



Я

REVELAR

VOL 4 . DEZEMBRO 2019

DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS  
E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO

**R**  
**REVELAR**

*REVISTA DE ESTUDOS DA  
FOTOGRAFIA E DA IMAGEM*

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS  
E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO



VOLUME 4 . DEZEMBRO 2019

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

volume 4 — dezembro 2019

<b>TÍTULO</b> <i>TITLE</i>	<b><i>Revelar: revista de estudos da fotografia e da imagem</i></b>
<b>IMAGEM DE CAPA</b> <i>COVER</i>	<i>[Estrada em Aveiro]</i> Autor desconhecido Positivo fotográfico P&B, circa 1930 APIF—Arquivo Particular de Imagem Fotográfica   Nuno Resende
<b>ISSN</b>	2183-945X
<b>DOI</b>	10.21747/17775302/rev
<b>PERIODICIDADE</b> <i>FREQUENCY</i>	<b>Anual</b> <i>Annual</i>
<b>ANO DE FUNDAÇÃO</b> <i>YEAR OF FOUNDATION</i>	2016 (nº 0)
<b>EDIÇÃO</b> <i>PUBLISHER</i>	Faculdade de Letras da Universidade do Porto <i>Faculty of Arts of the University of Porto</i>  Via Panorâmica s/n 4150-564 Porto Portugal
	<b>PUBLICADA EM LIVRE ACESSO</b> <i>PUBLISHED IN OPEN ACCESS</i>
<b>EDITOR</b> <i>EDITOR-IN-CHIEF</i>	Nuno Resende
<b>CORPO EDITORIAL</b> <i>EDITORIAL BOARD</i>	Ana Macedo Lima Andréa Diogo Nuno Resende
<b>REVISÃO GRÁFICA</b> <i>COPY EDITOR</i>	Ana Macedo Lima
<b>DESENHO GRÁFICO &amp; COMPOSIÇÃO DA EDIÇÃO</b> <i>GRAPHIC DESIGN</i>	Andréa Diogo

## CONSELHO CIENTÍFICO

### SCIENTIFIC BOARD

Alice Lucas Semedo (U. Porto, FLUP-DCTP)  
Ana Cristina Correia de Sousa (U. Porto, FLUP-DCTP)  
Andreia Catarina Magalhães Arezes (U. Porto, FLUP-DCTP)  
Carmelo Vega de la Rosa (Universidad de La Laguna)  
Celso Francisco dos Santos (U. Porto, FLUP-DCTP)  
Emílio Lara (Universidad de Jaén, I.E.S. Sierra Sur)  
Hugo Daniel Silva Barreira (U. Porto, FLUP-DCTP)  
Isabel Marília Peres (U. Lisboa, Centro de Química Estrutural)  
Lúcia Maria Cardoso Rosas (U. Porto, FLUP-DCTP)  
Manuel Joaquim Moreira da Rocha (U. Porto, FLUP-DCTP)  
Maria Alice Duarte Silva (U. Porto, FLUP-DCTP)  
Maria de Jesus Sanches (U. Porto, FLUP-DCTP)  
Maria do Carmo Serén (FLUP-CITCEM)  
M<sup>a</sup> Leonor Barbosa Soares (U. Porto, FLUP-DCTP)  
M<sup>a</sup> Leonor César Machado de Sousa Botelho (U. Porto, FLUP-DCTP)  
M<sup>a</sup> Teresa Cordeiro de Moura Soeiro (U. Porto, FLUP-DCTP)  
Mário Jorge Lopes Neto Barroca (U. Porto, FLUP-DCTP)  
Miguel Jorge Biscaia Ferreira Tomé (U. Porto, FLUP-DCTP)  
Nuno Resende (U. Porto, FLUP-DCTP)  
Paula Cristina Menino Duarte Homem (U. Porto, FLUP-DCTP)  
Paulo Baptista (Museu do Teatro)  
Rui Manuel Lopes de Sousa Morais (U. Porto, FLUP-DCTP)  
Rui Manuel Sobral Centeno (U. Porto, FLUP-DCTP)  
Sérgio Emanuel Monteiro Rodrigues (U. Porto, FLUP-DCTP)

## AVALIADORES CIENTÍFICOS E TÉCNICOS CONVIDADOS

### INVITED PEER REVIEWERS

Egídio Santos  
Hermano Noronha  
Maria do Carmo Serén (FLUP-CITCEM)  
Nuno Resende (FLUP-DCTP)  
Paulo Baptista (Museu do Teatro)

●

## 05 NOTA DE ABERTURA

## OPENING NOTE

Nuno Resende

## ARTIGOS ARTICLES

## 07 ANDRÉA M. DIOGO

«Enjoy the Silence»: Anton Corbijn and the synesthetic representation of space. Readings on landscape aesthetic and staged atmospheres from selected music videos.

DOI: 10.21747/17775302/rev4a1

35 INÊS SANTOS MOURA; VANIA BALDI  
Fotografia 'falada': histórias e memórias do Bairro Herculano a partir das fotografias do arquivo pessoal das suas moradoras

DOI: 10.21747/17775302/rev4a2

## 53 JOANA ISABEL DUARTE

Falamos de Innisfree: a ficção e o real em «The Quiet Man» (John Ford, 1952) e «Innisfree» (José Luis Guerín, 1990)

DOI: 10.21747/17775302/rev4a3

## 80 LEXINGTON DAVIS

Remediation and Representation. Asta Nielsen in Early Twentieth Century Film Stills and Painting

DOI: 10.21747/17775302/rev4a4

## 100 MARISA SANTOS

A Procissão dos Passos da Paixão de São João da Foz do Douro: um registo fílmico documental

DOI: 10.21747/17775302/rev4a5

## 119 RODRIGO FONTANARI

Entre Imagens: Daniel Boudinet e a fotografia

DOI: 10.21747/17775302/rev4a6

## ENSAIO FOTOGRÁFICO

## PHOTO ESSAY

142 JOSÉ AUGUSTO CORREIA DE ALMEIDA  
Itinerário Hipotético

DOI: 10.21747/17775302/rev4ef1

## NOTA DE ABERTURA

---

Sai agora o quarto número da Revista Revelar, dedicado à relação fotografia-cinema, sob o tema LUGARES SEM LUGAR. FOTOGRAFIA E CINEMA: diálogos (im)prováveis, verosímeis e impossíveis.

Embora se convencie atribuir ao cinema a designação de imagem em movimento, essa qualidade é, antes de mais, inerente à história da imagem. A transportabilidade da imagem, que depende não só do seu suporte, como da sua finalidade, é uma condição essencial, transcronológica e transcultural que reflecte a necessidade que o Homem tem de possuir representações, movê-las e disseminá-las. Qualidades votivas, fetichistas, simbólicas ou materiais, de vaidade e de poder, levaram à circulação e difusão de imagens de vulto, bidimensionais ou, hoje, digitais.

A fotografia apresenta-se como apenas uma outra etapa nesse desenvolvimento de novas imagens em movimento, a que se seguirá o cinema, solução mecânica, afinal, para a projecção da sequenciação de imagens. Hoje, o digital possibilita a difusão de imagens em movimento sem que o suporte ou suportes influam na sua qualidade, despindo a imagem de características outrora importantes para a sua classificação como bem ou matéria sagrada, ou de luxo.

Não pretendemos, pois, discutir o óbvio: cinema é fotografia e ambos se complementam dos pontos de vista técnico e morfológico. Pretende-se, tão-só, observar as relações que entre cada um dos meios se desenvolveu ao nível de linguagem: nas temáticas, nas simbologias e nas funções que desempanham em cada um destes e de outros domínios.

Nesse sentido, procurámos chamar a atenção para trabalhos de investigação que relacionassem fotografia e imagem ao nível de documentarismo, ficção e narrativas fílmicas ou para-fílmicas que privilegiassem a crítica do mundo contemporâneo: utopias, distopias, movimentos sociais, etc.

O mote foi aceite por um conjunto de investigadores, diversificado nos temas, nas origens e nas abordagens teóricas e metodológicas que apresentamos neste volume.

O editor  
Nuno Resende

## OPENING NOTE

---

*We now present the fourth issue of Revelar dedicated to the photography-cinema relationship, under the theme PLACELESS PLACES. PHOTOGRAPHY & CINEMA: (im)probable, verisimilar and impossible dialogues.*

*Despite the conventional attribution of moving images to cinema, such quality is inherent to the history of Image. The transportability of the image, which depends not only on its medium, but also on its finality, is an essential, trans-chronological and transcultural condition that reflects mankind's need to possess and disseminate visual representations. Attributes of devotion, fetishism, symbolic or material power, propelled the circulation and diffusion of tangible, bidimensional and digital images.*

*Photography presents itself as a mere step in the process of development of new moving images, followed by cinema as a mechanical solution to the sequencing of overlaying images. Today, digital allows the diffusion of moving images without taking into account the quality of the medium, stripping the image of the very characteristics deemed before as important to its classification as equity or sacred material.*

*Obviously, we are not proposing the discussion between cinema and photography, since both are technically and morphologically complementary. Instead, we aim at the relations sprung from each media as a language mechanism, thematically, symbolically and functionally.*

*In this sense, we accepted works whose investigation focused on photography and image as documentary, fiction, filmic and para-filmic narratives, which privileged criticism of the Contemporary World(s) and Space(s): utopias, dystopias, social movements, etc.*

*The theme was accepted by a group of researchers, diversified in the themes, origins and theoretical and methodological approaches that we present in this volume.*

The editor  
**Nuno Resende**

**«ENJOY THE SILENCE»: ANTON CORBIJN AND  
THE SYNESTHETIC REPRESENTATION OF SPACE**  
*Readings on landscape aesthetic and staged  
atmospheres from selected music videos*

---

ANDRÉA M. DIOGO

The moving image has long established its exceptional ability to reflect upon the representation of space and its self-reflexive gaze, whether as a background or a narrative in itself. Focusing on the depiction of landscape, particularly, and on its cinematic aspects (embedded as spatial, visual, aural and narrative layers) allows us to explore it as a broader concept ever so interchangeable and transmedial, which ultimately pertains to an understanding of «space» as a document, a fabrication, a metaphor, a synesthetic rendering or an emotional projection.

In this sense, when considering the work of Anton Corbijn as a music video director, we regard his visual narratives as «staged atmospheres» derived from a photographic and cinematic experience, defined by a very particular vocabulary and aesthetic codes. Corbijn conceptualizes space through the notions of *silence* and the *inhabited void*, where the presence or absence of the human figure acts both as a mirror of intimacy and a scale that accentuates the dimension and bareness of the place.

This paper aims to exert an exploratory exercise focused on the staging and the perception of space through an audio-visual deconstruction and analysis of Corbijn's videography. Moreover, it explores the symbiotic affinities established between music and the moving image, as well as the formal and iconographic references displayed throughout the music videos, as those directed for the band *Depeche Mode*.

**Keywords.** Anton Corbijn, Depeche Mode, moving image, music videos, staged atmospheres.

A imagem em movimento há muito estabeleceu a sua excepcional capacidade em reflectir sobre a representação do espaço e do seu olhar auto-reflexivo, quer enquanto um plano de fundo, quer enquanto uma narrativa em si mesma. O enfoque na reprodução da paisagem, em particular, e nos seus aspectos cinematográficos (delineados em espaço, imagem, som e narrativa) permite-nos explorá-los enquanto um conceito amplo, permutável e transmedial, que, em última instância, oferece um entendimento do «espaço» enquanto um documento, uma produção, uma metáfora, uma renderização sinestésica ou uma projecção emocional.

Nesse sentido, ao examinar a videografia de Anton Corbijn, consideramos as suas narrativas visuais enquanto «atmosferas encenadas», derivadas de uma experiência fotográfica e cinematográfica, por sua vez, definida por um vocabulário e códigos estéticos particulares. Corbijn conceptualiza o espaço a partir de noções de *silêncio* e do *vazio habitado*, onde a presença ou ausência da figura humana actua como um espelho de intimidade e uma escala que acentua a dimensão e o vazio do lugar.

O presente artigo pretende concretizar um exercício exploratório focado na encenação e na percepção do espaço através da desconstrução audiovisual e análise da videografia de Anton Corbijn. De igual modo, pretende explorar as referências iconográficas sorvidas, assim como as afinidades simbióticas exercidas entre a música e a imagem em movimento, conforme desenvolvidas para a banda *Depeche Mode*.

**Palavras-chave.** Anton Corbijn, Depeche Mode, imagem em movimento, videoclipes, atmosferas encenadas.





## INTRODUCTION

### (re)framing landscape through concepts of ‘space’, ‘place’ and ‘atmosphere’

From its very definition as «the universal constant» in Art History both overlooked and regarded as a privileged subject (*Dicionário da Imagem*, 2011: 278), it is understandable how *landscape* has become a diluted term across visual culture. Regardless of the vestigial consensus on landscape offered by the literature, it is possible to estimate that it transcends being «a mere painting exercise» (Gaunt, 1962; Andersen, 1992) or a simple «extension offered to the sight» (*Enciclopédia Moderna Larousse*, 2009:5442) that results from «the complex action of Humankind and all the living things [...] in equilibrium with the environment’s physical factors» (Fernando Caldeira Cabral apud *Enciclopédia Verbo*, 2002: 1295-1294).

To quote Leite & Victorino (2006), «what are we talking about when we refer ourselves to landscape» (2006: 45)? Is it «everything that we see around us» (*Ibidem*) or an immutable scenario where life occurs? In this sense, it is essential to expand the reading on landscape as a bonding between confluent concepts since it is a cultural rendering of an «active function» par excellence (Merlin & Choay, 1996: 560).

Landscape can be understood as an image that not only materializes «the representation of Mankind itself that trails over it [...] influenced by collective imagery» (*Ibidem*: 560-561), but also embraces particularities that are capable of expressing feelings. Simultaneously, it mediates the translation of «the connection between all things that build the environment that is exterior to us and involves us» (Leite & Victorino, 2006: 45), namely how we attribute affections through our choices, projections, feelings and convictions.

Although alluding to 'landscape photography', Denis Defibaugh (1993) considers landscape as «the representation of the natural and artificial environments [...] which frequently includes people, buildings and other manmade objects that offer interest to the composition» (*The focal encyclopedia of Photography*, 1993: 414). Moreover, Defibaugh addresses the volatility of its 'atmospheres' per share of the luminal properties that ultimately control «the state of spirit of the image» (*Ibidem*). Aumont & Marie (2008) propose an exact reading of «the imaginary space where action takes place», whose capacity to determine its own temporal and spatial values reflects the relationships between the characters and the architecture that compose the landscape (Aumont & Maries, 2008: 47-49). In turn, and stemming towards music theory, Fink & Ricci (1975) define that a 'place' can be suggested through sound or light derived from a specific ambience or atmosphere (Fink & Ricci, 1975: 4).

It is, therefore, pertinent to conceive the 'atmosphere' as both reference and matter fundamental to «the experience with the world» and, most importantly, as an integral part of «the identity and conceptualization of the landscape» (Bille, Bjerregaard & Sørensen, 2015: 2). Additionally, and bearing in mind the notion of *Stimmung* offered by Heidegger, the concept of 'atmosphere' can also suggest an ambience, a 'sense of place', or even a 'feeling' of a compartment (Heidegger, 1962: 134), and, therefore, it is legitimate to consider its substantiation as «an immediate human interaction with specific places» (Bille, Bjerregaard & Sørensen, 2015: 4).

In spite of its vague and paradoxical nature, circumstantiated by «conceptual experience», it is possible to regard an atmosphere as «a cultural phenomenon» (*Ibidem*: 8-13) that comprehends wide possibilities, since it can affect, amplify and shape our perception and how we connect with our physical environment:

«Atmospheres do not merely exist as simultaneity of human beings and material culture, but also as a temporal dimension: atmospheres change. Atmospheres are susceptible to how the material environment changes, to changing human values and cultural premises. Not only does this testify to the historicity of atmospheres, but, more importantly, to the fact that atmospheres emerge as multi-temporal tensions: they are at the same time a product of the past and future» (*Ibidem*: 13).

Jacques Rancière (2009) understands atmosphere as the distribution of the sensible: «a sense of perception that simultaneously discloses the existence of something common that is shared and the delimitations that define the respective parts and positions within it» (Rancière. 2009:12). In this sense, it is also important to take into account that this «spatial experience of affection and materiality» can also be manifested as a synesthetic rendering, «an evocative of an understanding and appreciation of a metaphorical perception of space» (Tuan, 1993: 169-171), which, in its turn, encloses a «symbolic space» that materialises aesthetic impulses (*Ibidem*: 173). And yet, its capture — either through sound or image, still or moving — crystallizes that very stance: like the movement of time and its rhythm, image and sound become immutable (Tarkovsky, 1987: 113-118).

#### ANTON CORBIJN'S REPRESENTATION OF SPACE

In order to properly reflect on Anton Corbijn's videography it is necessary to bear in mind a set of remarks that present a context to the analysis of his work. Thus, it is imperative to trace his influences, as well as his visual vocabulary and themes in order to understand his concerns and aesthetic solutions. Additionally, it is also advisable to regard Corbijn's videography as an extension of his photographic and cinematic *oeuvres*, for not only do they express an analogous creative process, but they also share a particular structure and language that define the *mise-en-scène* within the frame: from how Corbijn explores the colour and the framing of motion/stillness, to the very pronounced sense of the *inhabited void* — where the human figure acts as both a mirror of intimacy and a scale that accentuates the dimension and bareness of the place.

Taking into account his photographic aesthetic, it is possible to draw the austere settings as «a strange closeness and sense of intimacy» (Rodrigues, 2010: para. 2):



Image 1. *Don van Vliet*. Mojave Desert, 1980. Source: Corbijn & Görner (2003). *Everybody Hurts*.



Image 2. *Iggy Pop*. Central Park, New York, 2003. Source: Corbijn, Anton (2011). *Inwards and Onwards*.

«Seemingly naked, the strength of these photographs comes from the accidental as well as the intentional, which coexist in the process of their making. Strongly indebted to Minimalism [...], Corbijn's vocabulary is bare, almost verging into silence» (*Ibidem*).

On a similar note, Alan Bangs (2003) refers to Corbijn's photographs as «never 'subservient' to their subjects», since both «subject and image complement one another», albeit «examples of perfect isolation» (Alan Bangs apud Corbijn & Görner, 2003: 136). Bangs adds that «background and foreground coalesce» and that «[h]is subjects are invariably figures in a landscape — even when the 'landscape' consists of nothing but a white wall or the bough of a tree» (*Ibidem*: 138).

These same aspects can be observed in the music videos he directed. Therein we can assimilate a 'silent' and 'naked' vocabulary between assertive frames, where an unobjective perspective of reality is suggested and exercised through techniques, such as the use of soft focus. In addition, his compositions range from wide shots (as in the establishing shots that sets the context for the narrative) to close-ups (explored both as introspection and intimacy), panned out through chromatic dichotomies (either colour/black and white or day/night shifts).

These exercises also explore a retrospective on the still and moving images that render the landscape and its aural and visual travelling as the pivotal element of the *mise-en-scène*. To an extent, it is possible to assess that Corbijn's notion of landscape



Image 3. Hand-tinted frame from *Heart-Shaped Box* depicting red poppies over blurred figured of Kurt Cobain. Source: Corbijn, Anton (1993). *Heart-Shaped Box* [3'30"].

borrowes references from Andrei Tarkovsky's understanding of the representation of space (Corbijn, 2005: *libretto*): where the ethical, poetical and experimental 'sculpting of time' allows us to experience the landscape as a dilution of the borders between art and life (Carlos Mesquita apud Acciouoli et al, 2006: 295-296). Landscape, like time, «even if intensely subjective [...], once recorded on film is given and immutable» (Tarkovsky, 1987: 118). Other references pertaining to the works of Jacques Tati, Fritz Lang, Ansel Adams and Angus McBean [See *Images 4–5*], among others, are evident as well.

### Landscape as an audio-visual narrative

As Jean Baudrillard (1988) reasons, «the silence of the desert is a visual thing», for it is «a product of the gaze that stares out and finds nothing to reflect it» (Baudrillard, 1988: 6):

«There can be no silence up in the mountains, since their very contours roar. And for there to be silence, time itself has to attain a sort of horizontality; there has to be an echo of time in the future, but simply a sliding of geological strata one upon the other giving out nothing more than a fossil murmur» (*Ibidem*).



Images 4 and 5. [above] Angus McBean. [Portrait of Toumanova in surrealistic composition], n/d, bromide print; [below] Still from *Red Guitar* where David Sylvian emulates Angus McBean's portrait of Toumanova. Source: Corbijn, Anton (1984). *Red Guitar* [01'52"].

Regarding Corbijn's landscape aesthetic and his representation of space, we are able to draw two distinct—yet complementary—discourses: the *feel of place* as both a dialogue with nature and an inward gaze.

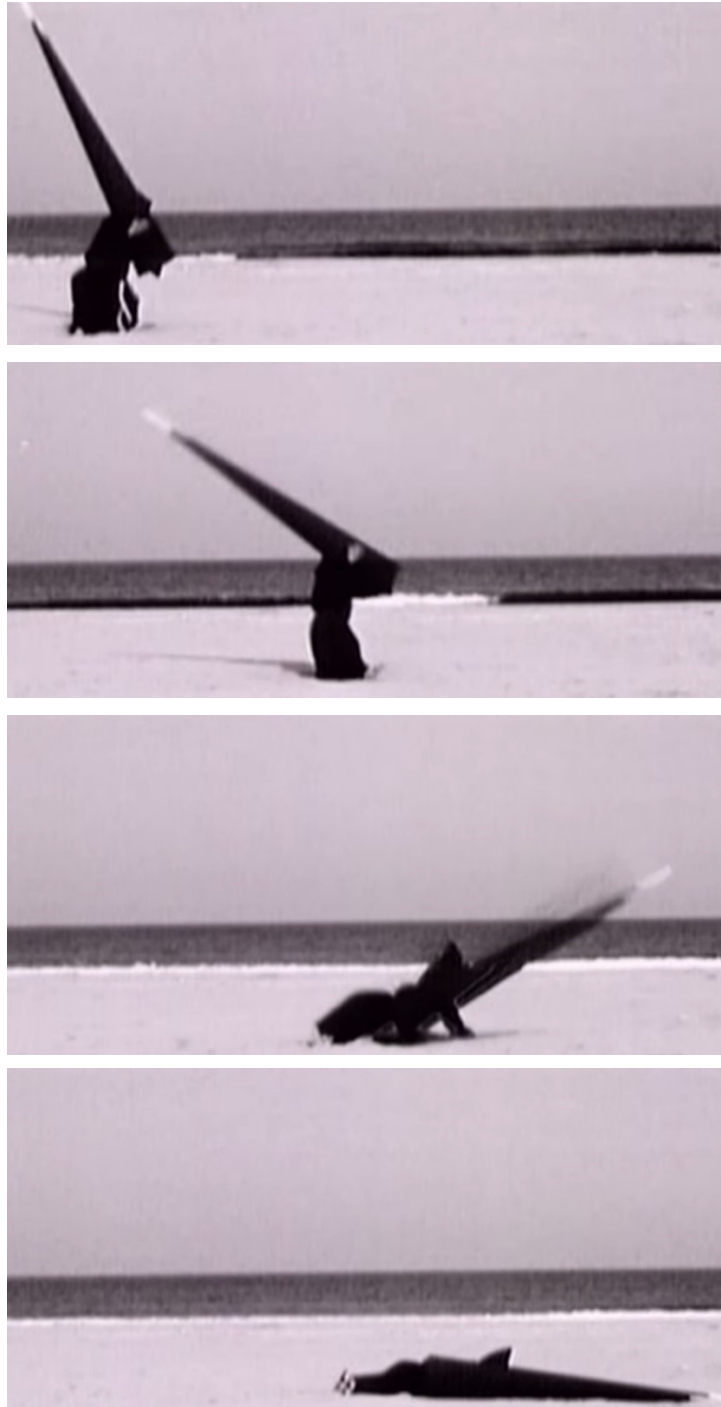
The music video *Atmosphere* (Joy Division, 1988) provides an extraordinary example. On the one hand, Corbijn depicts a valley, mountains and bodies of water [See *Images* 6—9, 10—13] whose silent, desolate *contours* 'roar' within its own movement. The 'visual silence' pervading these settings is emphasized by the very characteristics inherent to black and white film — from its chromatic properties to optical textures. On the other hand—and taking into account that *Atmosphere* was produced as the single's re-release promotion, after Ian Curtis' death in 1980—, the slow-paced motion adds a symbolic eulogy to the its 'atmosphere'.

This same structure and introspective approach was later explored in Corbijn's motion picture *Control* (2007), «where the sonic repeatedly echoes the visual and the visual parallels the sonic» (Whittaker, 2009: 426) and where the *feel of place* is conveyed through two distinct *landscapes*: the capture of «the mood and geography of Britain in the late 1970s» (*Ibidem*: 424) and, particularly, the emotional construction derived from *Unknown Pleasures* (1979) that embodies «a perfect reflection of Manchester's dark places and empty spaces» (Mark Savage apud Naylor, 2007: 32).

Other elements pertaining to how Corbijn's relates to the landscape and its resulting artistic vocabulary can also be traced to the *notion of travel* and the recurrence of forms, settings and references — pronounced throughout his works. In this respect, *The American* (2010) materializes in film what Corbijn had explored before [See *Images* 14-16], from the traveling of the landscape to the inclusion of visual references — the red vespa truck, filming locations, among other aspects — evoke his repertoire as a videographer, namely his music videos directed for Depeche Mode.



Images 6—9. Frame sequence from *Atmosphere*. Source: Corbijn, Anton (1988). *Atmosphere* [0'42"; 0'44"; 0'47"; 0'49"].



Images 10—13. Frame sequence from *Atmosphere*. Source: Corbijn, Anton (1988). *Atmosphere* [2'18"; 2'26"; 2'29"; 2'30"].



Images 14–16. Stills from *The American*. Source: Corbijn, Anton (2010). *The American* [29'04"; 76'12"; 84'28"].

## STAGING THE ATMOSPHERES IN MUSIC VIDEOS

### Mapping the use of landscape: a synesthetic approach

From a total sum of 81 music videos that were analysed [See *Appendix 1*], 54 express both direct and indirect references to landscape, either for depicting cityscapes and urban/rural settings, conveying a dialogue with nature, or setting the ‘feel of place’ through a scenario that visually defines the overall narrative of the song performance. The presence of landscape can be, therefore, mapped according to three settings: urban, natural and scenographic. While the *urban landscapes* comprise all music videos that explore the city/village and manmade infrastructures as background, the *natural landscapes* convey a dialogue with nature through bodies of water, deserted places, mountains, valleys, forests and so forth. The *scenographic landscapes*, as it suggests, refer to the representation of a landscape — whether urban or natural — from its construction as a set.

Attention was also given to the notion of voyage, from the mere technical use of *travelling* to the significance of its motion as a narrative and artistic output. In this sense, it is also important to trace the dichotomies established between colour/black and white, night/day shifts, urban/natural settings, either as an aesthetic recurrence in Corbijn’s vocabulary or as a visual signifier of an emotional projection.

As for the affinities the narratives establish with music, we understand that, more than a symbiotic relation, Corbijn explores the visual aspects of sound (and vice-versa). Even though there isn’t an evident reciprocity between the aural and visual compositions, we regard it as an exercise of synesthesia obtained from the silence mirrored from the vastness and solitude pertaining to the image constructed, whose relation to the song is transposed by the meaning and word-play within the lyrics, but also, and occasionally, by the rhythmic transitions conveyed through its montage.

## Depeche Mode: readings on landscape aesthetic and staged atmospheres from selected music videos

For the purpose of this paper, it is relevant to explore the collaborative work between Anton Corbijn and the English band Depeche Mode, since it conveys a discourse in itself that entails a sense of continuity, as well as a particular gaze upon the landscape. This can be understood as a result of the symbiotic relationship between Corbijn's photographic composition and the music of Depeche Mode, where both seem to agree that the former deeply affected the latter, which resulted not only in «a new direction to their music» but also shaped their visual identity (Corbijn & Görner, 2003: 134). In this sense, when referring to 'a sense of continuity' we aim at both the visual language and its iconographic attributes, as well as the transit of those elements—from characters to objects— between separate narratives, as attested by the sequences and transitions carried through *Strangelove* (1987), *Never Let Me Down Again* (1987) and *Behind the Wheel* (1987). Aside from the repletion of visual codes, the landscape aesthetic implemented in most of Depeche Mode's music videos favour the motion of a vehicle across the screen, steering an appreciation of the place.

From a total of 22 music videos that Anton Corbijn has (to this date) directed for the band Depeche Mode, 17 establish a relation with landscape. We will focus on *Enjoy the Silence* (1990), *Walking on My Shoes* (1993) and *Cover Me* (2017) as examples that not only sum Corbijn's vocabulary, but also present three distinct stances on landscape as a physical space, a construct of fiction, a projection of affections, or a conceptualization of time.

Through the path that is paved across *Enjoy the Silence* (1990)'s visual narrative [See *Images 17—19*], Corbijn offers a synthesis of the landscape aesthetic and codes he has been exploring throughout his *oeuvre* and media. We are invited to transverse these different 'natures' — the desert, the valley, the beach, the mountain — and reflect on them as an extension of the landscape, as the *unlimited vastness* where «the *sublime* imposes itself as an interpretation of the space», asserting «nature's immeasurable strength» as cosmic ground and unity (Sales apud

Acciaiuoli et al, 2006: 297-304). Thus, the extended silence and void that is ‘felt’ not only suggests the construction of a *sensitive* atmosphere, but also moderates the dialogue between the observer and the landscape. In this sense, the narrative of this space, built as a «system of signs» (Certeau apud Augé, 2003: 73) from which we can extract ‘solitude’ and ‘silence’, can effectively translate an experience of «overcoming or deflation of individuality» (Augé, 2003: 74).

In turn, *Walking in My Shoes* (1993) offers an understanding of space and landscape over the representation of the ‘imaginary’ [See *Images* 20—22]. In this particular case, it is possible to define an idealistic reading of Purgatory, where the construction of space does not derive from a direct observation in nature. However, if we bear in mind the literary reference to Dante Alighieri’s *Inferno*— or even Corbijn’s upbringing as a son of a pastor (Corbijn & Görner, 2003: 66) — we are able to comprehend the very root and influence of religion in the conception of space. The construction of the place from biblical precepts defines the place as either of refuge and contemplation or of damnation (Tuan, 1974: 110), yet, this scenario proposes a reflection on the vertical dimension of the medieval cosmos as «transcendently significant» that does not only define an element of the revelation of the divine — such as the mountain — but promotes the «polarized nature within the human being» (*Ibidem*: 129).

Lastly, the three spaces explored in the visual narrative of *Cover Me* (2017): the urban setting, the beach and outer space [See *Images* 23—25]. Their common points are traceable between the vastness of the surroundings — as a possible «abyss fascination» (Sales apud Acciaiuoli et al, 2006: 305) — and the silence and emptiness, deeply emphasized by the aural cadence and monochromatic atmosphere. Equally, this «narrative of space» reflects upon the settings ever so interchangeable, vast and seemingly unpopulated, while extrapolating the urban and nature discourses to the outer space. Here, in «an infinite open space» (Foucault, 1984: 1) chalked between the physical and metaphoric interstices of the landscape, we can relate to Foucault’s concept of the heterochronic space of space as a mirror of the placeless and timeless, inspired by the dilution of time (*Ibidem*: 6).



Images 17—19. Frame sequence from *Enjoy the Silence*. Source: Corbijn, Anton (1990). *Enjoy the Silence* [0'20"; 1'26"; 3'26"].



Images 20—22. Frame sequence from *Walking In My Shoes*. Source: Corbijn, Anton (1993b). *Walking In My Shoes* [0'30"; 1'12"; 4'05"].



Images 27—29. Frame sequence from *Cover Me*. Source: Corbijn, Anton (2017). *Cover Me* [0'13"; 2'29"; 3'58"].

## FINAL REMARKS

We understand that the exploratory exercise here expressed does exert, to an extent, a reflection on space— the landscape, more specifically —, whether as its representation or as a dialogue between the still and moving images, as proposed by this issue. Notwithstanding the conclusions we were able to draw on Corbijn’s stylized vocabulary and aesthetic, we believe that our approach was prolific to understand the undeniable relation that his music videos establish with *space* as a composition and leitmotif exercises.

Corbijn’s videography is set on a dialogue between the tangible and the intangible, the physical and the conceptual. He ‘sculpts’ his understanding of the place based on Andrei Tarkovsky’s pronounced influence, in symbiosis with his ability to render the visuality within sound and the sound within the image. Alternatively, Corbijn offers a sterile, clean gaze over the vast, uncharacterized and anonymous surroundings. And yet, the atmospheres he stages do not emulate *absences* nor *placeless places*, but *mirrors* of meaning and trawl for how we emotionally relate to our settings .

The amplitude of his visual references is also unavoidable and the aspect that outlines Anton Corbijn’s observations as interesting as it is profoundly complex. It was, therefore, crucial to focus on the symbiotic affinities established with Depeche Mode sonic and visual identities, in order to establish his exceptional ability to reflect upon the representation of space and its self-reflexive gaze, whether as a background or a narrative within itself.



## APPENDIX 1

*List of music videos directed by Anton Corbijn (1983-2017): mapping the use of landscape according to 'presence' and 'setting'. Data arranged by title (in alphabetical order), listing year of production, artist, presence of landscape [base, sporadic, n/a], type of setting [urban, natural, scenario, indication of voyage], colour, and day/night time shifts.*

*All These Things That I've Done* (2005), The Killers; base presence; urban and natural settings [desert]; black and white; daytime.

*Atmosphere* (1988), Joy Division; base presence; natural setting [desert, bodies of water]; black and white; daytime.

*Barrel of A Gun* (1997), Depeche Mode; N/A.

*Beat Box* (1984), Art of Noise; base presence; urban setting; colour; daytime.

*Bedbugs and Ballyhoo* (1987), Echo & The Bunnymen; N/A.

*Behind the Wheel* (1987), Depeche Mode; base presence; voyage, urban setting; black and white; day and night-time.

*Bleibt Alles Anders* (1998), Herbert Grönemeyer; sporadic presence; voyage, urban and natural settings; colour, black and white; daytime.

*Blueprint* (1988), Rainbirds; N/A.

*Bring on the Dancing Horses* (1985), Echo & The Bunnymen; N/A.

*Chemical* (2000), Joseph Arthur; N/A.

*Clean* (1991), Depeche Mode; N/A.

*Condemnation* (1993), Depeche Mode; base presence; natural setting; sepia; daytime.

*Cover Me* (2017), Depeche Mode; base presence; urban and natural settings [outer space, beach]; black and white; daytime.

*Delia's Gone* (1994), Johnny Cash; sporadic presence; natural setting [woods]; sepia, black and white; daytime.

*Dirty Black Summer* (1992), Danzig; sporadic presence; natural setting [beach dunes]; colour [inverted], black and white; daytime.

*Do I Have to Say the Words?* (1992), Bryan Adams; base presence; urban and natural settings [bodies of water]; sepia; daytime.

*Dr. Mabuse* (1984), Propaganda; sporadic presence; scenario; black and white; night-time.

*Electrical Storm* (2002), U2; base presence; urban and natural settings [bodies of water]; black and white; day and night-time.

*Enjoy the Silence* (1990), Depeche Mode; base presence; voyage and natural setting [bodies of water; mountain, valley]; colour; daytime.

*Faith and Healing* (1989), Ian McCulloch; sporadic presence; scenario and natural setting; colour; daytime.

*Fanastich* (1998), Hervert Grönemeyer; N/A.

*The Game* (1987), Echo & The Bunnymen, base presence; urban and natural settings; colour, black and white; day and night-time.

- Goddess on A Highway* (1998), Mercury Rev; base presence; voyage, natural setting [forest]; colour; daytime.
- Hail Hail Rock 'N' Roll* (1992), Garland Jeffreys; sporadic presence; urban setting; colour, black and white; daytime.
- Halo* (1991), Depeche Mode; base presence; natural setting [mountain, valley]; colour; day and night-time.
- Have You Ever Really Loved A Woman?* (1995), Bryan Adams, N/A.
- Headhunter* (1988), Front 242; base presence; urban setting; black and white; daytime.
- Heart-Shaped Box* (1993), Nirvana; base presence; scenario; black and white [hand-colourised].
- Hero of the Year* (1996), Metallica, N/A.
- Hight Hell* (1983), Echo & The Bunnymen, N/A.
- Hockey* (1983), Palais Schaumburg, N/A.
- I Feel You* (1993), Depeche Mode; sporadic presence; natural setting [desert, mountain]; black and white; daytime.
- In the Sun* (2000), Joseph Arthur; base presence; urban and natural settings [beach, forest]; colour; daytime.
- In Your Room* (1994), Depeche Mode; sporadic presence; natural setting [desert]; black and white; daytime.
- The Ink in the Well* (1984), David Sylvian; base presence; scenario, natural setting; sepia; day and night-time.
- Invalid Litter Dept.* (2001), At the Drive-In; sporadic presence; voyage, urban and natural settings; black and white; daytime.
- It's No Good* (1997), Depeche Mode, N/A.
- Killer Wolf* (1990), Danzig; sporadic presence; natural presence; black and white; day and night-time.
- The Killing Moon* (1984), Echo & The Bunnymen, N/A.
- Liar* (1994), Rollins Band; sporadic presence; scenario; colour, sepia; daytime.
- Lips Like Sugar* (1987), Echo & The Bunnymen; sporadic presence; scenario, urban setting; colour, black and white; daytime.
- Love & Tears* (1994), Naomi Campbell; sporadic presence; natural setting; sepia; daytime.
- Love Is A Better Word (White City of Light)* (1989), Rainbirds; base presence; voyage, urban setting; sepia; daytime.
- Lover Lover Lover* (1992), Ian McCulloch; sporadic presence; scenario; colour, sepia, daytime.
- Mama Said* (1996), Metallica; base presence; voyage, scenario, urban and natural settings; colour; daytime.
- Marie* (1991), Herbert Grönemeyer; sporadic presence; natural setting; sepia, black and white, daytime.
- May This Be Your Last Sorrow* (1991), Banderas; base presence; natural setting; sepia; daytime.
- Mensch* (2002), Herbert Grönemeyer; sporadic presence; urban and natural setting; colour; daytime.
- Mockingbirds* (1994), Grant Lee Buffalo, N/A.
- My Friends* (1995), Red Hot Chilli Peppers; base presence; scenario; sepia; daytime.
- My Secret Place* (1988), Joni Mitchell & Peter Gabriel; base presence; natural setting; black and white; daytime.
- Never Let Me Down Again* (1987), Depeche Mode; base presence; voyage, natural setting; black and white; day and night-time.
- One* (1992), U2; base presence; voyage, urban setting; sepia; daytime.

- Opus 40* (1999), Mercury Rev; sporadic presence; scenario [outer space]; black and white.
- Personal Jesus* (1989), Depeche Mode; sporadic presence; natural setting [mountain, valley, desert]; colour, sepia; daytime.
- PIMPF* (1987), Depeche Mode; base presence; natural setting [mountain, valley]; black and white; daytime.
- Please* (1997), U2; base presence; scenario; black and white; daytime.
- Policy of Truth* (1990), Depeche Mode; base presence; urban setting; colour, black and white; day and night-time.
- Pride (In the Name of Love)* (1984), U2; sporadic presence; urban setting; sepia; daytime.
- A Question of Time* (1986), Depeche Mode; sporadic presence; voyage, natural setting [desert]; black and white; daytime.
- Quiet Eyes* (1986), Golden Earring, N/A.
- Red Guitar* (1984), David Sylvian; sporadic presence; scenario, natural setting; black and white; daytime.
- Reflektor* (2013), Arcade Fire; base presence; voyage, urban and natural settings [forest, bodies of water]; black and white; day and night-time.
- Re-Offender* (2003), Travis; sporadic presence; voyage, urban setting; colour; daytime.
- Salvation* (1999), Roxette; base presence; urban setting; colour; daytime.
- Sea of Time* (1989), Rainbirds, N/A.
- Seven Seas* (1984), Echo & The Bunnymen; base presence; scenario; colour.
- Should Be Higher* (2013), Depeche Mode, N/A.
- Stars* (1999), Roxette; sporadic presence; urban setting [body of water]; sepia; daytime.
- Straight to You* (1992), Nick Cave & The Bad Seeds, N/A.
- Strangelove* (1987), Depeche Mode; sporadic presence; urban setting; black and white; daytime.
- Suffer Well* (2006), Depeche Mode; sporadic presence; scenario, urban setting; colour; daytime.
- Talk* (2005), Coldplay; base presence; scenario [outer space]; black and white [stereoscopy].
- Tragedy (For You)* (1984), Front 242, N/A.
- Two Faces* (1991), Rainbirds; base presence; natural setting [desert, beach]; colour, black and white; daytime.
- Useless* (1997), Depeche Mode, N/A.
- Viva La Vida* (2005), Coldplay; base presence; urban and natural settings [homage to *Enjoy the Silence*]; colour; day and night-time.
- Walking in My Shoes* (1993), Depeche Mode; base presence; scenario [mountain]; colour, black and white.
- Where's the Revolution?* (2017), Depeche Mode, sporadic presence; urban setting; black and white; daytime.
- World in My Eyes* (1990), Depeche Mode; sporadic presence; urban setting [drive-in]; colour; night-time.
- Zum Meer* (2003), Herbert Grönemeyer; sporadic presence; natural setting [forest]; black and white; daytime.

APPENDIX 2

*Depeche Mode (1986-2017): landscape aesthetic and staged atmospheres.* Frames arranged by title (in alphabetical and year of release order) of music videos that were not featured in the main article.



*Question of Time*: frame sequence (0'20"; 0'25"; 2'24"). © Anton Corbijn, 1986.



*PIMPf*: frame sequence (0'38"; 1'15"; 3'08"). © Anton Corbijn, 1987.



*Strangelove*: frame sequence (0'18"; 0'30"; 3'22"). © Anton Corbijn, 1987.



*Never Let Me Down Again*: frame sequence (1'21"; 1'33"; 3'26"). © Anton Corbijn, 1987.



*Behind the Wheel*: frame sequence (0'27"; 1'00"; 1'33'). © Anton Corbijn, 1987.



*Personal Jesus*: frame sequence (0'06"; 0'11"; 2'58"). © Anton Corbijn, 1989.



*Policy of Truth*: frame sequence (1'12"; 1'19"; 3'48"). © Anton Corbijn, 1990.



*World In My Eyes*: frame sequence (0'29"; 0'35"; 5'16"). © Anton Corbijn, 1990.



*Halo*: frame sequence (1'14"; 1'32"; 2'46"). © Anton Corbijn, 1991.



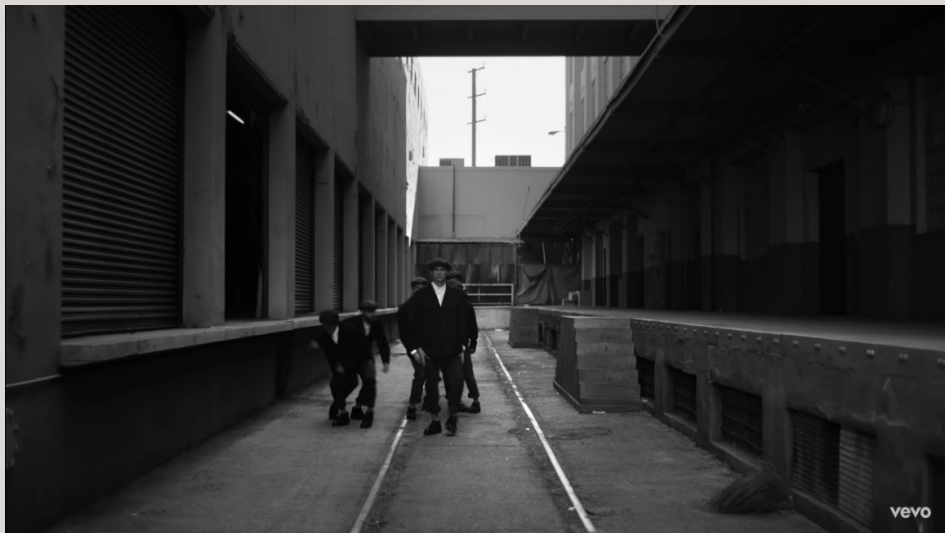
*I Feel You*: frame sequence (0'47"; 1'40"; 1'55"). © Anton Corbijn, 1993.



*In Your Room*: frame sequence (0'17"; 1'36"; 2'37"). © Anton Corbijn, 1994.



*Suffer Well*: frame sequence (0'29"; 0'34"; 1'29"). © Anton Corbijn, 2006.



*Where's The Revolution*: frame sequence (0'07"; 0'15"; 0'46"). © Anton Corbijn, 2017.

## References

- Acciaiuoli, Margarida; Leal, Joana Cunha & Maia, Maria Helena (coord.). (2006). *Arte & Paisagem*. Lisbon: Instituto de História da Arte/Estudos de Arte Contemporânea.
- Andresen, Maria Teresa (1992). *Para a crítica da paisagem* [PhD thesis]. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Argé, Marc (2007). *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisbon: 90° Editora.
- Aumont, Jacques & Marie, Michel (2008). *Dicionário teórico e crítico do Cinema*. Lisbon: Edições Texto & Grafia.
- Baudrillard, Jean (1988). *America*. London: Verso.
- Bille, Mikkel; Bjerregaard, Peter; & Sorensen, Tim Flohr (2015). Staging atmospheres: materiality, culture and the texture of the in-between. *Emotion, Space and Society* 15 (1-28). New York: Elsevier. doi: 10.1016/j.emospa.2014.11.002.
- Corbijn, Anton (2011). *Inwards and Onwards* [exhibition catalogue]. Munich: Schirmer und Mosel.
- \_\_\_ (2005). *The Directors Label DVD Series: The Work of Director Anton Corbijn* [libretto]. New York: Palm Pictures.
- Corbijn, Anton & Görner, Veit (2003). *Everybody Hurts*. Hamburg: Kestnergesellschaft.
- Dicionário da Imagem* (2011). Lisbon: Edições 70.
- Enciclopédia Moderna Larousse* (2009). Volume 14. Lisbon: Círculo de Leitores.
- Enciclopédia Verbo—Edição Século XXI* (2002). Volume 21. Lisbon/São Paulo: Editorial Verbo.
- Fink, Robert & Ricci, Robert (1975). *The language of twentieth century music. A dictionary of terms*. New York: Schirmer Books.
- Focault, Michel (1986). Des Espaces Autres [Of Other Spaces: Utopias ad Heterotopias]. *Diacritics* 16 (1): 22-27. Translated by Jay Miskowiec. Retrieved from <http://web.mit.edu/allanmc/www/focault1.pdf>.
- Gaunt, William (1962). *Everyman's dictionary of pictorial art*. London: J. M. Dent & Sons Ltd.
- Heidegger, Martin (2002). *Being and Time*. Chicago: University of Chicago Press.
- Leite, Elvira & Victorino, Sofia (2006). *Arte e Paisagem. Cadernos de Arte Contemporânea*, volume 1. Porto: Fundação Serralves.
- Merlin, Pierre & Choay, Françoise (1996). *Dictionnaire de l'Urbanisme et de l'Aménagement*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Naylor, L. (2007). Dirty old town. *Sight and Sound*, October, 32.
- Rancière, Jacques (2009). *The Politics of Aesthetics*. London: Continuum.
- Rodrigues, Liliana (2010, march 11th). Behind the lens of Dutch Photographer Anton Corbijn.

*Huffington Post*. Retrieved from [https://www.huffingtonpost.com/liliana-rodrigues/post\\_1199\\_b\\_778115.html](https://www.huffingtonpost.com/liliana-rodrigues/post_1199_b_778115.html).

Tarkovsky, Andrei (1987). *Sculpting in Time*. Austin: University of Texas Press.

Tuan, Yi-Fu (1993). *Passing, strange and wonderful: aesthetics, nature and culture*. New York: Island Press.

\_\_\_ (1990). *Topophilia. A study of environmental perception, attitudes and values*. New York: Columbia University Press.

Whittaker, Tom (2009). Frozen Soundscapes in Control (Anton Corbijn) and Radio On (Chris Petit). *Journal of British Cinema and Television*, January (425-436). doi: 10.3366/E17434521090001113.

Zakia, Richard & Stroebel, Leslie (1993). *The focal encyclopedia of Photography*. Boston/London: Focal Press.

### Audiovisual references

Corbijn, Anton (2017). *Cover Me*. YouTube video, 04:51. Published by Depeche Mode, September 13, 2017. [https://youtu.be/H8t5M9\\_Tvzk](https://youtu.be/H8t5M9_Tvzk).

\_\_\_ (2010). *The American*. United Kingdom. Film [105 minutes]: sound, colour.

\_\_\_ (2007). *Control*. United Kingdom. Film [122 minutes]: sound, black and white.

\_\_\_ (1993a). *Heart-Shaped Box*. Youtube video, 04:44. Published by Nirvana, June 16, 2009. <https://youtu.be/n6PoSitRwy8>.

\_\_\_ (1993b). *Walking In My Shoes*. YouTube video, 05:00. Published by Depeche Mode, October 27, 2009. [https://youtu.be/GrC\\_yuzO-Ss](https://youtu.be/GrC_yuzO-Ss).

\_\_\_ (1988). *Atmosphere*. YouTube video, 04:32. Published by Joy Division, August 29, 2013. <https://youtu.be/1EdUjlawLJM>.

\_\_\_ (1987). *Strangelove*. YouTube video, 03:47. Published by Depeche Mode, October 27, 2009. <https://youtu.be/JIrm0dHbCDU>.

\_\_\_ (1987). *Never Let Me Down*. YouTube video, 04:25. Published by Depeche Mode, October 27, 2009. [https://youtu.be/snILjFukk\\_A](https://youtu.be/snILjFukk_A).

\_\_\_ (1987). *Behind the Wheel*. YouTube video, 04:10. Published by Depeche Mode, October 27, 2009. <https://youtu.be/VEAuMiKqP-4>.

\_\_\_ (1984). *Red Guitar*. YouTube video, 04:44. Published by David Sylvian, June 2, 2017. <https://youtu.be/7tTX49CjAgo>.

Joy Division (1979). *Unknown Pleasures* [LP]. Manchester: Factory Records.

**FOTOGRAFIA ‘FALADA’:**  
*histórias e memórias do Bairro Herculano a partir das  
fotografias do arquivo pessoal das suas moradoras*

---

INÊS SANTOS MOURA

FLUP / DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO E ARTE—U. AVEIRO

VANIA BALDI

DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO E ARTE—U. AVEIRO

The present article proposes a reflection on the work and use of the photo elicitation methodology for the creation of a collective memory of the ilha Bairro Herculano (Porto), in the context of a Ph.D. research project still in development. This Ph.D. research project aims to analyse and reflect on the digital technologies and their potential to encourage citizen participation and the strengthening of the social ties between the neighbours.

In the present research, through the gathering of representative photographs of the life of and in the Herculano neighbourhood, interviews are carried out to determine the social and documentary dimensions of each photo, helping to reveal the history, identity and the dynamics of socialization amongst its residents. In this way, is intended to draw a history of the past, the present and the future perspectives of that place and its inhabitants.

In the practice of photo elicitation, two procedures can be considered, the first being based on the selection of photographs chosen by the researcher and presented to the interviewees, the second being based on the photographs captured by the interviewees (Vannini, Rega, Sala & Cantoni, 2015). In this case, the approach adopted for the practice of photo elicitation implies the involvement of the residents/interviewees in the selection of photographs belonging to their personal photographic archive, thus, developing conversations between the researcher and the interviewed about these photographs.

The photo elicitation is based on the photographs of the personal files of a group of residents of the Bairro Herculano. In this article, it is already possible to present two examples of photo elicitation that were accomplished within the scope of this study. The use of this method of work has been fundamental in the collection of stories and memories about the housing and social reality of the Herculano neighbourhood.

**Keywords.** Photo elicitation; photography; memory; citizen participation; Bairro Herculano.

O presente artigo propõe uma reflexão sobre a utilização do método de foto elicitação (*photo elicitation*) para a construção de uma memória coletiva sobre a ilha Bairro Herculano (Porto), no contexto de um projeto de investigação de doutoramento em curso, que pretende analisar e refletir sobre as potencialidades das tecnologias digitais no fomento das relações de proximidade e da participação cidadã. Na presente investigação, procura-se através da recolha de fotografias representativas da vida do e no Bairro Herculano, realizar entrevistas, no sentido de analisar as dimensões sociais e documentais de cada imagem, que auxiliem a revelar a história, identidade, arquitetura do espaço em análise e das dinâmicas de socialização entre os seus moradores. Deste modo, pretende-se traçar uma história do passado, do presente e do possível futuro daquele lugar e dos seus habitantes.

Na prática da foto elicitação podem ser consideradas duas abordagens: uma baseia-se na seleção de fotografias escolhidas pelo/a investigador/a e que são apresentadas aos entrevistados, a outra apoia-se nas fotografias captadas pelos/as entrevistados/as (Vannini, Rega, Sala & Cantoni, 2015). Neste caso, a abordagem adotada para a prática da foto elicitação implica o envolvimento dos moradores/entrevistados na seleção de fotografias pertencentes ao seu arquivo fotográfico pessoal, assim desenvolvendo-se conversas entre a investigadora e a entrevistada/o em torno dessas fotografias.

A foto elicitação tem como base as fotografias dos arquivos pessoais de um grupo de moradoras do Bairro Herculano. Neste artigo, já é possível apresentar dois exemplos de foto elicitação que foram concretizados no âmbito deste estudo. A utilização deste método de trabalho tem-se revelado fundamental na recolha de histórias e memórias sobre a realidade habitacional e social do Bairro Herculano.

**Palavras-chave.** Foto elicitação; fotografia; memória; participação cidadã; Bairro Herculano.





## O contexto do estudo: o Bairro Herculano

A ilha Bairro Herculano foi construída entre 1880 e 1886 na cidade do Porto e é organizada em sete arruamentos dispostos de forma ortogonal. Quando foi construída contava com um lavadouro, uma mercearia, uma capela e um jardim (Pinto, 2007). Os promotores da ilha Herculano foram Maria Augusta Pinto Basto Martins e o seu marido Manuel Lopes Martins. Ambos herdaram um terreno onde decidiram construir habitação para a classe operária. Manuel Lopes Martins era coproprietário da empresa de transportes *Nova Companhia de Viação Portuense*,



Imagem 1. Localização do Bairro Herculano assinalada com círculo vermelho. Fonte: *Google Maps*.

o que lhe proporcionou a oportunidade de viajar e contactar com pessoas que conheciam as realidades habitacionais dos bairros operários de outras cidades europeias, como Paris ou Londres. O Bairro Herculano foi planeado com o objetivo de fornecer uma qualidade superior de habitabilidade e salubridade em comparação com outras ilhas do Porto (Pinto, 2007). No entanto, os salários da classe operária não permitiram que fosse possível habitar de imediato as casas da ilha Bairro Herculano, uma vez que o valor das rendas era elevado relativamente a outras ilhas.

Como afirma Pinto (2007):

«Apesar do cuidado na sua construção e da qualidade infinitamente superior ao das ilhas das proximidades (tinha até abastecimento independente de água!), o Bairro Herculano revelou-se um fracasso imobiliário, conduzindo, inclusivamente, o seu promotor à ruína, com a Companhia Geral de Crédito Popular Português a executar legalmente as hipotecas, em 1888» (Pinto, 2007: 134).

A partir de 1892, o Crédito Predial Português torna-se dono da ilha Bairro Herculano e esta começa a ser habitada.

### **A foto elicitação no desenvolvimento de uma memória coletiva sobre o Bairro Herculano**

A ‘foto elicitação’ [*photo elicitation*] foi um conceito e um método que surgiu no trabalho de investigação que o fotógrafo e investigador John Collier desenvolveu sobre a saúde mental em comunidades em mudança nas províncias marítimas do Canadá nos anos 1950s (Harper, 2002). Como Harper (2002) explica:

«The technique was put to use in research when the Cornell team used photo elicitation to examine how families adapted to residence among ethnically different people, and to new forms of work in urban factories» (Harper, 2002: 14).

O trabalho de investigação foi revelado no artigo *Photography in Anthropology: A Report on Two Experiments*, em 1957, pelo autor John Collier na revista científica *American Anthropologist* (Harper, 2002).



Imagens 2 e 3. Rua nº6 do Bairro Herculano (em cima); Rua nº1 do Bairro Herculano (em baixo). Provas fotográficas da autoria de Inês Santos Moura, abril de 2018 e março de 2019 (respetivamente).

Collier (1957) explicava que o método de foto-entrevista utilizado no contexto da sua investigação demonstrou que as fotografias tinham a capacidade de alcançar centros de reação mais profundos, incentivando reações mais espontâneas de natureza emocional, por parte dos indivíduos entrevistados. Segundo Collier (1957):

«A photograph is an abstraction. No matter how familiar the object or situation portrayed may be, a photograph is a restatement of reality; it presents life around us in new, objective, and arresting dimensions, and can stimulate the informant to discuss the world about him as if observing it for the first time» (Collier, 1957: 859).

Gisèle Freund escreve também que a fotografia desempenha um papel muito importante na vida contemporânea, evidenciando que «quase não existe uma actividade humana que não a empregue, de uma maneira ou de outra. Tornou-se indispensável para a ciência e para a indústria» (Freund, 1989: 20).

O processo de entrevista através da foto elicitación permite que sejam estabelecidas relações, evocadas experiências e vivências na pessoa, ainda que essas imagens não se refiram diretamente à sua vida (Harper, 2002). A foto elicitación é uma forma de capturar mais detalhadamente as percepções e as experiências dos entrevistados e é considerada igualmente uma alternativa a métodos que se baseiam apenas na recolha e análise de histórias de vida (Padgett, Smith, Derejko, Henwood & Tiderington, 2013).

Desta forma, as fotografias são um ponto de partida e estabelecem-se igualmente como pontos de referência para o desenvolvimento de reflexões acerca daquilo que está presente e que se pode observar através destas, que poderá ser algo familiar ou não, sendo que «their literal content can almost always be read within and across cultural boundaries» (Collier & Collier, 1986: 99).

A fotografia não é só uma interpretação da realidade que nos rodeia, mas também «uma marca, um rasto directo do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária» (Sontag, 1986: 136). Através desta, «a Humanidade adquiriu o poder de aperceber-se, com outros olhos, do seu ambiente e da sua existência» (Freund, 1989: 188).

A *foto elicitação* é uma metodologia de trabalho que está a ser utilizada no âmbito do presente projeto de investigação de doutoramento. Neste sentido, o referido projeto de tese pretende analisar e refletir sobre as potencialidades das tecnologias digitais no fomento das relações de proximidade e da participação cidadã, integrando esta perspetiva teórico-prática no contexto urbano da ilha Bairro Herculano. Com isto, espera-se que seja possível compreender e verificar se as utilizações destes recursos tecnológicos serão capazes de conceder 'voz' e visibilidade social ao grupo participante, potenciando a sua participação cidadã.

A *foto elicitação* tem sido utilizada como um processo de trabalho relevante para o desenvolvimento do estudo sobre o Bairro Herculano e os seus moradores, na recolha de testemunhos sobre a realidade habitacional e social do Bairro. Como explica o autor Harper (2002):

«Photographs appear to capture the impossible: a person gone; an event past. That extraordinary sense of seeming to retrieve something that has disappeared belongs alone to the photograph, and it leads to deep and interesting talk» (Harper, 2002: 23).

A fotografia contempla em si diferentes componentes, como por exemplo, as dimensões: estética, técnica ou social. Como refere Clark-Ibáñez (2004):

«photos are intimate dimensions of the social. For example, photos of family or other intimate social groups, images of one's own body, and photos that connect one's self to society, culture, or history» (Clark-Ibáñez, 2004: 1511).

A fotografia tem também uma dimensão documental, que a torna «como o processo de reprodução mais fiel, o mais imparcial, da vida social» (Freund, 1989: 20), sendo considerada como um documento legal e de testemunho (Sekula, 1982).

Poderá encontrar-se igualmente na fotografia uma dimensão etnográfica, como Roland Barthes afirma:

«Quando William Klein fotografa o 1º de Maio de 1959 em Moscovo mostra-me como se vestem os russos (que afinal eu desconheço) (...). Posso ainda entrar no pormenor notando que muitos dos homens fotografados por Nadar tinham as unhas compridas. Pergunta etnográfica: como é que usavam as unhas nesta ou naquela época? Isso pode a Fotografia dizer-me muito melhor do que os retratos pintados» (Barthes, 2010: 37).

Na presente investigação procura-se, através de fotografias, analisar as dimensões sociais e documentais de cada imagem, que auxiliem a revelar as histórias, identidades e arquiteturas do espaço do Bairro Herculano e das dinâmicas de socialização entre os seus moradores. Deste modo, pretendendo traçar uma história do passado, estimulando o seu possível resgate para o presente e o futuro do lugar e dos seus habitantes.

Na prática da foto elicitação poderão ser considerados dois modos de execução, poderá optar-se por uma forma de trabalho em que as fotografias são escolhidas pelo/a investigador/a e apresentadas aos entrevistados ou, por sua vez, utilizar fotografias captadas pelos entrevistados (Vannini, Rega, Sala & Cantoni, 2015). Como afirma Elisa Bignante (2010):

«The images may be produced by the informants (the so-called native image making technique) or may be provided by the researcher. In the first case, covered here, the informants produce the images (with a camera, video camera or other means) and then discuss the meaning with the researcher» (Bignante, 2010: 2).

Na presente investigação, a prática adotada para o desenvolvimento da *foto elicitação* implica o envolvimento dos moradores/entrevistados na seleção de fotografias pertencentes ao seu arquivo fotográfico pessoal assim, desenvolvendo-se conversas entre a investigadora e a entrevistada em torno destas fotografias.

O processo de utilização desta metodologia participativa tem decorrido da seguinte forma:

- Contacto com os moradores do Bairro para uma apresentação dos objetivos do projeto de investigação para, deste modo, incentivar a criação de um grupo de trabalho colaborativo com os moradores para o desenvolvimento da presente pesquisa;
- Moradores e moradoras foram contactados/as para participarem no projeto, mas até ao momento e após algumas conversas informais, o grupo de pesquisa é constituído exclusivamente por mulheres, considerando que foram estas que se mostraram mais disponíveis para colaborar. Foi-lhes solicitado que pesquisassem fotografias de momentos captados no contexto do Bairro Herculano nos seus arquivos fotográficos pessoais;



Imagem 4. Algumas das fotografias cedidas por um grupo de moradoras do Bairro Herculano. As fotografias poderão ser visualizadas na plataforma digital do projeto de investigação.

- As fotografias cedidas são digitalizadas e colocadas na plataforma *online* do projeto<sup>1</sup> (com o consentimento informado das participantes);
- Concluído o processo de digitalização fotográfica, juntamente com cada proprietária das fotografias, têm sido realizadas conversas, reflexões e análises sobre o conteúdo visual de cada fotografia. Este processo é denominado, no presente projeto de investigação, como *Fotografia “Falada”*.

Até ao momento, foram cedidas vinte e três fotografias, desde retratos captados no século XX de crianças e adultos, até fotografias da preparação da festa de São João [Ver *Imagem 4*].

No presente momento, é possível mostrar dois exemplos de *foto elicitación* que estão designados como *fotografia “falada” — exemplo 1 e exemplo 2* na plataforma digital do projeto. A *foto elicitación* tem-se revelado uma metodologia de trabalho importante no trabalho com as moradoras do Bairro Herculano, na medida em que, através desta foi possível obter algumas informações relevantes sobre a forma como o espaço habitacional do Bairro Herculano e as relações entre os seus moradores se foram modificando no decorrer do tempo. Como explica uma das moradoras, no exemplo nº1 [Ver *Imagem 5*], quando comenta que não pode deixar a porta aberta da sua habitação como antigamente, justificando como segue:

«É por pessoas andarem aí a roubar. (...) Aqui há tempos estendi duas passadeiras novas e levaram-me as passadeiras, de dia (...). Hoje em dia não é como antigamente, temos que ter muito, muito cuidado».

Esta conversa suscitou algumas reflexões sobre a segurança no Bairro. Segundo a mesma moradora, antigamente era mais seguro viver naquele lugar, e dá um exemplo:

«(...) antigamente não tínhamos luz, a gente brincava (...) e andávamos aqui durante a noite e não havia problema nenhum, andávamos à vontade até às tantas horas da noite (...). Agora hoje em dia, não. E tenho saudades desse tempo. (...) Não dá, hoje não dá. É muito diferente que antigamente, a gente antigamente era uma família... era uma família (...).».

A fotografia do exemplo nº 2 [Ver *Imagem 6*] trata sobre um dos momentos mais marcantes da história e da memória coletiva do Bairro: a instalação da iluminação pública em 26 de novembro de 1976. A entrevista estabelecida em torno desta fotografia revelou como surgiu esta iniciativa entre os moradores:

«(...) porque era uma necessidade que o bairro tinha, de ter iluminação pública, porque havia vários moradores que tinham luz, como ainda existe, à porta, mas a maioria não tinha. O Bairro (...) era escuro (...) tinha-se medo (...) não é que houvesse assaltos (...) juntaram-se e foi esta iniciativa e a iniciativa do Largo. O Largo era em terra batida (...) também foi, conforme está hoje, todo empedrado (...) Acho que foram as duas melhorias que teve (...)».

## Histórias e Memórias do Bairro Herculano

### Fotografia “Falada” – Exemplo nº 1



Imagem 5. [Sem identificação de autoria]. Rua nº 5 do Bairro Herculano, 1930-40 (data aproximada). Do arquivo particular de Olga S.

«É o meu pai e os [???] que estão aí, os mais novos, são os meus irmãos (...) nós somos sete, cinco rapazes e duas raparigas. O meu pai está ali na porta e estão ali mais pessoas que não estou a ver quem são, mas que devem ser da família (...)».

**Nesta altura já tinha nascido?**

«Eu não, ainda não tinha nascido».

**Há quanto tempo foi tirada esta fotografia?**

«O meu irmão mais velho tem 70 e tal anos, foi mais ou menos na década de 30 (século XX). É muito antiga esta fotografia».

**Tinha falado sobre as portas...**

«(...) eram meias-portas, tinham uma porta grande por dentro e abriam a meia-porta (...) abria a portada para trás e ficavam assim as portas. Como está a ver ali aquela fechada, era assim».

**Gostaria de realçar algum pormenor da fotografia?**

«Tínhamos as pias, não havia vasos, porque antigamente não se usava nada disso. Os paus da roupa, as tais janelas que podiam estar abertas e não havia problema nenhum. E as tais portas, que a gente abria a porta para trás e ficava assim (...) a gente brincava, estávamos ali e não havia problema nenhum».

**Lembra-se de quando os moradores começaram a mudar estas portas?**

«Cada um foi pondo à sua maneira. Um punha portas como já são estas agora e depois era assim (...) uns atrás dos outros. Ainda tive aqui uma senhora que até há 17 anos atrás morreu com a porta assim. Foi a única que não mudou a porta».

**Acha que este tipo de portas facilitava a comunicação entre os vizinhos?**

«Sim, sim. Conforme está a ver aqui, está ali o meu pai e as pessoas comunicavam umas com as outras assim (...)».

**Hoje em dia as pessoas ainda deixam as portas abertas?**

«Não, hoje em dia já não se pode fazer isso. É sair e fechar tudo bem fechado. Antigamente não (...) eu ia aos recados e ficava a janela aberta, porta aberta e não havia problema nenhum. Agora não, nem pensar. Agora tem que ser tudo fechado, bem fechado a sete chaves».

**Mas porque é que atualmente não deixa a porta aberta?**

«É por pessoas andarem aí a roubar. Eu aqui há tempos estendi duas passadeiras novas e levaram-me as passadeiras, de dia. Tiraram-me as passadeiras do arame, deixaram o pau e as molas (...). Hoje em dia não é como antigamente, temos que ter muito, muito cuidado».

**Quando era mais nova e estava a viver no bairro nessa altura sentia mais segurança do que sente hoje?**

«Sim (...) sem dúvida (...) antigamente não tínhamos luz, a gente brincava, era às corridas, era aos cowboys, e eu falo por mim que era uma maria-rapaz. Jogávamos a sameira e andávamos aqui durante a noite e não havia problema nenhum. Andávamos à vontade até às tantas horas da noite (...). Agora, hoje em dia, não. E tenho saudades desse tempo. (...) Não dá, hoje não dá. É muito diferente que antigamente, a gente antigamente era uma família... era uma família. (...) toda a gente gostava de vir para minha casa. (...) Não tem nada a ver com hoje e é uma coisa que dá muitas saudades. A mim pelo menos dá muitas saudades. Por isso, eu sair daqui... só saio daqui para o cemitério. E tenho uma casa, tenho um T3, mas não saio daqui. Sinto-me bem aqui. Onde eu nasci e tenho as minhas raízes todas (...) e é aqui que eu me sinto bem».

### *Fotografia "Falada" – Exemplo nº 2*

**Esta fotografia saiu no jornal, certo?**

«Sim, no Janeiro. Esta sei que é do Janeiro, porque era onde o meu pai trabalhava».

**A propósito da instalação da iluminação pública.**

«(...) foi colocado em todas as ruas, na rua central (...) por quatro ou cinco pessoas, que reuniram e instalaram a iluminação. E, neste dia, que foi o dia 26, (...) à noite (...) para inaugurarmos a luz, então, toda a gente pensou em pôr as mesas na rua central (...) desde a primeira rua até cá em cima à sexta rua (...) e ficámos pela rua, todos. À noite, na hora que acende as luzes (...) a essa hora o bairro acendeu-se, foi uma festa enorme, porque nós estávamos habituados a tudo escuro, eram só as luzes das portas (...)».

«(...) acho que foi uma união de toda a gente para uma coisa só (...) e que foi importante. Acho que quem vem aqui, vê o bairro com luz e nem imagina que nós vivemos tantos anos sem luz. (...) havia ali uma casa no largo que já não estava habitada e que estava velha, então, a gente chamava a casa velha e para sair à noite



Imagem 6. [Sem identificação de autoria]. Rua central do Bairro Herculano, 26 de novembro de 1976. Fotografia publicada no jornal o “1º de Janeiro”. Do arquivo particular de Ofélia N.

tínhamos medo. Toda a gente dizia 'se não comes, está ali o homem na casa velha'. Porque era uma casa que estava em ruínas e que metia medo. Com a luz (...) já não tinha medo nenhum».

**Como surgiu esta iniciativa?**

«Porque era uma necessidade que o bairro tinha, de ter iluminação pública, porque havia vários moradores que tinham luz, como ainda existe, à porta, mas a maioria não tinha. O Bairro (...) era escuro (...) tinha-se medo (...) não é que houvesse assaltos (...) juntaram-se e foi esta iniciativa e a iniciativa do Largo. O Largo era em terra batida (...) também foi, conforme está hoje, todo empedrado (...). Acho que foram as duas melhorias que teve».

**(...) Como surgiu esta comissão de moradores?**

«(...) Dois já "cotinhas" e três mais jovens e entre eles (...) estabeleceram tudo e fizeram. Se viesse alguém dizer 'não é aqui' (...) era assim que estava definido e assim foi nos sítios que era para ser (...) e toda a gente aceitou bem. Se houvesse algum que não aceitou, não levavam ao que eles diziam, porque estava programado e assim foi. Depois toda a gente já dizia 'que bom, que bom'».

«(...) recolheram material, porque o material foi cedido (...) já não me lembro, mas acho que foi pelos serviços da Luz. Depois foi a instalação, que ainda demorou um tempo. O meu pai ainda caiu de uma escada e partiu um braço».

**O seu pai fazia parte desta comissão?**

«Sim, sim. E foi ele que fez o esquema, a instalação como deveria de ser, onde havia de ser as derivadas, as puxadas e lá essas coisas todas. (...) não foi só ele, mas ele como electricista que era, tinha o conhecimento (...) as pessoas que fizeram parte foram umas pessoas colaborantes com tudo e empenhadas no trabalho que estavam a fazer. Na altura nós éramos assim novas, eu e várias moças, nós varriamos a rua, lavávamos (...), mas como em tudo na vida, há sempre alguém que depois diz 'são malucas andam a varrer' (...) só sabem criticar e depois começou toda a gente a chatear-se. Depois vinham os homens fazer isso e até se fazia a recolha, porque nessa altura vinha um empregado da câmara com um carrinho recolher o lixo (...) e depois eles ao fim do mês pediam (dinheiro) (...) uns davam, outros não (...) era uma chatice e depois isso acabou».

## Reflexões sobre uma memória coletiva em construção

Algumas reflexões poderão ser produzidas no que concerne à utilização desta metodologia de trabalho. Poderá afirmar-se que tem existido um empenho considerável de algumas moradoras do Bairro Herculano em contribuir para a construção de uma memória coletiva sobre o seu Bairro, pesquisando nos seus arquivos pessoais fotografias e outros elementos, participando com os seus testemunhos relativamente à realidade representada em cada fotografia. Fornecendo também informações sobre alguns acontecimentos importantes sobre a comunidade do Bairro Herculano, como foi o caso da instalação da iluminação pública em novembro de 1976.

No decorrer da prática de *foto elicitação*, foi possível observar o orgulho que as entrevistadas demonstraram ao revelarem algumas das fotografias de familiares que habitavam no Bairro, igualmente exibindo alguma nostalgia relativamente à forma como os laços sociais entre os moradores eram mais fortes antigamente do que o são na contemporaneidade, comentando que, então, eram uma ‘família’.

No que concerne ao modo como as entrevistadas pensam e sentem a sua comunidade, a foto elicitação tem revelado alguns pormenores que ajudam a distinguir visões semelhantes. Como por exemplo, uma das moradoras entrevistadas manifesta uma nostalgia intensa em relação à comunidade de antigamente, expressando que agora já não são uma ‘família’. Enquanto que outra entrevistada refere que a comunidade mudou, embora ainda considere que os moradores do Bairro Herculano mantêm laços sociais fortes entre si. As fotografias que foram recolhidas por estas duas entrevistadas permitiram que ambas pudessem refletir sobre o presente através do passado exibido nas fotografias dos seus arquivos pessoais. A *foto elicitação* consegue suscitar reações e emoções do/a entrevistado/a que não conseguiriam ser obtidas se fossem realizadas apenas entrevistas, tal como refere Elisa Bignante (2010):

«In PEI (Photo-Elicitation Interviewing), the researcher assumes that the images, the meaning(s) we attribute to them, the emotions they arouse in the observer, and the information they elicit generate insights that do not necessarily or exclusively correspond to those obtained in verbal inquiry» (Bignante, 2010: 2).

A fotografia poderá suscitar diferentes significados e interpretações, revelando-se polissémica (Bignante, 2010). As reflexões sobre a polissemia da imagem fotográfica da autora Bignante (2010) são partilhadas também pela autora Martine Joly (2005), quando esta escreve que «uma imagem visual fornece um grande número de (...) informações (...) visuais, ela pode ter múltiplas significações e prestar-se a múltiplas interpretações» (Joly, 2005: 110).

A foto elicitação continuará a ser utilizada no presente projeto de investigação, em conjunto com outros métodos de recolha de dados, como é o caso das entrevistas, desta forma, permitindo a triangulação entre diferentes técnicas, tal como comenta Elisa Bignante (2010):

«PEI doesn't aim to replace other forms of enquiry such as traditional interviews. On the contrary, it represents a useful tool both to triangulate between different information sources and potentially to bring different insights into the research» (Bignante, 2010: 3).



## NOTAS

- 1 As fotografias do projeto dedicado ao Bairro Herculano podem ser visualizadas através da seguinte ligação: <https://bairroherculano.wixsite.com/projeto/memoria-coletiva>.

O presente projeto de investigação é financiado pela FCT — Fundação para a Ciência e Tecnologia —, através da atribuição de bolsa individual de doutoramento com a referência SFRH/BD/131706/2017.

Projeto de investigação, *Fotografia “Falada”*.

Disponível em <https://bairroherculano.wixsite.com/projeto/fotografia-falada>.

Projeto, *Memória Coletiva*.

Disponível em <https://bairroherculano.wixsite.com/projeto/memoria-coletiva>

## Referências

- Barthes, R. (2010). *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.
- Bignante, E. (2010). The use of photo-elicitation in field research. *EchoGéo*.
- Clark-Ibáñez, M. (2004). Framing the Social World With Photo-Elicitation Interviews. *American Behavioral Scientist*, 47, 1507-1527.
- Collier, J. (1957). Photography in Anthropology: A Report on Two Experiment. *American Anthropologist*, 59, 843-859.
- Collier, J. J., & Collier, M. (1986). *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Freund, G. (1989). *Fotografia e Sociedade*. Lisboa: Vega - Comunicações & Linguagens.
- Harper, D. (2002). Talking about pictures: a case for photo elicitation. *Visual Studies*, 17.
- Joly, M. (2005). *A Imagem e os Signos*. Lisboa: Edições 70.
- Padgett, D. K., Smith, B. T., Derejko, K.-S., Henwood, B. F., & Tiderington, E. (2013). A Picture Is Worth . . . ? Photo Elicitation Interviewing With Formerly Homeless Adults. *Qualitative Health Research*, 1435-1444.
- Pinto, J. (2007). *O Porto oriental no final do século XIX*. Porto: Edições Afrontamento.
- Sekula, A. (1982). On the Invention of Photographic Meaning . Em V. Burgin, *Thinking Photography*. Palgrave Macmillan.
- Sontag, S. (1986). *Ensaio sobre Fotografia*. Publicações Dom Quixote.
- Vannini, S., Rega, I., Sala, S. & Cantoni, L. (2015). Using Photo-Elicitation to explore social representations of community multimedia centers in Mozambique. *The Electronic Journal of Information Systems in Developing Countries*, 1-23.

**FALAMOS DE INNISFREE:**  
*a ficção e o real em «The Quiet Man» (John Ford, 1952)*  
*e «Innisfree» (José Luis Guerín, 1990)*

---

JOANA ISABEL DUARTE

CITCEM/FLUP

The present article aims to understand a placeless place, named Innisfree, by analysing two films — *The Quiet Man* (John Ford, 1952) and *Innisfree* (José Luis Guerín, 1990). In the first film, Innisfree is the toponym used to refer to the region where the action of *The quiet man* takes place. This fictional space corresponds, in fact, to the village of Cong (Ireland) and its surroundings, where the film was shot, and it is portrayed as a utopian and a mythical location in Ford's film. On the other hand, in the film *Innisfree* Guerín revisits, after almost 40 years since *The quiet man*, the places filmed by Ford and listens to the stories of the residents of Cong.

It is our intention to demonstrate how *The quiet man* accomplished the creation of an idyllic space through the treatment of the landscape and the *mise-en-scène*, using a term — *Innisfree* — which stems from etymological and literary roots (for instance, «innis» is the Gaelic word for «meadow»), and confront it with Guerín's vision of reality in *Innisfree*. *Innisfree* highlights how deeply assimilated is Ford's picture in the old generations and in those born under the sign of *The quiet man*. Guerín rediscovers Ford's landscapes and exposes the community marked by *The quiet man* due to memory, identity and touristic reasons. The study of these films highlights the complexity of the distinction between real and fictional in cinema.

**Keywords.** Cinema and identity; cinema and landscape; Innisfree; The Quiet Man.

O presente artigo versa sobre *um lugar sem lugar*, nomeado Innisfree, a partir da análise de dois filmes — *The quiet man* (John Ford, 1952) e *Innisfree* (José Luis Guerín, 1990). No primeiro filme, Innisfree é o topónimo adotado para designar a região onde decorre a ação do *The quiet man*. Esse espaço ficcional corresponde, na realidade, à vila de Cong (Irlanda) e respetivas imediações, onde a película foi rodada, e é trabalhado por Ford como um sítio utópico e próximo do mítico. Já no filme *Innisfree*, Guerín revisita os espaços filmados por Ford e atende às histórias dos habitantes de Cong, volvidos quase 40 anos desde *The quiet man*. É nosso intento demonstrar como *The quiet man* logrou criar um espaço idílico através do tratamento da paisagem e da *mise-en-scène*, beneficiando de uma designação geograficamente impossível de localizar — *Innisfree* — com raízes etimológicas e literárias poéticas (*Innis*, do gaélico, corresponde a prado; *free*, do anglo-saxónico, livre) e confrontá-lo com uma visão mais próxima da realidade. Essa outra perspetiva é a de José Luis Guerín em *Innisfree*, que demonstra como a história de Ford foi incorporada pelas gerações coevas e pelas que nasceram sob o signo daquele filme. Guerín retorna às paisagens que Ford filmou e põe em evidência essa comunidade marcada de forma indelével pelo *The quiet man*, quer seja por razões de memória e identidade, quer seja por motivos turísticos. O cruzamento dos dois filmes expõe a complexidade na distinção entre o real e o ficcional no cinema.

**Palavras-chave.** Cinema e identidade; cinema e paisagem; Innisfree; The Quiet Man.





O presente artigo<sup>1</sup> pretende analisar, a partir de dois objetos fílmicos, a conceção de um lugar imaginário e a de um lugar real, problematizando, assim, as fronteiras entre a ficção e o documental. As fontes fílmicas elegidas foram *The quiet man / O homem tranquilo*<sup>2</sup> (John Ford, 1952) e *Innisfree*<sup>3</sup> (José Luis Guerín, 1990). No primeiro filme, John Ford versa sobre um «lugar imaginário» (Manguel; Guadalupi, 2013), da ordem do ficcional — uma vez que não é geograficamente localizável (ao contrário de outras povoações mencionadas no filme) —, a que chama “Innisfree”. Todavia, por *The quiet man* ter sido rodado numa localidade concreta — a vila de Cong e respetivas imediações, na Irlanda — o filme tem como consequência indireta a interferência e a transformação do lugar de rodagem. Por sua vez, o segundo filme em estudo, *Innisfree*, incorpora no título esse topónimo mágico associado a um *lugar sem lugar*, inicialmente introduzido no filme de Ford, e constitui não só uma homenagem ao *The quiet man*, como rememora e problematiza o impacto da rodagem dessa película na comunidade de Cong.

Pretende-se, destarte, demonstrar como Innisfree é trabalhada nos dois filmes: ora aproximando-se de uma visão utópica (Ford), ora de uma visão menos idealizada (Guerín). Relativamente a *The quiet man*, evidenciar-se-á a capacidade de John Ford em criar um mito e um cenário para uma “utopia” através de elementos particulares da cinematografia, nomeadamente no tratamento da paisagem, que é construída com recurso a uma imagética idílica e bucólica. Por outro lado, importa abordar as inquietudes e desconfianças de Guerín relativamente a esta visão do espaço, contraposição que leva a cabo no seu *Innisfree*. Assim, estruturamos este artigo em três partes principais, duas delas dedicadas a cada um destes realizadores, com enfoque nos filmes em análise, e, por fim, uma comparação entre as duas conspeções.

Sob o ponto de vista metodológico, esta abordagem assentou sobretudo na análise fílmica, uma vez que a bibliografia no eixo em que nos posicionamos para este estudo revelou-se parca. Bem assim, a fortuna crítica dos dois realizadores em foco é desigual: enquanto a de um cineasta como John Ford mostra-se abundante — pelo que a nossa análise é suportada por esse material bibliográfico paralelo —, a de José Luis Guerín carece de semelhante abundância. Nesse sentido, é mister um enquadramento, à luz dos nossos objetivos, destes realizadores, em particular Guerín, onde as fontes se revelaram particularmente circunscritas.

### O nascimento de um mito: o cinema de John Ford

«O que o Ford quer do cinema (...) é a justificação de uma nação que a seus olhos nasce (...) dotar o mundo de uma mentira fundadora, de uma mitologia heroica» (Melo, 2004: 44).

O cinema de John Ford gira em torno de criação e estabelecimentos de mitos. Os seus filmes são, não raras vezes, dotados de uma «mentira fundadora», como fica patente em *My darling Clementine / A paixão dos fortes* (1946) e em *The searchers / A desaparecida* (1956), por vezes apontados, respetivamente, como a sua *Ilíada* e *Odisseia* (Melo, 2004: 44). Veja-se igualmente, por exemplo, como a caracterização dos índios é, tantas vezes, pouco exata e mais da ordem do mitológico e do caricato do que inspirada pela realidade que John Ford conhecia *de coeur* e mesmo da literatura e da história do seu país (Gallagher, 1986: 408).

Essa é uma abordagem que Ford adota repetidas vezes na sua terra natal, em particular no Oeste Americano — mas também no filme que constitui o objeto deste artigo. *The quiet man*, tão longínquo das paisagens do *West* a que nos habitou Ford, versa sobre a Irlanda, os seus estereótipos (visuais e culturais), os seus problemas (repare-se, inclusivamente, como as referências ao *Irish Republican Army* [IRA], neste filme que se pretende cómico, não estão omissas). A ilha hispânica povoou o imaginário cinematográfico de Ford muito precocemente: já ambientara histórias políticas (e algo sombrias) na Irlanda, como as de *The informer / O denunciante*



Imagens 1 e 2. Fotogramas de *The Quiet Man*, onde é possível denotar o cuidado teatral, quase pictórico, e barroco das imagens. Fonte: Ford, John (1952). *The quiet man* [1:44:50, 1:46:30].

(John Ford, 1935) e *The plough and the stars* / *A primeira batalha* (John Ford, 1937). Não esquecer, ainda, que Ford «deixou tudo, incluindo a mulher, para ir para a Irlanda debater-se por uma causa que sempre teve como sua» (Fonseca, 1997: 114): ofereceu apoio moral e financeiro ao IRA em desfavor dos *Black and Tans*. À luz destes dados, fica claro que John Ford — de ascendência irlandesa — conhecia bem a realidade desta nação. Ainda assim, e não obstante esse conhecimento, Ford privilegiou, uma vez mais, a criação de mitos. Com efeito, na época, apesar do bom acolhimento do filme — na crítica de especialidade desde os ingleses aos franceses<sup>4</sup> (a quem o formalismo e trabalho de *mise-en-scène* muito terá fascinado [Ver *Imagens 1 e 2*]), normalmente de difícil consenso<sup>5</sup> —, terá gerado alguma desavença entre os críticos irlandeses, pois alguns destes não conseguiram relacionar-se com o que estava representado na Irlanda do Ford (Gallagher, 1986: 408). Semelhante dissonância deve-se ao facto de essa ideia da Irlanda formulada por Ford — que, reiteramos, conhecia este país por sangue e por paixão — não ser (nem querer ser, arriscamo-nos a afirmar) uma representação fiel ao local. É, antes, uma visão nostálgica (Pina, [1980]: 97) de uma Irlanda mítica, fortemente marcada pelas raízes do autor, porque, nos anos 50, Ford é um homem «entristecido pela guerra, pela vida moderna» (*Ibidem*), sentimento a que dá continuidade no filme imediatamente posterior a *The quiet man*: o *The sun shines bright* / *O sol nasce para todos* (John Ford, 1953), que é, desta feita, uma visão saudosa do *Old South*.

### Paraisos perdidos: «*Innisfree? This way!*»

Em *The quiet man* Ford intenta criar uma narrativa inspirada pelo mito através da conceção de um cenário paradisíaco associado à aldeia de Innisfree. É a paisagem da natureza que desempenha um papel primordial na construção deste lugar como o de uma utopia aos olhos do protagonista do filme, Sean Thornton. Innisfree é entendida enquanto um paraíso perdido, como nos é deixado entrever pela paisagem. Outrossim, a própria nomeação de “Innisfree” àquele espaço parece contribuir para o instigar de uma atmosfera encantatória, se tivermos em consideração as suas possíveis origens etimológicas: *innis*, no gaélico irlandês, corresponde a uma pluralidade de significados, entre os quais *prado*; *free*, de raiz anglo-saxónica, designa, entre outros, o termo *livre*. O fascínio por essa palavra, ademais dos domínios linguísticos, justificar-se-á se atendermos igualmente ao uso deste vocábulo nos versos de um poema de Yeats, *The lake of Innisfree* (1890)<sup>6</sup>.

Nas primeiras cenas do filme estabelece-se a separação de Innisfree relativamente ao mundo real e moderno, com a chegada de Sean à estação de Comboio de Castletown<sup>7</sup>. Sean chega, por via férrea, ao cais de Castletown — com um atraso de três horas que, sabemos-lo mais tarde, é habitual: o tempo, nesta Irlanda mítica, é outro — mas não ainda a Innisfree: para alcançar Innisfree, Sean terá de andar a pé entre seis a oito milhas e ninguém na estação parece saber muito bem o caminho nem a melhor trajetória. É uma personagem nitidamente distinta das demais — impecavelmente vestida, pequenina (quase gnómica), interpretada por Barry Fitzgerald —, de aparição súbita e sem solicitação prévia, que leva Sean numa carrocinha a Innisfree, «através dos verdes prados, numa (...) mágica impressão da terra da Irlanda» (Pina, [1980]: 132). Barry surge, nesta cena, como se fora um mediador entre dois mundos e Castletown mostra-se como o último reduto da contemporaneidade. Os elementos que convergem e proporcionam um ambiente onde «poderá operar todos os milagres, sobretudo (...) o da paz interior» (Pina, [1980]: 132) serão, como adiante argumentaremos, reiterados na chegada a Innisfree.



Imagens 3, 4 e 5. Fotogramas de *The Quiet Man*, na chegada de Sean à aldeia de Innisfree. Destacam-se, respetivamente, aspetos de isolamento (através da ponte), de história (artefactos “célticos”) e bucolismo. Fonte: Ford, John (1952). *The quiet man* [00:05:36, 00:07:56, 00:09:26].

Innisfree é representada como uma paisagem marcada por uma «imagética pastoril» (Fajon, 2009: 142), que, ao longo das representações textuais e da história da arte, têm surgido ligadas a uma certa inocência e simplicidade utópica (*Ibidem*, 143). Innisfree surge rodeada por limites de água, rios e riachos, como uma ilha dentro de uma ilha, acessível somente por pontes antigas [Ver *Imagem 3*]. Existe, pois, uma maneira de representar o lugar que reforça a ideia de um certo isolamento. A aldeia é pontuada por cruces celtas, encostas com animais, chalés, castelos históricos e, *au hasard*, pela aparição de uma pastora ruiva e descalça (Maureen O’Hara na pele de Mary-Kate) que contribui para a remissão de um lado idílico e bucólico, qual cartão de visita para uma Irlanda rural [Ver *Imagens 3-5*]. De facto, o filme ter-se-á tornado num «folheto turístico» sobre a Irlanda (Campbell, 1988: 113).

Importa também notar que essa vertente de “bilhete-postal” não se confina à paisagem, sendo visíveis estereótipos ao nível das personagens — dos padres, por exemplo —, do ambiente machista e católico, do nacionalismo, das referências ao IRA, das lutas e bebedeiras, do sentimento anti-inglês e até em elementos simples da *mise-en-scène* como a distribuição copiosa de batatas nas refeições e de cervejas pretas nos bares.

Tais elementos induzem a uma caracterização que pretende ser *bigger than life* — destruindo o real para, «de modo poético e evocador, o tornar mais genuíno, mais intenso» (Pina, [1980]: 132) — e que remontará a uma matriz literária e teatral que criou escola a partir de J. M. Synge e sobretudo com a peça *The playboy of the western world* (1907)<sup>8</sup> (Melo, 2007: 43). Com exacerbação, Ford recupera alguns dos hábitos visíveis no teatro de Synge, nomeadamente os costumes da gente “real”, daqueles que frequentavam as *public houses* (pubs). Como tão bem sumariou Silva Melo, um mundo de

«Mulheres ruivas indomáveis (...), homens aldrabões e simpáticos, raparigas curiosas, padres musculados, bebedeiras e cavalgadas, truculência e pêlo na venta: esta vontade de ficção que vemos em Synge e (...) em Ford é o próprio amor nacional a uma realidade maior que a real» (Melo, 2007: 43). [sublinhado nosso]

Repare-se, igualmente, como Ford realiza este filme através de imagens francamente teatrais [Ver *Imagens 1 e 2*] e recorrendo a vários atores criados no Abbey Theatre, onde Synge havia trabalhado anos antes. É o caso de Maureen O’Hara e de Barry Fitzgerald (Pina, [1980]: 43).

Para além da influência de Synge, apontada por Silva Melo, Bénard da Costa considera que esta história — a de um homem que tem um segredo que não pode ser revelado — é um tema constante dos Ciclos Celtas, se atendermos ao *Amadis de Gaula* e às personagens Lohengrin e Percival (Costa, 1997: 197) na lenda arturiana. Dir-se-ia, assim, que estes são alguns dos espectros literários imbuídos na narrativa de *O homem tranquilo*<sup>9</sup>.

No plano geral da filmografia do autor, consideramos que *O homem tranquilo*, embora não se enquadrando no género mais afamado do realizador (o *western*), reporta-se pleno de alusões ao universo fordiano nos seus dispositivos habituais narrativos e cinematográficos. Não será, pois, despropositado citar António Lopes Ribeiro que, não obstante saber que este filme é bem distante de um *western*, afirmou que é contado como um (António Lopes Ribeiro *apud* Pina, [1980]: 133).

### **Arqueologia da memória e do cinema: os filmes de José Luis Guerín**

A obra de José Luis Guerín exige, para este estudo, um enquadramento demorado, que nos permita perceber o interesse deste cineasta pela memória e história do cinema, reflexões que lhe são familiares e a que regressa recorrentemente. Essa homenagem à arte cinematográfica é visível, ao longo do seu percurso, em obras em que se apropria de imagens de filmes preexistentes e do cruzamento desses artefactos com a sua própria visão criativa (possibilitada pelas filmagens por ele rodadas e pela montagem). Assim, a partir de objetos fílmicos, Guerín recria, muitas das vezes, o que existe fora da cena, a história detrás daqueles que participaram nos filmes selecionados e nos lugares filmados. O filme *Innisfree*, que analisaremos adiante, inscreve-se nesta categoria; e o realizador voltará a cortejar estas questões



Imagem 6. Fotograma de uma sequência filmada por Guerín a imitar as técnicas do cinema primitivo. Fonte: Guerín, José Luis (1997). *Tren de sombras* [00:47:42].



Imagem 7. Fotograma de uma sequência filmada por Guerín em *Tren de sombras*. Fonte: Guerín, José Luis (1997). *Tren de sombras* [01:00:11].

em *Tren de sombras / Comboio de sombras* (1997). Nesta longa-metragem evoca a infância do cinema ao reconstruir pequenos filmes amadores, da ordem do familiar, de um senhor abastado, ambientados na Normandia dos anos 20/30. Guerín joga com as imagens filmadas por ele de forma a que estas aparentem ser *primitivas*, documentais, e associa-as às imagens fílmicas assumidamente fictícias por ele rodadas, misturando, assim, o que seria uma fonte documental (uma vez que reflete uma época, um certo estrato social e um momento particular da história do cinema — ainda que *falsa*) [Ver Imagem 6] com a diegese do filme [Ver Imagem 7]. Esse diálogo é visível ao nível da montagem de imagens, em particular na criação de um campo (correspondente às imagens “primitivas”) e de um contra-campo diegético. Um dispositivo similar foi utilizado, como veremos, em *Innisfree*.

A memória assume-se como uma linha de reflexão fundamental nos filmes de José Luis Guerín, que a evoca de forma a prestar homenagem à história do cinema e aos seus intervenientes (*vd. Innisfree*). Todavia, o cinema de Guerín não se confina a estes atos de paixão cinéfila: o realizador explora, igualmente, os meandros e limiares mnemónicos fora do espectro da cinefilia. Inscrevem-se nesses interstícios os filmes *Dans la ville de Sylvia* (2007) e *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007), onde o protagonista revisita a cidade de Estrasburgo em busca de uma rapariga que conheceu há 22 naquela cidade, apenas com referenciais fotográficos e pequenos

objetos — quais *souvenirs* de sutura (Guillaume, 2003: 74) —, que avivam nele a memória dessa experiência. Esta *memorabilia* pessoal tem, como nos demonstrou Guillaume, impacto na forma de nos relacionarmos com as pessoas e os lugares. Também nestes dois filmes a cidade de Estrasburgo pode ser entendida, à semelhança de *Innisfree*, como *um lugar sem lugar*, na medida em que é um espaço feito do cruzamento entre memórias, sonhos e afetos. Reflitamos, por momentos, na célebre frase atribuída a Simone Weil de que «a nossa vida real é, em mais de três quartos, composta de imaginação e de ficção» (Melo, 2007: [13]) para compreender essa *assemblage* permanente entre o real e a ficção, o passado e o presente nos filmes de Guerín.

## INNISFREE: O LUGAR DO REAL E DO IMAGINÁRIO

— *Innisfree* vista por John Ford e José Luis Guerín

Guerín procura em *Innisfree* as paisagens idílicas de *The quiet man*, reproduzindo algumas das suas ambiências mais emblemáticas. Este exercício permite o desvelar da transitoriedade do tempo sobre os lugares e que o cinema, quiçá melhor do que qualquer outro *medium*, tem capacidade de dar a ver. Aliada a esta premissa, foi também desiderato de Guerín conhecer as pessoas que vivem (ou viveram) naquele enquadramento, aceder ao que faziam e de que falavam. Para obter respostas, Guerín esteve alguns dias, no outubro de 1988, a ouvir os habitantes da aldeia de Cong, incluindo aqueles que à data da rodagem de *The quiet man* eram jovens, mas sem desprezar as gerações mais novas nascidas sob o signo do filme.

Assim, apesar desta longa-metragem ter aspetos documentais — ao usar imagens fílmicas preexistentes e ao entrar no quotidiano de um grupo comunitário específico, tendo como intuito em alguns momentos restituir as aparências da realidade (Aumont, Marie, 2009: 79) —, o filme é direcionado para nos mostrar uma narrativa que dialoga — ora abeirando-se, ora apartando-se — com *The quiet man*.



Imagem 8. Estação de Castletown em *The Quiet Man*.  
Fonte: Ford, John (1952). *The quiet man* [00:01:37].



Imagem 9. Estação de Castletown em *Innisfree*. Fonte:  
Guerín, José Luis (1990). *Innisfree* [00:03:11]

Essas aproximações e afastamentos permitem a exposição dos espaços filmados para *The quiet man* com um desfasamento de cerca de 36 anos. Na maioria das cenas, Guerín apela exclusivamente à memória cinéfila do espectador, uma vez que não oferece contraposições, lado a lado, das imagens fílmicas preexistentes; mostra apenas as suas imagens rodadas nesse ano de 1988. Em suma, ele exige do espectador o conhecimento e as reminiscências do filme: veja-se, a título exemplificativo, a sequência inicial ambientada no cais de comboios de Castletown [Ver Imagem 8], em que Guerín coloca a faixa sonora (voz *off* e diálogos) de *O homem tranquilo* nas imagens que realizou para *Innisfree*. Se o som nos remete, de imediato, para a chegada alvoroçada de John Wayne a Castletown, a imagem de Guerín devolve-nos um cenário bem distinto: uma estação de comboios devoluta e imperturbável, na qual apenas se pode entrever leves resquícios esverdeados nas colunas, cor que outrora havia coberto estes sustentáculos da gare no *The quiet man* [Ver Imagem 9]. Situação similar — porque acusadora dos sinais do tempo — ocorre na sequência de uma passagem de um camião sobre uma ponte [Ver Imagem 11], que é uma clara substituição da carroça que víamos no filme de Ford [Ver Imagem 10]. A paisagem e a ponte, essas, mantêm-se estranhamente familiares quando observadas lado a lado.

As recordações, reza o aforismo de Weil, podem ser imprecisas. Guerín parece anuir nessa linha de pensamento: algumas das suas “revisitações” podem constituir



Imagem 10. Ponte sobre o rio em *The Quiet Man*. Fonte: Ford, John (1952). *The quiet man* [00:05:36].



Imagem 11. Ponte sobre o rio em *Innisfree*. Fonte: Guerín, José Luis (1990). *Innisfree* [00:34:28].

enganos para o espectador mais desavisado. Atente-se à imagem de uma igreja devoluta [Ver Imagem 13] que revela parencas, sob o ponto de vista arquitetónico, com uma outra que aparecera em *The quiet man* [Ver Imagem 12]. Um olhar atento denotará que não se trata do mesmo edifício e que aquele lugar nunca fora filmado por Ford (a igreja de *The quiet man* terá sido, muito provavelmente, gravada em estúdio), embora Guerín nos tenha sugerido e incitado, a partir da similaridade de aspetos formais, a recordar o cenário fordiano.

O realizador parece ainda querer dar continuidade a certos movimentos da narrativa do filme preexistente. Esse exercício é visível através da introdução de duas sequências principais: a) no momento em que John Wayne se desfaz do seu chapéu, atirando-o para o ar [Ver Imagens 14 e 15]; e b) quando Maureen O'Hara despe a sua meia-calça para atravessar um riacho [Ver Imagens 17 e 18]. Guerín incorpora estas duas cenas (retiradas de *The quiet man*) em *Innisfree* e acrescenta-lhes, no primeiro caso, o sítio onde o chapéu poderia ter caído [Ver Imagem 16] e, no segundo caso, o lugar onde as peças de roupa interior teriam ficado abandonadas [Ver Imagem 19] — e que o filme de Ford elide —, como se estas pudessem ficar intocadas pelo tempo. É somente no cinema que essa barreira temporal é passível de ser transposta, aniquilada, graças ao processo de montagem e *assemblage* que nos induz a admitir um registo contínuo entre as imagens originais de Ford e as de Guerín. Em suma, Guerín ade às filmagens de Ford um olhar sobre o que estaria, no

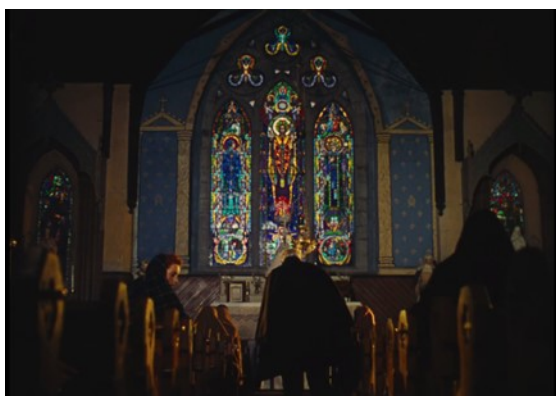


Imagem 12. Interior de igreja em *The Quiet Man*. Fotograma. Fonte: Ford, John (1952). *The quiet man* [00:12:13].



Imagem 13. Interior de uma igreja devoluta. Fotograma. Fonte: Guerin, José Luis (1990). *Innisfree* [00:07:14].

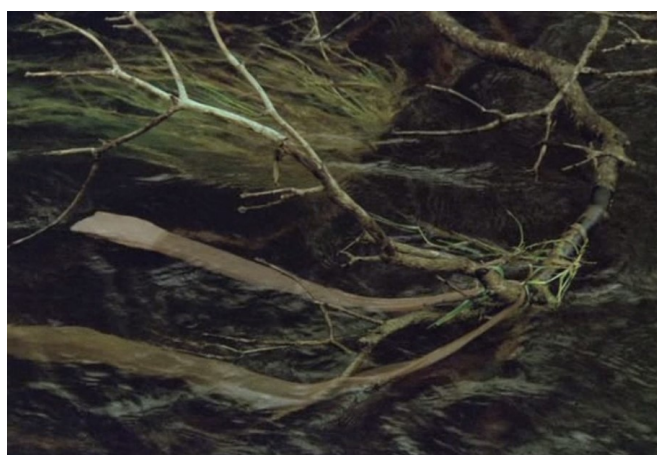
filme deste, elidido, fora-de-campo<sup>10</sup>, isto é, um espaço não visível originalmente e que só existe em relação com o campo [Ver *Imagens 14-19*] (Gardies, 2015: 38). O recurso ao *raccord* na montagem dos planos assegura a continuidade das cenas.

#### — Aspetos do real em *Innisfree*

As fronteiras entre o documental e a ficção são sobremaneira debatidas na história do cinema, à semelhança do que ocorre na fotografia. Estes limites nunca poderão ser entendidos como lineares nem estanques, uma vez que a imagem captada tende a revelar alguma relação direta com a realidade, ainda que o objeto filmado não seja necessariamente uma transposição da realidade e/ou da verdade. Cabe, pois, a quem manipula a máquina (de filmar, de fotografar) utilizá-la de forma a demonstrar algo pessoal ou direcionado da realidade (Gardies, 2015: 178). Bem assim, às imagens de arquivo “documentais” podem ser adicionadas montagens sugestivas, voz *off* ou novas imagens que alteram ou direcionam claramente a nossa maneira de interpretar o filme (*Ibidem*: 136). Este recurso é, como vimos, amplamente utilizado por Guerin, o que nos impedirá de designar *Innisfree* como um filme estritamente “documental”<sup>11</sup>. Todavia, a película apresenta um enunciado plural ou, na feliz expressão de Odin, «polifónico» (Odin, 2012: 19), sem nomeação de atores<sup>12</sup> e, em parte, baseado na observação (aparentemente isenta) do realizador.



Imagens 14, 15 e 16. Sequência de *The Quiet Man*, integrada no filme *Innisfree* (em cima, ao centro); Contracampo da sequência da Imagem 16 (em baixo). Fonte: Guerín, José Luis (1990). *Innisfree* [01:35:08, 01:35:11, 01:35:13].



Imagens 17, 18 e 19. Sequência de *The Quiet Man*, integrada no filme *Innisfree* (em cima, ao centro); Contracampo da sequência da Imagem 19 (em baixo). Fonte: Guerin, José Luis (1990). *Innisfree* [00:34:24, 00:34:27, 01:37:08].

Se atendermos às propostas de categorização de Odin relativamente ao filme documental, estaremos perante uma longa-metragem híbrida, *i.e.*, «na interseção entre dois (ou mais) conjuntos cinematográficos, filmes que entrelaçam duas (ou mais) instruções de leitura» (Odin, 2012: 27).

Não será, assim, vantajoso para a análise deste filme ignorar os aspetos “documentarizantes” que a película também incorpora. Com efeito, Guerín pretende conhecer Innisfree — ou, mais precisamente, Cong — sob um ponto de vista afetivo e mnemónico (e, portanto, também imaginado), sem negligenciar os aspetos da realidade (despojados de cenários, aceitando a fugacidade dos espaços) que encontra no final dos anos 80. Nesse sentido, o realizador não raras vezes impugna as imagens de *The quiet man* com uma realidade crua, na medida em que muito se distancia da ideia de paraíso criada por Ford. As raparigas pastoras nas encostas são permutadas pelo labor agrícola [Ver *Imagem 21*] e marítimo daquela região [Ver *Imagem 20*], trabalhos que se desenrolam em frente da câmara sem aparente intervenção. Todavia, é mister atender a que mesmo na exposição daquilo que aparentemente é vero, existem momentos evidentes de um trabalho de composição e *mise-en-scène* expressivo nos planos, como na imagem de dois agricultores [Ver *Imagem 22*] evocativa do *American Gothic* (1930) de Grant Wood.

### A memória de Innisfree em Cong

O papel da memória do filme *O homem tranquilo*, mais nesta comunidade do que nos cinéfilos, foi um dos objetos de exploração de Guerín na realização do filme. Essa preocupação transparece através da montagem, que é organizada como elo entre os testemunhos orais, imagens de *The quiet man* e a própria história local da região contada pelos moradores. Cruzam-se, desta forma, os depoimentos da história ficcional de Maureen O’Hara e John Wayne com os da história real ligada à memória daquela região: manifesta-se uma mescla entre a memória coletiva da comunidade que é posta, no filme, quase em pé de igualdade aos meses de rodagem de *The quiet man*.



Imagens 20, 21 e 22. Trabalhos em Cong (em cima, ao centro); Agricultores (em baixo). Fonte: Guerin, José Luis (1990). *Innisfree* [00:24:50, 00:26:41, 00:45:05].

À luz deste ponto de vista, o espectador não estranhará que em muitas das casas onde Guerín se intrusa existam fotografias emolduradas desses momentos, tidos como preciosos para as gentes de Cong. Referimo-nos a imagens captadas com os protagonistas [Ver *Imagem 25*], fotografias de cena [Ver *Imagem 23*] e de rodagem [Ver *Imagem 24*], entre outras, que povoam os espaços íntimos de alguns daqueles moradores e das gerações que lhes sucederam [Ver *Imagem 26*]. No nosso entender, não é despidendo considerar este processo de conservação imagética como signo da intensidade da relação dos habitantes de Cong com um momento específico do passado (vd. Guillaume, 1980: 71).

*Innisfree* acaba por enunciar, desta forma, o pendor identitário que se origina a partir de *The quiet man*, e que fica patente na *memorabilia* mostrada e nas histórias contadas pelos habitantes de Cong. Estes elementos manifestam bem os efeitos do filme na história e coesão da comunidade. O seu impacto foi tal que logrou, inclusivamente, suprir barreiras geracionais, como nos é revelado, em voz *off* e enquanto a câmara se detém em algumas fotografias de rodagem do filme de Ford, neste impressionante depoimento:

«The Quiet Man, which was just completed 3 or 4 months before I was born, is just a memory, an image that really has been handed down to me not just by my parents, but by the people of my neighbourhood (...) and to me is something that I will pass on to my own family in time to come.» [sublinhado nosso]

Testemunhos afins não constituem caso único. Várias são as histórias de cariz anedótico associadas ao filme de Ford e plenamente assumidas e transmitidas pelos habitantes de Cong. Como atesta um outro habitante da aldeia, *O homem tranquilo* teria levado à criação de pelo menos uma expressão que se tornou popular nas suas imediações, um dito intimamente ligado à narrativa do filme. “O cavalo é mais sensato do que eu” é a frase que remete para uma cena cómica em que Barry Fitzgerald perseguia, de carroça, Maureen O’Hara e John Wayne (que fugiam de bicicleta). O cavalo conduzido por Barry, ao passar pelo *pub* (um ponto de encontro social fundamental na narrativa de *The quiet man*, convidativo à bebida e à contenda), imobiliza-se subitamente à entrada deste, recusando-se a prosseguir

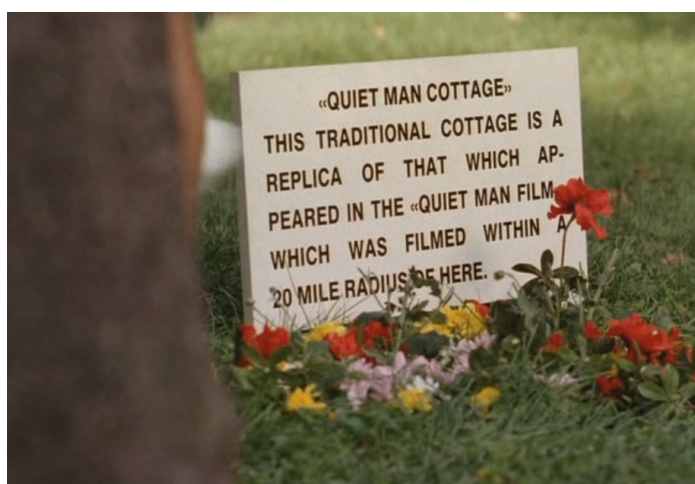


Imagens 23, 24, 25 e 26. Fotografia de cena de *The quiet man* (em cima); Fotografia de rodagem de *The quiet man* (ao centro, superior); Fotografia de rodagem de *The quiet man* (ao centro, inferior); Pormenor de fotografia alusiva a *The quiet man* em 2º plano (em baixo). Fonte: Guerin, José Luis (1990). *Innisfree* [00:57:44, 00:58:00, 00:58:32, 00:58:44].

marcha. A frase terá sido assimilada de tal forma na vida real que, nos anos 80 e 90, adquire uma aura e patine de tradição (ainda que inventada<sup>13</sup>).

A homenagem feita ao cinema de John Ford, assim como os sentimentos dos habitantes de Cong em relação ao *The quiet man*, ficam, como se tentou evidenciar, bem sublinhados no decorrer do filme. Contudo, Guerín imbui-nos, no seu percurso por *Innisfree*, de uma atmosfera agridoce ao demonstrar o impacto que o cinema pode ter no respeitante à autenticidade do local. Se é certo que a localidade de Cong denunciava vários problemas havia já várias décadas, sob o ponto de vista do desemprego e das vagas migratórias — recorde-se como a comunidade irlandesa na América é expressiva nos Estados Unidos e, bem assim, que mesmo os pais de Ford partiram do County Mayo rumo a Portland (Maine) —, a verdade é que o sucesso de *The quiet Man* contribuiu para a amenização de algumas destas circunstâncias através de um turismo cinéfilo considerável, como nos vai mostrando Guerín através das inúmeras placas alusivas ao filme de Ford [Ver *Imagens* 27-29]<sup>14</sup>.

Alguns desses locais assinalados são particularmente explorados pela lente de Guerín. O realizador detém-se numa jovem rapariga vestida à maneira de Maureen O’Hara no seu traje mais emblemático [Ver *Imagem* 30], que vende *souvenirs* relativos ao filme e à cultura irlandesa num pequeno quiosque nas proximidades de uma casa que pretende evocar o chalé onde “viveram” Sean e Mary Kate. No interior da casa — que nunca existiu senão para o filme — são vários os aspetos decorativos que invocam aqueles que víamos no filme, mas quase todos com uma estrutura falsa (a “lareira” é postiça, ligada todas as manhãs por duas lâmpadas vermelhas para acolher os visitantes mais curiosos). Postiça é também a presença de John Wayne e de Maureen O’Hara, que se faz através de dois *standees* de cartão em tamanho real [Ver *Imagem* 31]. As réplicas, como víamos numa lápide captada por Guerín [Ver *Imagem* 29], passaram a ser frequentes na aldeia que Ford escolheu como a mais pitoresca e autêntica para impor a sua visão romântica da Irlanda.



Imagens 27, 28 e 29. Placas alusvas a *The quiet man*. Fonte: Guerin, José Luis (1990). *Innisfree* [00:34:33, 01:20:54, 01:03:39].



Imagem 30. Posto de venda de *souvenirs*. Fotograma. Fonte: Guerín, José Luis (1990). *Innisfree* [01:22:02].



Imagem 31. Posto de venda de *souvenirs*. Em 2º plano, a “casa” de Sean e Mary-Kate (*standees* dos mesmos à entrada). Fotograma. Fonte: Guerín, José Luis (1990). *Innisfree* [01:22:21].

Estes elementos expõem o aproveitamento do filme para fins turísticos, já que este funciona como chamariz para dois nichos específicos: um cinéfilo e outro nacionalista<sup>15</sup>. Nesse sentido, o impacto do *The quiet man* ultrapassou largamente as barreiras cinematográficas, culturais, identitárias, afetivas, para desaguar igualmente em parâmetros sociais e económicos de algum relevo.

### Considerações finais

No nosso entender, os dois filmes analisados estabeleceram um bom ponto de partida para a reflexão de *lugares sem lugares*, mote desta edição da *Revelar*. Conforme tentamos demonstrar, a história de *The quiet man* assentou num local fora da geografia conhecida para evocar um espaço idílico e mitológico, características que John Ford já alimentara noutros filmes. Nesse espaço convergem paisagens habitualmente tidas como convidativas à tranquilidade e à contemplação e, nesse sentido, aproxima-se cabalmente do que pretendia Sean Thornton, esse homem tranquilo que foge do mundo moderno (Estados Unidos) e da confrontação incitada pela sua profissão de pugilista. A escolha da paisagem em articulação com os cenários e elementos postos em cena permitiu interpretações multidisciplinares do lugar (Rosário; Álvarez, 2017: 57). No caso em estudo, a paisagem de *The quiet man*

desempenhou claramente um ponto de vista psicológico (reforçado pelo título do filme) e alegórico.

Já Guerín, num claro ato de amor ao referido filme, vai indagar o espaço real onde a ficção do *The quiet man* ganhou vida. O realizador põe em confronto as imagens estereotipadas da Irlanda rural com aspetos mais próximos da realidade, ainda que se afaste, como vimos, de uma leitura estritamente documental e de um cinema-verdade. Todo este terreno entre o documental e a ficção é, pois, contencioso porque pleno de interstícios: Guerín incorpora o papel de mero observador, embora não nos possamos iludir de que os seus filmes não sejam direcionados para determinados discursos, possibilitados pela montagem e pela voz *off* dos habitantes que coloca a discursar. Outrossim, o filme intitula-se *Innisfree* e não Cong: a sua leitura só existe a partir da Innisfree, essa Innisfree mitológica que conheceu através de Ford.

Um dos aspetos mais prodigiosos e inventivos na obra cinematográfica de Guerín é assumir o cinema como um meio privilegiado, por um lado, para a assemblagem do real e da fantasia, e, por outro, para a exposição de camadas que registam a fugacidade dos lugares — permanentemente sujeitos a transformações no meio urbano, ao passar do tempo —, mas também da própria memória (pessoal e coletiva), como tão bem transparecem os filmes *Tren de sombras*, *Dans la ville de Sylvia*, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* e *Innisfree*.

*Innisfree* é, por isso, uma dupla elegia: aos habitantes de Cong, aqueles que assumem e perpetuam no seu discurso memórias da realização do filme, mas também a Ford (e, no limite, à cinefilia), ao universo do filme *per se*.

Por fim, não deixa de ser curioso notar como estas visões sobre um lugar fora do mapa, mais mitológico do que real, são de olhares estrangeiros: John Ford, *irish-american* dividido entre duas nações que admira, e Guerín, realizador originário da Catalunha (Espanha) que nos parece ser particularmente sensível a questões de criação e manutenção de um sentido e de sentimentos identitários — tantas vezes, sabemos-lo bem, justificados em mitografias.

## NOTAS

- 1 O título elegido para este artigo parafraseia, não sem propósito e com alguma licença poética, o célebre filme *Falamos de Rio de Onor* (António Campos, 1974). O filme, tal como o livro de Jorge Dias – *Rio de Onor: comunitarismo agro-pastoril* (1953), ia ao encontro dos conceitos de Eric Wolf do corporativismo fechado. É uma anedota comum entre os antropólogos e sociólogos demonstrar que, aquando das visitas a Rio de Onor no século passado, os seus moradores passaram a apresentar-se aos visitantes com as definições de única aldeia comunitárias em Portugal investigadas por Jorge Dias, e que correspondia «a uma visão idealizada» (Sobral, 2007: 515), utópica, do autor. Como veremos, também na comunidade de Cong haverá uma assimilação de ideias e conceções, algumas das quais de forte raiz identitária, que originalmente não existiam, e passam a fazê-lo graças a uma obra cinematográfica.
- 2 Em *The quiet man*, Sean Thornton (John Wayne) regressa à sua terra natal (Innisfree) após uma temporada na América, para onde havia emigrado. O retorno a Innisfree esconde uma fuga a um passado que atormenta Sean: o homicídio involuntário de um homem em combate (boxe). Na Irlanda, Sean casa-se com Mary-Kate (Maureen O’Hara), embora o irmão desta se recuse a entregar-lhe o devido dote. Sean, indiferente ao dinheiro e cumprindo a jura de que jamais voltaria a bater num homem, é visto pela mulher e pelos habitantes de Innisfree como um covarde. Ao não ser capaz de reclamar o dote de Mary vê-se, assim, impedido de consumir o casamento com honradez. Esta história é, sumariamente, a de um homem e «do seu conflito com uma comunidade que simultaneamente o vê como a salvação e ameaça e recorre a todos os estratagemas – o mais forte sendo normalmente a mulher — para o despojar do que o torna estranho» (Costa, 1997: 197).
- 3 Quase 40 anos após a estreia de *The quiet man*, Guerín parte em busca da terra que tanto fascinou Ford e onde este escolheu fazer o filme. Através da mescla de imagens de arquivo fílmico e dos próprios registos de Guerín, este realizador espanhol revisita as paisagens filmadas por Ford e dá voz aos testemunhos daqueles que privaram com o elenco, dos que cresceram com o filme, e do impacto que a película teve na vila de Cong.
- 4 *The quiet man*— «un des rares films qui mette tout le monde d’accord» (Lambert, 1952: 20) teve, aquando da estreia em França, críticas tão laudatórias como a seguinte: «The Quiet Man est (...) un film «international qui inaugure d’une conception neuve du cinema» (Doniol-Valcroze, 1952: 45). Por outro lado, John Ford capta a atenção de jovens críticos da *Sight & Sound*, em especial Lindsay Anderson e Gavin Lambert. Esta «admiração» dos críticos ingleses por Ford foi, nos anos 50 e 60, «permanente» (Costa, 1984: 11-33).
- 5 Importa, para esta colação, lembrar as palavras de Bénard da Costa sobre a falta de consenso entre as críticas inglesas e francesas: «Ler os “Cahiers” e o “Sight and Sound” nos anos 60 é ler o verso e o reverso duma mesma história. Qualquer ponto de vista semelhante, fortuita coincidência» (*Ibidem*).
- 6 «I will arise and go now, and go to Innisfree, / And a small cabin build there, of clay and wattles made: / Nine bean-rows will I have there, a hive for the honey-bee, / And live alone in the bee-loud glade. // And I shall have some peace there, for peace comes dropping slow, / Dropping from the veils of the morning to where the cricket sings; / There midnight’s all a glimmer, and noon a purple glow, / And evening full of the linnet’s wings. // I will arise and go now, for always night and day / I hear lake water lapping with low sounds by the shore; / While I stand on the roadway, or on the pavements grey, / I hear it in the deep heart’s core» (Yeats, 1996: 11). O poema — versado para o português por José Agostinho Baptista (Yeats, 1996: 12) — nunca é evocado no filme de Ford, é apenas lido no filme de Guerín.
- 7 Ao contrário de Innisfree, Castletown corresponde a um lugar real e a poucos quilómetros da vila de Cong.

- 8 Este texto, «que iniciou o teatro europeu do século XX» (Melo, 2019: 158), foi publicado, em Portugal, sob a chancela dos Artistas Unidos/Cotovia, sob o título de *O campeão do mundo ocidental* (2012).
- 9 Se excetuarmos o texto base em que *The quiet man* foi, em termos gerais, baseado e que revela pouca qualidade literária.
- 10 Se o campo é o que está *dentro* do quadro, o fora-de-campo corresponde aos elementos não visíveis, mas que estejam imaginariamente ligados ao campo. Guerin faz uma «conclusão imaginária» (Aumont; Marie, 2009: 113-114) a partir de elementos (chapéu e meias) previamente mostrados por Ford.
- 11 Entendemos, neste artigo, documentário como uma montagem cinematográfica em que as imagens são demonstradas como reais e reveladoras da verdade, exigindo, assim, uma certa menorização do gesto autoral.
- 12 As crianças, os jovens e os idosos do filme não são atores, embora alguns deles tenham passado por um processo de *casting*, que consistiu em tecer comentários sobre *The quiet man*, tocar instrumentos e interpretar cantigas típicas.
- 13 A expressão, embora remeta para os termos de Eric Hobsbawm, não deve ser entendida, neste caso, na sua significação mais ortodoxa e por este definida. Utilizamo-la, aqui, num sentido mais livre e amplo, embora parte da sua definição possa ser aplicada: referimo-nos a histórias orais de natureza simbólica que visam inculcar valores identitários, ao mesmo tempo que asseguram uma continuidade com o passado (Hobsbawm; Ranger, 1984: 9). A repetição é um fator-chave neste processo. O filme *The quiet man* presta-se, na sua narrativa, este fenómeno, tratando-se de um filme de «propaganda política» (Melo, 2007: 44).
- 14 Seria proveitoso apurar o estado desta localidade nos dias de hoje, algo que não foi possível para este trabalho.
- 15 Talvez nenhum outro filme seja tão aclamado pelos irlandeses como *The quiet man*, o clássico que no decorrer de gerações foi exibido na televisão, anualmente, no Dia de S. Patrício. É, pois, uma elegia à nação irlandesa e, apesar de ser uma comédia romântica, é também uma comédia política – ainda que reacionária (Melo, 2007: 44).

## Referências

- Aumont, Jacques; Marie, Michel (2009). *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Campbell, Marilyn (1988). *The quiet man*. In FILMOTECA ESPAÑOLA (1988). *John Ford*. Madrid: Filmoteca Española.
- Costa, João Bénard (1997). *The Quiet Man / O homem tranquilo*. In Costa, Bénard da; Pina, Luís de; Ferreira, Manuel Cintra; Fonseca, M. S. *As folhas da Cinemateca: John Ford*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema.
- \_\_\_\_ (1984). *Fire over british cinema: esboço de cronologia comentada*. In CINEMATECA PORTUGUESA. *Cinema inglês: 1933-1983*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Doniol-Valcroze, Jacques (1952, novembro). *Paix et tradition*. *Cahiers du Cinéma* (17), 43-45.
- Fajon, Robert (2009). *Imagética pastorial (ou Bucólicas)*. In Riot-Sarcey, Michèle; Bouchet, Thomas; Picon, Antoine. *Dicionário das utopias*. Lisboa: Edições Texto&Grafia.
- Fonseca, M.S. (1997). *The plough and the stars / A primeira batalha*. In Costa, Bénard da;

- Pina, Luís de; Ferreira, Manuel Cintra; Fonseca, M. S. *As folhas da Cinemateca: John Ford*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema.
- Gallagher, Tag (1986). *John Ford: the man and his movies*. London: University of California Press.
- Gardies, René [org.] (2015). *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: Texto&Grafia.
- Gavin, Lambert (1952, novembro). Lettre de Londres. *Cahiers du Cinéma* (17), 19-22.
- Guillaume, Marc (2003). *A política do património*. Lisboa: Campo das Letras.
- Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence (1984). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Manguel; Alberto; Guadalupi, Gianni (2013). *Dicionário de lugares imaginários*. Lisboa: Tinta da China.
- Melo, Jorge Silva (2019). *A mesa está posta*. Lisboa: Livros Cotovia.
- \_\_\_ (2007). *Século passado*. Lisboa: Cotovia.
- Odin, Roger (2012). Filme documentário, leitura documentarizante [Tradução de Samuel Paiva sobre texto originalmente publicado em 1984]. *Significação*. A. 39 (37), 10-30.
- Pina, Luís de [1980]. *John Ford*. Fundão: Editorial Vega.
- Rosário, Filipa; Álvarez, Iván Villarrea [ed.] (2017). A paisagem no cinema: imagens para pensar o tempo através do espaço. *Aniki: revista portuguesa de imagem em movimento*, 4 (1), 55-63.
- Sobral, José Manuel (2007). O Outro aqui tão próximo: Jorge Dias e a redescoberta de Portugal pela antropologia portuguesa (anos 70-80 do século XX). *Revista de História das Ideias*, 28, 479-526.
- Yeats, W.B. (1996). *Uma antologia*. Lisboa: Assírio & Alvim.

### Filmografia

- Ford, John (1952). *The quiet man*. Estados Unidos da América: Argosy Pictures. Filme [129 minutos]: sonoro e colorido.
- Guerín, José Luis (1997). *Tren de sombras*. Espanha: Films 59, Grup Cinema Art. Filme [88 minutos]: preto e branco; sonoro e colorido.
- \_\_\_ (1990). *Innisfree*. Espanha: Virginia Films. Filme [110 minutos]: sonoro e colorido.

*REMEDIATION AND REPRESENTATION*  
*Asta Nielsen in Early Twentieth Century*  
*Film Stills and Painting*

---

LEXINGTON DAVIS

Vrije Universiteit, Amsterdam

While its influence on popular culture has been pronounced, the film still has been given little attention in the histories of film, photography, and painting, even though strong intermedial connections have always existed between these different forms of artistic expression. Drawing on Jay David Bolter and Richard Grusin's theory of "remediation" and Roland Barthes's writings about the cinematic frame, this paper considers the film still's unique, interstitial medial status. Through analysis of photographic and painted representations of the silent film star Asta Nielsen, a reverse remediative process is identified, in which older media incorporate the content and formal structures of newer media. This challenges traditional film and art historical narratives that have treated the development of new media in the early twentieth century as a linear progression toward greater realism. Instead, this paper argues that remediative practices in film, photography, and painting reveal a web of intermedial exchange that complicates understandings of the film still as a distinct medial category and effectively widens definitions of the "cinematic."

**Keywords.** Film still; intermediality; remediation; Asta Nielsen; Pyke Koch; early twentieth century art.

Ainda que a sua influência na cultura popular tenha sido particularmente relevante, o *film still* tem, contudo, recebido pouca atenção no âmbito das histórias do cinema, da fotografia e da pintura, apesar das fortes conexões intermediárias entre estas diferentes formas de expressão artística. Com base na teoria da “remediação”, de Jay David Bolter e Richard Grusin, e nos escritos de Roland Barthes sobre o enquadramento cinematográfico, o presente artigo considera o estatuto único, intersticial e medial da imagem filmica. Através da análise de representações fotográficas e pintadas da estrela do cinema mudo Asta Nielsen, é identificado um processo remediativo reverso, no qual as mídias mais antigas incorporam o conteúdo e as estruturas formais das mídias mais recentes. Tal desafia as narrativas históricas tradicionais do cinema e da arte, que trataram o desenvolvimento de novas mídias, no início do século XX, como uma progressão linear em direção a um maior realismo. Em vez disso, este artigo argumenta que as práticas corretivas no cinema, na fotografia e na pintura revelam uma rede de trocas intermediais que complexifica o entendimento do filme como uma categoria medial distinta e amplia efetivamente as definições do “cinema”.

**Palavras-chave.** Imagem filmica; intermedialidade; remediação; Asta Nielsen; Pyke Koch; Arte do início do século XX





## Introduction

The role of the still image has often been overlooked in the histories of film and photography, though its presence in illustrated publications, on the walls of cinemas and in the cultural imagination has been profound. Not quite autonomous photographs and certainly not moving pictures, film stills, frame enlargements and studio portraits are essential elements of early cinema's *dispositif* and challenge the media categories of film and photography, residing instead somewhere in the interstice between the two. The introduction of the star system in the 1910s precipitated the rise of the still image, which claimed a central position in film marketing and distribution strategies throughout the following decades and influenced the popularity of film periodicals and postcards. In certain cases, such as Carl Theodor Dreyer's influential 1928 drama *The Passion of Joan of Arc*, the still has become an iconic crystallization of a film's visual and emotional effect, while in others, like Tod Browning's nonextant 1927 feature *London After Midnight*, stills are all that remain. Though the film still has traditionally been subsumed into a history of cinema dominated by the moving image, its ubiquity and lasting influence on visual culture has been so great that artist Jeff Wall claims: «No picture could exist today without having a trace of the film still in it» (Wall apud Jacobs, 2010: 373).

Film's early critics were quick to point out the new medium's relation to photography, due most obviously to the fact that film's illusion of movement is caused by the projection of a rapid succession of still images. Both André Bazin and Siegfried Kracauer see cinema as part of a photographic tradition that aims to finally accomplish painting's centuries-long goal of faithfully portraying reality. For many theorists, the moving image represented a forward march into the future,

incorporating and ultimately supplanting prior media while engendering a new set of social relations that irrevocably redefined the subject's relationship to technology and post-industrial society. However, in their book *Remediation: Understanding New Media*, Jay David Bolter and Richard Grusin argue that media history should be understood as a «genealogy of affiliations, not a linear history», wherein «older media can also remediate newer ones» (Grusin & Bolter, 1999: 55). Following this line of thought, I argue that in considering photographic and artistic representations of Asta Nielsen, Europe's most popular female star of the early silent era, a reverse trajectory of remediation can be identified. In it, painting remediates the still image, which remediates film, revealing a complex web of intermedial exchange that challenges traditional film and art historical narratives which rely on linear progression and distinct media categories.

### Stillness and Cinema

Following her sensational debut in 1910's erotic drama *Afgrunden* [*The Abyss*], Asta Nielsen quickly rocketed to unprecedented international stardom, collecting legions of devoted admirers with each performance. «She is Everything! She is the Drunkard's vision and the lonely Man's Dream», professed the poet Guillaume Apollinaire in an ode to Nielsen (apud Jensen, 2010: 91). Apollinaire was not unique in his passion for the ethereal actress; many others, including Kracauer, film critic Béla Balázs and poet Paul van Ostaïjen lauded her highly original talent and captivating looks in published writings. Though trained on the stage, Nielsen performed in front of the camera with a naturalistic style and emotional versatility that often rendered spectators speechless. One filmgoer described the audience after seeing Nielsen in *Rausch* [*Intoxication*] (1919) as «sitting motionless for minutes, there were no comments, no attempts even to express appreciation, because words couldn't express the feelings which the picture aroused» (Cole, 1922: 104). Nielsen's effect on filmgoers was immediate, surpassing language and holding them captive in their seats, immobile, even after the film had ended.

It is precisely within this immediacy, which confounds and eclipses linguistic expression, that Roland Barthes locates the essential nature of the ‘filmic’. He argues that a film possesses three levels of meaning — the informational, the symbolic, and a ‘third meaning’ that frees itself from the «civilization of the signified» in which the other two are bound, transcending language but not interlocation (Barthes, 1977: 65). For Barthes, this third ‘obtuse’ meaning becomes accessible when a film’s ‘natural state’ of motion is halted, producing a still image, which, he insists, presents an opportunity for engagement different from that offered by a photograph or figurative painting due to film’s unique ‘diegetic horizon’ (*Ibidem*: 66). By referencing movement as film’s ‘natural state’, Barthes casts stillness as its unnatural counterpart, antithetical to a cinematic tradition defined by images in motion. However, it is precisely when film viewership goes against the grain of spectatorial convention by embracing the medium’s possibilities for stasis that a film’s ‘third meaning’ surfaces. Barthes realizes that by asking the viewer to reverse a technological progression in which still images are multiplied and animated, a seemingly unusual remediative process occurs in which a film that began as a series of photographic images is turned back into one.

The images upon which Barthes bases his analysis are actually reproductions of film frames — which Steven Jacobs terms ‘frame enlargements’ — but his evaluation could arguably also be applied to film stills, which are photographs taken of various scenes by an on-set photographer<sup>1</sup>. For Barthes, the frame enlargement differs from a regular photograph due to the fact that it «is *doubled* by another text, the film», a quality it has in common with the still (*Ibidem*. Emphasis by the author). Yet, a different kind of doubling occurs in each. While the frame enlargement is literally doubled due to its presence as a fragment within the larger body of the film, the film still is a photograph taken separately and therefore is not extracted from the original movie. However, because it usually aims to match the filmic action, the still so closely resembles a frame enlargement that an uncanny doubling occurs in which

the viewer is unsure of the image's status within or outside of the film text. Barthes himself may have been unaware of the distinction between these two types of images, as he erroneously uses the term 'film still' to describe frame enlargements, and recalls his fascination with photos he saw «outside a cinema, in the pages of *Cahiers du Cinéma*», many of which would undoubtedly have been stills rather than enlargements (*Ibidem*: 65).

Though the still and the frame enlargement do not relate to the original film in the same way, both share in its diegesis a condition that makes a still ontologically different from an autonomous photograph. For Barthes, a clear contrast between the still and the photograph becomes apparent when considering the latter's inherent confrontation with death. He argues that every photo is at once proof of a subject's life and the premonition of their death. However, for him, «(fictional) cinema combines two poses: the actor's 'this-has-been' and the role's» (Barthes, 1993: 79). When looking at a film still from one of Nielsen's movies, the fate of her character becomes equally as central as the reality of the actress's eventual death. By existing in a narrative, which can endlessly repeat itself through retelling and replaying, Nielsen — in the guise of her role — partially escapes the cycle of life and death that viewers face when regarding regular photographs.

However, the nature of the film still is also essentially different from the frame enlargement due to the way in which the former captures a moment of artificial motion. Steven Jacobs argues that in stills, «a rigid stability determines the image since these pictures seem to compensate for [their] stillness with slight exaggerations of gesture and facial expressions» (Jacobs, 2010: 381). Actors pose as their characters in the midst of activity, often with mouths slightly agape as if in conversation or hands outstretched in gesture. In a still from the 1911 film *Den sorte drøm* [*The Black Dream*], Nielsen stands next to a seated Gunnar Helsengreen, who claps her hand as though to keep her from leaving [See *Image 1*]. Their pose



Image 1. Asta Nielsen, Gunnar Helsengreen, and Valdemar Psilander in a film still from *Den sorte drøm* [The Black Dream] (Urban Gad, DK, 1911).

suggests that Nielsen has just gotten up from her seat and stands now at the precipice of a definitive moment of action; either Helsingreen will pull her back into her chair, or she will break free of his grasp and walk away. Behind them, co-star Valdemar Psilander has placed his hand on his own seat, which it seems like he is about to draw back in order to sit down, and other tables and guests are vaguely visible, letting the viewer know that the scene takes place in an active social environment. However, the actors' facial expressions are slightly too deliberate in their dramatic effect and belie the spontaneity that their gestures try to express. Whereas a frame enlargement presents a frozen instant of true motion — which explains why these images are sometimes blurry — a film still's attempt to portray natural movement is veiled with deceit.

However, it is unlikely that the millions of filmgoers who saw stills published in fan magazines or taped up outside of cinemas were aware of or bothered by the images' synthetic depiction of action. In these contexts, the still created an economy of meaning that was in many ways alternative to the film's official narrative and instead centralized the importance of the depicted performer. The star system did not emerge alongside the invention of cinema, but appeared slightly later, once production companies realized that audiences would seek out films featuring actors they recognized and liked. With it came new possibilities for consumption, and the production of magazines, ephemera and other souvenirs featuring images of film stars became more widely available. Kathryn Fuller-Seeley argues that when items such as «photos, postcards, toys, spoons, buttons, and badges» were sold or given away, they transformed «a fan's fascination with the movies into concrete material objects to possess and collect» (Fuller-Seeley, 2018:31). Edgar Morin claims that this effectively converts «the star into merchandise designed for mass consumption», with the star system operating as a «specific institution of capitalism on a major scale» (Morin, 1961: 135-137). However, he also argues that «star-merchandise never wears out nor diminishes upon consumption. The multiplication of a star's



Image 2. Full-page spread in 'Cinema en Theater' on the Asta Nielsen film *Irrende Seelen* [*De Waas*\_Wandering Souls] (DE, 1921).

images, far from impairing, augments her worth and makes her more desirable» (*Ibidem*: 138). Thus professional film stills, paintings and the extensive supply of mass-produced objects featuring actors' images, all contribute to the process of remediation and the economy of stardom.

These various circulating images also all arguably inform and alter the filmic text itself. A spread in a 1921 issue of the Dutch periodical *Cinema en Theater*, dedicated to Asta Nielsen's drama *Irrende Seelen* [*De Waas* in Dutch and *Wandering Souls* in English] (1921), features a montage of stills alongside a short informational text about the movie [See *Image 2*]. Framed by Art Deco-inspired graphic designs, the collection of images provides the magazine's readers with a fragmented pictorial experience of the film. In their analysis of collage, Bolter and Grusin argue that its

effect is primarily hypermedial, as «the artist is defining a space through the disposition and interplay of forms that have been detached from their original context and then recombined» (Grusin & Bolter, 1999: 39). The spread's layout does not prescribe an order in which viewers should look at each individual image, making a number of combinations possible, and thus an imagined narrative may supplant the film's official storyline. Even viewers who have seen the original film must recreate it through their memory, which, no matter how sharp, is always prone to subjective "rewriting". The film stills posted as advertisements outside of movie houses functioned similarly, as they attempted to excite potential audience members about a current or forthcoming film by encouraging creative speculation about its content.

### **Film into Photography into Painting**

By challenging accepted positions regarding the nature of film and photography, the still revealed the inadequacies of strict media categories. However, many still considered these new technologies a threat to painting's status in the artistic landscape of the early twentieth century, and even practitioners and proponents of avant-garde art struggled to assert the medium's purpose in an era of mass-produced images. Certain critics and artists embraced possibilities for intermedial connections between painting and cinema, including the filmmaker Walter Ruttmann, who described his abstract approach as «painting with time», and hoped it would help bridge the divide between mass cinema audiences and rarefied avant-garde circles (Ruttmann, 2016: 451). However, others were less enthusiastic about interdisciplinary exchange, including *Bauhaus* magazine editor Ernst Kállai, who recognized film's central position in the cultural consciousness but criticized its hegemony. In a 1931 article, he argues: «Film is thus truly the standard vehicle for our modern vision in its unsteadiness and its addiction to variety... It tears things apart and disperses them into a flurry of alternating appearances» (Kállai,

2016: 405). It is interesting to note that, in Kállai's analysis, film's social effect mirrors its form; its ability to «tear things apart» and «disperse them» reflects its structural composition as a series of fragmented frames, cut and spliced together and run through a projector at a 'flurrying' pace. Yet, Kállai remains committed to a simplistic binarization that casts cinema's «unleashed kinesis» as diametrically opposed to painting's «fundamentally static essence», and leaves little room for consideration of filmic stillness and kinetic painting (*Ibidem*: 406).

Kállai exalts a select number of artists for persevering with revolutionary work in the face of cinema's exhaustive speed. However, it is highly unlikely that Pyke Koch would be among them, as his self-described magical realist style shares a number of visual commonalities with *Neue Sachlichkeit* painting, which Kállai considered 'reactionary' (*Ibidem*). Still, Koch shared Kállai's interest in film's effect on modern visual perception. In his 1929 *Portret Asta Nielsen* [*Portrait of Asta Nielsen*], Koch's earliest extant painting, the artist directly confronts the medium of the film still and studio portrait [See *Image 3*]. An active member of the Utrecht branch of the interwar film and art collective *Filmliga*, Koch was an avid moviegoer whose fascination with Nielsen is well documented. He once stated: «Asta Nielsen made a very powerful impression on me. It was a real shock. And her image has never left me» (Tilborgh, 1985: 142). It is widely known that Koch frequently painted from photographs, and Carel Blotkamp points out that *Portret Asta Nielsen* is based on two specific images — a film still of Nielsen from Bruno Rahn's 1927 film *Dirnentragödie* and a studio portrait of the actress dressed as her character in G.W. Pabst's 1925 drama *Die freudlose Gasse* [*Joyless Street*] [See *Images 4* and *5*]. Blotkamp argues that, by combining these images, the painting is «a sort of collage», wherein «the welding between the different parts is no longer visible» (Blotkamp, 2009. English translation by the author). In his reliance on a film still and studio portrait for the subject of his painting, Koch complicates the autonomous position the painter has traditionally maintained in cultural discourse, particularly when



Image 3. Pyke Koch. *Portret Asta Nielsen* [Portrait of Asta Nielsen], 1929. Oil on canvas. Centraal Museum, Utrecht..



Image 4. Studio portrait of Asta Nielsen in *Die freudlose Gasse* [Joyless Street] (G.W. Pabst, DE, 1925).

contrasted with producers of photographic and cinematographic images. Walter Benjamin expresses the essential differences between the artist and cinematographer in his seminal essay *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*:

«The painter maintains in his work a natural distance from reality, whereas the cinematographer penetrates deeply into its tissue. The images obtained by each differ enormously. The painter's is a total image, whereas that of the cinematographer is piecemeal, its manifold parts being assembled according to a new law» (Benjamin, 2008: 35).

In remediating a film still through the form of painting, Koch subsumes the work of both a photographer and filmmaker into his own painting practice, thus challenging any easy distinction between the images produced by artists in each medium. Unlike Benjamin's painter, Koch creates work that is triply mediated; his relation to his subject is first shaped by another apparatus and artistic practitioner, whose work was in turn informed by context of the original film.

*Portret Asta Nielsen* carries references not only to the images that serve as its source material, but also to the films from which these images originate. In the painting as well as the antecedent still and studio portrait, Nielsen does not break the fourth wall and, as a result, each object remains faithful to the original film's diegesis, effectively inhabiting the same narrative universe. However, a radical difference between Koch's painting and its photographic and cinematic sources is present in the artist's inclusion of color. Yet, even here a connection to filmic tradition can be identified, as Koch's sparing application of bright, broad color fields is visually similar to stenciling methods used in the coloration of black and white silent film [See *Image 6*]. Stenciling was a popular technique that required colorists to manually cut out areas in a film frame, which would then be tinted in different hues on another duplicate print<sup>2</sup>. The laborious time-consuming process meant that individual frames would rarely include more than six separate colors, resulting in a lack of subtle tonality and a predilection for blocks of vivid color that is also present in Koch's painting. However, unlike the film technicians who usually preferred



Image 5. Film still of Asta Nielsen in *Dirnentragödie* [Tragedy of the Street] (Bruno Rahn, DE, 1927).



Image 6. Frame enlargement from *Cyrano de Bergerac* (Augusto Genina, IT, 1923).

somewhat naturalistic color choices, Koch decided to paint Nielsen's skin a mossy green, imbuing the portrait with a distinctly uncanny effect that is at odds with the otherwise realistic style of the artwork. Contrasted with the shadowy, colorless background, Nielsen's green skin tone is suggestive of ill health, and lends the painting a sense of foreboding that perhaps hints at the films' dark themes and Nielsen's characters' ultimately tragic fates.

Koch's interpretation of images of Nielsen also represents the final stage of a remediative progression that slowly chips away at the actress's autonomy over her image. As a performer, Nielsen was widely regarded for her expressive portrayals of compelling and complex characters, which sometimes risked overwhelming the film's narrative and stylistic elements. After seeing her perform the title role in a 1921 film adaptation of *Hamlet*, a reviewer described Nielsen as «the thing to be remembered above all else... She is the pivot about which the drama revolves» (Fletcher, 1922: 69). Film historian Ansje van Beusekom argues that, during the 1910s, Nielsen was the most widely known actress amongst cinema audiences in the Netherlands, where Koch was living and working (Beusekom, 2010: 179). Unlike the vast majority of silent film actresses, Nielsen formed production companies in order to retain significant creative control over her films and was highly selective in the roles she chose to play. Each of her performances is imbued with a passionate sense of empathy that led spectators to believe they could sense «her inmost thoughts, almost, one might say, the workings of her mind» (“Big European Star in New York”, 1917: 789). These qualities are frequently invoked by critics as reasons for Nielsen's deserving categorization as a proto-feminist icon of early cinema, and they are also the first to be stripped away when she is featured in photographs and paintings. Immobilized in a still or studio portrait, she becomes more easily objectified, as Susan Sontag reminds us that photographs «turn an event or a person into something that can be possessed» (Sontag, 2003:81). In partially extracting Nielsen from the diegesis of the film in which she performs and separating her from the other characters, she can no longer react or interact, and

becomes «someone to be seen, not someone (like us) who also sees» (*Ibidem*: 72). It is thus not surprising that when Nielsen's studio portraits and film stills were reproduced as postcards and in magazines, she became the most popular pin-up amongst soldiers fighting in World War I. Though criticism of the male gaze originated with Laura Mulvey's 1975 analysis of film, in Koch's painting its influence is also deeply felt, as all remaining traces of Nielsen's commanding physical presence are filtered through his brush (Mulvey, 1999: 833-844).

## Conclusion

In the early twentieth century, the mediums of photography, film and painting collided in unprecedented ways, and have continually inspired a wide variety of critical and artistic reactions. While numerous theorists eagerly categorized these different modes of representation, arguing for the essential nature of each, some artists and critics recognized the ways in which certain cultural products evade clear definitions and produce their own economies of meaning in the spaces between traditionally accepted medial boundaries. Film stills and Koch's *Portret Asta Nielsen* challenge histories of art and film that treat painting and photography as static media, necessarily different from the kinetic moving image. Instead, they remediate the newer technology of cinema by referencing a particular film's narrative, motion, formal structure and color. Bolter and Grusin point out that a reciprocal relationship can often be identified between older technologies and the newer media that threaten to supplant them. They claim: «New technologies of representation proceed by reforming or remediating earlier ones, while earlier technologies are struggling to maintain their legitimacy by remediating newer ones» (Grusin & Bolter, 1999: 61). While this circumstance is certainly identifiable in the examples included in this essay, reducing an older technology's remediation of a newer one to a struggle for legitimacy is too simplistic. Asta Nielsen's film still and studio portrait and Koch's painted interpretation of them may instead be indicative of changes in

visual perception brought about by a rapidly modernizing society and its accompanying media, such as the moving image. New technologies always encourage alternative ways of perceiving the world, and galvanize artists to rethink visual representation and the category of “the real”. Therefore, it could be fruitful to consider remediative practices in film, photography and painting in the early twentieth century not as a tactic for artists to affirm their own medium’s relevance, but as a means of challenging the critical narrative that considers the quest for artistic realism inextricably tied to technological progress and unique media categories.



## NOTES

- 1 For further information about these different types of images, see Steven Jacobs's article. To avoid confusion, in this essay I will adopt Jacobs's terminology.
- 2 For more on this practice, see B. Flueckiger's digital resource "Timeline of Historical Film Colors" (<http://zauberklang.ch/filmcolors/timeline-entry/1218/>).

## References

- Barthes, R. (1993). *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard. London: Vintage Books, 79.
- \_\_\_\_ (1977). The Third Meaning: Research Notes on Some Eisenstein Stills. Heath, S. (ed. and trans.). *Image Music Text*. London: Fontana Press, 65.
- Benjamin, W. (2008). The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility [1935]. Jennings, M. W.; Doherty, B. & Levin, T. Y. (eds.). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. trans. Edmund Jephcott and Harry Zohn. Cambridge: Belknap Press, 35.
- Beusekom, A. van (2010). Asta Nielsen in the Netherlands: 1920. Bull, S. & Söderbergh Widding, A. (eds.). *Not so Silent: Women in Cinema before Sound*. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, 179.
- "Big European Star in New York" (1917, October 13). *Motography* 18, n° 15, 789.
- Blotkamp, C. (2009). Asta Nielsen. Schlüpmann, H. & Kuyper, E. et al. (eds.). *Asta Nielsen. Bd. 1: Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino*. Vienna: Filmarchiv Austria.
- Cole, H. (January 1922). What the Fans Think. *Picture Play Magazine* 15, n° 6, 104.
- Flueckiger, B. *Timeline of Historical Film Colors*. Available at <http://zauberklang.ch/filmcolors/timeline-entry/1218/>.
- Fuller-Seeley, K. (2018). Archaeologies of Fandom: Using Historical Methods to Explore Fan Cultures of the Past. Click, M. A. & Scott, S. (eds.). *The Routledge Companion to Media Fandom*. New York: Routledge, 31.
- Grusin, R. & Bolter, J. D. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 55.
- Jacobs, S. (2010, November). The History and Aesthetics of the Classical Film Still. *History of Photography* 34, n° 4, 373.
- Jensen, J. (2010). Asta Nielsen. Butler, C. & Schwartz, A. (eds.). *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*. New York: Museum of Modern Art, 91.
- Kállai, E. (2016). Painting and Film [1931]. Kaes, A.; Baer, N. & Cowan, M. (eds.). *The Promise of Cinema: German Film Theory, 1907-1933*. Berkeley: University of California Press, 405.
- Morin, E. (1961). *The Stars: An Account of the Star-System in Motion Pictures*. New York: Grove Press, Inc., 135-137.

- Mulvey, L. (1999). Visual Pleasure and Narrative Cinema. Braudy, L. & Cohen, M. (eds.). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, 833-44.
- Ruttman, W. (2016). Painting with Time [c. 1919]. Kaes, A.; Baer, N. & Cowan, M. (eds.). *The Promise of Cinema: German Film Theory, 1907-1933*. Berkeley: University of California Press, 451.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 81.
- Tilborgh, L. (1985). Freudian Motifs in the Oeuvre of Pyke Koch. *Simiolus* 15, 142.
- Whitely Fletcher, A. (1922, February). Across the Silversheet: The New Screen Plays in Review. *Motion Picture Magazine* 23, n° 1, 69.

*A PROCISSÃO DOS PASSOS DA PAIXÃO  
DE SÃO JOÃO DA FOZ DO DOURO  
um registo fílmico documental*

---

MARISA PEREIRA SANTOS

CITCEM/FLUP

The Passions of the Passion of Christ reflect a painful narrative, present in the memory and in the hearts of the faithful. This memory is celebrated in the Paschal Triduum — Last Supper, Death and Resurrection. The scenography of these processions was created using crosses, ephemeral architectures and small chapels, but also the humanization of the religious images through the appliance of hair and garments, as well as, inversely, the presence of children and young people dressed as angels carrying the *Arma Christi*.

However, some devotional practices have fallen into disuse, as is the case of the Passion Procession of Foz do Douro, which took place last in 1972. Its study is achieved through the analysis of iconographic sources and written and oral records.

To understand this scenery in the territory of Foz do Douro, we propose the analysis of the film record of the Passion Procession. It is a scanned copy of a missing reel of unknown authorship. If we analyze the parish registers of this church, we can date this document between the 1940s and 1970s, as it was the vicarage of the parish priest Manuel Dias da Costa

By associating this film record with the collected photographic images (between the decades of 1940/1970) and the documentation in the Parish Archive of Foz, it is possible to understand the paths and the organization of this procession.

These documents reflect the materiality of a reality that has been lost. We intend, through this study, to revivify the procession that animated, in times, the local community during Holy Week.

**Keywords.** Procession; chapels of the Foz do Douro; documentary filmic image; devotional practices.

Os Passos da Paixão de Cristo refletem uma narrativa dolorosa, presente na memória e nos corações dos fiéis, sendo celebrada no Tríduo Pascal — Ceia, Morte e Ressurreição. A cenografia destas procissões era criada pelo recurso a cruces, arquiteturas efémeras e pequenas capelas, mas também pela humanização das imagens religiosas, com cabelo e vestuário aplicados, e, inversamente, pela presença de crianças e jovens vestidas de anjos, portadores das *Arma Christi* ou de figuras sagradas, como Maria Madalena ou Nossa Senhora das Dores.

Contudo, algumas práticas devocionais foram caindo em desuso, como é o exemplo da Procissão dos Passos da Paixão da Foz do Douro, que ocorreu pela última vez na época quaresmal do ano de 1972. O seu estudo é conseguido através da análise de fontes iconográficas e registos escritos e orais. Assim, para a compreensão desta cenografia no território da Foz do Douro, propomos a análise do registo fílmico da Procissão dos Passos da Paixão desta paróquia. Trata-se de uma cópia digitalizada de uma bobine desaparecida, de autoria desconhecida. Se tivermos presentes a lista de párocos consultada em *Tesouro Barroco da Foz do Douro* (2010), de Rui Osório, podemos datar este documento entre as décadas de 40 e 70, por corresponder ao vicariato do Pároco Manuel Dias da Costa.

Ao associarmos este registo fílmico às imagens fotográficas recolhidas (entre as décadas de 1940/1970) e à documentação pertencente à Confraria do Senhor dos Passos e da Nossa Senhora da Soledade, existente no Arquivo Paroquial da Foz, é possível compreender-se os percursos e a organização desta Procissão. Estes documentos refletem, assim, a materialidade de uma realidade que se perdeu, pretendendo-se, através deste estudo, revivificar a Procissão que animou, em tempos, a comunidade local durante a Semana Santa.

**Palavras-chave.** Procissão; Passos da Foz do Douro; imagem fílmica documental; práticas devocionais.



### Considerações prévias

Uma procissão é um ato de devoção coletiva. Os crentes preparavam a igreja, as ruas e os andores, as imagens dos santos e as crianças, que se vestiam de anjos, aguardando com anseio o momento em que os andores saíam pela porta da igreja e iniciavam o percurso lento e moroso pelas ruas em redor. Segundo Paula Cardona:

«(...) as procissões transformam-se em grandes festivais urbanos, têm como cenário ideal as cidades, como epicentro a igreja e a praça que a envolve, implicavam um itinerário muito bem definido, percorrido por uma massa humana em movimento pelas ruas mais importantes que se preparavam cuidadosamente, a preceito para estas ocasiões» (Cardona, 2008-2009: 128).

É através dos registos fotográficos e fílmicos que captam estes acontecimentos religiosos e da documentação escrita deixada pelas entidades organizadoras, como as Confrarias, que é possível a análise e o estudo destas práticas devocionais, muitas delas já em desuso.

Ao partirmos da visão de que as imagens são formas de perpetuação da memória, propomo-nos estudar e analisar, neste artigo, o registo fílmico da Procissão dos Passos da Paixão da Foz do Douro. Trata-se de uma cópia digitalizada de uma bobine desaparecida, de autoria desconhecida, que pode ser datada entre as décadas de 50 e 70, se tivermos em conta o vestuário dos crentes e o período em que Manuel Dias da Costa foi pároco na Foz do Douro (1936-1974) (Osório, 2010: 123).

Para esta datação contribui igualmente o facto de, em 1940, o Passo do Passeio Alegre ter sido transferido para uma cota mais baixa, localizando-se atualmente no espaço da rampa de acesso à igreja. Encontrava-se originalmente junto dos edifícios anexos à mesma. Esta alteração urbana deveu-se à necessidade de criação de vias que

possibilitassem a circulação e o acesso automóvel ao Largo da Igreja. Ao que parece, no documento em análise, estes edifícios já haviam sido demolidos (*Procissão do Senhor dos Passos da Foz do Douro*, [2008]: 02'03").

Ao longo da investigação, deparamo-nos com estudos como *Silva de história e arte: notícias portucalenses* (1945), de Magalhães Basto; *A Foz do Douro: evolução Urbana* (2009), de Nuno Moura; *Foz do Douro de 1216 a 2016: 800 anos da Paróquia de São João Baptista* (2015) e *O Tesouro Barroco da Foz do Douro*, ambos da autoria do Padre Rui Osório, que abordam a História do local, a Igreja e capelas presentes neste território, mas sem os relacionar ou compreender segundo o seu contexto devocional, não descrevendo mesmo qualquer prática.

Para compreendermos melhor este universo devocional da Paixão de Cristo, foi essencial a leitura de *Procissões sacras: arte e equipamentos no universo das confrarias*, de Paula Cardona (2008-2009), e a leitura dos artigos que constituem a obra *Vivências da Paixão de Cristo: a imaginária religiosa no concelho de Ovar* (2003), publicados pela Câmara Municipal de Ovar. Apesar de não se referirem particularmente à Procissão dos Passos da Foz do Douro, apresentam-se como importantes contributos para a compreensão da temática em estudo.

Não existem, até à data, textos académicos que abordem a Procissão dos Passos da Paixão da Foz do Douro. É através dos registos existentes no Arquivo Paroquial da Foz do Douro, nomeadamente em *Livros de Atas*, *Registos de Despesas* e *Livros de Eleições* referentes à Confraria do Senhor dos Passos da Foz, e da análise do registo fílmico que podemos obter dados novos.

Devemos vincar o carácter inédito deste documento, que se afirma como uma ferramenta de imprescindível importância para o estudo e entendimento desta devoção no território da Foz. A imagem em movimento confirma, reforça e complementa a informação contida nas fontes escritas e nos testemunhos orais recolhidos. Partindo do registo fílmico podemos reconstituir parte do percurso, perceber a organização dos elementos intervenientes e elencar alterações na

paisagem urbana. Assim, a imagem em movimento torna-se num importante contributo para os estudos patrimoniais e devocionais da Foz do Douro, proporcionando a visualização de uma realidade perdida que vai além dos testemunhos orais e fontes escritas normalmente disponíveis para este tipo de estudos.

### Os Passos da Foz e a sua procissão

A *Venerável Confraria do Senhor dos Passos e da Nossa Senhora da Soledade*, instituída em 1671, tinha à sua responsabilidade um altar dedicado ao Senhor dos Passos, ainda hoje existente dentro da igreja paroquial. Trata-se do terceiro altar do lado do Evangelho e, como nos referem as *Memórias Paroquiais* de 1758, a imagem «sahe em procissão na quarta Dominga da Quaresma nesta freg.<sup>a</sup>; tem Comffraria, e a custa delle se fazem todas as suas funções» (Maia, 1988:38).

Não se sabe ao certo quando terá sido iniciada esta prática processional em honra do Senhor dos Passos no território da Foz do Douro. Contudo, a procissão já se realizaria em 1721, uma vez que o *Livro de Receitas e Despesas dos Santos Passos* (1706-1772) refere que foram « gastos 400 réis na construção das estações», ou seja, na armação de Passos (Arquivo Paroquial, 172: fls 66-67).

A implementação das normas tridentinas reforçou o fervor devocional pelo ciclo da Paixão de Cristo. Assim, para dignificarem as práticas litúrgicas associadas à festividade em honra do Senhor dos Passos, os irmãos da Confraria mandaram edificar cinco pequenos oratórios, conhecidos como Passos da Foz do Douro. Estes marcavam cinco das estações do percurso, que sofreu alterações ao longo dos anos, como refere a Ata de 15 de janeiro de 1854, presente no *Livro de Eleições da Venerável Confraria do Senhor dos Passos e da Nossa Senhora da Soledade* (1822). Desconhece-se a que estações estes passos corresponderiam, uma vez que existiam também passos armados ao longo do percurso. As placas de madeira pintadas com as estações da Via Sacra, no interior dos Passos, poderiam ajudar-nos nesta

identificação. Contudo, as atuais datam já deste século, tendo sido colocadas sem critério de correspondência. Pensa-se que as pinturas sobre madeira que se encontram expostas na parede do chamado *Corredor dos Bispos*, localizado no edifício anexo à igreja, seriam as originais. Contudo, desconhece-se a sua correspondência com o passo a que pertenciam.

Apesar da corrente impossibilidade em associar as estações aos respetivos Passos, compreendemos que estas construções vieram dar uma maior dignidade ao culto praticado, contribuindo para engrandecer a respetiva procissão. A Ata de 18 de dezembro de 1752 refere a vontade de se construírem os passos, mas, devido à falta de verbas, o projeto teve de ser adiado. No ano seguinte, seria deliberado um novo termo que ajusta os custos que a construção acarretaria. Contudo, só a 15 de outubro de 1764 surge a referência ao contrato celebrado com o mestre pedreiro Manuel dos Santos Porto para a execução da obra:

«(...) ajustamos aos quinze de Outubro de 1764 a factura das capelas do Snr. Dos Santos Passos com o mestre Pedreiro Manuel dos Santos Porto ficando por seu fiador e abonador a factura da dita obra José da Silva Santos do couto da Freguesia de Sedoite (...) capelas com os seu licerces em sicoenta e nove mil Reis» (Arquivo Paroquial, 1764: fl.29).

Sabe-se que, em 1767, os Passos do Passeio Alegre, Rua Bela, Santa Anastácia, Rua do Alto de Vila e do Largo do Rio da Bica já estavam abertos ao culto, segundo o registo das esmolas no *Libro de Receitas e Despesas dos Santos Passos* (1706-1772): «(...) Pello que renderão as bacias das Sestas feiras à noite na visita dos Passos – 1\$ 199 (...)» (Arquivo Paroquial, 1767: fl. 192v).

Terá sido em 1972, segundo testemunhos orais recolhidos, que decorreu pela última vez a Procissão do Senhor dos Passos na Foz do Douro. Assim, estas estruturas refletem, hoje, a materialidade de uma realidade perdida, mas que se pretende reanimar através da memória dos mais velhos e pelas fontes iconográficas recolhidas sobre a procissão que animou, em tempos, a comunidade local durante a Semana Santa.

### Uma devoção da comunidade *Fozeira*: análise de um registo

Nos primeiros anos deste século terá sido encontrada, numa das arrecadações da Igreja Paroquial da Foz do Douro, uma antiga bobine, sem referência de datação nem autoria, que continha o registo de uma das edições da Procissão em honra do Nosso Senhor dos Passos. O Pároco da época, Rui Osório, tomou a iniciativa de transferir este registo para suporte digital, divulgando-o num encontro aberto à comunidade ocorrido na igreja. Terá sido neste momento que Conceição Almeida, uma habitante da Foz Velha, adquiriu a cópia que chegou até nós. Ignora-se quantas cópias poderão existir, mas acredita-se que não terá sido somente Conceição Almeida a adquirir um dos DVDs apresentados aos fiéis reunidos. Quanto à bobine, não se sabe, atualmente, o seu paradeiro.

Ao visionarmos este registo, compreendemos que os planos criados e os enquadramentos da câmara ou câmaras foram feitos por um ou mais indivíduos com conhecimentos técnicos da prática cinematográfica. Partindo para uma análise e associando esta fonte à pesquisa documental e aos registos orais recolhidos, compreendemos que esta fonte não alberga todo o percurso, pois não regista a passagem da procissão por todos os passos, apresentando apenas o da Rua Bela (*Procissão do Senhor dos Passos da Foz do Douro*, [2008]: 04'40"—05'16"). Tal permite concluir que algumas partes não foram filmadas ou incluídas neste registo, podendo tal decorrer do facto do suporte original apresentar partes danificadas, o que terá impossibilitado a sua transferência para o suporte digital. Porém, poderá também não ter sido possível registar, devido às condições logísticas, a procissão na íntegra.

Apesar de acreditarmos que o atual suporte apenas contém parte do registo original, devemos referir a importância do mesmo para o estudo desta procissão. Constata-se uma escassez de fontes em arquivo e, conseqüentemente, uma carência de textos que abordem esta prática devocional da Foz no universo académico. Através desta fonte percebemos a organização e as personagens que faziam parte da



Imagem 1. Autoria desconhecida. *Procissão do Senhor dos Passos*: vista sobre o largo da Igreja, [s.d.]. Reprodução digital de filme [0'12'']; preto e branco.

procissão, sendo possível demarcar um percurso, para o qual também contribuiu a documentação de arquivo e os testemunhos orais.

Nos primeiros segundos do registo, a câmara inicia um percurso pela fachada da igreja paroquial, desde o seu frontão até à área zona do Largo da Igreja, onde qual a Banda Marcial da Foz do Douro [Ver *Imagem 1*] se junta para dar início à organização da saída da procissão (00'01"—00'25"). Quando a câmara desce pela fachada, apercebemo-nos de dois nichos vazios (00:10) que ladeiam a imagem do orago, São João Baptista. Segundo Rui Osório, entre 1776 e 1780, foram aí colocadas três imagens: ao centro, S. João Batista, o padroeiro e, dos lados, os irmãos S. Bento e Santa Escolástica (Osório, 2015: 51). Através do documento que aqui analisamos e descrevemos, sabemos que, na segunda metade do séc. XX estas imagens não se encontravam no seu local original, desconhecendo-se até agora o seu paradeiro.

Seguidamente, a objetiva detém-se na figura do pároco, aqui identificado como



Imagem 2. Autoria desconhecida. *Procição do Senhor dos Passos*: Padre Manuel Dias da Costa, [s.d.]. Reprodução digital de filme [0'26'']: preto e branco.

o Padre Manuel Dias da Costa (00'26"—00'28"). Através deste registo podemos proceder a uma possível datação do documento. Segundo a lista de párocos consultada em *Tesouro Barroco da Foz do Douro* (2010), de Rui Osório, Manuel Dias da Costa [Ver Imagem 2] foi Pároco da Foz do Douro entre 1936 e 1974 (Osório, 2010: 123). Ao associarmos este intervalo cronológico ao facto da última edição desta procissão ter sido em 1972 e ao tipo de roupas usadas pelos intervenientes, podemos restringir ainda mais este intervalo temporal, propondo-se uma datação entre 1945-1972.

O filme segue com a saída do estandarte da confraria, dos irmãos, que se distinguem através das opas envergadas, e de crianças vestidas de anjos (00'29"—01'14"). A câmara acompanha cada um destes intervenientes, desde o



Imagem 3. Autoria desconhecida. *Procissão do Senhor dos Passos: Andor do Senhor dos Passos*, [s.d.]. Reprodução digital de filme [1'20'']: preto e branco.

portal da igreja até ao largo, no qual podemos apontar uma alteração urbana. Ao segundo 47, a objetiva regista o estandarte que se desloca em direção à Rua de São João, que liga o Largo da Igreja ao espaço da Cantareira. Nesse momento, é possível ver-se, do lado esquerdo, um edifício de dois andares com uma fachada revestida de azulejos de padrão geométrico, interrompido por janelas com caixilhos em madeira, marcadas pelo trabalho de cantaria lisa. Atualmente, nesse mesmo local, deparamo-nos com uma casa de habitação desenvolvida em diversos andares com massas construtivas que avançam e recuam, dando uma noção de movimento volumétrico, muito ao gosto da nossa época.

O filme segue com a saída do andor do Nosso Senhor dos Passos da Igreja Paroquial (01'15"—01'46"). É possível compreender o peso considerável desta



Imagem 4. Autoria desconhecida. *Procissão do Senhor dos Passos: Anjo com Escadote*, [s.d.]. Reprodução digital de filme [2'15'']: preto e branco.

estrutura, uma vez que eram necessários doze homens para a carregar. Estes levavam consigo agulhetas, elementos cruciais para suportarem todo o peso quando a Procissão parava [Ver *Imagem 3*]. É ainda possível confirmar o uso de jarras, em cada um dos vértices do andor, objetos em prata que ainda fazem parte do espólio da Igreja Paroquial.

O andor era precedido por crianças vestidas de anjos que transportavam consigo as *Arma Christi*, como o escadote ou o pano de Verónica (01'47"—02'24'") [Ver *Imagem 4*]. A câmara demora-se nestas personagens dando-nos conta da iconografia presente, no geral, e das expressões de cada um, em particular. Ao analisarmos este excerto constatamos que as crianças exibem uma postura de



Imagem 5. Autoria desconhecida. *Procissão do Senhor dos Passos*: Passagem da Procissão do Senhor dos Passos pela Cantareira, [s.d.]. Reprodução digital de filme [2'42'']: preto e branco.

seriedade, ao entrar no ambiente solene do momento. Exemplo disso são as personagens de Maria Madalena, Nossa Senhora das Dores e o Anjo (02'25"—02'30"). Contudo, face à posição assumida pelo Anjo, é impossível procedermos à sua identificação hierárquica. Ao atentarmos no fotograma do minuto 2'25", percebemos que por detrás das personagens surge uma multidão de crianças e adultos, destacando-se um menino com cerca de 10 anos que tenta dar um passo em frente, mas é barrado pela mão rígida de uma figura feminina que o impede de avançar. Contudo, a expressão de curiosidade é patente nos seus olhos. Através deste apontamento percebemos a importância destes momentos no seio da comunidade, pois interrompem a rotina da freguesia. Tal é também confirmado pela transição para a saída do andor de Nossa Senhora da Soledade do espaço da

igreja (02'33"—02'37"), onde a câmara capta a comunidade que se reúne no Largo da Igreja para assistir à saída da procissão (2'31"—2'41").

Seguidamente, o registo passa para o espaço da Cantareira (02'42") [Ver *Imagem 5*]. Ao longo dos momentos que se seguem, a câmara, localizada num ponto elevado, possivelmente numa varanda, capta a organização dos elementos da procissão (02'42"—04'45"). Devemos destacar que o único registo documental, até ao momento, referente à organização deste evento data do séc. XVIII, estando referenciado no fólio 10 do *Livro de Eleições do Senhor dos Passos* de 1733, acedido no Arquivo Paroquial da Foz do Douro. Assim, o registo fílmico dá a conhecer a organização da procissão para o século XX, confirmando algumas indicações dadas pela comunidade, como a presença de anjos, da banda e dos dois andores. Contudo, não nos podemos esquecer que a organização poderia ser alvo de mudanças, assim como o seu percurso.

Neste registo compreendermos ainda que, no atual espaço da Rua do Passeio Alegre, passava a linha do elétrico, que hoje se localiza junto às fachadas das casas.

A procissão segue para o Jardim do Passeio Alegre (04'26"—04'39"), que já apresentava a sua atual configuração. A câmara regista os elementos a partir da sua retaguarda, percebendo-se o quão numerosa era a afluência de fiéis para assistirem à passagem da procissão, quer na rua quer nas varandas, com as colchas penduradas.

A filmagem prossegue com o andor do Senhor dos Passos a subir a Rua Bela (04'40"—04'45"). A câmara encontra-se no cimo da rua, mostrando o quão íngreme e estreita é esta via calcetada com pequenas pedras escorregadias. Como elemento de transição surge a inscrição feita no chão com flores, podendo ler-se «Em Louvor do N.S. dos Passos». Aqui a câmara vai subindo e fechando o seu plano, demorando-se nas portas abertas do Passo, decorado com flores e velas (04'46"—05'08"). Estes fotogramas são importantes para compreendermos que, à época, as portas dos Passos eram em madeira e vidro, contrariamente às atuais, em ferro e vidro, que procuram ser uma recriação das originais.

Segue-se a oração feita junto ao Passo da Rua Bela pelo pároco (05'10"—05'17"). O filme continua com o registo da descida do andor para a Rua do Passeio Alegre, onde a procissão esperava (05'18"—05'37").

As pequenas oscilações da câmara, ocorridas por todo o registo, mas intensificadas entre os minutos 06'14" e 06'21", poderão indicar que o equipamento era operado à mão.

Ainda na Rua do Passeio Alegre, a câmara regista a passagem do Pálio (06'23"—06'46"; 06'51"—07'00"), durante a qual os crentes se iam ajoelhando e fazendo uma vénia (06'47"—06'50"), mostrando um ato de devoção que atualmente já não se constata com tanta frequência. Posteriormente dá-se a deslocação do andor da Nossa Senhora da Soledade para a Esplanada do Castelo (07'01"—07'05"). Através deste excerto percebemos que havia uma subida em terra batida, que levava a procissão até à Rua da Senhora da Luz, também ela atravessada pela linha do elétrico, que hoje já não se encontra no local (07'43"). Devemos destacar que, à época, o atual nº185, que delimita do lado direito a entrada para a Rua de São Bartolomeu, tinha apenas um andar, ao contrário do que hoje é visível.

Entre os minutos 07'10" e 8'21", a objetiva regista os diversos elementos da procissão numa dança incessante entre Anjos, andor da Nossa Senhora da Soledade, mulheres santas e pálio. A partir do minuto 08'26", já não é possível identificar as ruas devido ao facto dos planos serem mais fechados, concentrados nas personagens em particular. Ao minuto 09'29", é registada a descida pela antiga Rua Florida, atual Rua Miguel de Sousa Guedes [Ver *Imagem 6*], que precedia a paragem no Passo do Alto de Vila e antecedia a paragem no Passo de Santa Anastácia. Através deste registo compreendemos que, à época do filme, existia um palacete no alto da Rua Miguel de Sousa Guedes, onde agora se encontra um prédio de habitação (09'30").

Devemos referir que este suporte apenas capta a paragem junto ao Passo da Rua Bela e não nos restantes, o que nos leva a acreditar que este registo não se encontra completo.



Imagem 6. Autoria desconhecida. *Procissão do Senhor dos Passos*: descida da Procissão do Senhor dos Passos pela Rua Miguel de Sousa Guedes, [s.d.]. Reprodução digital de filme [9'19'']: preto e branco.

Por fim, surgem os andores dentro da igreja. Do lado do Evangelho, o andor do Senhor dos Passos, do lado da Epístola, o da Nossa Senhora da Soledade. Compreendemos que a câmara se encontra no coro alto, agora fechado à circulação, captando a zona do altar-mor. O registo é feito verticalmente, desde o topo do trono eucarístico, que à época detinha um Cristo crucificado, até culminar nos andores, junto dos quais se encontram quatro acólitos de cada um dos lados (09'35''-09'44''). Trata-se do momento da reunião de todos os elementos da procissão para se dar início aos trabalhos litúrgicos. Devemos referir que o Cristo Crucificado, que se encontrava no topo do trono, foi daí retirado, não havendo, ainda, a confirmação precisa da sua localização atual dentro da igreja.

A partir deste registo fílmico podemos proceder ao levantamento de um percurso, práticas devocionais, como o ajoelhar dos crentes à passagem do pálio;

personagens, como o Padre Manuel Dias da Costa, que nos permite situar cronologicamente a fonte; e confirmar informação contida na documentação do século XIX, que indica a saída da procissão da Igreja Paroquial e a presença da Banda Marcial da Foz. A imagem em movimento permite-nos conhecer as particularidades do espaço, do tempo e das vivências, colocando-nos perante uma realidade concreta.

### Possível percurso e organização

Partindo do registo fílmico, da pesquisa documental e dos testemunhos orais, compreendemos que a procissão poderia seguir o seguinte percurso: saía da igreja, dentro da qual decorria a Estação do Pretório, descia pela Rua de São João até à Cantareira, ia em direção ao Passeio Alegre e parava no Passo junto à Igreja. Continuava pelo Passeio Alegre e subia a Rua Bela, onde paravam no respetivo Passo. Apenas subia o andor do Senhor dos Passos, que voltava para a Rua do Passeio Alegre e seguia em direção à Esplanada do Castelo. Seguia pela Rua da Nossa Senhora da Luz e virava à direita na Rua do Gama, atual Rua do Diu. Descia pela Rua Nova do Túnel, atual Rua do Teatro, em direção a Cadouços, atual Rua da Fonte da Luz, descendo a Rua da Cerca e virando para a Rua de Alto de Vila, onde encontravam o respetivo passo. Após esta paragem, descia a Rua Florida, atual Rua Miguel de Sousa Guedes parando no Passo de Santa Anastácia. Daí subia a Rua até ao Passo da Feira e descia pela Rua das Laranjeiras até entrar novamente na Rua de São João, terminando a procissão na Igreja.

Atendendo ao excerto entre os minutos 02'42" e 04'45", aquando da passagem da procissão pela Cantareira, compreendemos a organização presente naquela edição da procissão. A abrir ia o estandarte e os irmãos da confraria com opas. Seguiam-se as crianças vestidas de anjos; o andor do Senhor dos Passos; os anjos portadores das *Arma Christi*; o Anjo, Maria Madalena e Nossa Senhora das Dores; o andor da Nossa Senhora da Soledade; as três mulheres santas; os acólitos e a irmandade com opas; o Pálio com representantes do poder religioso; os



Imagem 7. Construção digital do percurso sobreposta à *Carta Topográfica da Cidade do Porto* (Ferreira, 1892). Esquema produzido pela autora, 2019.

representantes do poder civil e da guarda civil; a Banda Marcial da Foz e os penitentes. É de destacar que ao longo da procissão, a ladear, se encontravam elementos da guarda civil, para manterem a ordem, e indivíduos da irmandade com as suas opas, que delimitavam o cortejo religioso da comunidade de fiéis.

### Considerações Finais

Constatamos a carência de um estudo que refletisse sobre esta prática religiosa que outrora animou o espaço da Foz e que, atualmente, apenas permanece na memória dos mais velhos.

É necessário um escrutínio das fontes escritas contidas no Arquivo Paroquial da Foz do Douro para conseguirmos retirar algumas informações, ainda que parcialmente, sobre o percurso do séc. XVIII e os elementos intervenientes para os séculos XVIII e XIX.

Acreditamos que este registo não se encontra, atualmente, na íntegra, pois capta a passagem da procissão pelo Passo da Rua Bela, mas não pelos restantes passos. Porém, apresenta-se como uma fonte visual que nos dá a conhecer uma realidade concreta no seu tempo e espaço e que confirma e complementa as informações das fontes escritas e orais. Exemplo disso é a indicação da saída da Procissão da Igreja Paroquial da Foz do Douro, a presença da Banda Marcial da Foz, dos dois andores (Senhor dos Passos e Nossa Senhora da Soledade) e das figuras de Anjos e de Maria Madalena.



**Um agradecimento muito especial a:** António Tavares, Conceição Almeida, Inácio Sousa, Manuela Ferreira, Manuela Teixeira, Palmira Gonçalves, Rosa Maria Freitas, e Tia Zéza da Foz do Douro.

## Referências

- AA.vv (2003). *Vivências da paixão de cristo: a imaginária religiosa no concelho de Ovar*. Ovar: Câmara Municipal de Ovar.
- Arquivo Paroquial da Foz do Douro (1854, 15 de janeiro). *Ata do Libro de Eleições da Venerável Confraria do Senhor dos Passos e da Nossa Senhora da Soledade*, fls. 31v, 32, 32v.
- \_\_\_ (1767). *Livro da Receita e Despesa dos Santos Passos*, fl. 192v.
- \_\_\_ (1764, 15 de outubro). *Ata do Libro das Eleições do Senhor dos Passos*, fl.29.
- \_\_\_ (1752, 18 de dezembro). *Ata do Libro das Eleições do Senhor dos Passos*, fl.25.
- \_\_\_ (1721). *Ata do Libro de Receita e Despesa dos Santos Passos*, fls 66-67.
- Basto, A. de Magalhães (1945). *Silva de história e arte: notícias portucalenses*. Porto: Livraria Progredior.
- Cardona, Paula Cristina Machado (2008-2009). Procissões sacras: arte e equipamentos no universo das confrarias. *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e técnicas do Património*. Série I, Vol. VII-VIII. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 127-149.
- Ferreira, A. Teles. (1892). *Carta Topográfica da Cidade do Porto*. Porto: Câmara Municipal do Porto.
- Maia, Sebastião Oliveira. (1988). *Onde o rio acaba e a foz do Douro começa*. Porto: O Progresso da Foz, 37-41 [Consulta da transcrição das Memórias Paroquiais da Paróquia da Foz do Douro (1758)].
- Moura, Nuno Augusto Monteiro de Campos (2009). *A Foz do Douro: evolução, Urbana*. Porto: Edição do Autor.
- Osório, Rui (2015). *Foz do Douro de 1216 a 2016: 800 anos da Paróquia de São João Baptista*. Porto: Paróquia de São João Baptista da Foz do Douro.
- \_\_\_ (2010). *O Tesouro Barroco da Foz do Douro*. Porto: Paróquia de São João Baptista da Foz do Douro.
- Procissão do Senhor dos Passos da Foz do Douro* [conteúdo de bobine transferida para DVD]. [2008]. Porto: Igreja Paroquial de São João da Foz [sem distribuição].

**ENTRE IMAGENS**  
***Daniel Boudinet e a fotografia***

---

RODRIGO FONTANARI<sup>1</sup>

Université de Paris VII—Denis Diderot/Pontífica U. Católica de São Paulo

This essay aims, on the one hand, to submit to the public, even in its broad line, the work of the French photographer Daniel Boudinet and, on the other hand, to look closely at his work titled “Paris-Rome-London”, which covers the period from 1975 to 1977, in which the photographer seems to reflect not only on the poetry of the colours of cities at night, but also, on the proper way to seize poetic forms. It is a series of nocturnal photographs whose aesthetics is halfway between the *repérages* (pure recognition of sites) and *repaire* (the place of refuge). Here we work with the hypothesis that these photographs seek, therefore, to rediscover, in some way, within their own fixity and rigidity the idea of movement, while making them any space where only plastic events occur.

**Keywords.** Daniel Boudinet; night photography; time; movement.

Este ensaio visa, por um lado, apresentar ao público, ainda que em suas grandes linhas, a obra do fotógrafo francês Daniel Boudinet e, por outro, se debruçar mais detidamente sobre seu trabalho intitulado de “Paris-Roma-Londres”, que abarca um período que vai de 1975 a 1977, em que o fotógrafo parece refletir não apenas sobre a poesia das cores das cidades noturnas, mas também, sobre a própria maneira de como apreender sua poética das formas. Trata-se de uma série de fotografias noturnas cuja estética se apresenta a meio caminho entre *repérages* (o puro conhecimento de locais) e *repaire* (o local de refúgio). Trabalha-se, aqui, com a hipótese de que suas fotografias buscam, portanto, reencontrar, de algum modo, em sua própria fixidez e rigidez, a ideia do movimento, tornando-as um espaço qualquer, onde há apenas acontecimentos plásticos.

**Palavras-chave.** Daniel Boudinet; fotografia noturna; tempo; movimento.





## Os olhos de Daniel Boudinet

Se, por um lado, certos traços biográficos do fotógrafo francês Daniel Boudinet já atestavam seu interesse pelo exercício do olhar fotográfico: um «sentido agudo de observação», por outro, o olhar insistente, que passa as horas do dia no beiral da janela de sua casa à Chamonix, na região dos Alpes, a «observar o cume das montanhas» (Ducroix, 1993: 204), testemunha sobre sua arte fotográfica que, como ele mesmo confessa numa de suas entrevistas em 1980, foi descoberto *ao caso*<sup>2</sup> (Ducroix, 1993: 206).

É, portanto, esse olhar atento e observador que se buscará interrogar. Este ensaio visa refletir sobre o fazer fotográfico de Daniel Boudinet que, por hipótese, não se caracteriza apenas por uma operação mecânica, química ou física. Longe disso. É, antes de tudo, um ato mental. Nascido de um olhar que — como assegura sua biografia — sabe contemplar, o que torna o enquadramento fotográfico num espaço pictórico inteiramente organizado e hierarquizado, interiorizando o tempo próprio da contemplação de que se constrói cada um deles.

A textura e a temporalidade da imagem fotográfica de Boudinet surgem do tempo lento de contemplação, que permite a reconfiguração da complexidade das simultaneidades que vão se organizando no interior do quadro fotográfico.

Assim, sem se reduzir à composição das relações de formas, o ato fotográfico de Daniel Boudinet parece muito mais atento às nuances plásticas que se estabelecem entre as faixadas, os objetos justapostos pelo acaso e entrecruzam o olhar atento do fotógrafo. Ao menos, é o que permite entrever a experiência deste trabalho noturno, inteiramente em cores, principiado ao longo da década de 1970.

## Cidades invisíveis

De *Bomarzo à Alsace* — títulos de seus dois primeiros trabalhos fotográficos — Daniel Boudinet já havia mostrado ao público as predileções de seu olhar, sempre à procura de uma espécie de perfeição de uma paisagem, de uma paisagem ideal. Imagens em que o fotógrafo se dedica a mostrar não apenas o misterioso e o fantástico, mas também as formas, as nuances, tanto do bucólico, do rural, quanto de arquitetura, expondo sob a luz do dia toda nervura das formas arquitetônicas de uma construção. Sem se esquecer, entretanto, também de seu trabalho como retratista de artistas, intelectuais de sua época.

Entre 1975 e 1977, Daniel Boudinet, de maneira singular, passa então a se debruçar sobre o cair da noite e o acender das luzes das ruas, observando a composição plástica desenhada pelas luzes, sombras, mas também pelas cores reveladas na obscuridade da noite. É aí que irrompe todo seu teatro.

Aliás, se é pelo teatro que se pode interpretar seu ato fotográfico — ao menos é o que nos permite entrever esta breve nota encontrada em uma das suas cadernetas de seu arquivo: «Estamos todos num teatro. Só não se sabe muito bem onde se encontra a cena» (Boudinet, 2005/028) —, é porque, tal como Roland Barthes em *A Câmara Clara*, Daniel Boudinet<sup>3</sup> também entrevê que «não é, porém (parece-me), pela Pintura que a Fotografia tem a ver com arte, é pelo Teatro [...] A câmera obscura, em suma, deu ao mesmo tempo o quadro perspectivo, a Fotografia e o Diorama, sendo todos os três, arte de cena» (Barthes, 2002<sup>4</sup>: 813). O ato fotográfico de Daniel Boudinet assenta no encontro da cena. Ou melhor, para dizer nos termos do próprio fotógrafo, no “sentido dos ângulos”, guardando, em seu fazer fotográfico, o duplo movimento de descobrir e idealizar a imagem que se fotografa.

Como testemunha e esclarece Daniel Boudinet, numa entrevista à Sylvain Lecombe para revista *Canal* de 1978, «todo meu trabalho fotográfico está relacionado à deambulação. Primeiramente para encontrar o lugar para fotografar, em seguida, para descobrir lentamente nesse lugar o ponto de vista ideal que permite a fotografia» (Lecombe, 1978: 5).



Imagem 1. Daniel Boudinet, *Rome*, 1974, Donation Daniel Boudinet, Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion RMN-GP.

É essa procura pela cena que a fotografia intitulada *Rome 1977* sugere: o fundo negro da escuridão em pleno contraste com colorido do muro transforma a calçada e a rua num palco, em que a variação de tonalidade de ocre que a iluminação cria é, ela mesma, a um só tempo, sujeito e objeto da imagem e delinea, sob a intensidade da sombra, a atmosfera de um espaço cênico, um minúsculo e condensado *décor* de teatro.

Essa série de fotografias noturnas, em particular, atesta a predileção pelo caminhar, pelo passear, que está por detrás da descoberta de cada uma dessas imagens. Entre *repérage* (o puro reconhecimento de locais) e *repaire* (o local de refúgio), Daniel Boudinet faz o olhar do espectador descobrir cidades invisíveis. Por isso mesmo, os lugares escolhidos para fotografar não têm uma finalidade prática, tampouco documentária<sup>5</sup>. São lugares incomuns e totalmente assimétricos a Paris, a Roma e a Londres os que se conhecem enquanto turista e que, muitas vezes, se encontram nas fotografias de prospectos turísticos ou mesmo de cartões postais.

Tem-se a impressão de um espaço em suspensão, revestido de uma inusitada presença e efemeridade. Daniel Boudinet recusa-se a converter simplesmente esses lugares num décor de teatro ou cinema, esforçando-se em torná-los num espaço de fuga em que, mais do que se esconder do mundo, o corpo pode se recolher, encontrar-se em recolhimento e repouso.

Despido de um olhar inteiramente armado por trás da câmara, o fotógrafo acessa a uma outra cidade totalmente desprovida de estruturas racionalistas de utilidade e de finalidade operativa, uma cidade labiríntica que se reabre ao significado das coisas.

Uma cidade que apenas nasce e a que só se tem acesso através de um olhar pela tangente, de um olhar que vagueia por entre suas ruas, percorrendo-as para reconhecer no exterior seu interior. Esse passear errante pelos caminhos desordenados e desviantes da cidade permite ao olhar do fotógrafo fazer surgir lugares em suspensão, mostrando detalhes das cidades que, muitas vezes, passam despercebidos ao olhar já bastante acostumado ao torpor da simples obscuridade da condição noturna.

«Travaillez pendant que vous avez encore lumière...» (Proust)

Numa espécie tentativa de reversibilidade do platonismo, cada uma das fotografias desta série poderia ser considerada como um sutil convite a descer à caverna platônica, para reconhecer aí que é possível também de entrever, no interior dessa caverna, um lugar inundado de claridade, de uma luminosidade única que diz qualidades únicas, onde, embora a luz exógena não irradie mais, a luz endógena jamais se apaga. É o que permite entrever os termos de Michel Nuridsany (1977: 4) em *Tendances actuelles de la photographie en France*, ao notar no trabalho poético noturno de Boudinet que «a luz convida o indizível a se manifestar».



Imagem 2. Daniel Boudinet, *Paris*, 1975, Donation Daniel Boudinet, Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion RMN-GP

Essa obscuridade singular transpassada por uma luminosidade frágil coloca em relevo a cor<sup>6</sup>, as formas e as texturas. Portanto, ao contrário do que sugere o crítico de fotografia Christian Caujolle (1993: 11), não é simplesmente «a luz que produz a cor», é o entrelaçamento dessa luz na escuridão, toda atmosfera noturna emanada e construída pelas diferentes técnicas de iluminação pública, que permite ao fotógrafo fazer existir sua fotografia.

É o que, de certa maneira, revela esta outra fotografia, *Paris 1975*. Essa substância luminosa entrelaçada pela obscuridade da noite é a mesma matéria da imagem. É ela que permite a Boudinet criar uma espécie de *décalage* com a realidade, criar até mesmo a cor, tornando suas imagens num teatro da luz. A luz enquanto substância pousa e repousa sobre a cena, cria cenários, ou paisagens possíveis para o espaço, e abre, misteriosamente, uma fenda, para olhar ali onde tudo parece mesmo ser apenas feito de uma escuridão sem vida.

Assim, o fotógrafo situa-se na contracorrente de toda ideia de trivialidade que ronda a fotografia em cores, enquanto atividade de passatempo de fotógrafos amadores. Ele busca, num certo sentido, através de seu interesse de pesquisa estética, conceder a essa imagem em cores a dignidade de uma atividade artística.

Trata-se de uma imagem fotográfica que vai em direção às bordas extremas do visível. Daniel Boudinet dirige o olhar para aquilo que «há de mais leve [...] para aquilo que só se pode revelar por uma visão indireta» (Calvino, 2001: 18) na escuridão e obscuridade da noite. Seu olhar subtrai, assim, o peso que ronda a cidade e a escuridão noturna, transformando-as numa paisagem neutra. Uma outra paisagem se descortina somente quando o olhar se abre a outras trilhas, distante do traçado aparente da cidade, de que, portanto, só há existência sob condições noturnas.

A fotografia de Boudinet não reproduz apenas o visível, torna visível. Ao acentuar a tintura da cidade noturna, a beleza quase inapreensível que se mostra quando a noite vem encobrir a luz do dia, Daniel Boudinet deixa as coisas falarem — ele sabe ouvir o seu silêncio —, livrando-as dos símbolos que elas mesmas anunciam.

### Duração de um instante

Suas fotografias têm tempo. Opondo-se historicamente a toda velocidade e instantaneidade ditadas pela concepção de “instante decisivo”<sup>7</sup>, entrevisto, de certa maneira, no trabalho fotográfico de Henri Cartier Bresson e no fotojornalismo em geral, Boudinet dá existência a uma imagem fotográfica que contém, em si mesma, toda espessura do tempo. Elas têm duração [*durée*], o que permite à paisagem mostrar toda sua interioridade, toda sua intimidade. De resto, há esta outra nota encontrada em seus arquivos — «encontrar na fixidez a ideia de movimento. Representar um tempo de eternidade é o único concebível e possível» (Boudinet, 2005/028) — que autoriza pensar o movimento no tempo. Ou então, não seria esta uma das obsessões de sua arte. Sua concepção de imagem poderia ser entendida como uma “escultura no tempo” (Tarkovsky, 2014: 15), o que não soa estranho para aqueles que sabem que o fotógrafo entrevê em sua arte tanto o trabalho de escultor quanto o de pintor<sup>8</sup>.

Feitas a partir de um tempo de pose extremamente longa, como assume o próprio fotógrafo, as imagens desta série noturna subvertem a experiência do tempo proporcionada pela naturalização do instantâneo inerente a toda prática da fotografia moderna, concedendo lugar à experiência da duração, que desconstrói a álgebra do instante. Aos olhos de Boudinet, deixa de ser apenas uma «fatia única e singular de espaço-tempo», como preconizada Philippe Dubois (1990: 163) em *O ato fotográfico*, para se revelar como o produto do congelamento do espaço e não do tempo (da interrupção artificial de uma duração). A imagem é o resultado desse tempo produzido e germinado em seu interior.

Quando, então, o ato fotográfico parece encontrar, na modernidade, seu ápice da aceleração, Boudinet mostra, a partir desse seu trabalho, que o aparelho fotográfico é também uma máquina de esperar. Ao devolver-lhe toda sua lentidão, o fotógrafo não esconde que seu ato se faz inteiramente num trabalho de pose, como se alguma coisa permanecesse, ainda que minimamente no instante, e sua duração

oferece ao olhar uma outra dimensão da imagem que faz dela uma “imobilidade viva”, como escreve Roland Barthes (2002: 828).

Ora, na proporção que aumenta a retenção do tempo no interior da imagem, tem-se a impressão de diminuir a sua fixidez. A fotografia deixa de ser uma imagem despossuída de tempo e movimento, sendo antes um movimento que se dilui e se entrelaça na liturgia do instante em que se funda. Há no ato mesmo de esperar, em Boudinet, a ideia de movimento, pois a espera é aí a antecipação no tempo do que se busca tornar visível. É toda interioridade do tempo na imagem, essa tentativa de representar o tempo da eternidade que faz com que a imagem fotográfica restitua em sua fixidez a ideia de movimento. A imagem fotográfica torna-se uma imobilidade petrificada de movimento, uma espécie de respiro cujo movimento irrompe do próprio registro fotográfico enquanto acontecimento.

Boudinet capta o espaço, a fluidez da paisagem se configurando intimamente no interstício do movimento da duração do ato fotográfico. Como numa espécie de plano-sequência, o fotógrafo, com sua câmera fixa, apenas observa o desenrolar da cena, da subtilidade da paisagem se exprimindo, condensando, o que revela, na imagem, um mundo de lentidão, cujo movimento só se dá a ver àquele que não submete o olhar ao vórtice da aceleração. É, de certa maneira, o que mostra esta fotografia *Rome, 1975*.

Assim, o fotógrafo tensiona, na construção do quadro fotográfico, tanto a dimensão *Khronos* do tempo, quanto sua face *kairos*<sup>9</sup>, que faz da imagem fotográfica por si só, a experiência de uma densidade, uma espessura do tempo. Aquele tempo suficiente para que as coisas aconteçam, provocando na imagem fotográfica uma inversão da percepção sensorial de sua natureza: um movimento singular cuja mobilidade abruptamente desacelerada permite imaginar o lento descolar das coisas no seu interior. Ora, aponta nessa mesma direção a declaração do fotógrafo, na entrevista anteriormente mencionada, em 1978: «amo pensar que o tempo contido na minha foto poderia ser simbolizado por um personagem atravessando o retângulo num passo normal» (Lecombre, 1978: 5).



Imagem 3. Daniel Boudinet,, *Rome*, 1975, Donation Daniel Boudinet, Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion RMN-GP



Imagem 4. Daniel Boudinet, *Londres*, 1977, Donation Daniel Boudinet, Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion RMN-GP



Imagem 5. Daniel Boudinet, *Londres*, 1977, Donation Daniel Boudinet, Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion RMN-GP

Impossível deixar de pensar nestas duas outras imagens [Ver *Imagens 4— 5*]. A rigidez da construção, de sua presença no tempo, cria a impressão de ser possível adentrar, passear sob o calçamento, enquanto na outra, o extenso pavimento de pedras desperta a vontade de por aí caminhar.

Daniel Boudinet torna visível essa unidade invisível sob a superfície da pequena pele de que se origina a película fotográfica: um instante em plena suspensão; um instante sem interrupção, mas que faz o olhar do espectador mergulhar no quadrante fotográfico, dissolvendo-se inteiramente na infinitude de sua duração, o que transforma a disposição concreta de um lugar concreto numa organização sensível.

### Um espaço de recolhimento e de silêncio

A arte fotográfica de Daniel Boudinet torna, então, visível o quê? Consistindo numa espécie de meditação produtiva que faz o espectador ver o que não havia visto, ou o que até então acreditava não ver. Uma tarefa constante de vigília entre o olhar e o ver, que faz do ato fotográfico um gesto que perscruta, interroga a partir e para além do visível, produzindo uma imagem que é capaz de escavar as evidências e superficialidades do visível.

Dessa perspectiva, o formato escolhido para revelação das imagens desta série desempenha um papel importante. Em geral, elas são reveladas na dimensão de 10 por 15 centímetros, bastante próximas do tamanho de um cartão postal, pelo qual Boudinet tinha uma certa afeição, comprovada pela caixa de seu arquivo, composta por uma vasta coleção de postais, em sua maioria de belas-artes e monumentos de arquiteturas, depositada à Médiathèque de l'Architecture et Patrimoine (MAP), atesta, definitivamente, seu interesse.

Esse pequeno formato, longe de transformar e reduzir a uma banalidade comercial, a uma vulgaridade ou *clichê*, exige do espectador um recolhimento e uma aproximação para melhor vê-las e contemplar suas paisagens. Mas não é apenas o



Imagens 6 e 7. Daniel Boudinet, *Paris*, 1977 (em cima), *Paris*, 1977 (em baixo),  
Donation Daniel Boudinet, Ministère de la Culture (France), Médiathèque de  
l'architecture et du patrimoine, diffusion RMN-GP.

modo de ver que se modifica. Ao forçar o espectador a se deslocar em sua direção, o que era puramente estático, ganha sutilmente uma espécie de movimento. E, então, ao se aproximar, esse olhar circula e adentra à imagem, sem, contudo, torná-la necessariamente num objeto de culto, isto é, recuperando a “aura” desses lugares.

Esse pequeno formato faz despertar no olhar do espectador o “desejo de habitação”, para reter, mais uma vez, a expressão de Barthes (2002: 819). Um desejo

fantasmático, isto é, dependente «de uma espécie de vidência que parece me levar adiante, a um tempo utópico, ou me reportar para trás, para não sei onde de mim mesmo». Elas são, enfim, *habitáveis*, e não *visitáveis*. E toda a estranheza [*heimlich*] que elas podem suscitar ou despertar no olhar do espectador, por serem espaços completamente esvaziados de qualquer traço de presença humana, «não é de modo algum inquietante» (*Ibidem*). É o que sugerem essas duas fotografias, Paris, 1977.

Se elas não são inquietantes é porque — mesmo que busque fotografar espaços urbanos inteiramente esvaziados, desertos e despossuídos de todo e qualquer traço de presença humana —, nessas fotografias não há tentativa alguma de dramatizar a imagem. Ao contrário, suas fotografias parecem captar a sensação de equilíbrio, de placidez e de harmonia que podem emanar destes lugares. A tranquilidade que emana desses espaços coloca o corpo em repouso, fazendo-o desejar aí estar, sentar-se ou se recostar.

Ao olhar a cidade com um olhar renascentista, como se estivesse a elaborar através da objetiva um desenho feito pelo método “plano-corte-fachada”, o fotógrafo transforma sua imagem num cenário, onde, no entanto, nenhuma ação se passa. Um cenário inteiramente esvaziado, sem nenhum antes ou depois. Um teatro sem teatralidade. Sem nenhuma dissimulação de uma ação possível; a dimensão do esperar que alguma coisa aconteça. São espaços plenos de presença e vazios de qualquer ação.

Tudo isso parece colocar essas fotografias de Daniel Boudinet numa simetria ao surrealismo, tanto pelo modo crítico quanto poético desse movimento, ou aquelas fotos de Alain Renais reunidas no volume *Repérages*. No entanto, essas semelhanças se desfazem quando se observa atentamente nessas imagens que o seu vazio, o caráter desértico dessas paisagens urbanas, não tem nada de solitário, inquietante ou sem atmosfera. Trata-se de uma poética urbana noturna lavada de toda inquietude surrealista.



Imagens 8, 9 e 10. Daniel Boudinet, *Rome*, 1973 (em cima), *Londres*, 1977 (em baixo, à esquerda), *Paris*, 1976 (em baixo, à direita), Donation Daniel Boudinet, Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion RMN-GP.

Esse esvaziamento é musical, uma vez que se compreende esse musical como ressonância. Aliás, é Roland Barthes ainda que o diz em seu bastante conhecido ensaio para revista *Créatis: As fotografias de D. B. são muito musicais* (Barthes, 2002: 327).

Pois ela não tem que ver com a “descrição” do fotógrafo, mas com o “efeito de silêncio” (*Ibidem*: 833). Esvaziamento que se transforma numa escuta atenta dessa espécie de caverna de retumbâncias que se torna a cidade no cume da noite. Entende-se por silêncio, como o concebe o músico americano John Cage,

«a multiplicidade da atividade que nos cerca constantemente [...] [e] escapa a nossa atividade» (Kostelanet, 2001: 309).

Nessas três fotografias de cruzamento [Ver *Imagens 8 — 10*], com suas ruas e esquinas, em que se espera a qualquer momento a interpelação ruidosa de um veículo qualquer ou mesmo de um passante, tudo é posto num repouso absoluto do silêncio: uma escuta do pulsar da paisagem numa musicalidade quase tonal.

Aprende-se com essa série de Boudinet que a imagem se faz, como em poesia, do silenciamento do sentido. Conseqüentemente, o fotógrafo traz ao visível o esvaziamento da imagem como contrário absoluto do seu oco, concedendo a esse intervalo um preenchimento fosco, sem nenhuma irradiação de sentido, apenas um timbre difuso. Boudinet transforma então o silêncio numa matéria significativa, a partir dessa série fotográfica, juntamente com toda duração do tempo, que se erigiu. Um silêncio que não fala (não quer dizer forçosamente alguma coisa), ele se apresenta simplesmente como um significante, sem um significado outro, senão o de sua pura presença.

De uma extraordinária neutralidade, *inexpressíveis*<sup>10</sup>, essa série fotográfica de Daniel Boudinet encontra sua origem na combinação de composição entre luz, sombra e cor. E por meio de enquadramento cuidadoso, busca balancear os elementos de que se compõe a imagem. A luz, frequentemente dura, direta e cristalina produz uma atmosfera de ressonância que é suavizada, muitas vezes, por uma outra luminosidade mais difusa e suave que o espaço urbano e a condição noturna oferecem ao fotógrafo. Essa luminosidade faz vibrar tanto os elementos naturais quanto as próprias construções e espaços urbanos. Revestindo suas imagens de uma *cambiância de intensidade* (Barthes, 2002: 318), ele faz ver, o que o filósofo belga denomina, em seu *Histoire photographique de la photographie*, de timbre. Essa ressonância entre sombra e luz, que não «engendra degradês contínuos, mas justamente efeitos de timbre, isto é, de harmônicos (luminosos) em intensidades variáveis» (Van Lier, 1992: 161).



Imagem 11 e 12. Daniel Boudinet, *Paris, 1977* (à esquerda), *Paris, 1975* (à direita), Donation Daniel Boudinet, Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion RMN-GP.

Como se vê nas duas fotografias, *Paris, 1975* e *Paris, 1977* [Ver *Imagens 11—12*], o ato fotográfico consiste em se deparar com inúmeros fragmentos do mundo que interpelam a visão, conduzindo o olhar a um labirinto de luz que se mostra escondendo (escuro) e se esconde, revelando.

Esse timbre luminoso de diferentes intensidades e qualidades faz aparecer, sobre a película fotográfica, uma outra qualidade de cor distante do vínculo de convenção ou de naturalidade com a realidade, embaralhando do espectro crômico da fotografia que a torna uma espécie de furta-cor que, sob a menor variação de qualidade ou da quantidade de luz que faz incidir, uma outra tonalidade de cor vem à visualidade.

É toda uma *mise en scène* que Daniel Boudinet constrói, porém, inteiramente montada sem nenhuma ação, sem nenhum personagem. Uma «imagem performática» — como concebe Michel Poivert em *Photographie contemporaine* — se se entender por performático a encarnação do trabalho da matéria plástica de que se constitui a imagem fotográfica em si mesma, e em que «a teatralidade não tem a vocação de produzir uma mensagem, mas abrir ao sentido» (Poivert, 2010: 213).



Imagem 13. Daniel Boudinet, *Paris*, 1976, Donation Daniel Boudinet, Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion RMN-GP

Apenas feita a atos de luz, sombra e cores, recoberta pela obscuridade da noite, a imagem fotográfica revela-se, plasticamente, mais alinhada à concepção de cenário do que de palco. Uma imagem opaca que assume para si a concepção de ser uma representação de uma representação (encenação).

### Notas finais

Afinal, o que Daniel Boudinet fotografa nesta série? «Uma cesura no espaço-tempo, não um objeto, mas um acontecimento», para responder a essa questão nos mesmos termos de Jean-François Lyotard em *Que peindre* (2008: 15). Essas fotografias retiram sua força poética do banal, daquilo que já foi exaustivamente visto no cotidiano. São imagens que dispensam qualquer explicação e se justificam por si mesmas, ensinando o olhar a se comover com a simplicidade. Elas são — para dizê-las com as mesmas palavras justas que emprega Roland Barthes, ao comentar a sequência de 12 fotografias de paisagem rural de Daniel Boudinet e que parecem ser

extensivas a esta série — um «convite silencioso a... filosofar», pois, ao contrário do que se espera de toda fotografia — afirmar algo —, «estas produzem a paz» (Barthes, 2002: 320-329).

Entre a *fotografia criativa* e a *fotografia plástica*, entre o *documento* e a *arte contemporânea*, Daniel Boudinet não mostra nem a verdadeira Paris, nem a verdadeira Roma, tampouco a verdadeira Londres; ele se põe a criar cidades a partir de traços mínimos que resgatam o que na paisagem — nessa outra configuração do espaço do já visto — não se estaca facilmente contra o horizonte luminoso e obscuro da noite. *Cidades-paisagens*<sup>11</sup>, em que as diferenças entre o real ou a ficção tornam-se indistinguíveis, sendo que, em todo o caso, já não existem, visto que nascem da qualidade singular de iluminação urbana, evidenciando um largo espectro de temperaturas de cores bastante particular de cada uma dessas cidades.

Essas imagens recuperam na paisagem um outro modo de ver que consiste em encontrar o visível do visual, essa «configuração ordenada de formas plásticas que falam uma linguagem sensível», anota Étienne Helmer (2017: 10), professor de filosofia da Universidade de Porto Rico, nos Estados Unidos, em seu *Parler Photographie*. Um traço imprevisível que pode surgir da qualidade de luz, cores, texturas; enfim, os espaços, as curvas, as linhas de que as composições das coisas se desenham e compõem a paisagem de uma cidade.

Lavado de todo um barroquismo, como se observa na fotografia *Rome 1977*, sua luz noturna do espaço da cidade não é apenas matéria com a qual o fotógrafo opera para produzir efeitos sobre o espectador. Em Daniel Boudinet, a luz é a substância com a qual ele trabalha constantemente, recusando-se, dessa maneira, a colocar em evidência apenas o jogo de claro e escuro de que se constitui a paisagem do mundo, para revelar mais do que isso, as nuances da paisagem: a cena.

Sem ser insensível à forma nem à ética, o olhar de Boudinet recusa-se a se subordinar às determinações naturais do visível, procurando por aquilo que «não pode ser inscrito» (Lyotard, 1988: 109). Eis a ética do olhar. Uma indeterminação

que desvela a vidência do fotógrafo: longe de se reduzir a ver e registrar, ele deixa acontecer, tratando-se de um modo singular de ver, no mundo, suas nuances, suas diferenças.

E esse modo de ver que comporta profundidade e perspectiva faz pensar que Daniel Boudinet age — para empregar a expressão de Charles Baudelaire — como um «pintor da vida moderna», convertendo a chapa metálica da fotografia numa tela sob a qual as mais diferentes tinturas desprendidas dessas cidades noturnas vêm delicadamente se interpor, o que torna cada uma dessas imagens um timbre cromático que acontece como presença material sob a película. Enfim, um modo de agir que vai, claramente, em direção ao que permite pensar a última instigante e breve nota deixada em sua caderneta: «fotografia: reconciliar escultura e pintura» (Boudinet, 2005/028).



## NOTAS

- 1 Pós-doutorando Centre des Études et de Recherches Interdisciplinaires da UFR, Lettres, Arts, Cinéma, na Universidade de Paris VII — Denis Diderot. Pesquisador associado ao Réseau International de Recherche Roland Barthes. Vice-líder do Grupo de pesquisa Palavra e imagem em Pensamento, junto ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Este texto é resultado dos desdobramentos da pesquisa “Pensar por imagens. A fotografia de Daniel Boudinet à luz da teoria da imagem barthesiana”, subvencionada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.
- 2 Não avanço nos traços biográficos deste fotógrafo, pois isso foi cuidadosamente apresentado pelos curadores da recente exposição consagrada a Daniel Boudinet, Christian Caujolle e Mathilde Falguière, no catálogo intitulado *Daniel Boudinet: Temps de la couleur*.
- 3 Há ainda toda uma pesquisa a ser feita em torno da relação entre o semiólogo francês Roland Barthes e Daniel Boudinet. Não a desenvolverei aqui, pois, já o faço em coautoria com a diretora da Médiathèque de l’Architecture et Patrimoine, Mathilde Falguière, num artigo intitulado *Daniel Boudinet et Roland Barthes — une esthétique partagée*, a ser publicado em breve, na *Revue Foscales*.
- 4 Todas as citações de Roland Barthes são tiradas de suas *Œuvres Complètes* estabelecida em 5 tomos, as quais são respeitantes ao volume V da obra.
- 5 Há mesmo quem trabalhe com a hipótese — é o caso do escritor e fotógrafo Hervé Guibert, numa nota no jornal *Le Monde* de 1 fevereiro 2018 —, de que a escolha desses espaços fotografados representa (a escolha) lugares que Daniel Boudinet frequentava para a *dragage clandestine*.
- 6 Como observa Mathilde Falguière (2018: 11), em seu texto para o catálogo da exposição Daniel Boudinet, *Le temps de couleurs*, o fotógrafo francês é um dos primeiros, ao menos na França, a trabalhar seriamente a cor na fotografia, em que ela «não é mais dada como um acidente, mas como matéria constitutiva da fotografia, [o que] confere à sua obra uma singularidade remarcada face à imposição do preto e branco».
- 7 Na verdade, a noção de “instante decisivo” é uma imposição ocorrida, por ocasião do surgimento da coedição franco-americana intitulada *Images à la Sauvatte*, uma colaboração de Matisse com os editores Simon & Schuster, que, de certa forma, acabou por resumir todo trabalho fotográfico de Henri Cartier-Bresson a essa expressão — *The Decisive Moment* —, que não é senão o título do livro na sua versão americana.
- 8 Ver Mathilde Falguière (2018: 13) em “Idéal Classique, pratique contemporaines”. Há uma dualidade entre esculpir e pintar no ato fotográfico de Daniel Boudinet.
- 9 Termos gregos forjados a partir da mitologia grega. *Khronos* refere-se ao tempo físico e cronológico e que segue uma ordem. Enquanto *kairos* faz alusão ao momento certo, à ocasião oportuna, remetendo assim a uma experiência temporal na qual se percebe o momento oportuno em relação a determinado objeto ou contexto. Para maiores esclarecimentos recomenda-se a seguinte leitura: Rigoberto Lasso Tiscareño, «Entre Cronos y kairós. De Guadalupe Valencia». In: *Nóesis Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 18, n. 36 (2009) 226-227.
- 10 Emprega-se o termo no sentido mesmo utilizado pela crítica de fotografia Charlotte Cotton (2005: 81), em *La Photographie contemporaine*, para se referir à fotografia artística que se caracteriza pela «notória ausência de dramaticidade ou hipérboles visuais».
- 11 Trata-se, de certa maneira, para se apropriar da concepção do filósofo e escritor Alain Roger (1997: 17) em *Court traité du paysage*, de uma arte do *invisu*, em que não se vê uma paisagem propriamente dita, mas uma imagem de paisagem ou paisagem-imagem.

## Referências

- Barthes, R. (2002). *Œuvres complètes*. Livres, Textes, Entretiens. Nouvelle Édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. 5 T. Paris : Seuil.
- Baqué, D. (1998). *La Photographie plasticienne, un art paradoxal*. Paris: Éditions du Regard.
- Boudinet, D. (2005/028.) *Médiathèque de l'Architecture et Patrimoine, donation Daniel Boudinet*.
- Caujolle, Christian; Falguière, M. (orgs.) (2018). *Daniel Boudinet, le temps de la couleur*. Paris: Lienart.
- \_\_\_\_\_ ; Decroux, E.; Vittiglio, C. (1991). *Daniel Boudinet*. Paris: La Manufacture & Ministère de la Culture.
- Calvino, I. (2001). *Leçons américaines. Six propositions pour le prochain millénaire. Nouvelle traduction de l'Italien par Christophe Mileschi*. Paris: Seuil.
- Cotton, C. (2005). *La Photographie contemporaine*. Tradução do Inglês por Pierre Saint-Jean. Paris: Thames & Huson.
- Dubois, P. (1990). *L'Acte photographique et autres essais*. Paris: Nathan.
- Helmer, E. (2017). *Parler la photographie*. Paris: Éditions Mix.
- Kostelanetz, R. (2001). *Conversation avec John Cage*. Traduzido e apresentado por Marc Dachy, com a colaboração de Monique Fong e Marianne Guénot-Hovnanian. Paris: Édition des Syrtes.
- Liotard, J.F. (1988). *L'Inhumain*. Paris: Galilée.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Que peindre ?* Paris: Hermann.
- Nuridsany, M. (1977). *Tendances actuelles de la photographie en France*. Paris: Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.
- Poivert, M. (2010). *Photographie contemporaine*. Paris: Flammarion.
- Resnais, A. (1974). Réperages. *Photographies d'Alain Resnais*. Texto de Jorge Semprun. Paris: Éditions du Chêne.
- Roger, A. (1997). *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard.
- Rouillé, A. (2005). *La Photographie. Entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard.
- Tarkovski, A (2014). *Le temps scellé*. Traduzido do Russo por Anne Kichilov e Charles H. de Brantes. Paris: Philippe Rey.
- Tiscareño, R. L. (2009). Entre Cronos y Kairós. De Guadalupe Valencia. *Nóesis. Revista de Ciências Sociais y Humanidades* 18 (36) 225-234.
- Van Lier, H. (2004). *Historique de la photographie*. Paris: Les Impressions Nouvelles.

## *ITINERÁRIO HIPOTÉTICO*

JOSÉ AUGUSTO CORREIA DE ALMEIDA

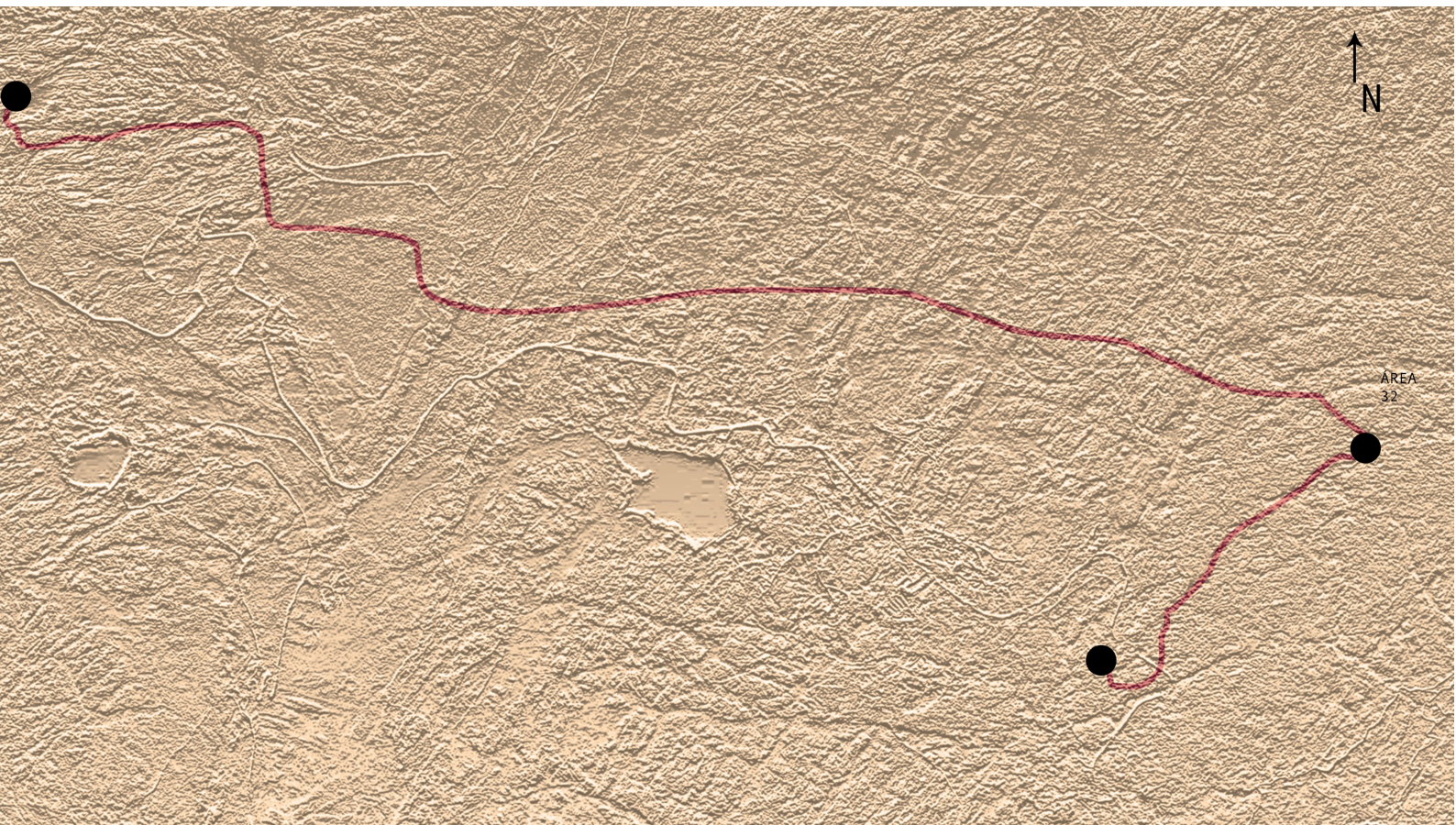
Encontrei o caderno de M.S. num sótão da casa alugada a estudantes, do nº9 da Rua da Torrinha no Porto, no meio de correspondência nunca enviada e algum material de pesquisa.

Continha entre anotações de significado incompreensível para mim, seis fotografias antigas, e alguns manuscritos contendo breves anotações, os quais embora desordenados, me pareceram conter, de alguma forma, uma relação cuja narrativa não compreendi.

Entre as suas anotações M.S. mencionava acontecimentos extraordinários, que se terão passado num local que designava de área 32. Em algumas passagens, como se de um mapa se tratasse, descrevia minuciosamente aspetos particulares de blocos de granito, que seguidos de uma certa ordem poderiam conduzir a algo que descrevia como o movimento perfeito.

Encontrei nessas imagens e nas suas descrições, algo que não compreendia, mas me interessou, o que me levou a iniciar a minha própria pesquisa algum tempo depois. Tentei encontrar uma ordem nas suas indicações, qualquer coisa que me levasse a esse local de acontecimentos extraordinários, procurei em vão encontrar os locais das imagens, mas quando por fim julgava estar próximo, algo não encaixava e obrigava-me a iniciar de novo. Recomecei vezes sem conta e continuei. Sem nunca ter a certeza de ter encontrado os seus sinais, fui aos poucos encontrando e registando os meus, acabando por construir, aos poucos, a minha própria sequência, o meu itinerário hipotético.

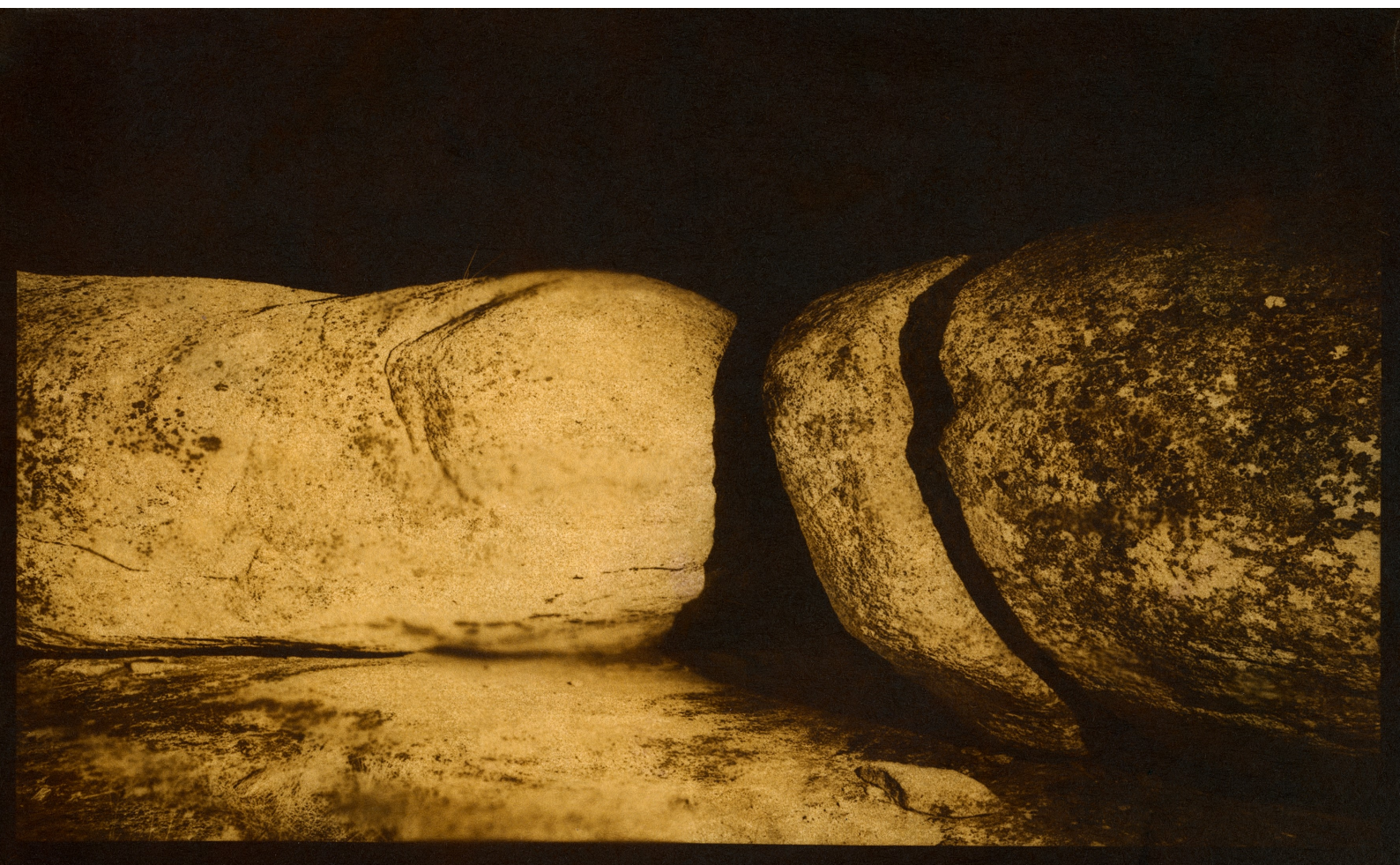




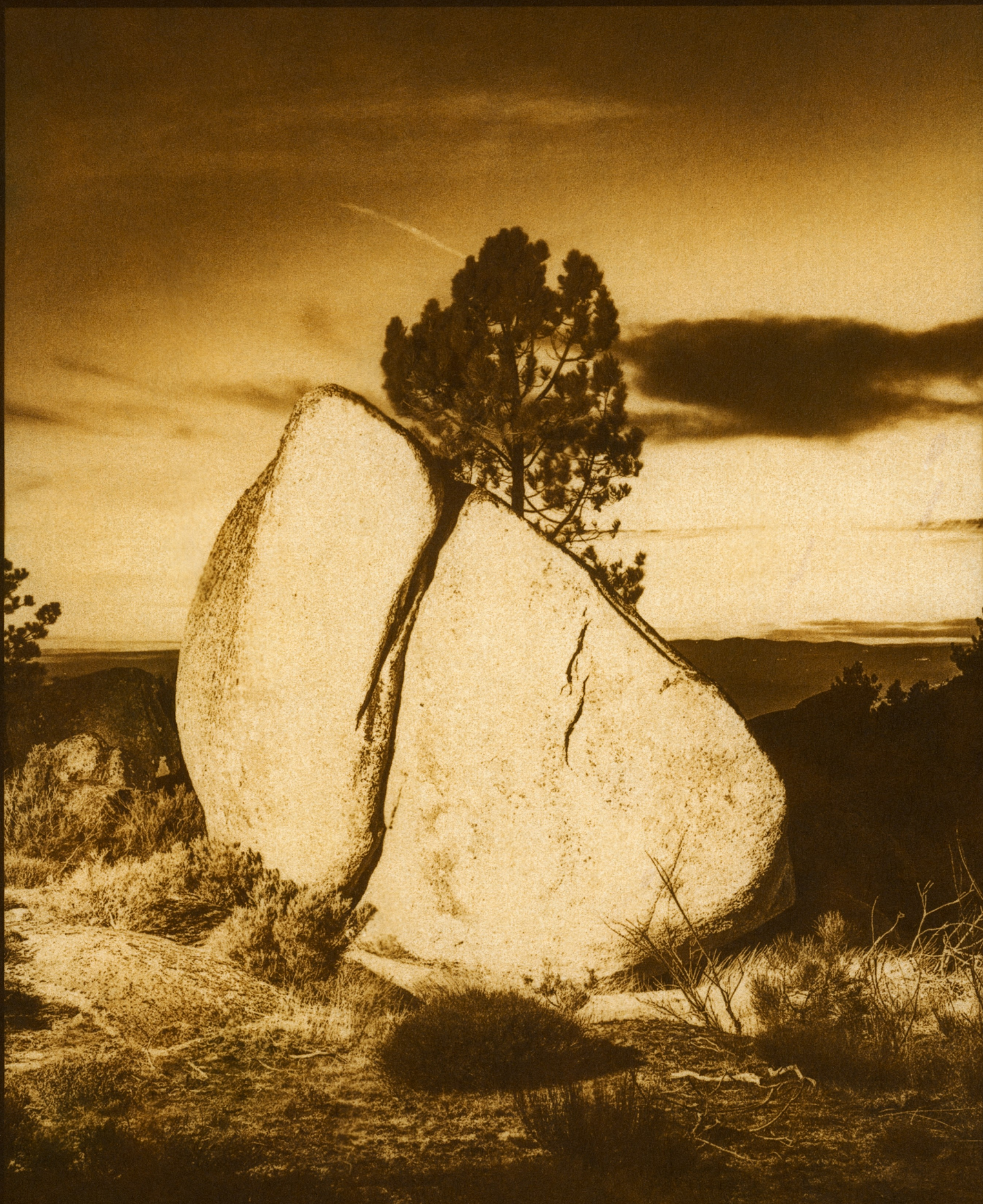




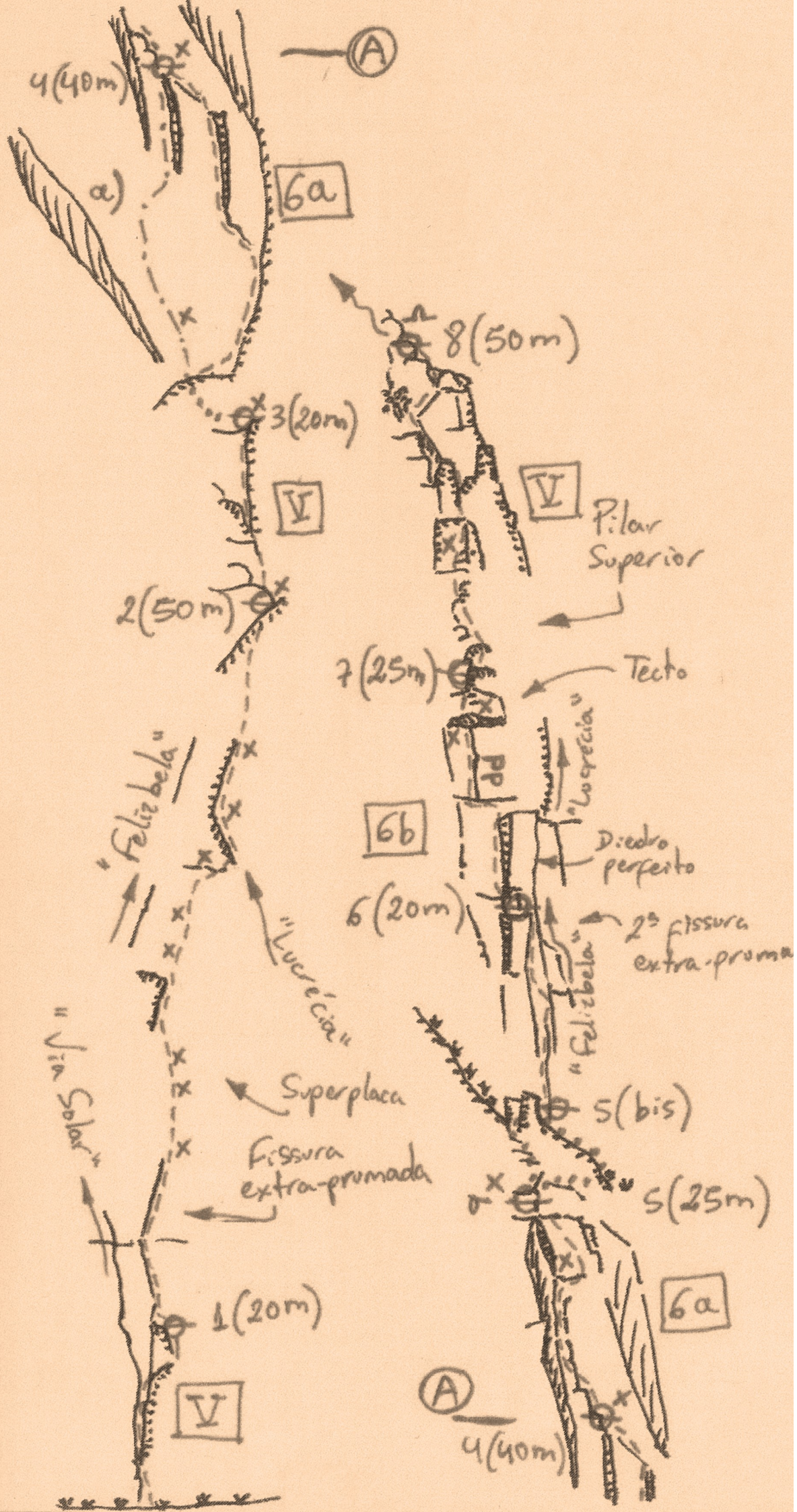


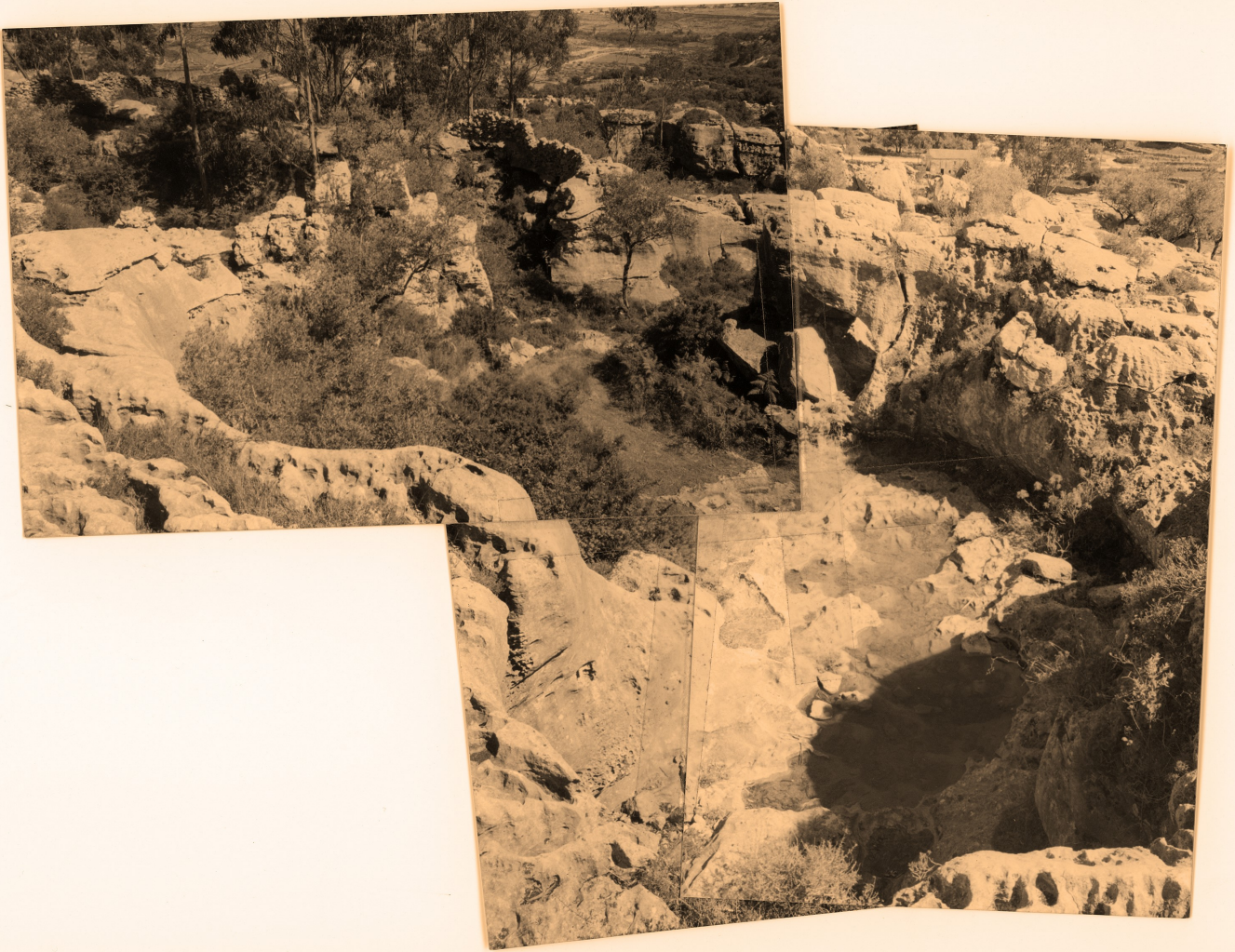














**José Augusto Correia de Almeida** (1969, Portugal) é licenciado em Ciências do Meio Aquático pelo Instituto de Ciências Biomédicas da Universidade do Porto, trabalhou como biólogo em aquaculturas de peixes marinhos, foi projetista unidades de exploração aquícola e formador na área da Biologia e Aquacultura. É, também, licenciado em Engenharia Civil pelo Instituto Politécnico de Tomar, tendo exercido funções de projetista e engenheiro civil na Câmara Municipal de Oeiras, na Câmara Municipal de Tomar e no Ministério dos Negócios Estrangeiros. Atualmente é engenheiro civil na Câmara Municipal de Tomar e frequenta do 3º ano da Licenciatura em Fotografia do Instituto Politécnico de Tomar.

Na área da fotografia interessa-se pelos temas do quotidiano coletivo e pessoal, pelo arquivo e pela memória. Utiliza processos históricos, alternativos, analógicos e digitais.

Membro do Concelho consultivo do Centro de Estudos em Fotografia de Tomar.

Participou em exposições:

2016 – Exposição colectiva sobre o tema Migrants – What it means to you? – Londres;

2019 – Exposição colectiva de trabalhos de alunos do curso de Fotografia do Instituto;

2019 – Exposição colectiva e curadoria “Interposita Personae – Construção de uma identidade”. Complexo Cultural da Levada, Tomar.