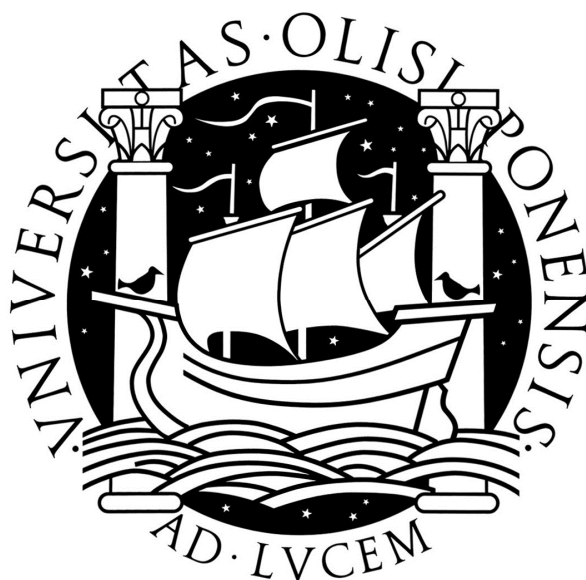


UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**IMAGEM DE ARQUIVO
ENTRE A FICÇÃO E A REALIDADE**

Sandra Gonçalves Camacho

MESTRADO EM ARTE E MULTIMÉDIA –
- AUDIOVISUAIS

2010

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES

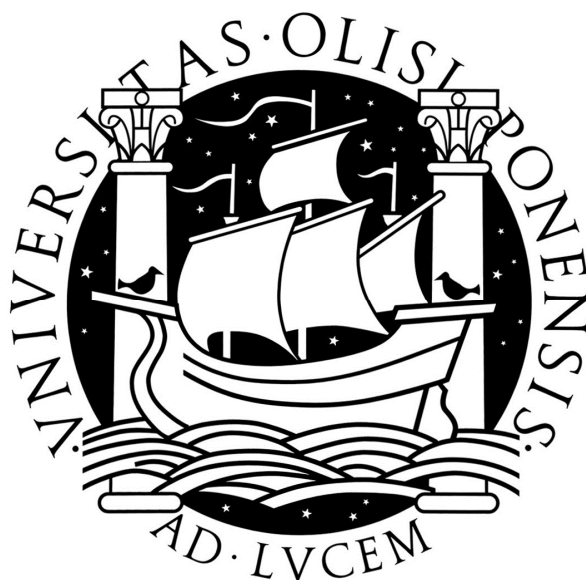


IMAGEM DE ARQUIVO

ENTRE A FICÇÃO E A REALIDADE

Dissertação Orientada pela Prof. Maria João Gamito

Sandra Gonçalves Camacho

MESTRADO EM ARTE E MULTIMÉDIA –

- AUDIOVISUAIS

2010

Resumo

Esta dissertação, de natureza teórico-prática tem como conceito fundador a Imagem de Arquivo e a sua utilização no Filme Documental e no Filme Ficcional.

O ponto de partida deste trabalho foi um anúncio publicitário do cantor Max em que a minha mãe participava. Assim sendo, o vídeo que compõe a vertente prática da dissertação, *O Dia em que Max desceu a rua*, procura, no início, reconstruir os acontecimentos deste dia continuando depois a registar as várias histórias de uma história familiar através do recurso à imagem de Arquivo.

Na vertente teórica serão analisados os conceitos de Imagem de Arquivo, Arquivo, Colecção, Filme Documental, Filme Ficcional e Montagem. Será realizado um estudo do Filme Documental, do Filme Ficcional e da aplicação da Imagem de Arquivo e do uso da Montagem na sua construção. Serão ainda investigadas as diferenças e semelhanças entre Filme Documental e Filme Ficcional.

Neste contexto, proceder-se-á à análise de obras dos artistas Péter Forgács, Sophie Calle, Michael Sucsy, Morgan Dews e Daniel Blaufuks que utilizaram a Imagem de Arquivo e/ou exploraram a relação entre ficção e realidade.

Por último será efectuado um estudo da vertente prática desta dissertação – *O Dia em que Max desceu a rua* – relacionando-a com os conceitos apresentados.

Palavras-Chave

Imagem de Arquivo; Filme Documental; Filme Ficcional; Montagem

Abstract

This theoretical and practical dissertation is based on Archive Footage. I will then explore not only this concept but also I will analyse its documental and fictional functions.

The starting point for this work was an advertisement of the singer Max in which my mother participated. Thus being the video that forms the practical side of the dissertation, *O Dia em que Max desceu a rua*, tries, in the beginning, to reconstruct the events that took place that day continuing later to register the several stories that create a family History through the use of Archive Footage.

In the theoretical side I will analyse the concepts of Archive Footage, Archive, Collection, Documentary Film, Fictional Film and Editing. There will be a study of the Documentary Film, the Fictional Film and their application of Archive Footage and the use of Editing in their construction. There will be also an investigation on the differences and similarities between Documentary Film and Fictional Film.

Taking this into consideration, there will be an analysis of some of the works of the artists Péter Forgács, Sophie Calle, Michael Sucsy, Morgan Dews and Daniel Blaufuks that used Archive Footage and/or explored the relationship between fiction and reality.

Finally there will be a study on the practical side of the dissertation – *O Dia em que Max desceu a rua* – relating it to the previous concepts.

Key Words

Archive Footage; Documental Film; Fictional Film; Editing

Agradecimentos

À Catarina, Maria José, Gilda e à minha mãe, Filipa Camacho, pela sua participação e colaboração neste trabalho.

Índice Geral

Índice de Figuras	VII
1. Introdução	1
2. A Imagem de Arquivo	4
2.1. A Imagem de Arquivo no Filme Documental	4
2.2. A Imagem de Arquivo no Filme Ficcional	9
2.3. Os Efeitos da Montagem	15
3. Entre o Documento e a Ficção	22
3.1. Péter Forgács: <i>Hungria Privada</i> – Como filmes caseiros representam o Mundo	22
3.2. Sophie Calle: entre a realidade e a ficção	27
3.3. Reviver o Passado: Michael Sucsy e <i>Grey Gardens</i> ; Morgan Dews e <i>Must Read After My Death</i> ; Daniel Blaufuks e <i>Sob Céus Estranhos</i>	33
4. Transformações de um Muro	38
4.1 <i>O Dia em que Max desceu a rua</i>	38
5. Conclusão	46
6. Bibliografia	48
7. Anexo	50

Índice de Figuras

- Fig. 1- Alexander Gardner; *Retrato de Lewis Payne*; 1865; Fotografia a preto e branco
- Fig. 2- Oliver Stone; *JFK*; 1991; Filme; 189 min.
- Fig. 3- Emílio Estevez; *Bobby*; 2006; Filme; 120 min.
- Fig. 4- Joe Rosenthal; *Raising of the Flag on Iwo Jima*; 1945; Fotografia a preto e branco
- Fig. 5- Clint Eastwood; *Flags of Our Fathers*; 2006; Filme; 132 min.
- Fig. 6- Haskell Wexler; *Medium Cool*; 1969; Filme; 111 min.
- Fig. 7- Haskell Wexler; *Medium Cool*; 1969; Filme; 111 min.
- Fig. 8- Robert Altman; *MASH*; 1970; Filme; 116 min.
- Fig. 9- D. W. Griffith; *Nascimento de uma Nação*; 1915; Filme; 187 min.
- Fig. 10- Eisenstein; *O Couraçado de Potemkine*; 1925; Filme; 75 min.
- Fig. 11- Abel Gance; *Napoléon*; 1927; Filme; 235 min.
- Fig. 12- Robert Wiene; *O Gabinete do Doutor Caligari*; 1920; Filme; 71 min.
- Fig. 13- Liev Schreiber; *Está tudo Iluminado*; 2005; Filme baseado no livro *Está tudo Iluminado* (2003) de Jonathan Safran Foer; 106 min.
- Fig. 14- Péter Forgács; *Free Fall*; 1996; Filme; 75 min.
- Fig. 15- Péter Forgács; *Free Fall*; 1996; Filme; 75 min.
- Fig. 16- Péter Forgács; *Maelstrom*; 1997; Filme; 60 min.
- Fig. 17- Péter Forgács; *Maelstrom*; 1997; Filme; 60 min.
- Fig. 18- Péter Forgács; *A Danube Exodus*; 2002; Instalação no Getty Research Institute
- Fig. 19- Péter Forgács; *A Danube Exodus*; 2002; Instalação no Getty Research Institute
- Fig. 20- Péter Forgács; *A Danube Exodus*; 2002; Instalação no Getty Research Institute
- Fig. 21- Sophie Calle; *Les Dormeurs*; 1979; Fotografia a preto e branco
- Fig. 22- Sophie Calle; *The Detective*; 1981; Fotografia a preto e branco
- Fig. 23- Sophie Calle; *The Birthday Ceremony*; 1998; Instalação no Tate Gallery
- Fig. 24- Sophie Calle; *The Birthday Ceremony*; 1998; Instalação no Tate Gallery
- Fig. 25- Sophie Calle; *Exquisite Pain*; 1999; Fotografia a cores
- Fig. 26- Sophie Calle; *Take Care of Yourself*; 2007; Instalação na Bienal de Veneza
- Fig. 27- Albert Maysles e David Maysles; *Grey Gardens*; 1975; Filme; 100 min.
- Fig. 28- Albert Maysles e David Maysles; *Grey Gardens*; 1975; Filme; 100 min.
- Fig. 29- Michael Sucsy; *Grey Gardens*; 2009; Filme; 104 min.
- Fig. 30- Michael Sucsy; *Grey Gardens*; 2009; Filme; 104 min.
- Fig. 31- Morgan Dews; *Must Read After My Death*; 2007; Filme; 76 min.
- Fig. 32- Morgan Dews; *Must Read After My Death*; 2007; Filme; 76 min.
- Fig. 33- Daniel Blaufuks; *Sob Céus Estranhos*; 2002; Filme; 57 min.
- Fig. 34- Daniel Blaufuks; *Sob Céus Estranhos*; 2002; Filme; 57 min.
- Fig. 35- Sandra Camacho; *O Dia em que Max desceu a rua*; 2010; Vídeo; 14 min.
- Fig. 36- Sandra Camacho; *O Dia em que Max desceu a rua*; 2010; Vídeo; 14 min.
- Fig. 37- Sandra Camacho; *O Dia em que Max desceu a rua*; 2010; Vídeo; 14 min.
- Fig. 38- Sandra Camacho; *O Dia em que Max desceu a rua*; 2010; Vídeo; 14 min.

1. Introdução

Num dia do Verão de 1962, Max (Maximiano de Sousa, cantor madeirense) desceu a rua em frente à casa dos meus avós durante as filmagens de um anúncio publicitário. De todas as crianças que se encontravam a brincar no local a minha mãe foi a escolhida para participar no anúncio. Este momento é o ponto de partida da investigação que me proponho desenvolver no âmbito da dissertação teórico-prática do mestrado de Arte e Multimédia na variante de Audiovisuais.

Este pequeno filme, que foi arquivado e acabou por desaparecer, levou-me a procurar mais imagens, de arquivos pessoais, familiares e públicos, em que a rua, o muro e as casas da família surgissem, bem como a história que está por de trás destas fotografias.

Assim sendo, na parte teórica da dissertação proponho-me explorar, como conceito principal, a Imagem de Arquivo (ponto de partida na vertente prática), a sua utilização nos filmes documentais e nos filmes ficcionais, bem como as diferenças e semelhanças que neles encontramos, e alguns artistas que utilizam arquivos, memórias e/ou a montagem no seu trabalho. Da mesma forma irei tentar responder, no final desta dissertação, à questão central deste trabalho: a Imagem de Arquivo tem apenas uma função documental?

Começarei então por definir conceitos chave desta dissertação: o Arquivo, a Coleção, a Imagem de Arquivo, o Filme Documental, o Filme Ficcional e a Montagem. De seguida irei apresentar e analisar algumas obras de artistas relevantes no domínio do tema desenvolvido. Por fim descreverei o vídeo da vertente prática deste trabalho estudando sempre a sua relação com os conceitos chave e os artistas examinados.

Assim, o primeiro capítulo desta dissertação dedica-se ao uso da Imagem de Arquivo no Filme Documental. O Filme Documental utiliza a Imagem de Arquivo como um comprovativo da realidade, ou pelo menos da realidade que o filme quer transmitir. Dependendo do filme a aplicação da Imagem de Arquivo poderá ser mais ou menos significativa. No entanto, na presença de um Filme Documental temos tendência para nos esquecermos que a Imagem de Arquivo pode ser, e muitas vezes é, alterada. Estas alterações podem ser tão simples como uma pequena diferença no

enquadramento de modo a obter um filme visualmente mais apelativo ou podem transformar o significado original por completo.

O Filme Ficcional, que será analisado na segunda parte deste primeiro capítulo, também utiliza a Imagem de Arquivo, se bem que de uma forma totalmente diferente. Geralmente o Filme Ficcional aproveita a Imagem de Arquivo para salientar uma característica histórica, ou para complementar uma cena. Por vezes o Filme Ficcional pode basear-se numa imagem, ou cena, icónica de outro filme.

A Montagem, presente na terceira parte do primeiro capítulo, é a técnica empregue, quer no Filme Ficcional quer no Filme Documental, para uma utilização coerente da Imagem de Arquivo. Um reenquadramento pode simplesmente melhorar a qualidade da imagem, pode chamar a nossa atenção para um ponto ou questão pouco visível anteriormente, ou pode ainda alterar o significado original da mesma.

A utilização da Imagem de Arquivo na arte tem recebido o interesse de vários artistas nas últimas décadas. Artistas como Péter Forgács, na obra *Hungria Privada*, que será estudado no segundo capítulo, e mais recentemente Morgan Drew no filme *Must Read After My Death*, a analisar na terceira parte do segundo capítulo, empregam a Imagem de Arquivo como elemento fundamental nos seus filmes, utilizando apenas, no caso de Forgács, pequenas anotações que nos transmitem novas informações sobre as imagens que estamos a visualizar. Por outro lado, deparamo-nos com artistas que se baseiam na Imagem de Arquivo, ou num filme documental como *Grey Gardens* (1975) de Albert e David Maysles, que serão igualmente apresentados na terceira parte do segundo capítulo, para recriar um período histórico. Encontramos também artistas que, como Sophie Calle, analisada na segunda parte do segundo capítulo, não só criam o seu próprio Arquivo como também exploram a ténue separação entre a ficção e a realidade.

Finalmente, no terceiro e último capítulo desta dissertação, apresentarei a vertente prática deste trabalho, *O dia em que Max desceu a rua*. Como já foi referido no início desta Introdução, este vídeo tem como ponto de partida um pequeno anúncio publicitário que desapareceu. Este anúncio levou-me, então, a querer aprofundar certas histórias de família através de colecções fotográficas e de relatos de três primas, que vivenciaram todo o período que é apresentado em *O dia em que Max desceu a rua*. Assim sendo, a Imagem de Arquivo vem, neste trabalho, “catalogar” as alterações do muro e da rua onde a minha família vivia e ainda vive, mostrando ao mesmo tempo as mudanças que ocorreram neste espaço e dentro da própria família.

Como foi referido, este trabalho partiu da procura do anúncio de Max a descer a rua num carro de cestos. Uma vez que este anúncio desapareceu, as imagens utilizadas na vertente prática da dissertação são imagens fotográficas de álbuns familiares. A maioria destas imagens pertence às três mulheres que são também as narradoras das memórias que se vão desenrolando ao longo do vídeo, Catarina Freitas, Maria José Freitas e Gilda Freitas.

A investigação que foi realizada para a parte escrita desta dissertação focou-se essencialmente em livros adquiridos durante a pesquisa inicial sobre a Imagem de Arquivo, os Filmes Documentais, os Filmes Ficcionalis e a Montagem. No entanto, para o capítulo dedicado a Sophie Calle os livros *M'as-tu vue?* e *Double Games* provieram da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, enquanto que *Site-Specificity in Art: the Ethnographic Turn: 4 (De-, dis-, ex)*; *The Art of Ethnography: The Case of Sophie Calle* de Miwon Kwon e Susanne Kuchler foi recolhido na Biblioteca da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. A pesquisa realizada sobre o artista Péter Forgács focou-se principalmente em textos e entrevistas que o próprio disponibiliza no seu site pessoal, bem como na visualização de alguns dos seus trabalhos, através também da Internet. Do mesmo modo, o estudo do filme de Morgan Dews, *Must Read After My Death* baseou-se numa entrevista disponível na Internet.

Uma vez que esta dissertação teórico-prática contém um forte carácter autobiográfico, particularmente na parte prática, optarei pela utilização da primeira pessoa do singular.

Veamos então, no capítulo que se segue, e em primeiro lugar, a definição dos conceitos base a serem analisados nesta dissertação.

2. A Imagem de Arquivo

Neste capítulo irei, em primeiro lugar, definir e analisar os conceitos base deste trabalho: Arquivo, Colecção, Filme Documental, Filme Ficcional e Montagem. Abordarei, depois, a utilização da Imagem de Arquivo como documento factual, isto é, como comprovativo da existência de determinadas pessoas e lugares num determinado momento. De seguida falarei, brevemente, dos quatro diferentes estilos do Filme Documental (expositivo, de observação, interactivo e reflexivo) e da utilização da Imagem de Arquivo em cada um deles. Por fim, estudarei as características ficcionais que encontramos nos Filmes Documentais e as características documentais encontradas nos Filmes Fissionais.

2.1. A Imagem de Arquivo no Filme Documental

A definição de Arquivo num qualquer dicionário¹ corresponde a uma colecção de documentos ou registos históricos, que providenciam informações sobre um lugar, instituição ou grupo de pessoas.

O Arquivo abrange todo o material disponível sobre um determinado assunto, não prevê uma selecção, enquanto a Colecção recolhe apenas parte desse material tendo em consideração os seus próprios parâmetros de selecção.

O significado de Filme Documental também encontrado no dicionário remete para um filme que utiliza imagens ou entrevistas de pessoas envolvidas em eventos reais que providencia um registo factual.

Já a definição de Filme Ficcional incide na descrição de eventos e pessoas imaginárias. A ferramenta que é utilizada em qualquer um destes filmes, quer contenham Imagens de Arquivo ou não, é a Montagem que é o processo ou técnica de selecção ou edição que junta diferentes secções de filme de forma a criar um todo contínuo e coerente.

Uma definição diferente de Arquivo e de Colecção é-nos dada por Walter Benjamin. O seu fascínio pelo Arquivo levou-o a desenvolver várias técnicas de catalogação para coisas tão distintas como os livros que lia, os brinquedos que

¹ Neste caso consultei o *Dicionário Moderno da Língua Portuguesa* da Porto Editora, Edição de 2009

coleccionava ou palavras e frases infantis. “O conceito de arquivo de Benjamin difere do dos arquivos institucionais em que (...) a ordem, a eficiência (...) e a objectividade são os princípios do trabalho de arquivo. (...) Os arquivos de Benjamin revelam as paixões do colecionador. (...) consistem de imagens, textos, signos, coisas que uma pessoa pode ver e tocar, mas são também um reservatório de experiências, ideias e esperanças (...).”(Schwarz, 2007: 4)

Apesar dos Arquivos procurarem apresentar um ponto de vista neutro em relação ao material que integram, dificilmente o conseguem. Por exemplo, nos Arquivos que mais me interessam para esta dissertação – os Arquivos direccionados para a Imagem, geralmente fotográfica, o significado de cada uma imagem pode ser ligeiramente, ou completamente, alterada através de elementos tão simples como a catalogação ou a inserção de legendas.

Devo então definir agora o que é a Imagem de Arquivo. A Imagem de Arquivo é uma Imagem, usualmente fotográfica que, pertencendo ou não a um arquivo, tem sempre um carácter factual. Um exemplo deste carácter factual pode ser observada numa qualquer fotografia. Não é possível negar a existência de qualquer uma das pessoas que vemos numa fotografia; mesmo que esta tenha sido completamente modificada, as pessoas são reais. “ (...) na Fotografia não posso nunca negar que *a coisa esteve lá*. Há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado. (...) A Fotografia não diz (forçosamente) *aquilo que já não é*, mas apenas e de certeza *aquilo que foi*. (...) a Fotografia (...) não inventa, é a própria autentificação.”(Barthes, 2003: 109, 120 e 121)

Depois destas definições de Arquivo, de Colecção, de Filme Documental, de Filme Ficcional e de Imagem de Arquivo é importante acrescentar ainda algumas das características do Filme Documental e do Filme Ficcional. Apesar de ambos terem como base a criação de um filme, com tudo o que isso implica desde a estruturação da narrativa, as filmagens, o tratamento de som e de imagem e a montagem, estes dois géneros fílmicos têm, à partida, particularidades próprias. “O Filme Ficcional está orientado para *um* mundo, o Filme Documental está orientado para *o* mundo.”(Renov, 2004: 22) Isto é, o Filme Documental baseia-se em pessoas e/ou eventos reais, em factos, é o nosso mundo, enquanto que o Filme Ficcional apoia-se na ficção, mesmo quando anuncia que se está a basear em factos e pessoas reais, está a criar um outro mundo. No entanto, qualquer Filme Documental apresenta-nos apenas uma parte do

nosso mundo, e dependendo do seu estilo pode exibir uma grande parcialidade na exposição do seu tema, levando a que factos se transformem em ficção.

Os quatro estilos de Filme Documental – expositivo, de observação, interactivo e reflexivo – correspondem a diferentes formas de abordar e expor os temas que abordam. Correspondem, também, a diferentes formas de utilizar a Imagem de Arquivo.

O estilo documental expositivo é aquele que se dirige directamente ao espectador através de legendas ou comentários narrados (a “voz de Deus”) de forma a transmitir um argumento sobre o mundo histórico. Este é o estilo mais utilizado nas reportagens jornalísticas e, talvez por isso, é o que é geralmente mais associado ao documentário.

A imagem no filme documental expositivo² serve, geralmente, apenas como ilustração ou contraponto da mensagem. Da mesma forma, a montagem serve para estabelecer e manter a continuidade do argumento mais do que a continuidade espacial e temporal. A voz de fundo, ou “voz de Deus”³, o comentador que nunca é visto, é o verdadeiro fio condutor deste estilo.

Para o espectador, que é aqui um elemento passivo, o filme documental expositivo desenrola-se numa lógica comum de causa/efeito. Também a marca do realizador é pouco visível, dado que o seu único objectivo é apresentar-nos determinados factos e comprová-los através de imagens ilustrativas e comentários em *voz off*.

O estilo de observação enfatiza o trabalho do realizador, mas de um realizador não interventivo, quase invisível. Em vez de pré-construir um determinado ritmo, ou acção, o filme documental de observação apoia-se na montagem para ampliar as impressões gravadas. Este estilo baseia-se, principalmente, em imagens e, por vezes, em entrevistas a uma só pessoa.⁴

² O Filme Documental expositivo está geralmente associado aos filmes sobre a natureza e a vida selvagem produzidos por companhias como a National Geographic ou o Departamento de História Natural da BBC (BBC Natural History Unit)

³ De acordo com um artigo da revista *Time* (*Barack Obama and the Voice of God*, Michael Kinsley, Janeiro de 2009) a “voz de Deus” nos Estados Unidos da América entre 1950 e 1960 era Alexander Scourby, um americano que para além de ter uma voz profunda e ressonante tinha também um sotaque britânico. Além de narrar vários filmes documentais e anúncios, Alexander Scourby narrou também uma versão áudio da Bíblia. E até ao fim dos anos oitenta a “voz de Deus” tinha sempre um sotaque britânico, como acontecia nos filmes de David Attenborough. No entanto, a partir de 1990 a “voz de Deus” passou a ser uma voz afro-americana, a voz de James Earl Jones. Jones não só narrou filmes e o slogan do canal televisivo CNN, como também é conhecido pela sua interpretação de Darth Vader nos filmes da *Guerra das Estrelas*. Actualmente a “voz de Deus” continua a ser afro-americana mas pertence agora a Morgan Freeman que não só narrou a versão americana da *Marcha dos Pinguins* como também interpretou Deus em já dois filmes (*Bruce Almighty* e *Evan Almighty*).

⁴ Um Filme Documental de observação que iremos analisar de forma mais aprofundada no segundo capítulo é *Grey Gardens* (1975) de Albert Maysles e David Maysles. Neste filme observamos a

Ao contrário do estilo expositivo, que pode utilizar a Imagem de Arquivo para fundamentar ou reforçar um ponto de vista ou uma temática, o estilo de observação tende a utilizar apenas imagens e sons captados durante as filmagens.

Se o estilo expositivo exhibe um ponto de vista único, através da narração, e o estilo de observação mostra momentos “espontâneos” filmados por um realizador invisível, o estilo interactivo, que surgiu apenas a partir dos anos cinquenta, baseia-se principalmente na entrevista. Da mesma forma, se nos dois estilos apresentados anteriormente temos apenas um ponto de vista, no estilo interactivo são-nos dadas várias perspectivas do mesmo tema.⁵ Este estilo utiliza a Imagem de Arquivo que serve, geralmente, para enfatizar um ponto da questão em análise. Da mesma forma, se o tema de um Filme Documental interactivo for a guerra, as entrevistas dos actores sociais são intercaladas com Imagens de Arquivo, fazendo com que cada elemento complemente o outro.

Se no estilo interactivo o realizador participa apenas através das entrevistas, no Filme Documental reflexivo, intervém com os seus próprios comentários e opiniões. “Se o mundo histórico é um ponto de encontro para o processo de intercâmbio social e representação do estilo interactivo, a representação do mundo histórico transforma-se, ela mesma, no tópico de meditação cinemática no estilo reflexivo. Em vez de ouvirmos o realizador a participar somente num estilo interactivo (...) com outros actores sociais, vemos ou ouvimos agora o realizador a participar num “metacomentário” [minhas aspas], falando-nos menos sobre o mundo histórico (...) e mais sobre o seu processo de representação.”(Nichols, 1991: 56) O estilo reflexivo é o estilo de Filme Documental menos utilizado no passado. No entanto, nos últimos anos, tem ganho cada vez mais adeptos, principalmente através de documentários biográficos.⁶ Tal como no estilo interactivo, a Imagem de Arquivo é utilizada como complemento à narrativa no estilo reflexivo.

interacção de duas mulheres, as Edie Beale, uma com a outra, com os visitantes ou com a própria casa decadente onde vivem. Apesar de Edie Beale filha se dirigir aos realizadores estes raramente intervêm mantendo-se à parte da acção.

⁵ Michael Moore (*Bowling for Columbine, Fahrenheit 9/11, Sicko*, etc.) é um dos realizadores que mais trabalha dentro do estilo interactivo do Filme Documental apesar dos seus filmes terem tendência para se mostrarem mais parciais em relação a determinados pontos de vista, chegando a ridicularizar alguns dos entrevistados e os seus pontos de vista.

⁶ Um exemplo de um Filme Documental reflexivo é *The Pied Piper of Hützovina* (2006) de Pavla Fleischer. Neste filme a realizadora tenta atrair romanticamente Eugene Hütz, cantor principal da banda de música cigana/punk Gogol Bordello, ao fazer um Filme Documental sobre as raízes ciganas e as influências do músico. Faz assim, em conjunto com o cantor, uma viagem pela Europa Central e de Leste, mostrando-nos algumas aldeias ciganas, vários músicos e concertos de música cigana, bem

O que todos estes diferentes estilos de Filmes Documentais têm em comum é que, na verdade, podem conter características ficcionais. De facto, o Filme Documental nunca é totalmente imparcial, neutro, no seu tema e ao apresentar um ponto de vista único está a alterar a realidade, está a criar um Filme Ficcional.

Como foi referido a Imagem de Arquivo tem um carácter factual. “A fotografia é vista como a origem do factual, (...) e assim é o documento apropriado para uma história que reclama um lugar entre as supostas ciências objectivas do comportamento humano. Para um historiador, o arquivo confirma a existência de uma progressão linear do passado para o presente (...)” (Evans; Hall, 2009: 187). Por ser um documento histórico, a Imagem de Arquivo, quer seja a imagem fotográfica ou a imagem em movimento, serve de autenticação dos factos apresentados em qualquer Filme Documental.

No entanto, através de técnicas como a Montagem, a Imagem de Arquivo pode ser modificada, alterada de forma a transmitir a mensagem desejada pelo realizador de um Filme Documental. Mesmo que não ocorra qualquer transformação na imagem, a verdade é que a Imagem de Arquivo tem sempre algumas características ficcionais. Um bom exemplo é-nos dado por Roland Barthes, no livro *A Câmara Clara*, na análise que faz da fotografia de Alexander Gardner, de 1865, *Retrato de Lewis Payne*.⁷ “(...) Alexander Gardner fotografou-o na sua cela; ele aguarda o enforcamento. A foto é bela, o rapaz também (...) Mas (...) *ele vai morrer*. Leio ao mesmo tempo: *isto será e isto foi*. Observo, horrorizado, um futuro anterior em que a morte é a aposta. Dando-me o passado absoluto (...) a fotografia diz-me a morte no futuro. (...) na fotografia histórica: há sempre (...) um esmagamento do Tempo; isto está morto e isto vai morrer.” (Barthes, 2003: 133 e135)

A ficção aqui é dada por este duplo acontecimento, esta pessoa já morreu e no entanto ainda está viva numa imagem. E na Imagem de Arquivo é impossível eliminar o registo de alguém em simultâneo com a sua morte, esta pessoa existe para sempre, está presa a um local para sempre, mesmo que nunca mais tenha lá regressado.

Outra característica interessante desta imagem de Alexander Gardner, que também ajuda a criar o seu lado ficcional, é a dificuldade em identificar o ano em que a fotografia foi tirada. Sabemos que data de 1865 mas através de elementos como a

como a família de Hütz, sempre a comentar e analisar as suas dificuldades em conseguir a atenção romântica do músico. Finalmente, num concerto em Londres um ano depois da viagem, Pavla Fleischer chega à conclusão que Eugene Hütz pertence ao “mundo” e à música.

⁷ Ver Anexo Fig. 1.

roupa e o cabelo de Lewis Payne, ou o espaço da cela, tanto poderia datar do fim do século XIX como dos anos cinquenta do século XX, ou até do início do século XXI.

Uma vez que a Imagem de Arquivo é habitada por este duplo carácter factual e ficcional, e o Filme Documental utiliza a Imagem de Arquivo podemos defender que o Filme Documental apresenta também elementos ficcionais. Estas características podem igualmente ser-nos transmitidas pela construção do Filme Documental. Ou seja, mesmo sem utilizar a Imagem de Arquivo o tema explorado num qualquer Filme Documental pode ser trabalhado de tal forma que vemos apenas um ponto de vista, aquele que o realizador nos quer transmitir. Ora se o Filme Documental pretende dar-nos a ver o *nosso* mundo tem de passar todos os pontos de vista existentes, não pode fazer uma selecção. No entanto, qualquer realizador acaba por seleccionar elementos que transmitem apenas parte *do* mundo comunicando-nos, assim, *um* mundo que não é necessariamente o nosso.

Acabei de ver que não só o Arquivo difere da Colecção mas também que a Imagem de Arquivo é geralmente uma imagem fotográfica. Esta imagem é utilizada, na maioria dos casos, no Filme Documental e no Filme Ficcional como elemento factual. Verifiquei que existem quatro estilos distintos dentro do Filme Documental: expositivo, de observação, interactivo e reflexivo, e que estes estilos abordam a utilização da Imagem de Arquivo de diferentes formas. Observei que a Montagem é a técnica principal para a construção do Filme Documental e para a percepção da Imagem de Arquivo. Cheguei, também, à conclusão que o Filme Documental tem mais semelhanças com o Filme Ficcional do que julgamos à partida. Mas o mesmo acontece com o Filme Ficcional que, também ele, apresenta características factuais que não observamos de início. Irei, então, ver e analisar as diferenças e as semelhanças entre o Filme Ficcional e o Filme Documental.

2.2. A Imagem de Arquivo no Filme Ficcional

Depois de detectar as características ficcionais do Filme Documental irei agora analisar as características documentais do Filme Ficcional. Começarei por estudar a utilização da Imagem de Arquivo no Filme Ficcional como um elemento estilístico. Verei também como uma Imagem de Arquivo icónica, geralmente fotográfica, pode

ser recriada nestes filmes. Bem como grande parte de um Filme Documental pode ser reconstruída num Filme Ficcional, por exemplo no filme *Grey Gardens* (1975) de Albert e David Maysles, recriado em 2009 em *Grey Gardens* de Michael Sucsy.

Examinarei não só a Imagem de Arquivo como componente documental do Filme Ficcional, em filmes com temáticas históricas ou biográficas mas, também, outros elementos, como a “voz de Deus” ou o diálogo em sobreposição, que o Filme Ficcional vai buscar ao Filme Documental. Verei como estes elementos foram utilizados principalmente durante a década de setenta do século XX nos Estados Unidos da América, e quais as condições sociais e artísticas que levaram a este acontecimento, através dos filmes *Medium Cool* (1969), de Haskell Wexler, e *MASH* (1970), de Robert Altman.

Em primeiro lugar devo referir que o Filme Ficcional é um filme baseado em ficções, desde a narrativa às personagens, não sendo (ou pretendendo ser), como o Filme Documental, baseado em factos. No entanto, o Filme Ficcional sempre se interessou por temas apoiados na realidade, desde filmes biográficos, a filmes de guerra ou aos vários filmes “baseados em factos reais”. Um dos elementos utilizados para transmitir a noção de realidade no Filme Ficcional é a Imagem de Arquivo. Por vezes esta Imagem pode ser recriada mas, geralmente, é apenas editada de forma a criar uma continuidade dentro do filme.

São vários os Filmes Ficionais que utilizaram a Imagem de Arquivo, quer fotográfica quer em movimento, como ponto principal na narrativa. Em *JFK* (1991)⁸ Oliver Stone desconstrói as imagens icónicas da morte do Presidente Kennedy, em 1963, para criar novos factos que suportam a teoria de conspiração que é o alicerce sobre o qual o seu filme está construído. Observamos na cena do tribunal o actor Kevin Costner, advogado de acusação, a exhibir as filmagens do assassinio⁹ e a desconstruí-las *frame a frame* de forma a provar a sua teoria de que teriam existido mais atiradores. A repetição insistente do *frame* em que o Presidente Kennedy é alvejado na cabeça contribui para a criação de uma ligação emocional do espectador com a teoria proposta por Oliver Stone.¹⁰

⁸ Ver Anexo Fig. 2.

⁹ Este registo histórico foi filmado em 8mm por Abraham Zapruder e dura aproximadamente 26 segundos. Estas filmagens ficaram depois conhecidas como o *Filme Zapruder*.

¹⁰ Podemos encontrar este excerto, “JFK: Back and to the Left”, no youtube: http://www.youtube.com/watch?v=9MLc0udf_74 (consultado em 9 de Julho de 2010)

Outro filme que utiliza igualmente a Imagem de Arquivo é *Bobby* (2006)¹¹ de Emilio Estevez. Também aqui temos as filmagens de um assassinio, neste caso de Robert Kennedy, um dos irmãos de John Kennedy. Só que, ao contrário de *JFK*, em *Bobby*, a Imagem de Arquivo não é desconstruída, servindo apenas como componente realístico. As imagens do assassinio de 1968 são contrapostas às imagens das reacções dos actores filmados em 2006. Neste filme a narrativa gira, não em redor das Imagens de Arquivo mas, sim, à volta de personagens fictícias que ao presenciarem o assassinio passam de um momento de esperança no futuro a um sentimento de descrença e desalento.

Estes são dois exemplos de Filmes Ficcionalis que utilizam a Imagem de Arquivo como elemento realístico. No entanto, filmes como *Flags of Our Fathers* (2006)¹², de Clint Eastwood ou *Grey Gardens* (2009), de Michael Sucsy não utilizam a Imagem de Arquivo mas reencenam-na. Em *Grey Gardens*, que estudarei mais à frente neste trabalho, não vemos apenas uma pequena parte do filme original de 1975, dos irmãos Maysles, mas uma reconstrução substancial desse filme.

A Imagem de Arquivo não é o único elemento do Filme Documental que encontramos no Filme Ficcional. De facto, durante os anos setenta foram vários os elementos do Filme Documental que interessaram aos realizadores do Filme Ficcional. Tal deveu-se a uma revolução política, social e cultural nos Estados Unidos da América durante esta década.

O contexto sócio-político do fim dos anos sessenta e inícios dos anos setenta pode ser sintetizado como uma guerra política e geracional. Muitos movimentos de mudança social estavam em curso: o movimento dos direitos civis, o movimento feminista, o movimento homossexual, o movimento ambiental, o movimento contracultura *hippie*. Do mesmo modo as várias tentativas de bloquear estes movimentos, de “voltar atrás no tempo”, influenciaram fortemente milhões de americanos. Além disso, “A Guerra do Vietname separava as gerações, especialmente porque os jovens viam-se a ser recrutados. Para além da guerra, os Americanos sofreram uma série de choques: os assassinatos tanto de Robert Kennedy como

¹¹ Ver Anexo Fig. 3.

¹² Este filme tem como ponto de partida a fotografia icónica tirada em 23 de Fevereiro de 1945 por Joe Rosenthal, *Raising the Flag on Iwo Jima*, e centra-se nas experiências dos sete militares que ergueram a bandeira norte-americana durante a batalha de Iwo Jima. Ver Anexo Fig. 4 e Fig. 5.

Martin Luther King Jr. (ambos em 1968), a subida do preço do petróleo e a inflação resultante, o escândalo Watergate.”(Lev, 2000: 17- 18).

Foi no contexto destas crises políticas e sociais que se deu o aparecimento de uma nova geração de realizadores com uma nova visão do mundo. A nova geração de audiências cinematográficas já não se mostrava interessada pelos filmes que tinham interessado os seus pais, procurava um novo tipo de cinema, que manifestasse as suas preocupações políticas e sociais, que mostrasse a realidade. Assim, muitos dos antigos grandes estúdios contrataram e deram oportunidades únicas a novos realizadores, novos produtores, novas histórias. Este período entre o fim da década de sessenta e o início da década de setenta ficou marcado como um dos momentos com maior “(...) diversidade de abordagens ideológicas e de concepções estéticas”(Lev, 2000: 17)

Existem vários exemplos de realizadores que correram novos riscos em relação à estética tradicional do cinema norte-americano como Dennis Hopper, John Cassavetes, Stanley Kubrick, Sidney Lumet, Haskell Wexler ou Robert Altman. São filmes dos dois últimos que irei agora examinar, *Medium Cool* (1969) e *MASH* (1970).

Medium Cool, de Haskell Wexler mostra-nos a capacidade do realizador de unir de forma quase imperceptível o Filme Ficcional com o Filme Documental. De facto, este filme pertence ao mesmo tempo a estes dois géneros.

Inicialmente Wexler pretendia filmar *Medium Cool* em Nova Iorque mas uma vez que, nesse ano, a Convenção Nacional do Partido Democrata se realizava em Chicago, o realizador decidiu estabelecer o seu filme nesta cidade. Tal deve-se não só ao clima político que se vivia - a grande participação e manifestação das pessoas dentro e fora desta Convenção e os conflitos raciais que assolavam particularmente esta cidade - mas também ao interesse de Wexler em colocar os actores contratados a contracenar com pessoas encontradas no momento das filmagens.

Em *Medium Cool* não são utilizadas Imagens de Arquivo mas acontece algo muito mais interessante: ao filmar a Convenção, Wexler está a registar imagens históricas, está a criar as suas próprias Imagens de Arquivo. Este é um acontecimento significativo pois ocorre neste filme uma fusão entre o Filme Ficcional e o Filme Documental. Por um lado, *Medium Cool* segue personagens fictícias pelas ruas de

Chicago mas, ao mesmo tempo, mostra-nos pessoas reais que transitam por essas mesmas ruas.¹³

Por outro lado, Wexler cria um Filme Documental dentro de um Filme Ficcional ao ter os seus actores a dirigir-se directamente à câmara e, em consequência, ao público. Da mesma forma *Medium Cool* acaba com o realizador a filmar-se a si próprio a afirmar «isto é um filme». Outra técnica do Filme Documental que Wexler utiliza no Filme Ficcional e que, como verei de seguida, Robert Altman irá desenvolver, é o diálogo em simultâneo.

Em 1970 *MASH*¹⁴, de Robert Altman, estreou nos Estados Unidos da América. Neste filme, a paixão do realizador pelo Filme Documental e pelo naturalismo transpuseram o ecrã ao conceber uma visão profundamente realista e satírica da guerra. Tal como muitos dos seus colegas, Altman procurava redefinir os géneros clássicos, “Trabalhando quase sempre à margem, observando com um olhar clínico, muitas vezes satírico mas sempre lúcido, as idiossincrasias, grandezas e misérias da sociedade americana.”¹⁵ Ao transpor para o ecrã a visão de um grupo de cirurgiões do Hospital Cirúrgico Móvel do Exército (que na língua original cria o título do filme, *M*A*S*H*, “Mobile Army Surgical Hospital”) que vivem numa guerra destrutiva, apenas suportável através de um estilo de vida insano e surreal, em vez de transmitir uma versão heróica da guerra, Altman estava a mostrar, de forma satírica e ao mesmo tempo muito realista, o poder aniquilador de qualquer guerra. Esta sua visão anti-guerra foi exactamente ao encontro dos sentimentos da sociedade, em especial da juventude, americana.

Apesar de estar a redefinir as características fundamentais dos géneros clássicos, neste caso o filme de guerra, tal como vários dos seus colegas, como Dennis Hopper com o *western* em *The Last Movie* ou Sidney Lumet com o policial em *Twelve Angry Men*, Altman conseguia dar outro grau de realismo ao seu trabalho através das suas técnicas inovadoras: “Deu aos actores microfones individuais, atribuiu-lhes falas ao acaso, e deixava-os falarem em cima das falas uns dos outros, também os deixava passear pelo estúdio ou pelos exteriores das filmagens, enquanto os seguia sub-repticiamente com objectivas de longo alcance, (...) o resultado foi como se estivesse

¹³ Ver Anexo Fig. 6 e Fig. 7.

¹⁴ Ver Anexo Fig. 8.

¹⁵ *In Público*, 22 de Novembro de 2006, Jorge Mourinha

longe dos acontecimentos, não deixando, contudo, de os bisbilhotar.”(Cousins, 2005: 336)

Ao procurar transmitir um certo grau de realidade, em *MASH* como em qualquer um dos seus filmes, Altman utilizava uma abordagem única ao diálogo. Não só o estúdio e os cenários se encontravam “cobertos” de microfones escondidos até mesmo dos actores, por exemplo dentro do volante de um dos carros a ser usado ou dentro de um dos vasos de plantas, como os próprios actores tinham sempre microfones individuais escondidos nas roupas. Tal utilização permitia a Altman captar todo e qualquer som ou fala que os seus actores pronunciassem; desta forma o som dos seus filmes não se encontrava limpo, por assim dizer, como normalmente observamos nos trabalhos de qualquer outro realizador, mas sim repleto de pormenores e ruídos que geralmente apenas descobrimos na vida real.

Uma outra técnica que Altman empregava para criar a noção de realidade era a sobreposição de diálogos, isto é, os actores falam por cima das falas uns dos outros não respeitando uma ordem específica como em qualquer outro filme. Ao falarem, não apenas uns em cima dos outros mas também ao utilizarem falas ao acaso ou destinadas a outras personagens, os actores conseguiam criar o realismo que Altman pretendia para os seus filmes.

O realizador permitia uma grande liberdade aos seus actores nas suas abordagens ao filme e às personagens que interpretavam. Uma das suas técnicas cinematográficas era deixar os actores improvisarem, como ele próprio referia, esperando que acontecessem “acidentes” ou imprevistos que contribuíssem para o realismo e estética do filme. Outra técnica característica de Altman era seguir os actores pelo estúdio e pelo exterior das filmagens com objectivas de longo alcance ou tele-objectivas. Ao utilizar tanto este tipo de lentes como duas câmaras em pontos opostos em simultâneo, Robert Altman obrigava os actores a nunca saírem da personagem, nunca lhes dizendo quando estavam dentro ou fora de cena. Isto possibilitava um maior realismo nos seus filmes e fazia com que os espectadores nunca soubessem bem quem é que iria entrar ou falar em seguida. Criava quase uma documentarização das imagens e da história a ser contada e, de acordo com o próprio Altman, fazia com que os espectadores sentissem que estavam a ver ou a ouvir algo por puro acaso.

Nesta terceira parte do capítulo dedicado à Imagem de Arquivo observei que o Filme Ficcional mostra várias semelhanças com o Filme Documental. Uma delas é a sua utilização da Imagem de Arquivo como elemento factual e histórico. No entanto o

Filme Ficcional aplica também o discurso dirigido à câmara e, por conseguinte, ao espectador, o relacionamento de actores com não-actores, criando momentos “espontâneos”, ou o diálogo em simultâneo. Dois dos realizadores que melhor exploraram estas características do Filme Documental foram Haskell Wexler e Robert Altman. Apesar de todas as técnicas baseadas no Filme Documental que estes realizadores utilizaram os seus filmes apenas atingiam uma coerência narrativa através da montagem.

De facto, a montagem é a técnica principal em qualquer um dos Filmes Ficcionalis que acabei de analisar, quer os que empregaram a Imagem de Arquivo quer os que se basearam noutras técnicas do Filme Documental. Aprofundarei de seguida a teoria e a técnica da Montagem e a sua contribuição para a Imagem de Arquivo.

2.3. Os Efeitos da Montagem

Como acabei de referir a Imagem de Arquivo é utilizada tanto no Filme Documental como no Filme Ficcional e, na realidade, estes dos géneros são mais semelhantes do que aquilo que pensamos à partida. A Montagem é outro elemento que aproxima ainda mais estes dois géneros filmicos. A Montagem é a parte mais importante na construção de um Filme, dado que é através dela que uma narrativa começa a adquirir coerência e significado. De facto, uma má Montagem pode destruir as melhores imagens enquanto uma boa Montagem pode valorizar imagens não tão bem conseguidas.

Começarei, então, por analisar as características técnicas e teóricas da Montagem e a sua importância para a elaboração de um filme. Verei depois as semelhanças e diferenças entre as quatro grandes escolas de Montagem: a escola americana de D.W. Griffith, a escola soviética liderada por Eisenstein, Abel Gance e a escola francesa e, por fim, a escola alemã de Robert Wiene e Fritz Lang. De seguida irei estudar a importância da Montagem na Imagem de Arquivo.

Stanley Kubrick disse sobre a Montagem “Acho que acima de tudo, amo a montagem. É a coisa mais próxima da ideia de um lugar onde se faz trabalho criativo. (...) a montagem é o único aspecto específico da arte cinematográfica. Na fase de montagem a minha identidade transforma-se na de um montador. Nesse momento,

não me interessa o difícil que foi rodar uma determinada coisa, (...) Brincando, posso dizer que tudo o que precede a montagem é simplesmente uma maneira de produzir película para montar.”(Schiavone, 2003: 3)

Apesar de existir uma fase de concepção e planeamento da sequência dos eventos a serem apresentados em qualquer filme, é apenas quando a película chega à sala de montagem que a narrativa começa verdadeiramente a ser construída. De facto, durante este período podem ocorrer mudanças significativas na estrutura de um filme, seja ele um Filme Ficcional ou um Filme Documental. Tal como Kubrick refere, este é um dos momentos mais criativos na construção de um filme. Ao contrário das filmagens em que podem ocorrer imprevistos que obrigam a alterações criativas, na Montagem o poder está completamente nas mãos do montador.

Existem várias técnicas de Montagem que são imperceptíveis ao espectador comum, transformando por vezes a percepção deste em relação à imagem que está a visualizar. Um excelente exemplo do que afirmo ocorreu durante uma experiência de dois realizadores russos, Kuselov e Pudovkin quando filmaram um actor com uma expressão neutra em grande plano, construindo a partir dessas filmagens três cenas distintas. Na primeira, montaram a imagem do actor com uma imagem de um prato de sopa sobre uma mesa; de seguida associaram a mesma filmagem à de uma mulher dentro de um caixão; por fim juntaram à imagem do actor as filmagens de uma criança a brincar. Estas três cenas foram depois apresentadas ao público. “Quando mostrámos as três combinações a um grupo de espectadores sem lhes termos comunicado o segredo da operação, obtivemos um resultado extraordinário. Os espectadores estavam convencidos de que a representação era esplêndida. Elogiaram a atitude pensativa em frente à sopa esquecida. Comoveram-se pela profunda tristeza com que olhava a mulher morta, admiraram a expressão sorridente e feliz com que olhava a criança. No entanto, nós sabíamos que nos três casos, a expressão facial era exactamente a mesma.”(Schiavone, 2003: 13)

Esta capacidade de alterar a perspectiva do espectador em relação a uma imagem não é apenas utilizada pelos Filmes uma vez que também a publicidade trabalha com a Montagem, e talvez com efeitos mais imediatos. Na fotografia encontramos igualmente esta técnica, desde um simples reenquadramento a uma reconstrução completa da imagem. No entanto é apenas nos Filmes que a Montagem apresenta uma característica tão importante como a capacidade de transmitir diferentes percepções ao espectador em relação a uma imagem, tendo também a capacidade de modificar a

nossa noção de tempo. De facto, é apenas durante o processo de Montagem que uma determinada cena adquire vida através da construção do seu tempo. “(...) a montagem é a determinação do Todo (...), a Ideia. (...) A montagem é essa operação que se apoia nas imagens-movimento para lhes soltar o todo, a Ideia, isto é, a imagem *do tempo*.”(Deleuze, 2004: 47) Como irei analisar nas diferentes abordagens à Montagem propostas pelas diversas escolas, esta construção temporal é uma das características mais significativas que as distingue.

A escola americana de Montagem tem como base o trabalho do realizador do início do século XX, D.W. Griffith. “Griffith concebeu a composição das imagens-movimento como uma organização, um organismo, uma grande unidade orgânica. (...) O organismo é, antes de mais, uma unidade adentro do diverso, isto é, um conjunto de partes diferenciadas (...) Estas partes são em relações binárias que constituem uma *montagem alternada paralela*, a imagem de uma parte que sucede à de uma outra seguindo um ritmo. Mas é preciso que a parte e o conjunto entrem eles próprios em relação, que troquem as suas dimensões relativas: *a inserção do grande plano*, neste sentido, não produz apenas a ampliação de um pormenor, mas arrasta uma miniaturização do conjunto.”(Deleuze, 2004: 48 e 49)

Esta utilização do grande plano como elemento da Montagem é particularmente visível no primeiro grande filme épico de 1915, *Nascimento de uma Nação*.¹⁶ Neste filme, e nos filmes subsequentes, o grande plano serve para enfatizar a emoção que o realizador procura comunicar, por exemplo: o grande plano é utilizado para filmar a actriz principal, mostrando a sua beleza e pureza, pela qual um dos actores se apaixona, em contraste com o terror e fealdade da Guerra Civil Americana.

No entanto, D.W. Griffith explorou outras formas de Montagem que ainda hoje são aplicadas como o *fade out*, em que a imagem desaparece progressivamente sendo substituída pelo ecrã negro, a utilização de máscaras, em que a atenção é dirigida para um ponto da imagem enquanto tudo o resto desaparece, ou ainda o ecrã dividido, em que duas imagens aparecem simultaneamente.

Griffith não foi o único realizador a criar novas técnicas de Montagem. Em vez de se basearem numa Montagem orgânica, os realizadores soviéticos, a partir do início dos anos vinte, trabalharam a partir da união de imagens contrastantes. Da mesma forma a escola soviética também não utilizava o *fade* mas sim cortes bruscos que

¹⁶ Ver Anexo Fig. 9.

conferiam um novo ritmo às imagens. Um dos principais realizadores desta escola foi Eisenstein. No seu filme de 1925, *O Couraçado Potemkine*¹⁷, vemos, na famosa cena da escadaria de Odessa, o método de Montagem da escola soviética.

Nesta cena, Eisenstein criou uma Montagem orgânica diferente da de Griffith, seguindo não um instinto natural mas as regras da secção de ouro: “A espiral orgânica encontra a sua lei interna na secção de ouro que traça um ponto-cesura e divide o conjunto em duas grandes partes mas desiguais (é o momento de luto em que se passa do navio para a cidade e onde o movimento se inverte). Mas também é que cada (...) segmento que se divide por sua vez em duas partes desiguais e opostas. E as oposições são múltiplas: quantitativa (...), qualitativa (as águas – a terra), intensiva (as trevas – a luz), dinâmica (movimento ascendente e descendente, de direita para a esquerda e inversamente).”(Deleuze, 2004: 52)

O que Deleuze menciona neste pequeno texto pode ser claramente visto nos contrastes entre os diferentes planos, por exemplo, um plano frontal da escadaria com a população em paz (o ponto de vista dos marinheiros) em contraponto com um plano em oposição da mesma escadaria com a população a começar a fugir, em caos (o ponto de vista dos cossacos). Da mesma forma, enquanto nos são dados grandes planos dos rostos das pessoas em pânico vemos apenas planos alargados dos cossacos, dos atacantes. Tal contribui para a construção de uma ligação emocional do espectador com as vítimas. Outra oposição que Deleuze refere é o confronto de luz e trevas: se o povo em fuga está iluminado, os cossacos fazem-se representar apenas pelas suas sombras. Por outro lado, observamos cortes bruscos entre planos da escadaria em ângulos que se opõem, criando o dinamismo mencionado nesta citação.

Ao contrário da escola americana com a sua Montagem orgânica e da escola soviética com a Montagem de contrastes, a escola francesa investe numa Montagem de movimento. A escola francesa da Montagem nasce no período anterior à Segunda Guerra Mundial, particularmente no fim dos anos vinte e início dos anos trinta, e é liderada por Abel Gance. Se já encontrávamos uma abordagem mais científica à Montagem com os realizadores soviéticos, é com Gance que esta técnica é utilizada de acordo com uma estrutura científica: “Entre o intervalo ou a unidade numérica (...) há um conjunto de *relações métricas* que constituem os «números», o ritmo, (...) A montagem tinha, sem dúvida, implicado sempre esses cálculos, empíricos ou

¹⁷ Ver Anexo Fig. 10.

intuitivos por uma parte, tendendo por outra parte para uma certa cientificidade. Mas o que parece próprio à escola francesa, cartesiana neste sentido, é de simultaneamente elevar esse cálculo para além da sua condição empírica para lhe fazer uma espécie «de álgebra», (...) e de fazer resultar todas as vezes o máximo possível de quantidade de movimento como função de todas as variações (...).”(Deleuze, 2004: 66 e 67)

A escola francesa trabalhava em função do movimento como podemos observar no filme de 1927 de Abel Gance, *Napoléon*. Neste filme, detectamos a influência de D.W. Griffith através do ecrã dividido, mas Gance divide o ecrã não em duas partes mas em três e, ao contrário do realizador americano, as imagens que Gance utiliza não só se complementam, apresentando pontos de vista diferentes, como chegam a criar uma imagem panorâmica.¹⁸

No entanto, a escola francesa construiu uma nova forma de Montagem com a sua utilização do movimento da câmara. Em *Napoléon* a câmara nunca está totalmente em repouso. Por exemplo, durante a cena da Assembleia Nacional de 1789, onde se discutia o início da Revolução Francesa, a câmara nunca pára no rosto de qualquer um dos actores mais do que uns segundos. Tal contribui para transmitir a comoção e o alvoroço em que as personagens se encontram. Mas também nesta cena observamos uma nova técnica implementada pela escola francesa, a sobreposição de imagens. Enquanto vemos as discussões na Assembleia contemplamos também as imagens de Napoleão a combater uma tempestade marítima. A alternância e sobreposição¹⁹ entre as imagens marítimas e as imagens da Assembleia aumentam ainda mais o movimento desta cena.

De facto, para a escola francesa tudo se organiza em função do movimento, até a luz, não uma luz de contrastes mas uma luz que se movia na escala dos cinzentos: “Certamente a luz não é apenas um factor que valha pelo movimento que acompanha, suporta ou até condiciona. Há um luminismo francês criado pelos grandes operadores (...), em que a luz vale por si mesma. Mas, precisamente, o que ela já é por si mesma, é o movimento (...). É uma luz que não cessa de circular num espaço homogéneo, e

¹⁸ Esta técnica é visível no fim do filme quando Napoleão incentiva os seus militares antes da invasão a Itália em 1797. As imagens multiplicadas dos homens a partir para a batalha transmitem ao espectador a noção de grandeza e poder das forças militares de Napoleão. Ver Anexo Fig. 11.

¹⁹ Também observamos a sobreposição de imagens noutras cenas, sendo que uma das mais simbólicas ocorre durante a sobreposição do rosto do actor que interpreta Napoleão e a imagem de um falcão. Símbolo que Napoleão adoptou após a sua coroação.

cria formas luminosas pela sua mobilidade própria mais ainda do que o encontro com objectos que se deslocam.”(Deleuze, 2004: 67)

Por outro lado, a escola alemã da Montagem trabalhava a partir de contrastes luminosos, podendo inclusive afirmar-se que se a escola francesa utilizava uma Montagem de movimento, a escola alemã recorria a uma Montagem de luz. Mas estes contrastes de luz, que realizadores como Robert Wiene ou Fritz Lang usavam, também criam um ritmo, um movimento: “(...) a luz é movimento, e a imagem-movimento e a imagem-luz são os dois lados de uma mesma aparição. Mas (...) ela se apresenta no expressionismo como um poderoso movimento de intensidade (...),”(Deleuze, 2004: 73)

De facto a Montagem da escola alemã no período anterior à Segunda Guerra Mundial mostrava fortes ligações à pintura e ao movimento expressionista. Estas semelhanças não ocorriam apenas nos contrastes luminosos e nas linhas angulosas mas também nas deformações destas linhas. O movimento expressionista defendia que a arte deveria representar não um mundo figurativo mas sim um mundo emocional, violento, hostil. A escola alemã da Montagem partilhava estas noções, explorando-as nas diferenças entre a luz e a sombra, nas linhas dos cenários e nas deformações externas e internas das personagens, como encontramos no filme de Wiene de 1920, *O Gabinete do Doutor Caligari*.²⁰

Estes quatro diferentes estilos de Montagem moldaram esta técnica. Para a Imagem de Arquivo, a Montagem é uma técnica particularmente importante. Quer seja no Filme Documental, quer seja no Filme Ficcional, a Imagem de Arquivo é sempre manipulada, trabalhada.

Posso concluir então que a Montagem é a técnica que permite a construção de um filme como um todo e que entre o início do século XX e o fim da década de trinta surgiram quatro escolas que abordavam a Montagem de formas distintas. Em primeiro lugar nasceu a escola americana de Griffith com uma Montagem orgânica. De seguida a escola soviética adoptou uma Montagem de contrastes. Já a escola francesa utilizou

²⁰ “ –Viste alguma vez *O Gabinete do Doutor Caligari*?

– Não.

– Vê se o vês um dia. É sobre um sonâmbulo treinado por um mágico de circo para assassinar pessoas. O filme é só sombras a deslizar por paredes acima e ângulos irracionais, e espaços que não têm qualquer nexos... um pesadelo transformado em vida real. Nós, os Alemães, devíamos ter decorado as cenas uma a uma, mas não tivemos coragem. – Lança-me um olhar carregado de desprezo. – Bom, os vossos filmes americanos parecem todos bandas desenhadas. Os sonâmbulos transformaram-se em criancinhas.”(Zimler, 2007: 23)

Ver Anexo Fig. 12.

o movimento na sua abordagem a esta técnica. Por fim, a escola alemã trabalhou o contraste de luz /sombra na construção dos seus filmes. Vi, assim, que cada uma destas escolas forneceu elementos importantes para a elaboração da Montagem tal como a conhecemos actualmente. É através desta técnica que a Imagem de Arquivo é trabalhada, de forma mais ou menos perceptível, contribuindo para a construção de um filme coeso.

Estudarei então, no próximo capítulo, a importância da Montagem relativamente à Imagem de Arquivo para os artistas que utilizam ou se baseiam neste género de imagem nos seus trabalhos. Artistas como Péter Forgács em *Hungria Privada*, Michael Sucsy em *Grey Gardens*, Morgan Dews em *Must Read After My Death* ou Daniel Blaufuks em *Sob Céus Estranhos*.

3. Entre o Documento e a Ficção

Neste segundo capítulo estudarei alguns dos artistas que, ou utilizaram a Imagem de Arquivo, ou exploraram a fronteira entre a ficção e a realidade nas suas obras. Começarei com o artista húngaro Péter Forgács e a sua série de filmes *Hungria Privada*. Analisarei a importância da Imagem de Arquivo, através de filmes caseiros, na reconstrução de uma realidade que é ao mesmo tempo pessoal e universal. De seguida examinarei algumas obras da artista Sophie Calle e verei como elas transcendem a barreira entre realidade e ficção. Por fim estudarei três artistas, Michael Sucsy, Morgan Dews e Daniel Blaufuks que, apesar de possuírem uma carreira menos longa exploram a Imagem de Arquivo nos seus filmes.

3.1. Péter Forgács: *Hungria Privada* – Como filmes caseiros representam o Mundo

Péter Forgács é um dos artistas que mais tem contribuído nas últimas três décadas para evitar o esquecimento de um período extremamente importante, e profundamente doloroso, da História Europeia, a Segunda Guerra Mundial e o Holocausto. Através dos seus filmes e instalações, Forgács transmite um realismo que apenas é possível no informalismo dos filmes caseiros.

Péter Forgács nasceu em Budapeste em 1950. Vindo de uma família judia a sua ligação à história da Hungria do século vinte transformou-se no ponto central da sua obra. De facto, antes de se considerar um artista, Forgács considera-se um judeu. Tal pode parecer estranho mas a verdade é que a comunidade judaica tem uma forte tradição baseada na transmissão da memória. De facto “(...) é através da pertença a um grupo social – nomeadamente o parentesco, as filiações de classe e de religião – que os indivíduos são capazes de adquirir, localizar e evocar as suas memórias.”(Connerton, 1999: 41) Esta transmissão ocorre não só através de uma tradição oral e escrita, mas também através de imagens, de arquivos e de colecções.

Um excelente exemplo desta tradição de transmissão de memórias é-nos dado pelo escritor Jonathan Safran Foer, através da personagem do seu livro *Está Tudo*

Iluminado (2003), onde Augustine, a única sobrevivente de uma aldeia na Ucrânia que desapareceu durante a Segunda Guerra Mundial, é referida do seguinte modo:

Primeiro, tenho de descrever que Augustine tinha um andar muito invulgar, que ia daqui para ali com peso. (...) Segundo, tenho de descrever a casa dela. Não era similar a nenhuma casa que eu tivesse visto e não penso que a possa apelidar casa. Se quiserem saber como a apelidaria, apelidá-la-ia duas divisões. Uma das divisões tinha uma cama, uma pequena secretária, uma escrivaninha, e muitas coisas do chão ao tecto, incluindo pilhas de mais roupas e centenas de sapatos de diferentes tamanhos e modas. Não se via a parede através de todas as fotografias. Apareciam com se viessem de muitas famílias diferentes, embora eu reconhecesse que algumas das pessoas estavam em mais do que uma ou duas. Todo o vestuário, sapatos e fotografias fizeram-me raciocinar que devia ter havido pelo menos uma centena de pessoas a viver naquela divisão. A outra divisão era também muito populosa. Havia muitas caixas, a extravasar de artigos. Tinham escritos dos lados. Um vestido branco estava a submergir da caixa marcada com CASAMENTOS E OUTRAS CELEBRAÇÕES. A caixa marcada com PRIVADOS: DIÁRIOS/ AGENDAS/ CADERNOS DE DESENHO/ ROUPA INTERIOR estava tão sobrecheia que aparecia preparada para a ruptura. Havia uma outra caixa marcada com PRATA/ PERFUMES/ MOINHOS DE PAPEL, uma marcada com HIGIENE/ CARRINHOS DE LINHAS/ VELAS e uma marcada com ESTATUETAS/ ÓCULOS. (...) Alguns dos nomes não consegui raciocinar, como a caixa marcada com OBSCURIDADE ou outra com MORTE DO PRIMOGÉNIO escrita a lápis na frente. Assinalei que havia uma caixa no topo de um destes arranha-céus de caixas que tinha marcado POEIRA. (Foer, 2003: 178)²¹

Tendo em consideração a importância da memória e da sua transmissão na cultura judaica não nos devemos surpreender que os artistas que mais utilizam a Imagem de Arquivo no seu trabalho sejam judeus. Por outro lado, entre os anos trinta e cinquenta não eram todas as pessoas que podiam comprar máquinas fotográficas ou câmaras de filmar, e muitos dos que tinham essas possibilidades financeiras na Hungria eram judeus.

Desde de 1978 que Péter Forgács, realizador, artista multimédia e fotógrafo, trabalha com a Imagem de Arquivo havendo criado até ao momento mais de trinta filmes. A série de filmes com actualmente 15 partes, *Hungria Privada*, é considerada a sua obra principal.

Em 1983 criou a Private Photo and Film Archives Foundation a partir da sua recolha de vídeos caseiros filmados entre os anos trinta e cinquenta, geralmente por famílias judias da Europa Central. É principalmente a partir deste enorme Arquivo, disponibilizado a qualquer pessoa, que Péter Forgács constrói as suas obras.

²¹ Ver Anexo Fig. 13.

Forgács participou em vários festivais, incluindo o *XI Encontros Internacionais de Cinema Documental*, 2000, em Portugal, e ganhou diversos prémios por filmes documentais e filmes experimentais, na Europa, nos Estados Unidos da América e em Israel. Ganhou também o Prémio Erasmus em 2007, que é atribuído a uma pessoa ou instituição que tenha realizado um contributo excepcional para a Cultura Europeia.

Apesar do trabalho de Forgács se focar mais no Filme Documental, algumas das suas obras mais interessantes passam pela Instalação ou pela Fotografia. Péter Forgács é um artista cuja obra assenta essencialmente na Imagem de Arquivo. Assim, as suas Instalações transmitem-nos a mesma noção de documento presente na sua série *Hungria Privada*. É esta série, ainda inacabada, de filmes documentais, que variam entre trinta minutos a quase duas horas, que irei examinar neste trabalho.

Apesar de todos estes “episódios” se basearem em diferentes famílias vemos claramente o mesmo conceito base. Todos utilizam a Imagem de Arquivo como única fonte visual, mas neste caso a Imagem de Arquivo adquire um significado ainda mais poderoso do que num qualquer outro filme documental, já que são os filmes caseiros de cada família que estamos a ver. Entramos, assim, num mundo privado. “Os filmes caseiros que ele utiliza nos seus filmes são feitos por pessoas que não sabem o que será o seu futuro mas que oferecem as suas vidas àqueles que sabem o que foi o passado. Esperamos ver no que eles viam a evidência da história que iriam ainda encontrar. Mas também esperamos ver o mundo tal como eles o viam, com uma serenidade e inocência cega ao seu próprio futuro.”(Nichols, 2005) Da mesma forma, estes filmes foram registados entre os anos trinta e os anos cinquenta na Hungria, um país que assistiu a grandes transformações neste período, desde uma relativa prosperidade inicial, à ocupação Nazi e ao Holocausto e depois à invasão comunista.²²

Num dos episódios de *Hungria Privada*, *Free Fall* (1996)²³, de 75 minutos, acompanhamos a família Pető através do olhar de um dos seus elementos, György Pető. György era um homem de negócios que dirigia a “Casa da Sorte” da família e dedicava os tempos livres à música, à fotografia e, a partir de 1938, com a sua câmara de 8mm, à filmagem. No início de *Free Fall* somos introduzidos nesta família, dos anos 30, nos seus aniversários, festas e convívios. Péter Forgács transmite-nos

²² Encontramos um retrato deste período no Filme Ficcional, *Sunshine* (1999), do realizador húngaro István Szabó, em que três homens da mesma família, todos representados por Ralph Fiennes, passam, durante três gerações, pelas atribuições políticas e sociais do país.

²³ Ver Anexo Fig. 14 e Fig. 15.

informações básicas de cada elemento da família sob a forma de legendas. Um dos efeitos visuais que mais utiliza para dar ênfase a cada informação é o *freeze*, isto é, uma paragem na imagem.

Inicialmente a família de György Pető é-nos apresentada exibindo a felicidade que encontramos sempre nos registos familiares, fotográficos ou filmicos, de qualquer pessoa: “Os filmes caseiros formam um género particular, e é como um género que têm propriedades específicas em relação à memória. O género foca-se exclusivamente no pessoal. A dimensão social da vida humana só é mencionada obliquamente, se tanto. Podemos ver os aniversários, os casamentos, as saídas em família, os nascimentos e o crescimento das crianças. Estes momentos pessoais na vida familiar são restritivos já que são seleccionados tendo em consideração um critério específico: consistem de memórias de momentos felizes.”(Alphen, 2004) Péter Forgács dá-nos informações que não receberíamos apenas através das imagens. Informações como os casos extra-matrimoniais de certos membros que estão a celebrar o aniversário de casamento, ou de conflitos entre familiares que aparentam uma forte ligação. Mas uma vez que não sabemos a que documentos ou registos orais Forgács teve acesso a veracidade de todas estas informações pode ser questionada.

Em *Free Fall*, com a evolução do filme começam-nos a ser apresentadas as leis, cada vez mais restritivas para a comunidade judaica, impostas pelo regime nazi. E se inicialmente não são visíveis grandes alterações na família Pető, com o passar do tempo lemos, nas legendas, as informações das primeiras mortes. Aqui Péter Forgács “Menciona as características paradoxais das Leis Judaicas; estas são ainda mais aterrorizadoras em *Free Fall*, com a vida da família Pető a decorrer aparentemente inalterada enquanto os seus direitos sociais e humanos são *gradualmente* estrangulados. A complexa história de assimilação e o papel na economia do estrato alto e rico dos Judeus Húngaros exigia uma *diferenciação e selecção* nesta legislação hipócrita. Ocorreu em quatro fases entre 1938 – 44. Quando Eichmann entrou no palco Húngaro tornou-se simples: nenhuma diferenciação, apenas a solução final.”(Nichols, 2005)

Forgács conseguiu que o público estabelecesse uma ligação emocional com as personagens. Ao acompanharmos o desenvolvimento da relação amorosa de György Pető com a sua futura mulher e vermos depois os filmes caseiros com seu primeiro filho é-nos impossível ignorar a informação de que esta criança morreu em Auschwitz com menos de um ano de idade.

Um outro episódio de *Hungria Privada, The Maelstrom* (1997)²⁴, aprofunda muitas das características apresentadas em *Free Fall*. Neste filme não seguimos uma família húngara, como na maioria dos filmes de Forgács, mas uma família judaica alemã, os Peereboom.

“O filme é apresentado a velocidades variadas e com *freezes* frequentes que prendem gestos e olhares, suspendendo o tempo; (...) a sobreposição de texto gráfico ou de voz de fundo citando explicitamente leis, decretos públicos, e discursos políticos do período providenciam uma linha temporal progressiva e uma matriz histórica precisa. Nós (a audiência) conhecemos perigosamente mais do que os criadores das imagens. Encolhemo-nos aterrorizados com o nosso conhecimento enquanto vemos uma família Judaica Alemã, os Peerebooms, a partir em viagem para Paris no dia anterior à invasão da Polónia por Hitler. (...) E ficamos paralisados pela visão de uma família (o nosso realizador Max Peereboom, a sua esposa Annie, a sua mãe e as suas duas pequenas crianças) sentada em redor de uma mesa, a bordar e a fazer as malas, a realizar preparativos de última hora na noite antes da sua deportação para Auschwitz. Enquanto observamos, uma voz feminina recita a lista de artigos pessoais a que cada deportado tem direito: uma caneca, uma colher, um fato de trabalho, um par de botas de trabalho, duas camisas, um pulôver, dois pares de roupa interior, dois pares de meias, dois lençóis, um guardanapo, uma toalha e artigos de toilette. (...) Esta é a directiva da Agência de Emigração Judaica, com a sua promessa de recolocação em campos de trabalho, um estratagema feito para iludir aqueles que estavam a ser mobilizados para a Solução Final. A resolução alegre dos Peereboom nestas suas últimas imagens serve de testemunho ao sucesso desta táctica.”(Renov, 2005)

Um outro trabalho de Péter Forgács, que nos mostra um pouco da vida neste período conturbado da Segunda Guerra Mundial, é a sua instalação *A Danube Exodus* (2002).²⁵ Esta instalação foi criada para o Getty Research Institute em colaboração com o Getty e o Labyrinth Project e teve como base o filme homónimo que Forgács tinha elaborado em 1997. Este filme examinava duas viagens ao longo do Danúbio, uma feita em 1939 por judeus da Europa de Leste que fugiam da força Nazi em direcção à Palestina, e a outra realizada em 1940 por alemães bessarábicos que estavam a ser repatriados depois da Bessarábia²⁶ ter sido ocupada pelos Soviéticos. As viagens eram em direcções opostas, com um ano de diferença, mas com o mesmo capitão, Nándor Andrásovits. Com uma câmara de 8mm que usava para documentar a

²⁴ Ver Anexo Fig. 16 e Fig 17.

²⁵ Ver Anexo Fig. 18, Fig. 19 e Fig. 20.

²⁶ Actual Moldávia e parte da Ucrânia.

vida ao longo do Danúbio, Andrásovits filmou ambos os grupos de passageiros nas suas viagens.

A instalação no Getty consistia em duas partes: uma montagem filmica utilizando filmagens de Andrásovits e outros, e um grupo de informação didáctica sob a forma de mapas, alguns, textos e diários. Na primeira galeria, uma linha temporal seguia o êxodo judaico da esquerda para a direita atravessando a parede e uma cronologia da fuga dos alemães bessarábicos movia-se da direita para esquerda em baixo da primeira.

Na segunda parte da instalação o espectador era levado a ter uma experiência do rio baseada principalmente na sensação em vez da informação. Num quarto, Péter Forgács projectava imagens em cinco ecrãs contínuos que atravessavam uma longa parede. Ocasionalmente uma única imagem ocupava os cinco ecrãs em simultâneo. Mais frequentemente, imagens surgiam num ecrã, repetindo, alternando e espelhando-se umas às outras. Estas filmagens a preto e branco estavam tingidas de azul, dourado ou numa cor de ferrugem, e as combinações criavam um ritmo adicional.

Este trabalho mostra, uma vez mais, a capacidade de Péter Forgács trabalhar não apenas com as Imagens de Arquivo, e com aquilo que estas representam directamente, mas também com as emoções dos espectadores. Sentimo-nos verdadeiramente “membros” não oficiais das famílias que observamos. E esta ligação apenas ocorre através do poder, que Péter Forgács tão bem explora, da Imagem de Arquivo. No entanto, nunca podemos ter a certeza da realidade de todas as informações que nos são dadas, já que a maioria destas famílias desapareceram muito antes de Forgács ter iniciado o seu trabalho. Alguns artistas trabalharam de forma mais directa esta fronteira entre a realidade e a ficção e outros, como Sophie Calle que estudarei de seguida, basearam grande parte da sua obra nesta questão.

3.2. Sophie Calle: entre a realidade e a ficção

Nesta segunda parte do capítulo dedicado aos artistas que trabalham com a Imagem de Arquivo, ou exploram a relação entre a ficção e a realidade, irei analisar algumas das obras de Sophie Calle. Esta artista francesa não trabalha com a Imagem de Arquivo, mas criou na sua instalação *The Birthday Ceremony* (1998) uma colecção

singular. Para além disto as suas peças estão sempre entre a realidade e a ficção. Começarei então por situar o início da sua actividade artística para, de seguida, analisar algumas das suas obras e as suas características únicas e finalmente examinar a colaboração de Sophie Calle com Paul Auster e a ténue divisão entre a ficção e a realidade presente nos trabalhos resultantes desta parceria.

Sophie Calle nasceu a 9 de Outubro de 1953 em Paris. Os pequenos rituais praticados na sua infância influenciaram claramente a sua obra artística e a sua percepção do mundo: “Eu já tinha o gosto pelos rituais. As cerimónias grandiosas, pelo nosso apartamento, para enterrar os peixinhos vermelhos.”(Calle, 2003 :73) O seu trabalho engloba várias áreas artísticas, desde a fotografia, à escrita, à arte conceptual à instalação. Calle usa, muitas vezes, alguns constrangimentos no seu trabalho semelhantes àqueles utilizados pelo grupo literário francês, da década de sessenta, Oulipo²⁷. Em peças como *A Dieta Cromática*, 1997, baseada no livro de Paul Auster, estas limitações levam à criação de um ritual. Ou seja, pequenos gestos quotidianos realizados de forma automática ascendem à categoria artística, não só pelos constrangimentos mas também pela repetição e catalogação. “Eu adoro controlar e adoro perder o controlo. A obediência a um ritual é uma forma de fixar as regras e em seguida de se deixar levar.”(Calle, 2003 :75)

Depois de viajar pelo mundo durante sete anos, Sophie Calle regressa a Paris no final da década de setenta. “Eu estava perdida, deprimida. Não tinha amigos. (...) Encontrei um fotógrafo que aceitou dar-me um curso de fotografia, e em troca eu posava nua para ele.”(Calle, 2003 :76) De forma a reencontrar-se com a cidade em que nascera Sophie Calle, começou a seguir pessoas que encontrava na rua, fazendo delas os seus guias. Pouco tempo depois levava a sua câmara fotográfica consigo, registando as pessoas que seguia e criando histórias baseadas nelas. Começa assim o seu trabalho artístico.

Em 1979 Sophie Calle realiza uma primeira exposição onde exhibe a obra *Les Dormeurs*²⁸. Esta peça, composta por 23 séries, de 5 a 12 fotografias a preto e branco

²⁷ O grupo Oulipo (*Ouvroir de littérature potentielle*, ou seja, Oficina de literatura potencial) foi fundado em 1960 por Raymond Queneau e François Le Lionnais. Os membros do grupo pretendem trabalhar a escrita através de uma série de constrangimentos. Um famoso exemplo é o livro de Georges Perec *La disparition* (1969) em que em trezentas páginas escritas na língua francesa nunca é utilizada a letra “e”.

²⁸ Ver Anexo Fig. 21.

cada, e por 23 textos da autora, mostra 23 pessoas, amigos, amigos de amigos ou totais desconhecidos, que ocupam a sua cama continuamente durante oito dias.

Apesar dos seus primeiros trabalhos se focarem no exterior, Calle rapidamente se voltou para si própria. “Sophie Calle é uma artista na primeira pessoa. Ela põe-se a si mesma em cena no seu trabalho, sem pudor, sem reservas.”(Pacquement, 2003: 15) O fascínio pela relação entre o indivíduo interior e o indivíduo exterior que descobre enquanto seguia e fotografava as pessoas, empregando técnicas utilizadas por detectives privados, psicólogos ou cientistas forenses, leva-a a investigar o seu próprio comportamento, a sua vida, real ou imaginada.

Em *The Detective*²⁹, realizado em 1981, Sophie Calle decide tornar-se, ela mesma, matéria de investigação. Assim, a seu pedido, a sua mãe contrata um detective privado que a segue fotografando-a e registando todos os seus movimentos. Ao mesmo tempo a própria Sophie Calle anota o que sente ao ser seguida e observada. Paul Auster, em *Leviathan*, explora esta obra através da sua personagem Maria: “Durante vários dias, este homem tirou-lhe fotografias enquanto ela dava as suas voltas, registando os seus movimentos num pequeno caderno, sem omitir nada, nem mesmo os eventos mais banais e transitórios: atravessar a estrada, comprar o jornal, parar para um café. Era um exercício completamente artificial, e no entanto Maria achava entusiasmante que alguém mostrasse tal interesse nela. Acções microscópicas ganharam um novo significado, as rotinas mais aborrecidas adquiriram uma emoção fora do comum. Depois de várias horas, ela ficou tão ligada ao detective que quase se esqueceu que lhe estava a pagar. Quando ele lhe deu os seus registos no fim da semana e ela viu as fotografias que lhe foram tiradas e leu as crónicas exaustivas dos seus movimentos, sentiu-se como se tivesse transformado noutra pessoa, como se tornasse num ser imaginário.”(Auster, 1992: 63)

De acordo com Calle, um dos objectivos deste trabalho era “provar a minha existência através de registos fotográficos.” Um dos motivos para esta necessidade foi ter passado tanto tempo no seu trabalho de 1980, *Suite Venitienne*, a seguir um desconhecido na sua viagem de Paris a Veneza. De certa forma, apesar de “(...) mostrar mais sobre a pessoa que segue do que da pessoa que está a ser seguida.”(Kwon, Kuchler, 2001: 105) ao dedicar-se a uma observação tão intensa de outra pessoa perdeu a sua própria identidade, já só existia para seguir este homem.

²⁹ Ver Anexo Fig. 22.

Uma outra forma que Sophie Calle encontrou, não só de provar a sua existência, mas também de confirmar o afecto dos seus familiares e amigos, foi através de *The Birthday Ceremony*³⁰. Esta obra começou como mais um dos rituais de Calle. Todos os anos no dia do seu aniversário, ou nessa mesma semana, Sophie realizava um jantar em que convidava o mesmo número de pessoas para o mesmo número de anos que realizava mais alguém que não conhecesse, símbolo do desconhecimento do futuro. Os presentes que recebia dos seus convidados eram depois guardados desembrulhados recordando a Sophie Calle o afecto dos seus familiares e amigos. Em 1998 *The Birthday Ceremony* foi exposta na Tate Gallery em Londres, sendo composta por quinze gabinetes em vidro, treze individuais e um par, contendo os presentes de cada um dos catorze anos. No exterior do gabinete, baseada numa oferta do seu pai, encontrava-se uma lista pormenorizada de cada um dos objectos, acompanhada pelos nomes das pessoas que os tinham oferecido. Este seu trabalho suscitou um grande interesse por parte de alguns teóricos relacionados com o estudo da etnografia. De facto, a relação entre a arte e a etnografia é um ponto incontornável na obra da artista. Em trabalhos como *Suite Venitienne* “(...) a sua manipulação na relação eu/outros baseia-se fortemente no modelo etnográfico, em que o trabalho de campo é utilizado de forma a combinar a teoria e a prática e a reforçar o princípio básico da tradição participante/observador.”(Kwon, Kuchler, 2001: 95)

Na obra *The Birthday Ceremony*, Sophie Calle vai ainda mais longe nesta questão, explorando o facto de qualquer objecto poder participar activamente nas relações sociais e poder ser transformado em arte: “(...) no mundo de Calle o conhecimento relacional permanece escondido dentro do presente, que, no entanto, simultaneamente revela mais do que as próprias palavras. (...) Não só foi o objecto que foi coleccionado e guardado em gabinetes de curiosidades simultaneamente o objecto da etnografia, como foi também um presente a ser oferecido ou recebido como uma lembrança (...). Os detalhes de todos os dias que regista, apesar de serem sempre específicos em relação ao tempo e o espaço, possuem um carácter universal, negando assim a noção de um ambiente que contém o indivíduo. Mais significativamente, as instalações criam uma imagem de Calle, a pessoa, rodeada por relações sociais das quais nós, espectadores das suas instalações, fazemos parte.”(Kwon, Kuchler, 2001: 102 -106) *The Birthday Ceremony* não só levanta várias questões a nível etnográfico

³⁰ Ver Anexo Fig. 23 e Fig. 24.

como reforça a noção do artista como obra de arte através da utilização que Sophie Calle faz, no seu trabalho, de algo tão pessoal como presentes de aniversário.

Como foi visto, o tema mais desenvolvido na obra de Sophie Calle é a própria Sophie Calle. No entanto, apesar do carácter autobiográfico das suas peças, nunca é verdadeiramente possível distinguir a realidade da ficção. Um dos exemplos mais claros desse facto é a colaboração da artista com o escritor Paul Auster. Depois de ter sido utilizada como base para a personagem de Maria no livro de Auster, *Leviathan*, Sophie Calle decidiu realizar alguns dos trabalhos descritos pelo escritor nessa obra de forma a aproximar-se ainda mais da personagem.

Ao longo dos anos alguns dos temas abordados nas suas peças têm sido retomados ou desenvolvidos de outra maneira. Um dos melhores exemplos é o retorno às rupturas amorosas por que passou. Na sua série fotográfica, que foi depois adaptada a livro, *Exquisite Pain* (1999)³¹, Sophie Calle põe em cena aquele que considera ser o período mais doloroso da sua vida. Aqui a artista explora, quase que em contagem decrescente, os dias que antecederam a sua ruptura amorosa através de imagens fotográficas e de pequenas anotações realizadas nesse dia. Nas fotografias podemos ver a marca de um carimbo assinalando os dias que faltam até o momento de dor, o momento da ruptura.

Um outro exemplo da sua utilização de uma ruptura amorosa no seu trabalho, apesar de não abordar a dor de *Exquisite Pain*, é *Take Care of Yourself*³² que foi exposta na Bienal de Veneza em 2007. Para a criação desta instalação Sophie Calle convidou 107 mulheres especializadas nas mais variadas áreas, a corrigir, interpretar ou traduzir um e-mail de um homem com quem estava relacionada. “Especialistas traduzem o original em latim, Braille, código Morse, tudo ampliado ao tamanho das paredes do pavilhão. Uma jornalista transforma o texto numa ‘breve’ de agência noticiosa; uma especialista em puzzles transforma-o num jogo de palavras cruzadas; uma professora de liceu trabalha-o como um conto de fadas com final infeliz.”³³ No entanto, enquanto que *Exquisite Pain* é baseado numa ruptura real, não sabemos se *Take Care of Yourself* também o será uma vez que muitas vezes é-nos completamente impossível conseguir descobrir onde acaba a realidade e onde começa a ficção no trabalho de Sophie Calle.

³¹ Ver Anexo Fig. 25.

³² Ver Anexo Fig. 26.

³³ In Ípsilon; Público; Sexta-feira 22 de Junho de 2007

A pedido da artista, Auster baseou-se em Calle para criar a personagem Maria Turner na obra *Leviathan*. Para o desenvolvimento de Maria, Paul Auster, não só utilizou alguns dos trabalhos de Sophie Calle, como *The Birthday Ceremony*, *Suite Venitienne* ou *The Chambermaid*, 1981, como também criou algumas novas obras. Da mesma forma o seu trabalho *The Adress Book*, 1983, tornou-se o ponto central de toda a história: “ (...) ela saiu uma manhã para comprar filme para a sua câmara, viu um pequeno livro de endereços no chão, e pegou nele. Esse foi o evento que começou toda a miserável história.”(Auster, 1992: 65) Por outro lado, e mostrando o seu interesse pela diluição das barreiras entre a realidade e a ficção, Sophie Calle apropriou-se destas obras de forma a aproximar-se ainda mais de Maria Turner. Surgiram assim trabalhos como *A Dieta Cromática* de 1997 ou *Des journées entières sous le signe du B, du C, du W* de 1998.

Depois de realizar estas obras, Sophie Calle não só corrigiu todos os factos que tinham sido alterados por Auster em *Leviathan* como também lhe pediu para inventar uma série de propostas que ela realizaria. O resultado disto foi a criação de um livro em três partes, *Double Games*, 1999, que contém tanto as correcções a *Leviathan* por Sophie Calle como *The Gotham Handbook: Personal Instructions for Sophie Calle on How to Improve Life in New York City*. Neste projecto, Calle tentou melhorar o ambiente de espaços como cabinas telefónicas na cidade de Nova Iorque colocando no seu interior jarras com flores, cadeiras ou livros, que eram depois repostos todos os dias.

Estas reconstruções da realidade que a artista realiza, mostram a sua capacidade para percorrer a ténue barreira entre a realidade e a ficção sem permitir que o espectador deixe de permanecer numa incerteza constante. Da mesma forma a sua obra carrega uma componente biográfica através dos rituais (*The Birthday Ceremony*), das rupturas amorosas (*Exquisite Pain, Take Care of Yourself*) e das colaborações com Paul Auster. Esta componente biográfica de um trabalho artístico será aprofundada com os artistas que irei analisar de seguida, Michael Sucsy, Morgan Dews e Daniel Blaufuks, que, ao contrário de Calle, baseiam-se, directa ou indirectamente, na Imagem de Arquivo para criar as suas obras, também elas situadas entre a ficção e a realidade.

3.3. Reviver o Passado: Michael Sucsy e *Grey Gardens*; Morgan Dews e *Must Read After My Death*; Daniel Blaufuks e *Sob Céus Estranhos*

Acabei de analisar alguns dos trabalhos de Péter Forgács e Sophie Calle e a sua relação com a Imagem de Arquivo e a ambiguidade entre a realidade e a ficção. Irei agora examinar os trabalhos de outros artistas que também apresentam estas duas características. Começarei por Michael Sucsy e o seu filme para a HBO *Grey Gardens* (2009) baseado no Filme Documental com o mesmo nome de 1975, realizado por Albert Maysles e David Maysles. Irei de seguida examinar o filme de Morgan Dews, *Must Read After My Death* (2007), baseado numa série de filmes caseiros dos anos cinquenta e registos sonoros dos anos sessenta. Por fim abordarei a utilização da Imagem de Arquivo por Daniel Blaufuks no seu trabalho de 2002, *Sob Céus Estranhos*.

Michael Sucsy nasceu em 1973 nos Estados Unidos da América e após ter estudado na Art Center College of Design começou a realizar anúncios televisivos. Em 2002 para além de ter sido nomeado para o prémio de Melhor Jovem Realizador do Ano no Cannes Lions International Advertising Festival, produziu uma curta-metragem, *Katherine*. Após ter visto o documentário dos irmãos Maysles, *Grey Gardens*, sobre a vida de uma tia e uma prima de Jacqueline Kennedy, as Edie Beale, em 2003, decidiu aprofundar a vida destas mulheres excêntricas no seu próprio filme. Começou então a escrever o argumento que conseguiu que fosse produzido pela HBO em 2005. E em 2007 começou a realizar o seu *Grey Gardens* com Jessica Lange e Drew Barrymore nos principais papéis.³⁴

O filme de Michael Sucsy foi fortemente influenciado pela versão documental de Albert Maysles e David Maysles. Em *Grey Gardens* de 1975 os irmãos Maysles exploram a relação entre Edie Beale “Mãe” e Edie Beale “Filha”. Estas duas mulheres nasceram na alta sociedade americana com todas as riquezas e benefícios que daí advinham. De facto *Grey Gardens* era o nome da casa, mansão, de férias da família em East Hampton, Nova Iorque, zona conhecida pelas suas mansões luxuosas e habitantes célebres. No entanto, encontramos no Filme Documental, *Grey Gardens*, duas mulheres que perderam tudo, desde a sua fortuna aos seus familiares e amigos, e que vivem em reclusão numa *Grey Gardens* em desmoronamento. No filme dos

³⁴ Ver Anexo Fig. 27 a Fig. 30.

irmãos Maysles não nos é dada uma explicação para as condições em que as Beale vivem, nem sequer existe uma tentativa para tal. Observamos apenas a interacção destas duas mulheres ou uma com a outra, ou com os realizadores, ou com os gatos e outros animais, como guaxinins, que invadiram a propriedade ou até com a própria casa.

A acção deste Filme Documental decorre num Verão e apenas em determinados espaços da mansão: a escadaria principal, o quarto de dormir e o alpendre. Durante as filmagens, estas duas mulheres relembram e descrevem parte do seu passado utilizando referências fotográficas e musicais. No entanto, torna-se bastante complicado compreender todas as alusões a determinadas pessoas e a momentos significativos já que os Maysles não procuram criar uma contextualização. São criadas desta forma narrativas secundárias apenas presentes para os espectadores com alguns conhecimentos da história dos Beale.

Michael Sucsy interessou-se por estas narrativas escondidas e procurou clarificá-las com a sua versão de *Grey Gardens*. Este Filme Ficcional mostra-nos o percurso das Edie Beale desde a sua vida como elementos da alta sociedade, à sua lenta decadência, às filmagens do Filme Documental, até à estreia do filme em 1975. Este filme de Sucsy poderia ter sido apenas mais um filme televisivo baseado em personagens reais não fosse a sua recriação de algumas das principais cenas do Filme Documental. É nestas cenas que nos apercebemos da essência destas mulheres. Encontramos em *Grey Gardens* uma forma bastante diferente da utilização da Imagem de Arquivo. Aqui não são usadas verdadeiras Imagens de Arquivo mas as recriações são feitas palavra a palavra e gesto a gesto, o que acaba por tornar difícil a distinção das imagens originais. Michael Sucsy integra também elementos que vemos no Filme Documental, como uma caixa que é oferecida a Edie “Mãe” pelo seu aniversário, em cenas do seu Filme Ficcional, a mesma caixa surge no fim do filme de 2009 contendo as últimas jóias da família. Assim Sucsy cria, tal como Albert Maysles e David Maysles, narrativas escondidas apenas perceptíveis aos espectadores que viram ambos os filmes.

Se *Grey Gardens* se baseava em Imagens de Arquivo de um Filme Documental *Must Read After My Death* de Morgan Dews tem como base Imagens de Arquivo de filmes caseiros.

*Must Read After My Death*³⁵ foi apenas o segundo filme, e a primeira longa-metragem, de Morgan Dews. Este realizador norte-americano nasceu em 1968 e após a sua formação em História em 1990, mudou-se para Espanha, onde viveu até 2005. Dews trabalhou em anúncios publicitários e vídeos musicais e, para além de dedicar muito do seu tempo a escrever poesia e a representar, fundou o centro cultural e artístico The Banana Factory. Em 2005 a sua curta-metragem *Elke's Visit* estreou no Festival de Cinema de Sundance.

Morgan Dews tinha uma forte ligação com a sua avó materna Allis e quanto esta morreu, em 2001, herdou cerca de duzentos filmes caseiros, dezassete caixas de fotografias e slides da família e trezentas páginas das memórias da avó. Com este material decidiu construir um filme e após algumas conversas com os tios descobriu não só registos em dictafone feitos pelo avô Charley durante os meses que passava em viagem mas também mais de cinquenta horas de cassetes sonoras que Allis tinha realizado para um psiquiatra nos anos sessenta. Estas cassetes eram quase como diários e mostraram a Dews, de acordo com o seu próprio testemunho, uma nova perspectiva da sua família.

Através destes filmes caseiros e registos sonoros, Morgan Dews procura construir no seu filme *Must Read After My Death* a história da desestruturação da família. Este declínio ocorre devido, não só, às frequentes viagens em trabalho de Charley, aos seus casos amorosos e aos seus problemas com o alcoolismo mas também à frustração que Allis sentia por estar presa a uma vida caseira. Esta história é contada principalmente pelos registos sonoros já que os filmes caseiros mostram-nos apenas momentos felizes como festas de aniversário, Natais, churrascos e viagens.

De acordo com o realizador, estes dois elementos que se opõem, as imagens felizes dos anos cinquenta e os registos sonoros dramáticos dos anos sessenta, enriqueceram o filme. “As imagens são muito felizes, são do antes, e o som é muito doloroso, do depois. Por isso, quando combinamos os dois elementos vemos o que se perdeu. Ouvimos quão más as coisas estão agora, mas vemos como eram boas antes.”³⁶

Apesar da narrativa ser construída através dos registos sonoros, as filmagens caseiras têm uma forte contribuição na criação dos momentos em suspenso entre o passado e o presente, entre a ficção e a realidade.

³⁵ Ver Anexo Fig. 31 e Fig. 32.

³⁶ Entrevista a Morgan Dews realizada por MovieWeb disponível em <http://www.movieweb.com/news/NEapmebhRTAmdf> (consultado em 9 de Julho de 2010)

Daniel Blaufuks também utiliza a Imagem de Arquivo no seu trabalho de 2002, *Sob Céus Estranhos*. No entanto este filme está ligado apenas a um período de tempo.

Daniel Blaufuks nasceu em Lisboa em 1963 numa família constituída por elementos de nacionalidade polaca e alemã de fé judaica, que se mudaram para Portugal entre finais da década de vinte e da década de trinta. Blaufuks viveu durante alguns anos na Alemanha tendo voltado a Portugal nos anos oitenta. Estudou em diferentes países, em Portugal, no AR.CO em Lisboa, em 1989, no Reino Unido, no Royal College of Art em Londres, em 1993, e nos Estados Unidos da América no Watermill Center de Nova Iorque, em 1994.

A fotografia e o vídeo são as técnicas escolhidas por Blaufuks para a construção dos seus trabalhos. Estes podem surgir sob a forma de instalações, livros e/ou filmes. Apesar do seu extenso trabalho artístico, iniciado em 1991 com a sua colaboração com o escritor Paul Bowles em *My Tangier*, à serie de fotografias e vídeos que compõem *Ofício de Viver* de 2010, irei focar-me apenas numa das suas obras – *Sob Céus Estranhos*, devido não só à utilização da Imagem de Arquivo mas também à sua componente biográfica.

Sob Céus Estranhos apresenta-se como um livro e um filme que se complementam. Salientarei, no entanto, a vertente filmica do trabalho.

Em *Sob Céus Estranhos*,³⁷ Blaufuks utiliza a Imagem de Arquivo como elemento base na reconstrução das memórias do avô materno, cuja família se viu na necessidade de fugir da Alemanha durante os anos trinta devido ao facto de ser judia. Lisboa tornou-se neste período numa cidade de passagem e de espera para os milhares de judeus que fugiam à perseguição. Poucas foram as famílias que optaram por permanecer em Portugal, mas a de Blaufuks foi uma dessas. *Sob Céus Estranhos* é, de certa forma, uma homenagem a estes refugiados, focando-se nas memórias de uma família que ultrapassam a natureza privada das fotografias e filmes familiares para representar toda uma comunidade.

Daniel Blaufuks utiliza neste trabalho imagens registadas por membros da sua família mas imprime a sua própria interpretação a cada uma delas ao voltar a fotografá-las nas suas mãos. Ao contrário de Morgan Dews ou Péter Forgács que nos apresentam as imagens de tal forma que julgamos estar a observar estas pessoas

³⁷ Ver Anexo Fig. 33 e Fig. 34.

directamente, em Blaufuks temos sempre a certeza de que estamos a ver imagens de fotografias de pessoas.

Para além dos registos familiares, Blaufuks utilizou também fotografias de pessoas que se candidataram sem sucesso ao Visto Português durante este período e que continuam no Arquivo dos Negócios Estrangeiros, como se ainda esperassem uma oportunidade.

Também o som é um aspecto importante em *Sob Céus Estranhos*. A combinação de narrações das memórias do artista e do seu avô com os textos literários de escritores, como Heinrich Mann ou Alfred Döblin, que passaram por Lisboa reconstituem o período por uma perspectiva pessoal que é ao mesmo tempo universal.

A Imagem de Arquivo é, nos três trabalhos que acabem de analisar, *Grey Gardens*, *Must Read After My Death* e *Sob Céus Estranhos*, o elemento central. A capacidade de nos transmitir memórias, de nos fazer reviver o passado é apenas um dos aspectos que nela devemos valorizar. Através dela podemos entrar verdadeiramente noutra mundo, num mundo de memórias. É então este mundo, esta capacidade da memória da Imagem de Arquivo, que irá ser explorada no capítulo que se segue, onde será analisado o trabalho desenvolvido na vertente prática desta dissertação, o vídeo *O Dia em que Max desceu a rua*.

4. Transformações de um Muro

Este último capítulo desta dissertação teórico-prática do mestrado de Arte e Multimédia na variante de Audiovisuais dedica-se à vertente prática deste trabalho, ou seja, ao vídeo *O Dia em que Max desceu a rua*.

Começarei por descrever a génese do conceito para o vídeo, as condições a que a sua construção esteve sujeita e a sua estrutura final. Analisarei também o contributo das narradoras, Catarina Freitas, Maria José Freitas, Gilda Freitas e Filipa Camacho, no desenvolvimento deste trabalho.

Estudarei depois a relação de *O Dia em que Max desceu a rua* com os conceitos apresentados no primeiro capítulo. Aqui irei focar-me principalmente na ligação deste vídeo com o Arquivo e a Coleção, com o Documental e o Ficcional e com a Montagem.

Observarei também as influências, as diferenças e as semelhanças deste trabalho prático com os trabalhos dos artistas apresentados no segundo capítulo. Analisarei e compararei os diferentes métodos e abordagens aos respectivos trabalhos e à Imagem de Arquivo.

4.1. *O Dia em que Max desceu a rua*

Para uma melhor compreensão das escolhas realizadas durante a sua concepção e construção devo primeiro referir que este vídeo se baseia na História de uma família – da minha família materna.

Como referi, num dia de Verão em 1962, ocorreu um acontecimento excepcional: o cantor Max desceu, num carro de cesto, a rua em frente à propriedade da minha família e escolheu a minha mãe, que brincava como de costume com os seus primos em frente ao muro da casa principal, para participar no seu anúncio publicitário³⁸.

Foi este evento que funcionou como catalizador para o desenvolvimento do conceito base deste vídeo. Uma vez que a minha família sempre viveu num dos locais historicamente mais frequentados por turistas, através do percurso realizado pelos

³⁸ Este anúncio terá sido arquivado mas a verdade é que ainda não foi descoberto o seu paradeiro.

carreiros com os seus carros de cesto, existem inúmeros registos da zona do ponto de vista dos turistas, mas nada existia sobre o ponto de vista das pessoas que aqui residiam.

Sendo o muro, que percorria todas as propriedades da família, não só um elemento de divisão entre estes dois mundos mas também um local de convívio, de brincadeiras, de namoros e de trabalho da família, em particular para os seus elementos femininos, pareceu-me importante utilizá-lo como ponto central do vídeo.

O Dia em que Max desceu a rua tem a duração de 14 minutos e 46 segundos, e desenvolve-se a partir das memórias de quatro mulheres da família: a prima da minha avó, Catarina Freitas³⁹, as suas filhas, Maria José Freitas e Gilda Freitas, e a minha mãe, Filipa Camacho. Estas memórias foram recolhidas durante uma entrevista que durou cerca de quatro horas na tarde de 8 de Maio de 2009. Foi também durante esta tarde que a maioria das fotografias da família foram recolhidas, uma vez que a maioria dos registos fotográficos da minha avó e das suas irmãs foram destruídos pela minha bisavó já no fim da sua vida.

Uma vez que as memórias me foram relatadas sob a forma de uma conversa informal não existia verdadeiramente uma linha estrutural bem definida. Decidi então estruturar o vídeo utilizando uma cronologia inversa, isto é, desde os acontecimentos mais recentes, partindo do momento em que o Max desceu a rua, até aos episódios mais antigos, o deserdar do meu trisavô de três dos seus filhos. Da mesma forma, durante esta entrevista cheguei à conclusão que a maioria das histórias mais interessantes se baseava nas mulheres da família. Não só eram elas que ocupavam o espaço do muro ou balcão com mais frequência mas eram as suas paixões, as suas dores e tragédias que mais contribuía para a História familiar.

Assim sendo *O Dia em que Max desceu a rua* começa com a descrição da descida do Max na rua e pela a infância da minha mãe.⁴⁰ As imagens que dão conta destes momentos são acompanhadas por uma das duas músicas de Max que são utilizadas neste vídeo, neste caso ouvimos aquela em que ele imita instrumentos musicais.

Segue-se a apresentação da casa principal, a casa da minha bisavó, da propriedade, dos quintais com as diferentes espécies de plantas e flores, e das mulheres da família e das suas actividades. Ouvimos através das narradoras não só a disposição geográfica

³⁹ Infelizmente Catarina Freitas faleceu a 4 de Janeiro de 2010, não chegando a ver a finalização deste trabalho.

⁴⁰ Ver Anexo Fig. 35.

de cada elemento mas compreendemos também o carinho e a dedicação da tia Conceição às suas flores, a importância da comunidade familiar quando as primas se juntavam no muro para trabalhar e conversar, e a curiosidade infantil da Maria José pelo romance entre os meus avós. Todos estes eventos, transmitidos pelas narradoras, são complementados através das fotografias a preto e branco, Imagens de Arquivo pessoais, que vão surgindo. Não quis que estas imagens tivessem o mesmo ritmo de slides por isso decidi deslocá-las lateralmente pelo ecrã, como se estivéssemos a segurá-las nas nossas mãos e as fossemos passando como num álbum.

O evento que observamos na continuação de *O Dia em que Max desceu a rua* é o mais dramático, tanto dentro do vídeo como dentro da História familiar. É-nos relatado o suicídio da irmã mais velha da minha avó, a tia Leonor. O que achei mais interessante enquanto ouvia esta descrição é que nenhuma das mulheres que o presenciaram, Catarina Freitas, Maria José Freitas e Gilda Freitas, falam directamente do assunto. Rodeiam sempre a palavra suicídio ou mesmo morte e referem-se apenas a aquele “desgosto” ou ao “alvorço”. Depois de sessenta anos ainda procuram uma explicação mas conseguem apenas chegar à conclusão que Leonor sofria. Tentam também justificar algumas das acções da minha avó e das suas outras irmãs como devendo-se ao choque desta morte e não a problemas que elas próprias pudessem ter⁴¹. As palavras das narradoras falam mais do que qualquer imagem que eu poderia ter escolhido, por isso decidi mostrar apenas uma fotografia de Leonor, aproximando-me cada vez mais do seu rosto até este deixar de ser totalmente legível.⁴²

Achei que depois deste momento deveria regressar a ocasiões mais felizes e voltei-me para uma das lembranças de infância de Maria José, as suas brincadeiras com os sapatos das primas mais velhas, a minha avó e as suas irmãs. Enquanto estas trabalhavam, todas elas eram bordadeiras, na zona do muro ou balcão, Maria José escondia-se na cozinha e ia calçando os sapatos de salto alto um a um, desfilando e sonhando com o seu próprio par. Quando estava a estruturar inicialmente este vídeo não era a minha intenção utilizar imagens da entrevista, pensava em usar apenas Imagens de Arquivo, mas depois de observar a felicidade, quase infantil, que estas

⁴¹ A minha avó era a mais nova de sete filhos, as suas três irmãs tiveram problemas mais ou menos graves do foro psicológico. Leonor ter-se-á suicidado devido a uma profunda depressão. A Silvaninha foi diagnosticada bipolaridade já depois de ter 50 anos, apesar de ter começado a apresentar sintomas muitos anos antes. Conceição também teve problemas de depressão sendo-lhe diagnosticada doença de Parkinson. A minha avó, Eulália, ainda hoje necessita de comprimidos para dormir e para controlar os seus níveis de ansiedade.

⁴² Ver Anexo Fig. 36.

memórias lhe traziam, exposta no rosto de Maria José não consegui encontrar outra imagem que expressasse estes sentimentos tão bem como as filmagens espontâneas que tinha realizado durante a entrevista.

De seguida optei por mostrar a zona que havia sendo referida, o sítio da Confeiteira, e as diferentes casas da família. Para tal utilizei uma planta cartográfica da freguesia do Monte e percorri esta imagem de acordo com a sequência referida pelas narradoras.⁴³ Começando na casa, pequenina, da irmã da minha bisavó onde Maria José e Gilda nasceram. Seguindo a outra casa do seu tio Noé, que se posicionava logo abaixo da casa da principal, que acabou por ficar para a minha bisavó. Era no muro desta casa que o convívio e o trabalho ocorriam. Estas eram as três casas originais, mas como Gilda refere, quando o seu avô casou decidiu construir uma nova casa maior do que as outras, o que levantou algumas preocupações dentro da família. Nesta pequena cena escolhi deixar que a câmara percorresse o mapa de acordo com a narração, de forma fluida, quase como se esta imagem não pertencesse a um vídeo correspondendo antes à progressão natural do nosso olhar.

Escolhi continuar dentro do sítio da Confeiteira através de uma das principais tradições da freguesia do Monte⁴⁴, a Vera Cruz. Esta é uma festa religiosa católica realizada em Maio em que se celebra a descoberta das três cruzes presentes durante a execução de Cristo, a sua e as dos dois ladrões, e o milagre que permitiu a identificação da Verdadeira Cruz⁴⁵ de entre as três. A Vera Cruz não é apenas festejada na freguesia do Monte, sendo sem dúvida a mais frequentada. Semanas antes da festa, cada sítio do Monte começa os preparativos, entrando numa competição amigável. Para ajudar a financiar as decorações, quer da Igreja quer das próprias ruas da freguesia, os comes e bebes, as bandas musicais e os outros entretenimentos, cada zona selecciona o seu Mordomo e os seus acompanhantes. São eles que têm o privilégio de representar o seu sítio, para além de suportarem a maior parte dos custos da festa. Decidi então apresentar a festa da Vera Cruz em que o meu avô foi o Mordomo da Confeiteira através de uma sequência de fotografias intercaladas por legendas informativas. Esta pequena cena inicia-se com a romaria através das ruas inclinadas do Monte até à concentração no Adro e dentro da Igreja da Nossa Senhora do Monte e às celebrações com as várias bandas da freguesia. Apesar

⁴³ Ver Anexo Fig. 37.

⁴⁴ A Confeiteira é um dos sítios da freguesia do Monte, uma das maiores freguesias do Funchal.

⁴⁵ A Verdadeira Cruz (*Vera Cruz*) é a que foi utilizada na Crucificação de Jesus Cristo.

das muitas referências que obtive durante a minha entrevista escolhi utilizar não uma narração mas sim uma das canções de Max, *Bate o Pé*, já que para além da menção ao Monte na letra é o género de música que se ouviria se se participasse no Arraial da Vera Cruz. Da mesma forma esta canção volta a estabelecer a ligação a Max apresentada no início do vídeo.

Depois desta sequência continuei a retroceder no tempo através das descrições das narradoras em relação aos meus bisavós. Nesta cena, se a parte sonora foi facilmente construída⁴⁶, com as memórias já um pouco incertas das primas da minha avó, a parte da imagem não foi criada de forma tão espontânea. Como foi referido a minha bisavó queimou a maioria dos álbuns fotográficos da família no fim da sua vida, por isso tive de me voltar para a ajuda das primas da minha avó. Uma vez que esta cena se desenvolve mais em relação às diferentes origens dos meus bisavós e do seu parentesco do que à sua vida de casados, pareceu-me melhor focar em imagens que transmitissem um pouco do sentimento do viver nesta zona do Monte. Desta forma, para a primeira parte desta cena escolhi utilizar uma das poucas fotografias da casa original da minha bisavó enquanto que, para a segunda parte, vi-me obrigada a usar não uma foto da minha bisavó e o seu marido/ primo mas sim uma foto bastante desfocada da sua irmã e cunhado.

De seguida persisti neste recuar de gerações com a Catarina Freitas e as suas filhas a recordar a forma como o pai da minha bisavó comercializava vinhos e como acabou por deserdar metade dos seus filhos, incluído a mãe de Catarina. Continuei, depois deste relato, com Maria José e Gilda a tentar, com dificuldades visíveis, reconstruir a árvore genealógica da minha trisavó, também Eulália, e dos seus irmãos. Para esta sequência escolhi utilizar as imagens recolhidas durante a entrevista com as minhas narradoras. Por um lado, não existem registos fotográficos da venda dos vinhos Terno nem da maioria das pessoas que são referidas e por outro lado achei que a dificuldade que existe em lembrarmo-nos de certos elementos de um passado tão profundo está claramente expressa no rosto de Maria José.

Para o final decidi utilizar uma frase de Maria José: “A Confeiteira era uma família porque eram primos.” Esta frase em combinação com a fotografia da família no muro

⁴⁶ Apesar de todas as minhas tentativas esta é a cena que apresenta mais ruído. Fui simplesmente incapaz de eliminar por completo a longa buzina de um dos navios de cruzeiro que abandonava o Porto do Funchal.

que é a base de todo este vídeo resume todas as ligações e histórias do sítio da Confeiteira.⁴⁷

Depois desta descrição da vertente prática da dissertação teórico-prática do mestrado de Arte e Multimédia na variante de Audiovisuais é importante estabelecer uma ligação com os conceitos apresentados no primeiro capítulo.

Uma questão levantada no capítulo dedicado à Imagem de Arquivo foi a diferença entre Arquivo e Colecção. E, como foi visto, o Arquivo abrange todo o material disponível sobre um determinado assunto enquanto a Colecção recolhe apenas parte desse material tendo em consideração os seus próprios parâmetros de selecção. Assim sendo, o vídeo *O Dia em que Max desceu a rua* tem como fonte uma Colecção e não um Arquivo, uma vez que existiu uma selecção no material utilizado. Esta selecção ocorreu em vários momentos. Em primeiro lugar as fotografias presentes nos álbuns já tinham sido escolhidas pelas primas da minha avó quando estas estavam a criar estes álbuns. E de seguida eu própria realizei uma selecção das imagens disponíveis, ignorando fotografias muito desfocadas ou com manchas e estragos que perturbassem a leitura da imagem. Desta forma é possível, no limite, dizer que foram utilizadas não Imagens de Arquivo mas sim Imagens de Colecção neste trabalho.

Outros dois conceitos apresentados no primeiro capítulo foram o Filme Documental e o Filme Ficcional, bem como as suas semelhanças e diferenças. Ora apesar de *O Dia em que Max desceu a rua* estar fundado em factos, e por isso ter um carácter documental, não só foram as imagens manipuladas, através de reenquadramentos e alterações dos níveis de contrastes de luz, como ainda temos presente a questão levantada por Roland Barthes em relação ao *Retrato de Lewis Payne*. Esta fotografia cria uma ficção pelo duplo acontecimento que contém, Lewis Payne já morreu e vai morrer. Este duplo acontecimento ocorre também em *O Dia em que Max desceu a rua* com o relato do suicídio de Leonor. Tal como Payne, Leonor já morreu, há mais de sessenta anos, mas continua viva na sua fotografia, na Imagem que é apresentada no vídeo.

A Montagem foi a técnica fundamental na construção de *O Dia em que Max desceu a rua*, já que foi através dela que todas as histórias presentes no vídeo estabeleceram uma interligação, criando uma única história, a História da família.

⁴⁷ Ver Anexo Fig. 38.

Se os conceitos apresentados no primeiro capítulo desta dissertação foram essenciais para a construção do trabalho prático, as diferentes abordagens à Imagem de Arquivo pelos artistas estudados no segundo capítulo não foram menos significativas.

Como foi referido as obras de Péter Forgács, Morgan Dews, Daniel Blaufuks e Michael Sucsy são construídas sobre a Imagem de Arquivo. *O Dia em que Max desceu a rua* não foi influenciado directamente por nenhum dos trabalhos destes artistas mas teve em consideração algumas das características decorrentes da utilização da Imagem de Arquivo.

Péter Forgács trabalhava com filmes caseiros de famílias judaicas húngaras e, apesar de também ele ser um judeu húngaro, estas histórias não eram a história da sua família. As pessoas apresentadas em *Hungria Privada* representavam mais a história universal dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial do que uma história pessoal. Michael Sucsy não chega sequer a utilizar a Imagem de Arquivo de forma directa. O seu *Grey Gardens* assenta na reconstrução de imagens e cenas do *Grey Gardens* dos irmãos Maysles através das representações de Drew Barrymore e Jessica Lange. Assim sendo não existe outra ligação entre *O Dia em que Max desceu a rua*, *Hungria Privada* e *Grey Gardens* para além do facto de todos se basearem de uma forma ou outra na Imagem de Arquivo.

Por outro lado, *Must Read After My Death* de Morgan Dews e *Sob Céus Estranhos* de Daniel Blaufuks têm algo mais em comum com *O Dia em que Max desceu a rua* do que a Imagem de Arquivo: têm um carácter biográfico. Estes dois filmes exploram as relações familiares, mostram-nos as histórias e os conflitos pessoais e, com o auxílio não só da Imagem de Arquivo mas também de narrações emotivas, apresentam-nos um mundo privado que é de certa forma universal, o mundo familiar.

Se estes quatro artistas podem ser associados a *O Dia em que Max desceu a rua* pela utilização, directa ou indirecta, da Imagem de Arquivo nos seus filmes, Sophie Calle marca presença com a perspectiva feminina que as suas obras contêm. Quer seja através dos seus rituais, como em *The Birthday Ceremony* ou em *A Dieta Cromática*, ou das suas rupturas amorosas, *Exquisite Pain* e *Take Care of Yourself*, é-nos sempre apresentado o mundo através do olhar das mulheres. Em *O Dia em que Max desceu a rua* são as mulheres que constroem a História da família, não só por serem utilizadas narradoras femininas mas também por serem elas o centro de todas as histórias, relacionamentos e ligações. Também aqui observamos rituais intrinsecamente

femininos, nos convívios no muro onde se trabalhava e punha a conversa em dia, no experimentar dos sapatos às escondidas, nos relacionamentos amorosos e nas suas desilusões, na própria morte.

O Dia em que Max desceu a rua é um pequeno vídeo que retrata a vida de uma família do sítio da Confeiteira, Monte, desde o dia em que o cantor Max desceu a rua em frente à casa principal em 1962 até o início do século XX, três gerações antes. A narrativa deste vídeo estrutura-se em torno do muro/ balcão que separava a casa da rua, zona de convívio familiar e de trabalho feminino. A história desta família é-nos transmitida por um ponto de vista feminino não só por as quatro narradoras serem mulheres mas também por serem as mulheres o ponto central dos muitos episódios e acontecimentos que construíram e moldaram a História da família.

5. Conclusão

Cheguei agora à conclusão desta dissertação teórico-prática do mestrado de Arte e Multimédia na variante de Audiovisuais. Irei então realizar uma pequena recapitulação dos diferentes capítulos, e os conceitos neles apresentados. E irei observar, finalmente, as conclusões que podemos retirar desta dissertação em relação à questão central inicialmente colocada: A Imagem de Arquivo tem apenas uma função documental?

Como foi referido no primeiro capítulo a Imagem de Arquivo é utilizada tanto em Filmes Documentais como em Filmes Ficcionalis. E apesar de à partida considerarmos estes dois géneros de filme muito diferentes, na realidade são muito semelhantes. Para além da Imagem de Arquivo ser sempre trabalhada em ambos, a Montagem é a técnica principal na construção de qualquer filme. E esta técnica, através das suas diferentes escolas, pode transformar o sentido inicial de qualquer Imagem de Arquivo, tanto em Filmes Ficcionalis como em Filmes Documentais. Foram vários os realizadores que exploraram a relação entre ficção e documento. Entre eles encontramos Haskell Wexler com *Medium Cool* e Robert Altman com *MASH*.

A Imagem de Arquivo tem sido trabalhada por vários artistas nas suas obras. Péter Forgács utiliza os filmes caseiros de famílias judaicas húngaras, que viveram durante a Segunda Guerra Mundial, na sua série *Hungria Privada* de forma a transmitir uma realidade, um mundo, que é ao mesmo tempo pessoal, familiar e universal. Por outro lado Michael Sucsy baseia-se num Filme Documental de 1975, *Grey Gardens*, para criar o seu Filme Ficcional de 2009, *Grey Gardens*, reconstruindo cenas completas com o auxílio das suas actrizes, Drew Barrymore e Jessica Lange. Morgan Dews e Daniel Blaufuks exploram as Imagens de Arquivo das suas respectivas famílias reinterpretando a noção de álbum de família e aprofundando a relação entre as experiências privadas e universais. Sophie Calle não usa a Imagem de Arquivo no seu trabalho artístico mas cria a sua própria Colecção com *The Birthday Ceremony* e explora a relação entre a ficção e a realidade como, por exemplo, nas suas colaborações com Paul Auster, *Leviathan* e *Double Games*.

A parte prática deste trabalho consiste num pequeno vídeo, *O Dia em que Max desceu a rua*. Aqui observamos a História de uma família da freguesia do Monte, Funchal, através dos relatos de quatro narradoras e de imagens retiradas de antigos

álbuns fotográficos. A História desta família é-nos dada sob uma perspectiva feminina, uma vez que são as mulheres que estão no centro da maioria dos eventos que construíram a História familiar.

Depois das análises e dos estudos realizados em cada um dos capítulos desta dissertação posso agora responder à questão central inicialmente colocada: A Imagem de Arquivo tem apenas uma função documental?

Não, a Imagem de Arquivo não tem apenas uma função documental. Apesar de inicialmente ser apresentada como documento factual a Imagem de Arquivo pode e sofre várias alterações. E os Filmes Documentais, o género que mais utiliza a Imagem de Arquivo, não diferem assim tanto dos Filmes Ficcionalis. Pois existe sempre uma selecção do que é transmitido ao espectador, e aí os factos, a realidade, estão a ser condicionados criando uma ficção.

6. Bibliografia

- ALPHEN, Ernst van (2004)
Towards a New Historiography: Péter Forgács and the Aesthetics of Temporality.
Universidade de Leiden
- AUSTER, Paul (1992)
Leviathan. Londres: Faber and Faber; 245 pp.
- BARTHES, Roland (2003)
A Câmara Clara. Lisboa: Edições 70: 172 pp.
- BENJAMIN, Walter; (MARX, Ursula; SCHWARZ, Gudrun; SCHWARZ, Michael;
WIZISLA, Erdmut) (2007)
Walter Benjamin's Archive. Londres: Verso; 311 pp.
- BLAUFUKS, Daniel (2007)
Sob Céus Estranhos. Lisboa: Tinta-da-China; 240 pp.
- CALLE, Sophie; AUSTER, Paul (1998)
Double Game. Londres: Violette; 296 pp.
- CALLE, Sophie (2003)
M'as-tu vue? Paris: Editions du Centre Pompidou; 444 pp.
- CALLE, Sophie (2004)
Exquisite Pain. Londres: Thames & Hudson; 282 pp.
- CONNERTON, Paul (1999)
Como as Sociedades Recordam. Lisboa: Celta Editora; 119 pp.
- COUSINS, Mark (2005)
Biografia do Filme. Lisboa: Plátano Editora; 480 pp.
- DELEUZE, Gilles (2004)
A Imagem-Movimento. Lisboa: Assírio e Alvim; 292 pp.
- DERRIDA, Jacques (1998)
Archive Fever: A Freudian Impression. Chicago: The University of Chicago Press;
111 pp.
- EVANS, Jessica; HALL, Stuart (2009)
Visual Culture: A Reader. Londres: Sage Publications; 478 pp.
- FOSTER, Hal. "An Archival Impulse." *October 110*; MIT Press (Outono 2004): 3-22
pp.
- FOER, Jonathan Safran (2002)
Está Tudo Iluminado. Lisboa: Temas e Debates; 331 pp.

KINSLEY, Michael. "Barack Obama and the Voice of God." *Time Magazine*; 15 de Janeiro de 2009.

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1871919,00.html> (consultado em 6 de Julho de 2010)

KWON, Miwon; KUCHLER, Susann; SCHNEIDER, Arnd (2001)

Site-Specificity in Art: the Ethnographic Turn: 4 (De-, dis-, ex-). Londres: Black Dog Publishing; 208 pp.

LEV, Peter (2000)

American Films of the 70's – Conflicting Visions. Texas: University of Texas Press; 238 pp.

NICHOLS, Bill (1991)

Representing Reality. Indiana: Indiana University Press; 313 pp.

NICHOLS, Bill (2005) *The Memory of Loss: Péter Forgács's Saga of Family Life and Social Hell - Bill Nichols in Dialogue with Péter Forgács*.

<http://www.forgacspeter.hu/english/bibliography/The+Memory+of+Loss%3A+P%27+Forg%27+cs%26%20%238217%3Bs+Saga+of+Family+Life+and+Social+Hell+/20> (consultado em 26 de Novembro de 2008)

PACQUEMENT, Alfred; CALLLE, Sophie (2003)

M'as-tu vue? Paris: Editions du Centre Pompidou; 444 pp.

RENOV, Michael (2004)

The Subject of Documentary. Minnesota: University of Minnesota Press; 286 pp.

RENOV, Michael (2005)

Historical Discourses of the Unimaginable: Peter Forgacs' The Maelstrom.

<http://www.forgacspeter.hu/english/bibliography/Historical+Discourses+of+the+Unimaginable%3A+Peter+Forgacs%27+The+Maelstrom+/22> (consultado em 26 de Novembro de 2010)

SCHIAVONE, Roberto (2003)

Montar um Filme. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca; 158 pp.

SCHWARZ, Michael; BENJAMIN, Walter; (MARX, Ursula; SCHWARZ, Gudrun; WIZISLA, Erdmut) (2007)

Walter Benjamin's Archive. Londres: Verso; 311 pp.

ZIMLER, Richard (2007)

A Sétima Porta. Porto: Oceanos (Asa Editores); 654 pp.

7. Anexo

2.1. A Imagem de Arquivo no Filme Documental



Fig. 1

2.2. A Imagem de Arquivo no Filme Ficcional



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

2.3. Os Efeitos da Montagem



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

3.1. Péter Forgács: *Hungria Privada* – Como filmes ca 52
representam o Mundo



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20

3.2. Sophie Calle: entre a realidade e a ficção



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig.24



Fig. 25

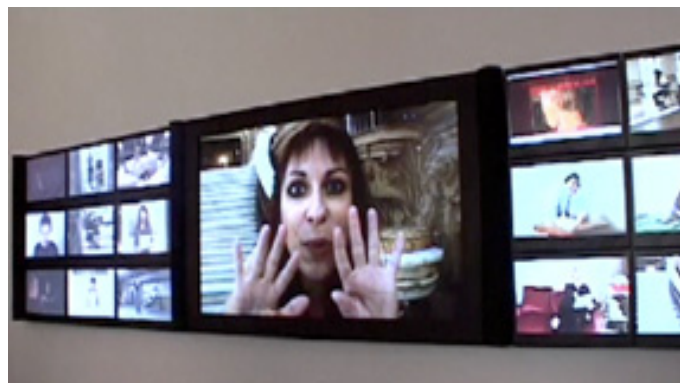


Fig. 26

3.3. Reviver o Passado: Michael Sucsy e *Grey Gardens*; Morgan Dews e *Must Read After My Death*; Daniel Blaufuks e *Sob Céus Estranhos* 55



Fig. 27

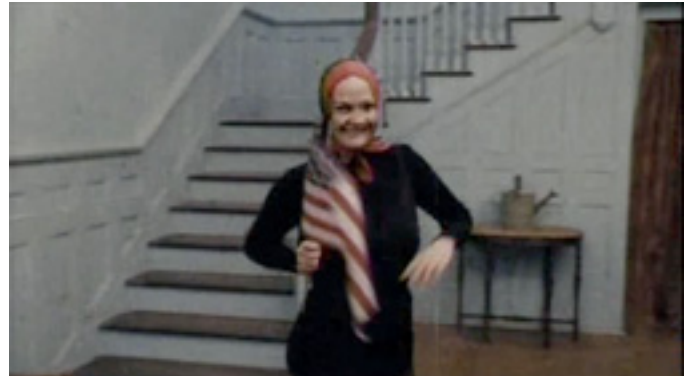


Fig. 29



Fig. 28



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34

4.1. O Dia em que Max desceu a rua



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38

