



Moisés de Lemos Martins & Manuel Pinto (Orgs.) (2008)
Comunicação e Cidadania - Actas do 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação
6 - 8 Setembro 2007, Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (Universidade do Minho)
ISBN 978-989-95500-1-8

Do olhar moderno em O Homem da Câmara de Filmar ao olhar do fotógrafo em BlowUp

MARIA JOÃO BALTAZAR

Escola Superior de Artes e Design - mjoaobv@netcabo.pt



Resumo:

Este trabalho estabelece um confronto entre o olhar moderno representado pela personagem do operador de câmara em *O Homem da Câmara de Filmar* de Dziga Vertov (1929) e um olhar contemporâneo representado pela personagem do fotógrafo em *BlowUp* de Michelangelo Antonioni (1966). A construção de cada uma destas personagens, no seio de uma cultura visual contemporânea herdeira da cultura visual moderna, parece-nos reveladora de uma transição ou passagem da compreensão da representação visual enquanto registo activo, verdadeiro, definível e uno para uma representação visual enquanto imagem, aparência ambígua e fragmentada. À infalibilidade de um operador de câmara segue-se a descrença de um fotógrafo quanto à perscrutação do real. Se a contemporaneidade ainda revela traços da superação e revolução técnica modernas — traduzidas num sujeito aparelhado, activo, mobilizado e ideologicamente participativo —, apresenta-as de um modo paradoxal e ambíguo o que caracteriza a própria viabilidade de um sujeito agora mais consciente das suas fragilidades e limitações. Esta actual impossibilidade de revolução traduz-se enquanto possibilidade de democratização e rotina dos modos de ver e conhecer o real. As representações já não se afirmam pela “verdade da imagem” mas enquanto discurso ou jogo estabelecido em determinado contexto de comunicação. Significa que não existe “uma só imagem” assim como não existem uma só montagem ou sequência possíveis. O conhecimento corresponderá a uma aproximação também permeável à contingência e ambiguidade.

Palavras-chave:

Olhar moderno, olhar contemporâneo, montagem; representação.

Se o domínio e a consciência do universo do olhar é algo inerente à nossa época, sendo-nos difícil conceber uma cultura onde a visão não tenha primazia, a verdade é que esta valorização é algo relativamente recente e generalizadamente aceite. Deparamo-nos com demasiada frequência face a um conformismo, agora já sedimentado, quanto à escolha da visão como sentido perceptivo primeiro e privilegiado, interveniente por excelência na compreensão e conhecimento.

Uma construção moderna da visão deverá, no entanto, ser delineada enquanto complexa associação de preocupações, intenções e procedimentos que nos afastam da mera descrição histórica, cronológica ou cumulativa, de invenções, descobertas e processos técnicos, ainda que esse movimento participativo em direcção a uma nova visibilidade também correspondesse a um processo

de racionalização do olhar. Mas a determinação da “verdade” face uma pluralidade histórica, filosófica, religiosa ou artística de diversos modelos, cânones e modos de representação, torna-se tarefa destituída de pertinência ao descobrirmos, inevitavelmente, a frutuosa contaminação entre uma miríade de verdades.

Enquanto herdeiros intelectualmente próximos do Renascimento quatrocentista, tornámo-nos centro e referência de um mundo por nós observado e dissecado. A *perspectiva artificialis* estabeleceu a premissa de uma visão monocular, imóvel e central de um olho *voyeur*, possibilitando que tudo e todos se transformassem em representação. No entanto, o homem renascentista também comungava com a natureza e as coisas através dos cinco sentidos e cujo propósito era dominar aquilo que o rodeava: ao conhecimento teórico e solitário de gabinete associava a experimentação prática e directa, por vezes mesmo visceral. Com uma crescente aplicação do vidro, lentes e espelhos, iniciava-se uma visualização progressiva que ampliava a jornada de trabalho, semeando o desenvolvimento da ciência moderna. Também a pintura holandesa seguiu esse propósito de uma nova vontade em percorrer o privado, em apreender a intimidade ao mesmo tempo que a casa começava a ser integrada na envolvente urbana.¹

No século XIX assistimos ao culminar desse longo percurso, sendo inegável a importância do olhar e da visibilidade: modernização e progressiva electrificação das cidades, grandes estruturas de ferro e vidro, exposições internacionais, bancos, museus, bibliotecas, *grands-magasins* e a aplicação de janelas rasgadas em lugares públicos foram sinónimos de comunicabilidade. Em simultâneo, na pintura desenvolveram-se teorias ópticas que associavam à vontade de apreensão e representação do real a imaterialidade da luz. Mas tratava-se, efectivamente, de uma experiência e participação activas na metrópole onde diversos e permanentes estímulos despertavam e feriam o sujeito. Todo o corpo participava sendo essa participação fundamental como possibilidade de reflexão e pensamento: a transformação vivida obrigava o sujeito a um posicionamento fosse no centro dos acontecimentos ou num limiar de “fora-de-jogo”. Continuamente estimulado pelos choques perceptivos e físicos da vivência urbana, o indivíduo comum constituía-se centro de uma experiência subjectiva e particular.

Paralelamente, as novas possibilidades de representação mecânica do mundo — primeiro através da invenção da fotografia e em seguida com o cinema —, despoletavam uma verdadeira revolução social e estética, compreensão e consciência da inevitabilidade de um processo englobante, onde tudo se encontrava inserido, mundo pleno de estímulos, novas realidades e descobertas através da mediação instrumental e, ainda, mundo pleno de obrigações disciplinadoras, condutas e estigmas. Uma passagem de um ensaio de Tom Gunning, relativo ao posicionamento e compreensão do corpo através da representação fotográfica e cinematográfica de então, apresenta-se esclarecedora: “Em todos esses novos sistemas de circulação, delineia-se o drama da modernidade: um colapso das experiências anteriores de espaço e de tempo por meio da velocidade; uma extensão do poder e da produtividade do corpo humano e a conseqüente transformação deste por meio de novos limiares de demanda e perigo, criando novas formas de disciplina e regulação corporais com base em uma nova observação (e conhecimento) do corpo.”²

A caracterização de “um olhar moderno”, que consideraremos essencialmente segundo uma perspectiva europeia, terá como principal objectivo a afirmação e introdução de algumas transformações sociais, perceptivas, culturais e técnicas — destacando-se o *medium* fotográfico —,

¹ Sobre a aplicação progressiva do vidro, lentes, óculos e outros dispositivos após o século XV, e o conseqüente desenvolvimento da cultura e ciência na cidade ver, Mumford, Lewis (1970), *The Culture of Cities*, New York: Harcourt Brace & Company, 1996.

² Gunning, Tom (1995), “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”, in Charney, Leo; Schwartz, Vanessa R. (Orgs.), *O cinema e a invenção da vida moderna*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 40.

relativas às primeiras décadas do século XX. Se o olhar, observação e perscrutação parecem ter primazia e relevância ao longo desse período, interessa-nos o movimento e reflexão existentes no olhar, “aquele que olha”, o sujeito actuante e movido por escolhas, corpo ao qual se pode associar o “olho da câmara” mas onde a técnica por si só, como qualquer peça, não age, não reflecte, não participa. Essa permanente oscilação moderna entre razão operativa inquestionavelmente eficaz e, paralelamente, a emoção questionável, paralisadora e reflexiva, será compreendida enquanto movimento inerente ao meio fotográfico. Sintetizando o que foi dito nas palavras de Pedro Miguel Frade: “encontramos o prenúncio de um sentimento ambivalente com o qual crescemos, de geração em geração, na nossa modernidade: por um lado, uma fascinação a muitos títulos justificada com a eficácia mecânica da técnica, a um nível mais imediato, e com o ideal de ordenação universal que ela pôde parecer votada a vir a fazer cumprir um dia; por outro, é de assinalar uma incomodidade geral em relação à máquina, cujas manifestações se podem procurar *por exemplo* ao nível de uma abordagem sociológica das vivências quotidianas, das *artes de fazer* e das panóplias diversas que lhes estiveram associadas nos diversos tipos de sociedades que participam do epíteto de modernas.”³

Sendo assim, e para que se compreenda esse referido movimento como acção quotidiana e experiência perceptiva humana na compreensão do mundo, tomaremos como ponto de partida e metáfora o filme *O Homem da Câmara de Filmar* realizado por Dziga Vertov em 1929. Esta referência da história do cinema, aqui brevemente apresentada, parece-nos sintomática de um *novo olhar moderno*: modo de pressentir e interagir com o real e a vida que, em seguida, confrontaremos com um *olhar contemporâneo* representado pela personagem do fotógrafo no filme *BlowUp* realizado por Michelangelo Antonioni em 1966.

O Homem da Câmara de Filmar é um marco do cinema documental ainda que o autor não se considerasse documentarista nem afirmasse realizar documentário.⁴ Este filme retrata um dia de actividade na cidade de Odessa sob o olhar atento e enérgico de um operador de câmara que regista em progressão o acordar da cidade, a actividade fabril, a movimentação nas ruas, o ócio nas praias ou no bar, a actividade desportiva, a vida e a morte... num movimento cíclico que se subentende diário e inevitável. Literalmente, a câmara sai do estúdio e vai ao encontro da cidade: as imagens são recolhidas *in loco*, os actores são pessoas comuns e o cenário é o ambiente em que vivem. De resto, Vertov deixa-o bem claro no início do filme, na seguinte advertência ao espectador: “Este filme apresenta uma experiência na comunicação cinematográfica dos acontecimentos reais. Sem a ajuda de legendas intercalares. Sem a ajuda de um cenário. Sem a ajuda de um teatro, sem palco, sem actores, etc. Este trabalho experimental tem o objectivo de criar uma linguagem de cinema absoluta e verdadeiramente internacional baseada no seu total afastamento da linguagem do teatro e da literatura.”⁵ O que este autor procurava era captar as imagens da vida da cidade de um modo espontâneo, as acções e os comportamentos quotidianos dos habitantes de Odessa (muitas vezes sem que estes se apercebessem), por isso, os gestos dessas pessoas tinham a particularidade de serem os que realizariam quer a câmara estivesse ou não presente.

Mas se o registo de imagens do dia-a-dia revelava uma nova atitude de participação com o real e a verdade, só através da organização posterior desse material é que se tornava possível a realização de um filme que poderia ou não ser um ponto de vista de autor. Dziga Vertov explorou a

³ Frade, Pedro Miguel (1992), *Figuras do Espanto: A Fotografia antes da sua Cultura*, Lisboa: Edições Asa, 1992, p. 43.

⁴ De origem polaca, Denis Arkadievitch Kaufman (1895-1954) adoptou o nome de Dziga Vertov chegando mesmo a inscrevê-lo no registo civil. Dziga é uma palavra cuja etimologia ucraniana apresenta entre os seus significados o de “roda que gira sem parar” ou “movimento perpétuo”; quanto a Vertov, as origens do vocábulo encontram-se no verbo russo *vertet*, que significa “girar”, “dar voltas em torno de um eixo”. Este nome torna-se uma síntese pleonástica da personalidade tão ávida quanto complexa deste criador.

⁵ Foi utilizada a legendagem da versão portuguesa: Vertov, Dziga (1929), *O Homem da Câmara de Filmar*, p&b, 67', Lisboa, DVD Costa do Castelo Filmes, 2000.

montagem quase até ao limite defendendo um cinema alternativo que designou por *cinema-olho* e cujo expoente máximo é, precisamente, *O Homem da Câmara*.⁶ Essa nova e absoluta linguagem cinematográfica baseava-se no pretensão afastamento de linguagens específicas de outros meios de comunicação, proclamando um vocabulário e universo próprios ao cinema. Ao defender o espectador da corrupção inevitável do ficcional, negava o uso do estúdio, cenários, actores, guarda-roupa, legendas ou qualquer elemento que simulasse a verdade. A câmara de filmar munida de um olho mecânico, o operador de câmara e o montador do filme representariam uma nova entidade que Vertov designou por cinema-olho, dando aos seus filmes a designação *kino-pravda* ou *cinema-verdade*.⁷ O olho da câmara era mais perfeito que o olho humano e tornava-se progressivamente mais eficiente devido aos avanços da técnica. Este olhar possibilitava uma nova percepção do mundo que não reproduzia a humana, pois aperfeiçoava e completava o que por natureza era imperfeito. Por isso, o cinema-olho oferecia a possibilidade de transcendermos a nossa própria visão.⁸

Relativamente à montagem do filme, não se limitava à mera apresentação ou descrição do real. Ao montador cabia a responsabilidade e a pertinência de comunicar a sua realidade através de uma sequência de imagens que não necessitavam respeitar a ordem cronológica da captação ou qualquer continuidade espacial. Registos de diferentes momentos ou de locais diversos podiam ser combinados de acordo com um determinado propósito cujo fim último era um cinema-verdade. Um elevado grau de intervenção e experimentação eram mesmo esperados, pois as imagens só por si não constituíam o real. Era necessário associar, confrontar e manipular para que se revelasse uma verdade inerente, que não se encontrava à superfície mas num nível mais profundo de reflexão adquirido com a montagem. Assim, a experimentação de Vertov na construção de um filme não era despropositada ou ingénua, muito pelo contrário, era o veículo de um olhar e de um poder próprios que se afirmavam num produto artístico socialmente empenhado e cujo público era o cidadão comum.⁹ A imagem simbólica dessa nova consciência, hoje muito difundida, foi a da óptica de uma câmara de filmar à qual foi sobreposta a de um olho humano. Síntese conotativa de dois referentes opostos e, contudo, complementares.

Se Vertov defendeu uma linguagem autónoma e própria do cinema, afastada da linguagem do teatro e da literatura, no filme *O Homem da Câmara*, na aparente simplicidade das imagens do dia-a-dia também se constrói uma metalinguagem: um projeccionista prepara a projecção de um filme; o público vai chegando à sala de cinema; um operador de câmara sai de casa para filmar a cidade; o público assiste ao filme; uma mulher rodeada de películas vai cortando e montando um filme; o operador continua a sua busca de insólitos pontos de vista; o público continua a assistir ao filme no

⁶ A expressão cinema-olho é usada em substituição da soviética *kino-glaz*. Curiosamente a teoria do cinema-olho parece ter surgido por Vertov não se ter reconhecido a si próprio ao ver-se num filme. A sua surpresa ocorre perante a superioridade do olhar mecânico da câmara de filmar em relação ao olhar humano.

⁷ Na década de 1960, Dziga Vertov é reabilitado pelo francês Jean Rouch que a partir do termo *kino-pravda* desenvolveu o seu projecto de cinema documental designado por cinema vérité. Devido à sua formação em antropologia, Rouch defendia uma aproximação à “voz do outro”, através de um registo espontâneo e interactivo entre o autor e os participantes no filme. A presença da câmara possibilitava uma catarse, pois frente a ela as pessoas revelar-se-iam e, por fim, o autor enquanto observador participante reflectiria o seu ponto de vista.

⁸ Também no Renascimento, entre diversas concepções do conceito da arte enquanto cópia fiel do real, encontramos a que proclamava a beleza artística superior à natural, pois além de selectiva seria correctiva, sendo as artes figurativas ciência. No tratado *De pictura* (1436) de Leon Battista Alberti e nos escritos de Leonardo da Vinci, datáveis entre 1489 e 1518, defendeu-se que em vez de imitação da natureza se deveria falar da imitação da verdade das coisas. Seria possível alcançar essa verdade mediante um estudo atento da forma e do movimento orgânico, imitando e, contudo, corrigindo.

⁹ Relativamente à experimentação deste autor referimos: “Vertov and his kinoks did everything and anything: used freeze frames, multiple frames, animation, telescopic and microscopic lenses, multiple-exposures, ‘subliminal’ cuts of one or two frames, slow motion, fast motion, cameras in planes, cameras hand-held and cameras in cars. [...] He did not think sound should be used naturalistically, but wanted it to create a tension with the image, by turns counterpointing and underscoring it”. Cf. Macdonald, Kevin; Cousins, Mark, *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*, London, Boston: Faber & Faber, 1996, p. 52. Apud Penafria, Manuela (1999), *O Filme Documentário: História, identidade, tecnologia*, Lisboa: Edições Cosmos, 1999, p. 120.

qual vê agora o operador de câmara a filmar de encontro a si. Por detrás de toda esta construção está Dziga Vertov enquanto argumentista, realizador e montador. A problemática do filme não é apenas a representação de um dia de acontecimentos na cidade de Odessa, mas também, e de um modo mais profundo, a relação da representação cinematográfica com o real, as fronteiras e limites entre aparência e realidade nas manifestações artísticas.

O novo olhar de *O Homem da Câmara* foi também a concretização em filme de preocupações anteriores. Em 1926, no breve texto "What the Eye does not See", Ossip Brik¹⁰ defendia Vertov ao afirmar que o ponto de vista adoptado tanto pelo operador de câmara como pelo fotógrafo deviam tornar-se progressivamente mais complexos, assim como a conexão com a usual percepção humana deveria ser quebrada. Só deste modo se poderia ver e registar aquilo que o olho humano normalmente não vê, sendo necessário ultrapassar o raio de visão comum, registando os objectos com a câmara fora dos seus limites, de modo a vermos o real como nunca antes havia sido visto e, desse modo, superarmos a nossa própria visão. Esta necessidade de ruptura com a usual percepção humana e a constante procura de novos pontos de vista, aproximava-se da necessidade da cultura moderna em ultrapassar a tradição através da procura do novo.

No momento da invenção da fotografia há muito que se encontrava enraizada uma tradição moderna das ciências de observação, tendo sido já proclamada essa promessa do conhecimento infinito do visível, acreditando-se nas possibilidades futuras do que estaria por vir, embora não tivesse ainda sido observado. Positividade no conhecimento e compreensão de um mundo fértil e pleno de surpresas guardadas, enquanto se aceitava a verdade dos meios de observação, mediadores que, no entanto, proporcionavam mais do que a representação do observado pela contaminação do olhar e pensamento do observador envolvidos numa cultura do visível que então se estabelecia. Os meios de observação em si não podiam ser isolados da inevitável contaminação daquele que observava, impossibilitando que o acesso à imagem observada não ecoasse, também, possibilidades suscitadas pelo observador que agia sobre o visível relativamente ao que havia visto, mas também, relativamente ao que podia, devia e iria ser visto.

Se a fotografia desejou retratar o maior número possível de assuntos, definindo uma nova percepção do real superior à percepção humana, afirmou-o enquanto processo para cartografar a verdade do mundo. O fotógrafo das primeiras décadas do século XX assumiu-se como observador activo, mobilizado, solitário e idealmente invisível, percorrendo um universo irracional e violento, confiando apenas em si próprio e na sua sensibilidade. O seu fascínio perante as desigualdades sociais levou-o aos cenários mais improváveis, onde exerceu o seu domínio de forma negociada e possível. Um olhar atento e uma permanente disponibilidade recompensaram-no com a vulgaridade e o notável. Deste modo, com o desenvolvimento de uma cultura fotográfica moderna, enfatizada pela experiência perceptiva de uma nova urbanidade e pelo poder da técnica, revolucionaram-se os limites da visão humana. A câmara tornava-se a prótese humana por excelência: potenciava um novo olhar moderno diligente, móvel, grandioso, ínfimo, automático e reprodutível, sobre uma sociedade empenhada na transformação através da ideologia.

O fotógrafo moderno era um homem integrado na metrópole, não exactamente um herói baudelaireano, precisamente por ser capaz de desaparecer entre a multidão, encontrando-se algures no meio, sendo mais um entre a massa populacional, ainda que ansiasse por acontecimentos únicos que o seu olhar arguto poderia antecipar. Desse modo, a sua disposição era semelhante à do "convalescente", sendo capaz de correr todos os perigos se essa entrega significasse o ganho de um

¹⁰ Brik, Ossip (1926), "What the Eye does not See", in Wells, Liz (Ed.), *The Photography Reader*, London: Routledge, 2003, pp. 90-91.

momento transitório, a captação do único e irrepitível.¹¹ Por isso aguardava, esperava dissimulado, atentamente sentindo e antecipando. A qualquer momento poderia ser acometido por um frémito que o percorreria, certeza de haver vislumbrado na banalidade o diamante em bruto cintilando levemente, perante o qual todos passavam e nada sabiam. Nessa predisposição constante para captar, conhecer e guardar, residia o fotógrafo acossado pela compulsão de conseguir um novo registo, tornando-se homem errante, homem do mundo, liberto de qualquer laço ou compromisso, podendo partir, se o desejasse, em busca de cenários mais conturbados ou exóticos.

A nova produção de fotografia e cinema do início do século XX possibilitou uma alargada consciência perceptiva resultante de uma observação sintética e sem adornos, associada à experiência dinâmica da vida moderna. A representação do movimento enquanto temática e a utilização de novos pontos de vista definiram a instantaneidade da captação e da impressão registada, como momentos singulares de um novo sentido da visão. No centro desta *nova visão* não se encontrava o objecto, mas o observador e o próprio momento de observação, ao se estabelecer uma ruptura com as habituais coordenadas gravitacionais e perspécticas.¹² Em diversos ensaios o construtivista László Moholy-Nagy proclamava a utilização dos novos media, cujos propósitos de representação mimética do real deveriam ser substituídos por fins criativos. Através da utilização experimental da fotografia e do cinema, os hábitos visuais e perceptivos deveriam ser transformados, originando uma adaptação e entendimento novos da sociedade moderna.¹³

No ensaio de 1936 intitulado “From Pigment to Light”, Moholy-Nagy procura isolar os elementos específicos da fotografia, tanto de um modo teórico como tangível. Para este autor, a natureza única do processo fotográfico, a verdadeira chave para o seu entendimento era o *fotograma*.¹⁴ O fotograma corresponderia ao sedimento de luz deixado sobre uma superfície sensível, imagem opticamente nova e regida por regras próprias, construída através da desmaterialização do próprio processo fotográfico. O instrumento desta nova consciência visual não era um instrumento mecânico, mas o próprio “olhar” enquanto nova ferramenta perceptiva e capacidade para pressentir acontecimentos. Esta nova qualidade óptica era relevante para a criação de imagens artísticas, do mesmo modo que a multiplicidade da visão fotográfica potenciava o desenvolvimento técnico e artístico do meio: a *visão abstracta* de um objecto através do fotograma; a *visão exacta* enquanto fixação detalhada do real; a *visão rápida* que “congelava” um movimento pela instantaneidade do tempo de registo; a *visão lenta* que dilatava um movimento através de um longo tempo de registo; a *visão intensificada* da microfotografia, ou através da utilização de filtros como na fotografia infravermelha; a *visão penetrante* das radiografias; a *visão simultânea* que jogava com sobreimpressões de imagens e a

¹¹ O narrador do conto *The Man of the Crowd*, escrito por Edgar Allan Poe em 1839, corresponde, precisamente, a um convalescente que regressa ao quotidiano de uma metrópole, observador atento e disponível para a decifração de mistérios. Poe, Edgar Allan (1839), “The Man of the Crowd”, in *Idem, Selected Tales*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 84-91.

¹² O termo *Nova Visão* não correspondeu a um programa artístico, mas à tradução americana — *New Vision*, do livro de László Moholy-Nagy intitulado *Von Material zu Architektur* (1929), onde o autor sintetizava o seu pensamento do período em que esteve ligado à Bauhaus. Relativamente à fotografia, este novo posicionamento correspondeu à experimentação vanguardista do início do século XX, onde máquina e observador em interacção participavam na mudança das coordenadas espaciais da representação artística.

¹³ Relativamente à experimentação possibilitada pelos novos media, destacam-se os seguintes textos de László Moholy-Nagy: “Production-Reproduction” (1922), e “Unprecedented Photography” (1927).

¹⁴ Philippe Dubois na obra *O Acto Fotográfico* (1982), desenvolveu a problemática da fotografia enquanto signo indicial com base na semiótica do americano Charles Sanders Peirce. Partindo da natureza técnica do processo fotográfico enquanto “impressão luminosa” produzida pela luz no instante do registo, considerou a fotografia como um puro “acto-vestígio”. O fotograma corresponderia à ilustração desta definição minimal: imagem plástica obtida sem câmara, não semelhante aos objectos utilizados, sendo significativo o princípio do sedimento de luz como vestígio de conexão física entre imagem e referente. Destacando a dimensão pragmática desse instante de registo, impossibilitava à fotografia enquanto índice “ser ela mesma”, pois seria o rasto de outra coisa. Não tendo significação em si, a fotografia tinha um sentido exterior que seria determinado pela situação de enunciação donde provinha.

visão deformada por elementos ópticos (vidros, lentes, superfícies reflectoras ou especulares), ou por manipulação química no laboratório.

No entanto, para László Moholy-Nagy, o verdadeiro significado do *medium* encontrava-se na exploração criativa dessas características e aplicações, na construção de novas realidades visuais. Pelas palavras do autor: “Contudo, mesmo hoje é possível predizer com segurança que a criação óptica do futuro não será a mera tradução das actuais formas de expressão óptica, pois novas ferramentas e o meio até agora esquecido e que constitui a luz, deverão necessariamente proporcionar resultados em conformidade com as suas propriedades inerentes. [...] Na fotografia possuímos um extraordinário instrumento de reprodução. Mas a fotografia é muito mais do que isso. Hoje encontra-se bem posicionada para alcançar (ópticamente) algo completamente novo para o mundo.”¹⁵

Do mesmo modo que numa série fotográfica uma só imagem perdia a sua identidade e significado, também a técnica e as possibilidades que a acompanhavam eram peças de uma vasta engrenagem e não o fim procurado. Interessava um sentido global, um propósito onde a pertinência de cada escolha estivesse justificada no encadeamento de uma mensagem visual própria ao processo fotográfico. Por isso, e à semelhança do poder comunicativo de uma sequência de imagens fotográficas, a nova visão podia converter-se na arma mais potente ou na poesia mais suave.

Mas o verdadeiro poder do fotógrafo era o processo directo e honesto que usava, simplificando o equipamento ao mínimo necessário, para se concentrar global e espontaneamente na observação atenta e cuidada do real. A honestidade do meio fotográfico expunha o mundo através de formas simplificadas, tornando visível a essência dos objectos que chegavam a ser considerados menos reais e verdadeiros do que as próprias imagens. Como afirmou, em 1953, William M. Ivins, Jr.: “O século XIX começou por acreditar que o razoável era verdade, e acabou a acreditar que aquilo que viu fotografado era verdade.”¹⁶

O crítico americano John Szarkowski, ao comissariar a exposição *The Photographer's Eye*, no Museum of Modern Art em 1966, consolidava a posição do formalismo moderno relativamente à crítica fotográfica, apoiando-se no discurso sobre arte de Clement Greenberg (expresso contundentemente no ensaio *Modernist Painting*, de 1961). A posição essencial de Greenberg defendia a necessidade da arte restabelecer o seu valor insubstituível no seio da alienante cultura moderna, que lhe usurpara as funções tradicionais. O meio artístico deveria determinar as suas especificidades, concretizando a demonstração própria de cada arte, definindo o âmbito de competência e o que fosse exclusivo e da natureza de cada meio. Para Greenberg, a história do movimento moderno corresponderia à busca contínua da essência fundamental de cada forma de arte. A posição de Szarkowski relativamente à fotografia aproximava-se da posição de Greenberg, ao considerar existirem características inerentes à fotografia, ou seja, a essência do *medium*. No texto para o catálogo da exposição *The Photographer's Eye*, expõe o seu entendimento sobre o processo fotográfico, defendendo a identidade e singularidade próprias da fotografia, enquanto condição necessária para o desenvolvimento do meio e o verdadeiro entendimento da sua história. A fotografia

¹⁵ Transcrevemos a passagem do inglês: “But it is safe to predict even today that the optical creation of the future will not be a mere translation of our present forms of optical expression, for the new implements and the hitherto neglected medium of light must necessarily yield results in conformity with their own inherent properties. [...] In photography we possess an extraordinary instrument of reproduction. But photography is much more than that. Today it is in a fair way to bringing (optically) something entirely new into the world.” Cf. Moholy-Nagy, László (1936), “From Pigment to Light”, in Goldberg, Vicki (Ed.), *Photography in Print*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003, pp. 343-344.

¹⁶ Na passagem original em inglês: “The nineteenth century began by believing that what was reasonable was true and it would end up by believing that what it saw a photograph of was true.” Cf. Ivins Jr., William M., *Prints and Visual Communication*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1953, p. 180. Apud Szarkowski, John (1966), “Introduction to The Photographer's Eye”, in Wells, Liz (Ed.), *The Photography Reader*, London: Routledge, 2003, p. 100.

seria uma “totalidade em si mesma” e constituiria um processo de criação de imagens radicalmente novo.

À medida que o olhar procurava indagar o real, agora consciente do que vira na imagem fotográfica, verificava-se um movimento contínuo e pertinente: partindo do referente para a imagem, o olhar regressava novamente ao ponto de partida através dessa representação, ou seja, descobria-se verdadeiramente como observar o mundo. Esse olhar estava disponível para registar o quotidiano, e tornando imagem o que era trivial revelava a dignidade e importância insuspeitáveis nesses temas. O fotógrafo percorreu uma longa e solitária experimentação com a câmara fotográfica, ao mesmo tempo que a vasta produção de imagens de amadores e profissionais marcava a sua curiosidade deixando-o sensível a novas soluções.

Embora o senso comum acreditasse na impossibilidade da fotografia mentir, o referente e a imagem não eram a mesma coisa, sendo também mais fácil ao fotógrafo se acreditasse ou simulasse acreditar na absoluta veracidade da imagem. É o que ocorre com o daguerreotipista Holgrave em *The House of the Seven Gables*, narrativa de Nathaniel Hawthorne e, posteriormente, com Thomas em *BlowUp: o nosso olhar vê meras aparências e a câmara vê a verdade*.¹⁷ Ambas as personagens tinham razão, pois a imagem sobrevive ao objecto desde que seja recordada como um organismo que se pode reproduzir, tornando a realidade fotográfica ou de outros meios de representação, na única verdade possível.

Se o real não se apresentava como uma narrativa, mas como sugestivas pistas que poderiam ser fotografadas, o trivial adquiria um valor e sentido insuspeitos e mostrava que *o olhar da câmara era potenciador de mistérios e intrigas*. A importância de uma sequência visual encontrava-se no procedimento utilizado para seleccionar e encadear essas imagens. Através de um contexto específico, criado pelo conjunto de todas as peças, o significado global corroboraria o propósito a demonstrar, tornando as imagens mutuamente dependentes, o que impossibilitava que só uma tivesse a importância, ou conseguisse expressar o propósito do todo. Para Szarkowski, o que tornava uma sequência fotográfica numa arma poderosa era a própria natureza do meio fotográfico que, embora não explicasse o sentido das imagens, apresentava-as como *reais e verdadeiras* porque tinham sido fotografadas. Para os críticos formalistas, a fotografia era um organismo autónomo que tinha nascido completo e, desse modo, era necessário descobrir o que já continha por si próprio, para se entender a singularidade do *medium*.

Ao mesmo tempo que Szarkowski apresentava *The Photographer's Eye*, Michelangelo Antonioni realizava em Londres *BlowUp* (1966). A obra deste cineasta italiano, que passou da objectividade visual do documentário para a longa-metragem de ficção, desenvolve-se em torno das múltiplas variantes da temática da *procura*. Os filmes de Antonioni retomam frequentemente os mesmos conflitos amorosos e afectivos — a dificuldade do protagonista em conciliar sucesso profissional e afectividade —, mas à medida que “a doença dos sentimentos” das primeiras personagens é substituída pela racionalidade abstracta do arquitecto, do engenheiro, do fotógrafo ou do repórter, o mundo industrializado é apresentado não desumanamente, mas através de uma nova beleza. Empenhado na afirmação da visualidade cinematográfica, pois um filme passível de ser explicado por palavras não seria um verdadeiro filme, e sendo um artista integrado na sua época sem especial apego ao passado, torna-se verdadeiramente moderno.

Pouco depois de ter realizado *Il Deserto Rosso* em 1964 (filme que precede *BlowUp*), o cineasta sendo entrevistado por Jean-Luc Goddard para os *Cahiers du cinéma*, explicava a crise que afectava a protagonista Giuliana, como dificuldade em se adaptar aos ritmos e estrutura da sociedade

¹⁷ Em *The House of the Seven Gables*, obra que Nathaniel Hawthorne escreveu em 1851, Holgrave é um daguerreotipista do final do século XIX, que ao falar sobre um retrato particularmente difícil, acaba por considerar a imagem realizada pela câmara mais verdadeira do que a formada pelo seu olhar. Algo semelhante ocorre com o protagonista do filme *BlowUp*.

industrial da década de 1960. Nas palavras de Antonioni: “É demasiado simplista, como muitos fazem, dizer que acuso o mundo industrializado, desumano, em que o indivíduo é esmagado e conduzido à neurose. A minha intenção, pelo contrário (ainda que se saiba muito bem donde se parte, mas nunca onde se chegará), era traduzir a beleza desse mundo, onde até as fábricas podem ser belas... A linha, as curvas das fábricas e das suas chaminés, são talvez mais belas do que um alinhamento de árvores, que os olhos já viram em demasia.”¹⁸ Estes argumentos vão ser retomados, numa entrevista publicada em 1967, relativamente a *BlowUp*: “Aqui a relação é entre *um indivíduo e a realidade* — as coisas que estão em seu redor. Não há história de amor na fita, mesmo que vejamos relações entre homens e mulheres. A experiência do protagonista não é sentimental nem amorosa; antes uma experiência que se refere à sua relação com o mundo, com as coisas que encontra diante de si. É um fotógrafo.”¹⁹ A mesma experiência de adaptação ao mundo tecnicizado aparece nos filmes *Il Deserto Rosso* e *BlowUp*, no entanto, em etapas diferentes: no primeiro uma mulher de classe alta e sem profissão desenvolve uma neurose porque não se integra socialmente; em *BlowUp* um fotógrafo adaptado à máquina e livre de compromissos afectivos procura resolver um problema concreto.

BlowUp é um filme admiravelmente construído, o maior sucesso comercial na carreira de Antonioni. Mas numa simplicidade enganadora esconde a ambiguidade da irresolução: real, técnica, raciocínio e verdade em confronto com imagem, homem, emotividade e aparência. Para o desenvolvimento de um filme sobre o olhar humano e o olhar da máquina, a agitação efervescente e a liberdade da *swinging London* servem como cenário adequado a um fotógrafo de moda de sucesso e integrado na tirania da sociedade capitalista.²⁰ Thomas deambulava pela cidade munido da câmara fotográfica, registando compulsivamente tudo o que encontrava através de movimentos automáticos, ágeis, inesperados e afirmativos. Já havia incorporado à visão natural o prolongamento mecânico necessário para apreender do real o acréscimo de poder que a técnica oferecia, através da visão dissecante e objectiva da câmara fotográfica.

Mas se Thomas parece empenhado em registar tudo, tornando-se um predador cauteloso que surpreendia a presa, o seu olhar é revelador de uma curiosa contradição. O protagonista não olhava de um modo tranquilo e sereno, estava acometido de uma fúria que não o deixava recuar, tornando-se permanentemente desconfiado e suspenso numa “visibilidade iminente”. Algo estaria sempre inacessível ao olhar humano e apenas poderia ser revelado pela câmara. Sabemos que Thomas observava e fotografava tudo e, no entanto, não via nada. A difícil tarefa de reflexão, a *tarefa de ver*, era deixada para um momento posterior relativamente à acção de fotografar.

O núcleo dramático do filme desenvolve-se em dois momentos complementares: o casal surpreendido e fotografado no parque e a sequência das ampliações no estúdio. No contexto sereno e idílico de um parque londrino, Thomas observa um casal que passeia e namora. Inicia uma perseguição a esse par tranquilo, enquanto dirige o olhar da objectiva fotográfica disparando sucessivamente. Quando finalmente a presença voyeurista do fotógrafo é percebida pelo casal, a mulher perturbada interpela Thomas, pedindo-lhe insistentemente as fotografias. Este comportamento

¹⁸ Antonioni, Michelangelo, “Entrevista com Michelangelo Antonioni”, in AA.VV., *A Política dos Autores*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1976, p. 377.

¹⁹ Antonioni, Michelangelo (1967). Apud Souza, Gilda de Mello e, “Variações Sobre Michelangelo Antonioni”, in Novaes, Aduato (Org.), *O Olhar*, São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 403.

²⁰ O olhar do fotógrafo é “inferior” às possibilidades de perscrutação e registo da câmara, como o entendeu Julio Cortázar no romance *Las Babas del Diablo*, de 1958, adaptado para cinema por Michelangelo Antonioni. Thomas é um fotógrafo de moda cuja construção foi influenciada pela personalidade do fotógrafo inglês David Bailey (1938-), que se notabilizou como fotógrafo de moda e de celebridades na Londres dos *Swinging Sixties* — Andy Warhol, os Beatles e Mick Jagger foram algumas das personalidades que fotografou. A sua ascensão na revista *Vogue* foi consequência de um trabalho novo e pessoal, que se afirmou através da cumplicidade e da proximidade estabelecida entre fotógrafo e modelo, de acordo com a própria transformação social da década de 1960.

emocionalmente desequilibrado aguça a curiosidade do fotógrafo (apenas fazia o seu trabalho), ao compreender que algo do conhecimento dessa mulher lhe escapara ao olhar. Para responder a essa curiosidade, somente a câmara fotográfica seria eficaz e, por isso, esquivava-se a entregar o registo fotográfico.

De regresso ao estúdio, o espaço da técnica por excelência e do aumento gradativo da potência do olhar (as lentes, a lupa, o ampliador), encontra no domínio da objectividade e da razão, a possibilidade de decifrar rigorosamente e sem erro essa dúvida. Inicia a sequência de impressão das provas fotográficas, que são afixadas nas paredes do estúdio e cuidadosamente examinadas. Estes diversos pedaços de enquadramentos mostram uma realidade a preto e branco que, progressivamente, aumenta um mundo invisível de manchas e pontos. O olhar pesquisa por comparação as diversas fotografias, volta atrás, rectifica e avança. Thomas chega a tactear as provas, conduzindo e justificando o raciocínio do seu olhar através desse movimento involuntário. À medida que a sequência das imagens aumenta e a reflexão progride passo a passo, o que Thomas havia visto no parque era substituído pelo que a câmara e a técnica mostravam no estúdio. Por detrás da folhagem delineava-se um revólver, e a mancha esbranquiçada sobre a relva transformava-se num homem morto. Se a câmara fotográfica tinha registado um crime, era no espaço do estúdio que o acontecimento adquiria visibilidade.

Thomas e o espectador viram o parque de um modo imediato e global: o idílio da paisagem bucólica e a beleza do par romântico. Mas o olhar da objectiva fotográfica decompôs a acção em diversos enquadramentos que posteriormente foram ampliados e organizados. Revelaram a possibilidade de um amor criminoso, capaz de atrair um dos parceiros à morte através de um elaborado expediente. O fotógrafo tem que decidir entre estes dois olhares e, por isso, durante a noite vai confrontar a realidade das provas fotográficas com o espaço físico do parque. O real parecia confirmar a imagem: por detrás dos arbustos e sobre a relva estava o corpo de um homem morto. Ironicamente, Thomas havia esquecido a câmara fotográfica, e não consegue convencer um amigo a testemunhar o corpo assassinado. Quando regressa ao estúdio, compreende que fora assaltado. Os negativos e as provas fotográficas haviam desaparecido excepto uma que, isolada da sequência de ampliação, se torna uma imagem abstracta e sem sentido. Quando na manhã seguinte regressa ao "local do crime" (levando consigo a câmara fotográfica), já não encontra o corpo ou qualquer vestígio. Resta-lhe, somente, o seu testemunho: *o que supostamente viu* nesse parque, durante uma noite em que fora a uma festa na qual havia bebido álcool e fumado marijuana.

Este dilema irresolúvel muda de tom quando Antonioni reintroduz os *merry-makers* da abertura do filme. Só agora entendemos que não era um motivo ornamental, mas uma advertência do cineasta que deveríamos ter seguido com mais cuidado. Estes jovens foliões já se tinham encontrado com Thomas e desde logo a relação estabelecida tinha sido cordial e amigável. Quando este deixa o parque após a última visita, eles reaparecem e dirigem-se para um corte de ténis, onde dois deles iniciam uma partida simulada. O resto do grupo observa e confirma esse jogo fictício, ao seguir com o olhar os movimentos dos jogadores e da bola. Thomas vai-se aproximando do corte de ténis e também fica a observar. A certa altura um dos jogadores aponta na direcção do fotógrafo, mostrando-lhe que a bola saíra fora do corte. Thomas hesita sobre o que fazer, mas acaba por apanhar essa bola invisível e devolvê-la aos jovens. Nesse momento, *o seu olhar confirma que aceitara essas novas regras e, estando agora dentro desse contexto*, passa a seguir os lances dos jogadores, enquanto nós vemos Thomas e ouvimos em *off* as batidas da bola. Quando o fotógrafo resignado baixa o olhar, a câmara enquadra-o num plano aéreo, solitário e redutor, até que acabava por desaparecer.

Poderá considerar-se *BlowUp* como um olhar da contemporaneidade relativamente ao olhar moderno representado em *O Homem da Câmara*? No início da década de 1970, diversos ensaios

sobre fotografia contribuíram para o desenvolvimento de uma antropologia cultural da fotografia. Autores como Roland Barthes, John Berger ou Susan Sontag iniciaram um discurso crítico da fotografia que passou a formar uma crítica mais ampla dos sistemas culturais e sociais modernos — o discurso crítico da contemporaneidade em fotografia. Não sendo homogêneo nos seus pontos de vista e tendo em conta que recebeu influências de modelos teóricos distintos (marxismo, semiologia, psicanálise, feminismo), acabou por formar um pensamento coerente e dominante sobre o meio fotográfico.

Segundo o crítico inglês John Tagg, a fotografia passava a ser considerada como um campo disperso e dinâmico de tecnologias, práticas e imagens. A ubiquidade deste meio tornava-o indistinguível das instituições e dos discursos que dele faziam uso. Ou seja, as fotografias nunca podem existir à margem de discursos ou instituições determinados, não falam por si próprias e não existe um significado “verdadeiro” ou essencial do meio. Enquanto instrumento de representação visual, a fotografia é totalmente dominada por outras práticas sociais mais poderosas, interessadas na manutenção e reprodução de sistemas de poder. *Os significados de qualquer fotografia dependem do contexto no qual se insere*, não apresentando qualquer tipo de qualidade inerente que lhe permita falar por si mesma.²¹

Os princípios básicos deste posicionamento repetem-se na obra crítica sobre fotografia de outros autores. O fotógrafo e crítico americano Allan Sekula considera que o significado de qualquer fotografia resulta de uma manifestação de tensões, capaz de ameaçar ou confirmar a ordem estabelecida pelo capitalismo. Tal como John Tagg, Sekula considera a fotografia como um instrumento de forças externas mais amplas, estando a sua identidade dependente dessas forças. O posicionamento do fotógrafo e crítico inglês Victor Burgin segue esta linha de pensamento. Considerando como principal característica da fotografia a sua capacidade em produzir e difundir significado, reafirma a limitação da imagem em si, perante uma significação que é construída continuamente através dos contextos nos quais a imagem se encontra. O posicionamento de Abigail Solomon-Godeau corrobora o pensamento destes três críticos. A sua obra ensaística sobre fotografia sublinha a mutabilidade da significação das fotografias, que são entendidas como componentes de uma estrutura mais ampla. A fotografia é um meio que canaliza forças sociais e psíquicas mais vastas sendo, desse modo, uma poderosa arma de comunicação e manipulação. Todos estes críticos afirmam que o significado fotográfico é volúvel e contingente e, por isso, o meio não apresenta uma história autónoma e coerente nem uma identidade específica. *Não existe algo a que se possa chamar uma fotografia em si mas, somente, fotografias descontínuas.*

A reflexão sobre a identidade histórica e ontológica da fotografia preocupou tanto a crítica formalista moderna como o pensamento crítico da contemporaneidade em fotografia. Os formalistas, preocupados com a essência do meio, identificam a fotografia com a sua própria natureza e apoiam-se na história da arte ocidental. Os críticos da contemporaneidade afastando-se da procura essencial do meio, identificam a fotografia com a cultura que a rodeia e convertem a sua invenção num fenómeno social e político. Os primeiros definem as características essenciais do meio, enquadrando valores predominantemente artísticos e estéticos. Os segundos acreditam na mutabilidade e na contingência do meio, enquadrando valores essencialmente políticos e sociais, que tornam as fotografias dependentes do contexto onde se encontrem.

Mas, ironicamente, o pensamento crítico da contemporaneidade em fotografia acaba por definir a essência do meio, precisamente, através da mutabilidade da cultura. A identificação das fotografias com um domínio de operações culturais é também um gesto essencializador. Tanto os primeiros como os segundos determinam a identidade da fotografia enquanto natureza inerente ao meio ou

²¹ Tagg, John (1988), *El Peso de la Representación*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

fenómeno cultural. Sendo assim, embora possa parecer o contrário, o *pensamento crítico da contemporaneidade em fotografia não conota um desígnio de ultrapassagem (“o para além”), mas antes uma adição ao que já lá estava, uma continuidade.*²²

Reforcemos a questão levantada atrás: poder-se-á considerar *BlowUp* um olhar da contemporaneidade relativamente ao olhar moderno representado em *O Homem da Câmara*? Concentremo-nos em algumas sequências de *BlowUp*. Thomas tem em seu poder uma única prova fotográfica confirmando a presença de um corpo no parque. Mas quando a vizinha observa essa mesma imagem, só consegue ver manchas e pontos como numa abstracção pontilhista. Do mesmo modo que essa imagem se encontrava fora da sequência fotográfica, também Patricia se encontrava fora do contexto de significação conhecido por Thomas e, por isso, só conseguia ver o que lhe era familiar.

Quanto à partida de ténis simulada pelos *merry-makers*, torna-se “verdadeira” com a presença cúmplice do grupo de jovens e de Thomas confirmando cenicamente o que está a passar. Ou seja, *nesse contexto* era possível ver e ouvir os lances de uma bola de ténis que, apesar de tudo, era invisível.

No início destas páginas acompanhámos um operador de câmara fascinado com as possibilidades técnicas do *medium* e submerso num modernismo orientado por verdades exclusivas que se anulavam ou substituíam numa progressão quase historicista.

Entendemos e afirmámos o novo posicionamento do fotógrafo moderno na metrópole do início do século XX, como percepção e participação sensitiva quotidianas, possibilidade de compreensão reflexiva relativamente à vida, acções, emoções, utopias. Ver fotograficamente, tal como foi afirmado pelo fotógrafo moderno, significava participar activamente nos acontecimentos urbanos e sociais da época, estando desperto e disponível para a dissecação, conhecimento e registo do mundo. Ao aceitar a sua contemporaneidade tornava-se um homem do seu tempo, consciente que o real era inescrutável e que a ambição de o “capturar” traduzindo-o em conhecimento correspondia ao empreendimento mais fascinante e jamais totalizado. Com a personagem Thomas em *BlowUp*, chegámos à figuração de um fotógrafo com traços de “homem da multidão”, mas para quem a técnica é mera ferramenta. Em *BlowUp*, Antonioni não expõe qualquer ideologia preferencial, pois apresenta-nos um modelo possível: *a aceitação tranquila da contemporaneidade e a consciência de que o real é inescrutável, que a percepção do real é talvez uma relação e a verdade é afinal contingente*. E esta consciência é, sem dúvida, uma posição crítica relativamente às intenções e promessas da modernidade, uma reflexão sobre os seus procedimentos e valores. Significa a impossibilidade de uma única verdade, “uma só imagem” totalizadora, assim como não existem uma só montagem ou sequência possíveis, num “jogo” de comunicação que se amplia e redefine através da participação.

Bibliografia

- Antonioni, Michelangelo (1964), “Entrevista com Michelangelo Antonioni”, in AA.VV., A Política dos Autores, Lisboa: Assírio & Alvim, 1976, pp. 376-389.
- Batchen, Geoffrey (1997), *Burning with desire: The conception of photography*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1997.
- Brik, Ossip (1926), “What the Eye does not See”, in Wells, Liz (Ed.), *The Photography Reader*, London: Routledge, 2003, pp. 90-91.
- Dubois, Philippe (1982), *O Acto Fotográfico*, 1.ª ed., Lisboa: Vega, 1992.

²² Sobre a reflexão da identidade histórica e ontológica da fotografia ver, Batchen, Geoffrey (1997), *Burning with desire*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1997.

- Frade, Pedro Miguel (1992), *Figuras do Espanto: A Fotografia antes da sua Cultura*, Lisboa: Edições Asa, 1992.
- Gunning, Tom (1995), "O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema", in Charney, Leo; Schwartz, Vanessa R. (Orgs.), *O cinema e a invenção da vida moderna*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- Macdonald, Kevin; Cousins, Mark, *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*, London, Boston: Faber & Faber, 1996.
- Moholy-Nagy, László (1936), "From Pigment to Light", in Goldberg, Vicki (Ed.), *Photography in Print*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003, pp. 343-344.
- Mumford, Lewis (1970), *The Culture of Cities*, New York: Harcourt Brace & Company, 1996.
- Penafria, Manuela (1999), *O Filme Documentário: História, identidade, tecnologia*, Lisboa: Edições Cosmos, 1999.
- Poe, Edgar Allan (1839), "The Man of the Crowd", in Idem, *Selected Tales*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 84-91.
- Souza, Gilda de Mello e, "Variações Sobre Michelangelo Antonioni", in Novaes, Adauto (Org.), *O Olhar*, São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 399-410.
- Szarkowski, John (1966), "Introduction to The Photographer's Eye", in Wells, Liz (Ed.), *The Photography Reader*, London: Routledge, 2003, pp. 97-103.
- Tagg, John (1988), *El Peso de la Representación: Ensayos sobre Fotografías e Histórias*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.