquer imagem que impeça que os Sírios continuem a ser mortos. E se uma mãe me diz nunca mais vou ver o meu filho, podes tirar-lhe uma fotografia para que me lembre dele? Preciso da luz, como preciso da escuridão. Se não sei, a fotografia pode expressar que não sei, se acho que conheço, a fotografia pode expressar isso que penso conhecer. Para mim, a resolução disto tem muito a ver com a distância das coisas, quanto de mim entra pela imagem dentro, ou não. Muitas vezes pensamos que se queremos estar mais perto das coisas, nos devemos aproximar, e muitas vezes o justo era esperar que as coisas se aproximassem de nós. Isto ensinaram-me os animais.

## II - Imagens



Fig. 1 - Daguerre, *Composição*, 1837

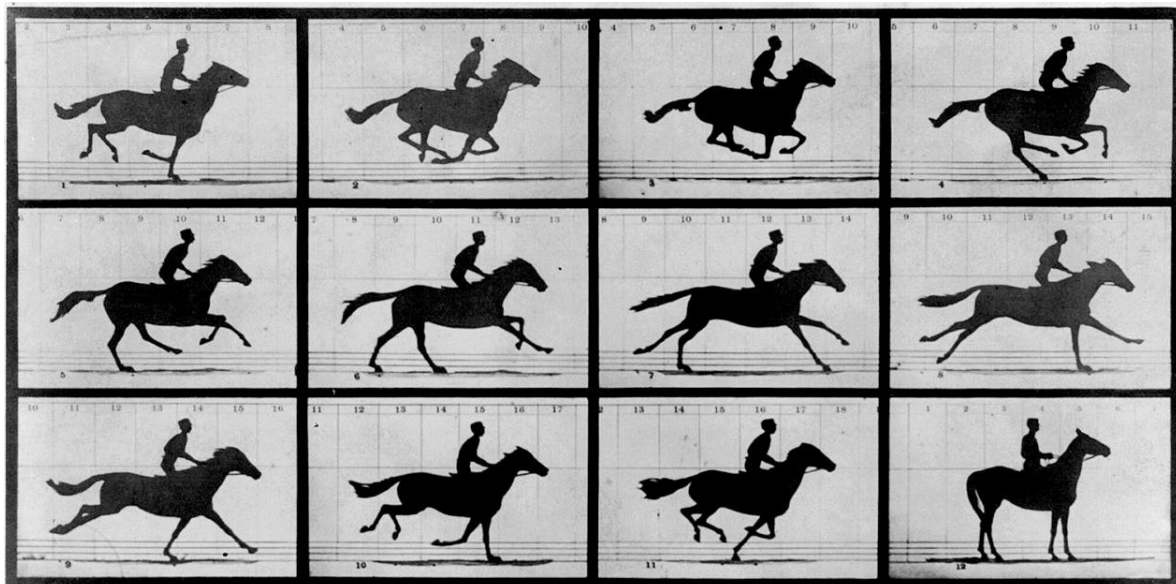
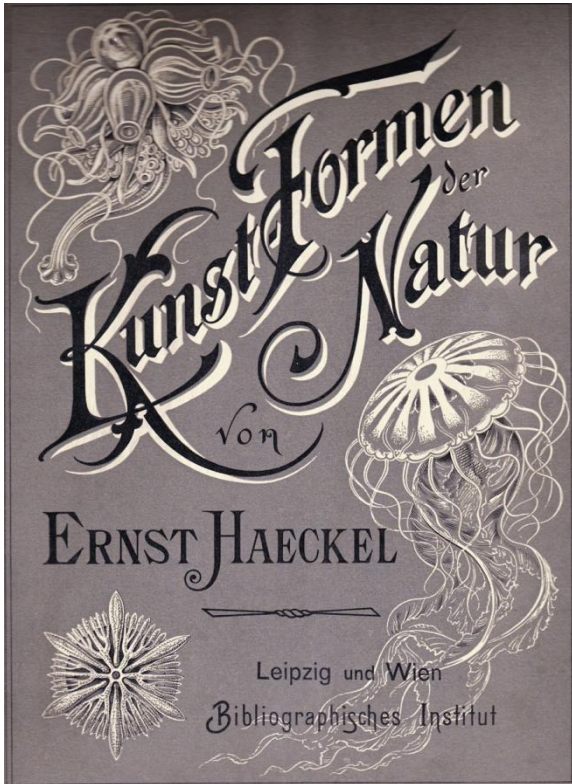
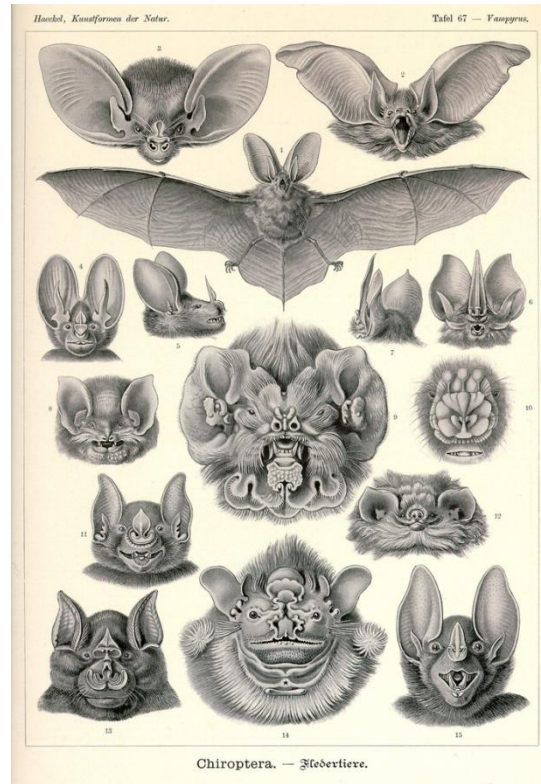


Fig. 2 – Eadweard Muybridge, *O galope da égua Sallie Gardner*, 1878



**Fig. 3** – Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*, 1904



**Fig. 4** - Haeckel, *Kunstformen der Natur* – Tafel 67 *Vampyrus*, 1899-1904



1. Cola di Rienzi.



2. Marat.



3. Louis Riel.



4. Allix.



5. Cavalier.



6. Louis Michel.



7. Passaniello.



8. Bazzarelli.



9. Carrier.



10. Jourdan.



11. Fieschi.



12. Gato.



13. Gargot.



14. Stenmacher.



15. Hammerer.



16. Helmstern.



17. Hoedel.



18. Brady.



19. Hanlon.



20. Fitzharris.

RÉVOLUTIONNAIRES ET CRIMINELS POLITIQUES. — MATTOÏDES ET FOUS MORAUX.

Fig. 5 - Cesare Lombroso, *Atlas do homem criminoso* - plate XLIX (*L'Uomo delinquente*), 1876





**Fig. 8** - David Lynch, *Inland Empire*, 74' , 2006



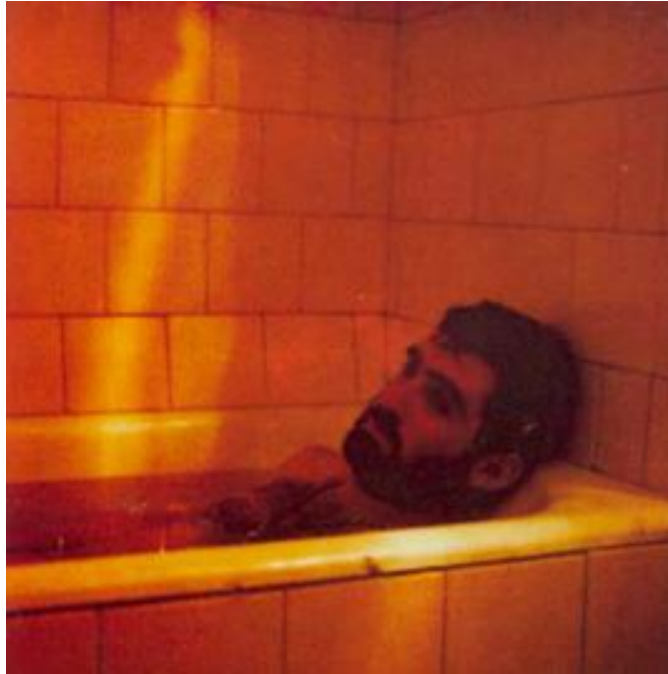
**Fig. 9** - Duarte Amaral Netto, *On the road*, 2003, 125x162cm



**Fig. 10** - Tarkovsky, *s/título*, s.d.



**Fig. 11** - Chris Marker, *Sans Soleil*, 83', 1983



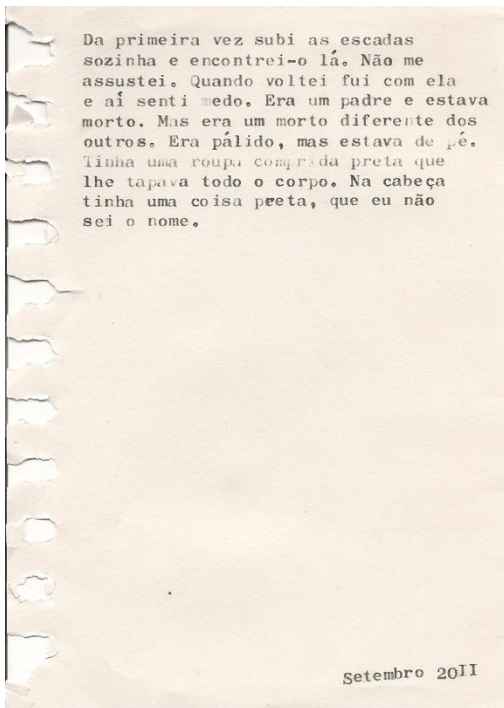
**Fig. 12** - Daniel Blaufuks, *S/ Título* (da série *Uma viagem a s. Petersburgo*), 1998



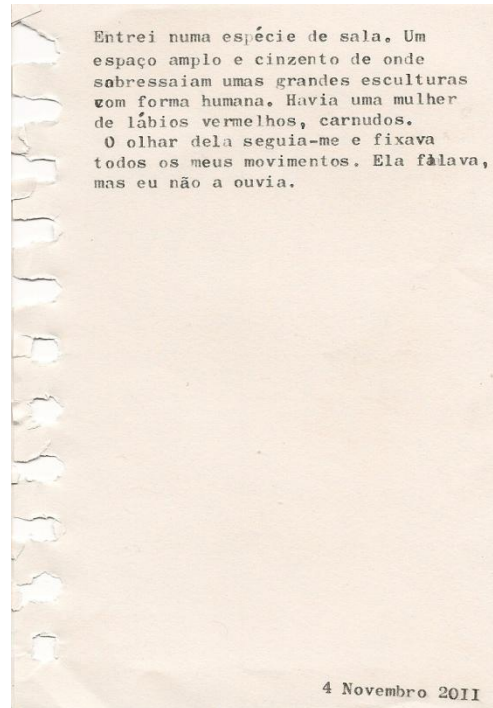
**Fig. 13** - Jonas Mekas, *Walden: Diaries, Notes & Sketches - Notes on the circus*, 1969



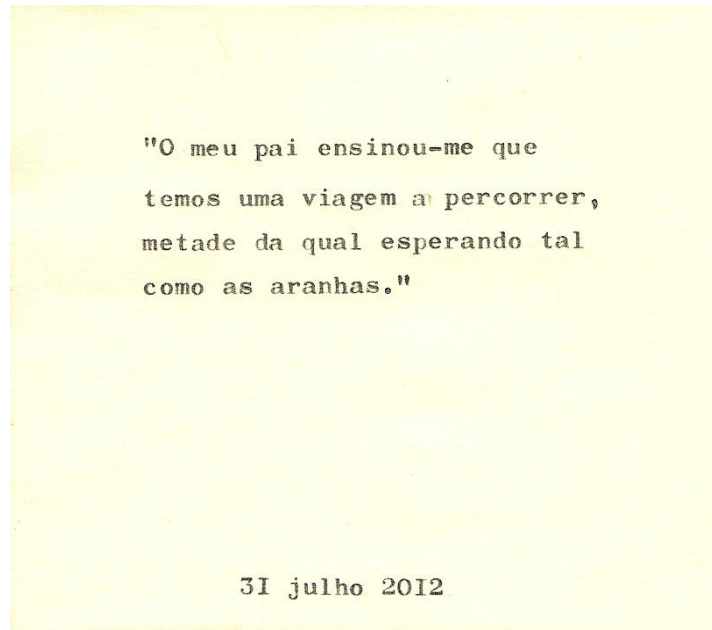
**Fig. 14** - André Príncipe, *S/ Título* (da série *Smell of tiger precedes tiger*), 2012



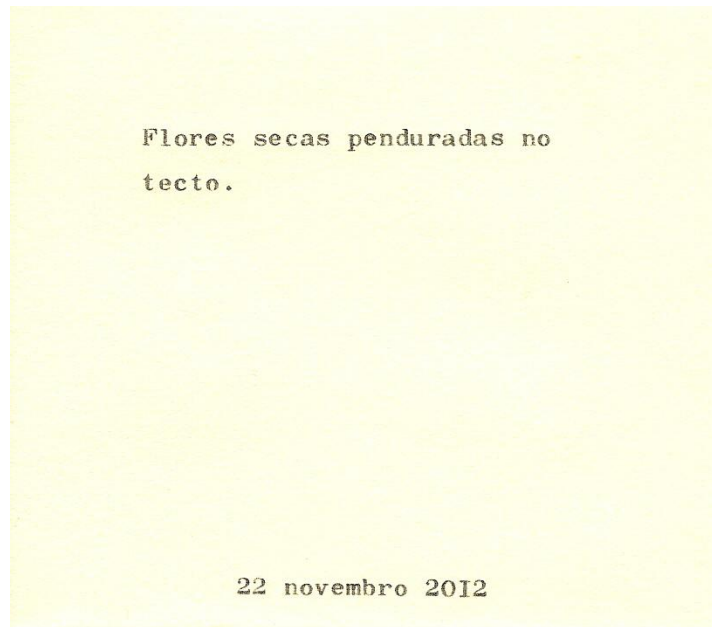
**Fig. 15** – Rita Tavares, Primeiros registos descritivos de sonhos I, setembro 2011, 10.7x15cm



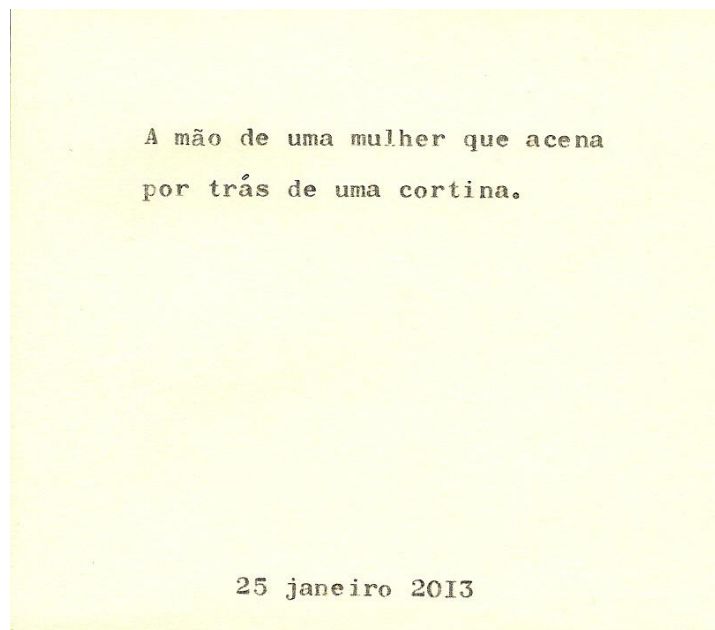
**Fig. 16** – Rita Tavares, Primeiros registos descritivos de sonhos II, novembro 2011, 10.7x15cm



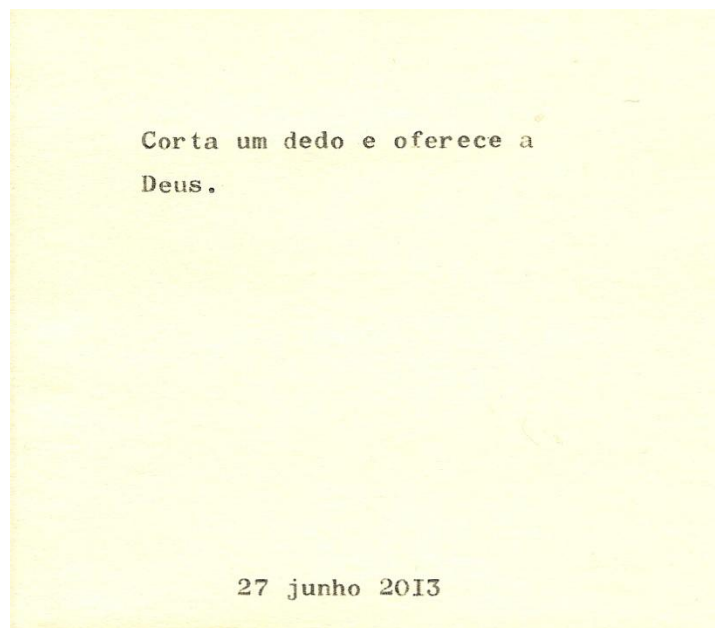
**Fig. 17** – Rita Tavares, S/ Título (da série Uma raposa no jardim), julho 2012, 9.2x10.5cm



**Fig. 18** – Rita Tavares, S/ Título (da série Uma raposa no jardim), novembro 2012, 9.2x10.5cm



**Fig. 19** – Rita Tavares, S/ Título (da série Uma raposa no jardim), janeiro 2013, 9.2x10.5cm



**Fig. 20** – Rita Tavares, S/ Título (da série Uma raposa no jardim), junho 2013, 9.2x10.5cm



**Fig. 21** – Rita Tavares, S/ Título (da série Uma raposa no jardim), 2012, dimensões variáveis



**Fig. 22** – Rita Tavares, S/ Título (da série Uma raposa no jardim), 2012, dimensões variáveis



**Fig. 23** – Rita Tavares, S/ Título (da série Uma raposa no jardim), 2012, dimensões variáveis



**Fig. 24** – Rita Tavares, S/ Título (da série Uma raposa no jardim), 2012, dimensões variáveis



**Fig. 25** – Rita Tavares, S/ Título (da série Uma raposa no jardim), 2013, dimensões variáveis



**Fig. 26** – Rita Tavares, S/ Título (da série Uma raposa no jardim), 2013, dimensões variáveis



**Fig. 27** – Rita Tavares, S/ Título (da série Uma raposa no jardim), 2013, dimensões variáveis

## 7. Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio – *Potentialities: Colected issues in Philosophy*. Org. e trad. Daniel Heller-Roazen. Stanford University Press, 1999

BARTHES, Roland – *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2008

BARTHES, Roland – *Diário de luto*. Lisboa: Edições 70, 2009

BARRENTO, João – *O género intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010

BAUDRILLARD, Jean – *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002

BENJAMIN, Walter – *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004

BENJAMIN, Walter – *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992

BLAUFUKS, Daniel – *Uma viagem a S. Petersburgo*. Coimbra, 1998. [Consultado em 27 agosto 2013]. Disponível em <http://www.danielblaufuks.com/webmac/text/polaroides.html>

BRANCO, Lucia Castello – *Não há literatura*. [s.d.]. [Consultado em 22 janeiro 2013]. Disponível em <http://www.tanto.com.br/luciacastelobranco.htm>

BUCHLOH, Benjamin – *Atlas de Gerhard Richter: O arquivo anómico*, 1999. [Consultado em 15 outubro 2013]. Disponível em [http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e19:benjamin\\_buchloh.pdf](http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e19:benjamin_buchloh.pdf)

CABO, Ricardo Matos (coordenação editorial) – *Cem Mil Cigarros: os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Órfeu Negro, 2009

COELHO, Eduardo Prado – *O cálculo das sombras*. Edições ASA, 1997

CRESPO, Nuno – *A sobrevivência das imagens segundo Aby Warburg*. Ípsilon. 11 janeiro 2013. 23-24

DEBORD, Guy – *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Antígona, 2012

DIDI-HUBERMAN, Georges – *Atlas: Como levar o mundo nas costas?*, 2010. [Consultado em 28 agosto 2013]. Disponível em <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/atlas.html>

DIDI-HUBERMAN, Georges – *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012

FREUD, Sigmund – *A interpretação dos sonhos*. Trad. Manuel Resende. Lisboa: Relógio d'Água, 2009

FREUD, Sigmund – *Esquecimento e fantasma*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991

GUÉNIOT, David - Alexandre – *Chris Marker, Cineasta da Memória*. Atelier Real. Março/Abril 2010, 21-22

LISPECTOR, Clarice – *Água viva*. Lisboa: Relógio d'Água, 2012

LISPECTOR, Clarice – *A paixão segundo G.H.* Lisboa: Relógio d'Água, 2000

LISPECTOR, Clarice – *Um sopro de vida (pulsações)*. Lisboa: Relógio d'Água, 2012

MAH, Sérgio – *Uma escrita de instantâneos*. 2003. [Consultado em 27 agosto 2013]. Disponível em <http://www.danielblaufuks.com/webmac/text.html>

MEKAS, Jonas – *Interview with Jonas Mekas*, [s.d.]. [Consultado em 26 agosto 2013]. Disponível em [http://www.dotfest.net/pages/mekas\\_interview](http://www.dotfest.net/pages/mekas_interview)

MONTAIGNE, Michel de – *Ensaíos*. [Consultado em 17 maio 2013]. Disponível em <http://www.gutenberg.org/files/3600/3600-h/3600-h.htm>

MOSER, Benjamin - *Clarice Lispector: Uma Vida*. Porto: Livraria Civilização Editora, 2010

PRÍNCIPE, André – *I thought you knew where all of the elephants lie down*. Lisboa: Pierre von Kleist, 2009

PRÍNCIPE, André – *Master and Everyone*. Lisboa: Pierre von Kleist, 2010

PRÍNCIPE, André – *Perfume do Boi*. Lisboa: Pierre von Kleist, 2012

PRÍNCIPE, André – *Smell of tiger preceds tiger*. Lisboa: Pierre von Kleist, 2012

PROUST, Marcel – *Em busca do tempo perdido: Do lado de Swann*. Lisboa: Relógio d'Água, 2003

PROUST, Marcel – *Em busca do tempo perdido: À sombra das raparigas em flor*. Lisboa: Relógio d'Água, 2003

PROUST, Marcel – *Em busca do tempo perdido: O lado de Guermantes*. Lisboa: Relógio d'Água, 2003

PROUST, Marcel – *Em busca do tempo perdido: Sodoma e Gomorra*. Lisboa: Relógio d'Água, 2003

PROUST, Marcel – *Em busca do tempo perdido: A Prisioneira*. Lisboa: Relógio d'Água, 2008

PROUST, Marcel – *Em busca do tempo perdido: A Fugitiva*. Lisboa: Relógio d'Água, 2004

PROUST, Marcel – *Em busca do tempo perdido: O tempo reencontrado*. Lisboa: Relógio d'Água, 2005

SITNEY, P. Adams - *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*. Oxford University Press, 2002

SONTAG, Susan – *Ensaíos sobre fotografia*. Lisboa: Quetzal editores, 2012

SONTAG, Susan – *Olhando o sofrimento dos outros*. Lisboa: Gótica, 2007

SOUGEZ, M.L. – *História da fotografia*. Trad. Lourenço Pereira. Lisboa: Dinalivro, 2001

TARKOVSKY, Andrei; CHIARAMONTE, Giovanni – *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*. Londres: Thames & Hudson, 2004

VIDAL, Carlos - *Clarice Lispector / Gabriela Llansol, despossessão, criação: o que é um medium?*, comunicação ao colóquio *Creative Processes in Art*, com Filipe Rocha da Silva (e outros), Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2013 (manuscrito inédito)

VIDAL, Carlos - *Do infinito ao Prazer: a centralidade de Alain Badiou no pensamento de Eduardo Prado Coelho*, em Margarida Lages (org.), actas do colóquio *Eduardo Prado Coelho: O Edifício da Alegria* (Fundação Gulbenkian, 2013, manuscrito inédito)

VIDAL, Carlos – *Sombras Irredutíveis: Arte, amor, ciência e política em Alain Badiou*. Lisboa: Edições Vendaval, 2005

ŽIŽEK, Slavoj – *Lacrimae Rerum*. Trad. Luís Leitão. Lisboa: Órfeu Negro, 2008

## **Registo Multimédia**

GODARD, Jean-Luc – *JLG por JLG* [registo vídeo]. Lisboa: Midas filmes, 1995 (53’)

GREENAWAY, Peter – *Um Z e Dois Zeros* [registo vídeo]. Lisboa: Costa do Castelo filmes, 1986 (115’)

HELMER, Veit – *Tuvalu* [registo vídeo]. Lisboa: Lusomundo, 1999 (101’)

KELLY, Richard – *Donnie Darko* [registo vídeo]. Lisboa: New age entertainment, 2001 (110’)

KITANO, Takeshi – *Um lugar à beira mar* [registo vídeo]. Lisboa: Midas filmes, 1991 (96’)

LYNCH, David – *Inland Empire* [registo vídeo]. Lisboa: Atalanta filmes, 2006 (172’)

LYNCH, David – *Mulholand Drive* [registo vídeo]. Lisboa: Atalanta filmes, 2001 (141’)

LYNCH, David – *Twin Peaks: Os últimos sete dias de Laura Palmer* [registo vídeo]. S. João da Madeira: Prisvídeo, 1992 (129’)

MARKER, Chris – *La Jetée* [registo vídeo]. Lisboa: Clap Filmes, 1962 (28’)

MARKER, Chris – *Sans Soleil* [registo vídeo]. Lisboa: Clap Filmes, 1983 (100’)

MARKER, Chris – *Level 5* [registo vídeo]. Lisboa: Clap Filmes, 1997 (106’)

NOÉ, Gaspar – *Irreversível* [registo vídeo]. S. João da Madeira: Prisvídeo, 2002 (94’)

PRÍNCIPE, André – *Campo de flamingos sem flamingos* [registo vídeo]. Lisboa: O som e a fúria, 2013 (92')

ŽIŽEK, Slavoj – *O guia de cinema do depravado: Parte 1, 2, 3* [registo vídeo]. Lisboa: Alambique, 2006 (150')