

Em *Pour une petite histoire de la projection* (1998), Dominique Paini descreve o dispositivo de projecção como o *fenómeno luminoso do transporte de uma imagem de um lugar a outro*,<sup>1</sup> defendendo que, na natureza da própria imagem, este implica sempre a construção de um imaginário e a configuração de um tempo que a aproxima do ficcional. O transporte luminoso da imagem e os dispositivos ópticos que a formam—da lanterna mágica à imagem síntese, tornam-se correspondentes de uma união perfeita entre a exactidão geométrica e a expressão quase quimérica da sua percepção. Uma união que se situa, nas palavras de Paini, entre a *ilusão e codificação*, entre a *miragem e a ciência*.<sup>2</sup>

Ver o plano fixo da imagem fotográfica projectado na superfície do ecrã é, por isso, recuperar o gesto original do princípio projectivo da câmara escura que marca a sua definição: *um pequeno furo na parede ou pela janela de uma sala mergulhada na obscuridade, a paisagem ou qualquer outro objecto se vem projectar no interior da sala, em frente à abertura*.<sup>3</sup>

No dispositivo de projecção que se desenhou para a exposição *Plano Geral—Grande Plano* são intercalados cinco ecrãs onde se projectam os ensaios filmicos realizados a partir das imagens fotográficas da Colecção de Fotografia da Muralha. A dimensão do ecrã descontextualiza a escala da imagem fotográfica e a variação e desdobramento de pontos de vista—que a simultaneidade das projecções propõe—reúne e envolve o universo de parentescos afectivos, mas também formais que se desenvolvem no *plano geral* da Colecção.

A disposição adoptada sugere um plano contínuo de projecção, que ultrapassa a escala humana e incorpora o presença em sombra do espectador—uma relação física e instantânea no espaço e no tempo das imagens. O jogo de planos e a intermitência com que se mostram, enfatizam ainda mais a sua virtualidade e propiciam uma leitura ficcional do que nelas existe de realidade. Numa montagem sem legendas, sem ordem cronológica e sem o habitual suporte físico com que habitualmente nos relacionamos com a imagem fotográfica, esta exposição constrói um *plano contínuo de boas vizinhanças*, explanando o registo de um tempo histórico, da cidade e dos que a fazem, com a possibilidade de invenção desse mesmo tempo.

A Colecção é transportada para um tempo presente, numa escala e suporte que permitem acrescentar detalhes aos detalhe fotográfico (em sucessivos cortes e ampliações) e rever o ponto de vista fixo do enquadramento fotográfico, no jogo de planos e no (falso) movimento de câmara.

Os cinco ensaios filmicos de *Plano Geral—Grande Plano* apresentam sentidos, motivações e leituras de fotografias que resultam das infinitas possibilidades de interpretação de arquivos fotográficos. Constroem-se como uma alternativa (uma recusa?) a uma visão predominantemente nostálgica e historicista, transformando a Colecção num sistema propositivo, capaz de gerar novas ideias, novas imagens e novos debates.

*Projectar as imagens é projectar o tempo* e a Colecção fotográfica da Muralha adquire nesta exposição uma duração fixa, precisa de 17 minutos e 42 segundos—a soma dos cinco ensaios filmicos que a compõem.

**PRIMEIRO ECRÃ** Em cada fotografia o tempo perde a sua natureza sucessiva: não há antes nem depois (real ou ficcionado) que não resultem de um processo de selecção e construção iguais à *tomada de posição* que um enquadramento implica. Eis-nos então perante a ideia de que toda a fotografia, tal como o cinema, é mentira—Víctor Erice em *O Espírito da Colmeia* (1973): *no cinema tudo é mentira, tudo é um truque*. Na Colecção de Fotografia da Muralha oito imagens sequenciais na sua feitura e separadas da sua sequencialidade numérica pelo seu tempo de espera no arquivo, podem apresentar (e apresentam) um levantamento do Toural algures nos anos 1940. Porém, uma outra leitura permite a compreensão de um episódio de espionagem em plena Segunda Guerra Mundial ocorrido em Guimarães, que nestas imagens surge como espaço de acontecimentos improváveis, mas não de todo impossíveis.

**SEGUNDO ECRÃ** Na fotografia, dois ciclistas numa bicicleta dupla. Homens altos, de bigode cuidado, em traje de passeio. Remissão imediata para o universo do *photo-velo club*,<sup>4</sup> mas também para uma composição onírica, que convoca um surrealismo involuntário: a bicicleta tem como pano de fundo o mar e as suas ondas. Esta imagem motiva uma *sequência de reconhecimentos* feitos ao longo de cinco mil fotografias, intervalados por segundos ou por anos de distância. Um rosto julga-se já visto *há mil imagens* atrás e, verificada a suposição, o que aparenta ser miragem é afinal certeza. O rosto é o mesmo e ei-lo entre nós ainda mais vezes. A partir daqui o arquivo potencia as relações. Umas, mais imediatas (o regresso da pessoa fotografada ao estúdio), outras mais difusas (as imagens de barcos em estúdio e na água) e outra vez os homens na bicicleta: não se lhes sabe o nome, não se conhece quem o saiba. Num gesto circular, voltam a ser parte de histórias, perfeitos estranhos perante o nosso presente e passado que se tornam familiares e inesquecíveis outra vez. A função do retrato—o *do not forget me* de Batchen<sup>5</sup>—cumpre-se de novo.

**TERCEIRO ECRÃ** Um longo *travelling* atravessa várias imagens de famílias em retrato de estúdio. O arquivo é farto nesta tipologia. Deduz-se-lhes a proveniência e a condição social. Famílias da cidade, e dentro destas, de classes abastadas e classes remediadas: o traje aprumado, pouco gasto e elegante é sinal distintivo, assim como a pose, o à vontade (sempre tenso, ainda) perante a câmara. Famílias do campo, em que o sol queima a pele, em que as mãos são também moldadas pela terra que se trabalha, em que a contracção do rosto expressa a dura solenidade que a ida ao fotógrafo propõe. O *travelling* é enganador e por isso pára. Afinal, as famílias de várias proveniências unem-se por um elemento: o cenário sob o qual posam. Composto por base e fuste de uma coluna incompleta, cortinados, janela, espelho e candeeiros de velas, o cenário é o mesmo em todas as fotografias, sujeito a exposições oscilantes. É também elemento de dupla ilusão: pela falsa duplicação espacial do estúdio, em profundidade, feita numa inusitada grandeza palacial, ali, em tão exíguo espaço.

**QUARTO ECRÃ** As taxonomias são infinitas e os arquivos permitem o seu exercício com desmedida liberdade. A leitura de um corpo fotográfico potencia relações justificadas pelo ritmo, pela semelhança, pela arquitectura, pela pose e por um infundável número de associações livres (a Patafísica permite-o enquanto *ciência das soluções imaginárias e das leis que regulam as excepções*<sup>6</sup>). Neste caso, convocam-se imagens *sonoras* (quem *não ouve* perante uma fotografia em que alguém toca música?), imagens da desordem (os rapazes apanhados *por excesso* a segurar nos cenários que enquadram os retratados, o caos nas encenações feitas no estúdio) e da folia (actores em personagem, entrudados, festas, embriaguez). E a elas se lhes junta a peça *Cinéma*, composta pelo peripatético Erik Satie.

**QUINTO ECRÃ** Entre os cinco mil seiscientos e trinta e seis originais que compõem a Colecção de Fotografia da Muralha foram identificadas setenta e uma fotografias de fotografias, nelas se incluindo fotomontagens. Encontram-se, então, *retratos* de postais, de impressões fotográficas, de cartas de visita, de gravuras (o fotógrafo replica as imagens dos outros e as suas próprias imagens) mas também imagens compostas pela inclusão de um elemento *que não estava* na fotografia original. Dada a sua natureza reflexiva—fotografa-se algo já fotografado—estas imagens apresentam-se como pontos de paragem num exercício de elenco: afinal, um dos pontos essenciais da noção de arquivo.

As páginas que aqui se dedicam aos cinco ensaios fílmicos que compõem *Grande Geral—Grande Plano*, e que antecedem este texto, não traduzem o guião ou reproduzem as sequências fotográficas adoptadas, mas são uma síntese diagramática das superfícies de projecção intercaladas no espaço da exposição, numa escala que volta a aproximar-se da natureza da imagem fotográfica.

Os detalhes e sucessivos reenquadramentos (ou grande plano) apresentam-se como uma representação gráfica que ensaia, a preto e branco, utilizando a extensão dos fólhos e da dupla página, para interpretar o plano contínuo de projecção.

Um arquivo fotográfico deve mostrar-se como um palácio da memória, que exercita e insiste numa alternância dos modos de ver, para ambicionar ver melhor e afirmar uma capacidade projectiva da memória que o constitui. Um lugar de intermitência onde as imagens não desapareçam da História.

1. PAINI, Dominique—*Pour une petite histoire de la projection Projections, les transports de l'image*. Paris, Hazan/ Le Fresnoy/AFAA, 1998, p. 12.

2. PAINI, Dominique—*Le temps exposé, le cinéma de la salle au musée*. Paris, Cahiers du Cinéma, 2002, p. 46.

3. MANONNI, Laurent—*Le grand Art de la lumière et de l'ombre*. Paris, Ed. Nathan université, 1995, p. 15.

4. Agremiação que, em finais do século XIX, inícios do século XX, juntava apaixonados pela arte fotográfica e bicicletas.

5. BATCHEN, Geoffrey—*Forget Me Not—Photography and Remembrance*. Princeton Architectural Press, 2004, p. 17.

6. JARRY, Alfred—*Exploits & Opinions of Dr. Faustrol, Pataphysician*. Boston, Exact Change, 1996, p. 22.