

Objects, Mise-en-Scène and the Cinematic Reading of a Photograph by Aurélio da Paz dos Reis

Objetos, Mise-en-Scène e a Leitura Cinematográfica de uma Fotografia de Aurélio da Paz dos Reis

Pina, Isabel

Universidade Lusófona – Centro Universitário de Lisboa / CICANT, Lisboa, Portugal

Abstract

*Aurélio da Paz dos Reis occupies a unique position in the history of Portuguese visual culture. While he is widely acknowledged for introducing cinema to Portugal in 1896 with *Workers Leaving the Confiança Factory*, his later extensive engagement with stereoscopic photography remains comparatively underexplored. Between the late nineteenth and early twentieth centuries, Paz dos Reis produced a vast archive of over seven thousand glass plates, revealing a visual practice marked by careful staging, spatial composition, and technical experimentation.*

This article presents an in-depth analysis of a single stereoscopic photograph taken in 1908 portraying his daughter Hilda Ophélia. Rather than approaching the image as a straightforward domestic record, the photograph is examined as a carefully constructed mise-en-scène in which objects, gestures, and spatial organization operate as narrative and symbolic devices. This article explores how this photograph anticipates modes of seeing and narrating associated with cinematic language, particularly through the spatialization of the gaze and the perceptual activation produced by stereoscopy.

Methodologically, the research adopts an artistic approach, mobilizing cinematic tools such as framing, fragmentation, sequencing, and the modification of gaze over time as analytical instruments for reading photographic images. By focusing on a single visual object, this article argues that one photograph can operate both as the point of departure and as the vehicle for the construction of a film, highlighting cinema's potential for reactivating photographic archives and rethinking the relationship between still and moving images.

Keywords: Aurélio da Paz dos Reis, stereoscopic photography, mise-en-scène, media archaeology, artistic research, cinema and photography.

Introdução

A história dos media é frequentemente apresentada como uma progressão linear em direção ao cinema: da câmara obscura à fotografia, da estereoscopia à cronofotografia, culminando no cinematógrafo. Nesta narrativa, os dispositivos que não se converteram em cinema são relegados para o estatuto de meros precursores ou curiosidades técnicas. A arqueologia dos media, enquanto projeto intelectual, propõe precisamente o inverso: que estes desvios, hesitações

e regressões são tão reveladores quanto as inovações consagradas pela história oficial.

Aurélio da Paz dos Reis (1862–1931) é um caso exemplar desta tensão. Amplamente reconhecido como o pioneiro do cinema em Portugal, em 1896, com o filme *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança*, a sua trajetória é frequentemente apresentada como a de um precursor que, de forma inesperada, abandonou o cinema para se dedicar à fotografia estereoscópica. Esta «inversão de direção», como lhe chamou a historiadora Maria do Carmo Séren, produziu um arquivo de 7.294 placas de vidro — um dos mais significativos espólios visuais do Portugal de finais do século XIX e inícios do século XX (Séren, 1998).

Este artigo parte de uma hipótese simples, mas metodologicamente exigente: que a análise de uma única imagem fotográfica, selecionada com rigor, permite uma compreensão mais aprofundada da relação entre a fotografia e o cinema do que uma abordagem panorâmica e histórica. A fotografia de Hilda Ophélia, realizada por Paz dos Reis em 1908, é essa imagem. Trata-se de uma fotografia estereoscópica de formato vertical que retrata a filha do fotógrafo com cerca de dez anos, sentada sozinha numa secretária, com um cálice de vinho do Porto na mão, rodeada de objetos cuidadosamente dispostos. A imagem encontra-se atualmente exposta no Centro Português de Fotografia, no Porto.

A riqueza desta fotografia reside precisamente na sua aparente contradição: é uma imagem íntima e doméstica que é, ao mesmo tempo, uma construção visual extraordinariamente sofisticada. Cada objeto na cena — a camélia, o globo, os livros e a literatura maçónica, as fotografias emolduradas, o relógio, o calendário datado de 1 de janeiro, as garrafas de vinho do Porto — tem uma presença deliberada. A mise-en-scène revela-se tão meticulosamente arquitetada que a criança emerge não como um sujeito representado, mas sim como uma personagem inserida num ambiente cuidadosamente delineado, de modo a criar um espaço dramático.

O artigo organiza-se em quatro tempos. Num primeiro tempo, situa Paz dos Reis no contexto das práticas visuais portuguesas e da sua relação com a estereoscopia. Num segundo, apresenta o quadro teórico da arqueologia dos media — e a opção metodológica que dele decorre — para revalorizar a estereoscopia como prática distinta. Num terceiro, e mais extenso, propõe uma análise detalhada da fotografia como mise-en-scène, percorrendo os seus objetos, a sua espacialidade, a sua dimensão

simbólica e a sua percepção temporal. Num quarto, reflete sobre o cinema enquanto método de leitura do arquivo fotográfico — não como instrumento de reconstituição histórica, mas como dispositivo crítico de reativação de sentido — e discute as implicações desta leitura para o legado de Paz dos Reis.

Aurélio da Paz dos Reis e as Práticas Visuais em Portugal

Aurélio da Paz dos Reis emergiu num momento de intensa experimentação tecnológica e cultural no campo das imagens. As últimas décadas do século XIX assistiram à proliferação de dispositivos óticos que transformaram radicalmente os modos de ver e de representar a realidade: a fotografia, a estereoscopia, a cronofotografia, os panoramas, os dioramas e, eventualmente, o cinema. Em Portugal, os progressos verificaram-se de maneira assimétrica, tendo sido com frequência mediados por agentes individuais — entusiastas, comerciantes, intelectuais — em vez de infraestruturas industriais ou institucionais consolidadas (Fig. 1).

Paz dos Reis exemplifica esta figura do inovador amador: empresário, fotógrafo, republicano convicto e homem de cultura, cujo envolvimento com as novas tecnologias da imagem era motivado por uma combinação de curiosidade intelectual, espírito empreendedor e compromisso político. Em 1896, utilizando uma câmara e um projetor adquiridos em França — não dos irmãos Lumière, que recusaram vender-lhe o equipamento, mas dos irmãos Werner, cujo dispositivo cronofotográfico servia os mesmos propósitos —, Paz dos Reis produziu *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança*, o primeiro filme português (Séren, 1998). Com este gesto, introduziu em Portugal o que era então celebrado como «a última maravilha do século XIX»: a imagem animada.

No entanto, ao contrário de outras figuras que prosseguiram uma carreira cinematográfica duradoura, Paz dos Reis abandonou rapidamente a prática cinematográfica. As razões para este abandono são múltiplas e complementares. Em primeiro lugar, como muitos dos seus contemporâneos — incluindo Edison e os próprios Lumière —, Paz dos Reis não acreditava no potencial comercial de longo prazo das imagens animadas (Costa, 1988). Em segundo lugar, a tentativa de comercializar os seus filmes no Brasil, onde esperava capitalizar o investimento feito no «kinetógrafo português», fracassou completamente, e o dinheiro investido não foi recuperado (Santos, 1990). Em terceiro lugar, e talvez mais relevante para os propósitos deste artigo, a fotografia estereoscópica oferecia-lhe algo que o cinema não oferecia: uma prática rentável, tecnicamente refinada, socialmente integrada e artisticamente desafiante.



Fig. 1 – Autorretrato de Aurélio da Paz dos Reis no jardim da sua casa. Porto, Portugal, 1910. CPF – Digitarq. Negativo de vidro, p/b, 18×8 cm; prova em gelatina de sal prata.

A partir de meados da década de 1890, Paz dos Reis dedicou-se à produção estereoscópica com uma intensidade e uma ambição que ficam patentes na escala do seu arquivo. As 7.294 placas de vidro que deixou — na sua maioria já digitalizadas e tornadas acessíveis ao público — documentam uma vasta gama de temas: a vida urbana do Porto, os interiores domésticos da burguesia, as paisagens do Norte de Portugal, os eventos políticos e sociais da viragem do século, as exposições internacionais, as catástrofes naturais e os momentos da vida familiar. Este corpus revela uma inteligência visual que combina o olhar do documentarista com a sensibilidade do artista e a ambição do empresário.

Do ponto de vista da sua inserção no espaço público, a atividade de Paz dos Reis tinha igualmente uma dimensão jornalística significativa. Embora se descrevesse como «amador» — no sentido francês do termo, *amateur*, como aquele que ama a arte e a pratica por paixão —, detinha credenciais jornalísticas e publicava regularmente as suas fotografias na imprensa da época, nomeadamente em *Folha Nova*, *Pontos e Virgulas* e na *Ilustração Portuguesa*, publicação do jornal O Século desde 1903. Uma parte substancial destas fotografias era estereoscópica e era posteriormente comercializada em séries de cartões sob a marca *Estereoscópio Portugal* (Flores, 2016). Esta prática coloca-o numa posição pioneira no contexto do fotojornalismo português e, como

argumenta Victor Flores, talvez mesmo no contexto internacional, se se confirmar a hipótese de que terá sido o criador do primeiro jornal estereoscópico do mundo.

A dimensão política da sua prática fotográfica é igualmente relevante. Republicano liberal, Paz dos Reis envolveu-se ativamente nas lutas políticas que antecederam a proclamação da República em 1910, documentando fotograficamente os eventos que se foram sucedendo. Esta articulação entre ativismo político e prática fotográfica situa-o numa linhagem que, como argumenta Maria do Carmo Séren, usa «a fotografia como um meio de cultura popular, cumprindo assim os ideais republicanos» (Séren, 1998). A fotografia era, para ele, simultaneamente um instrumento documental, um veículo comercial e uma forma de intervenção cívica.

Arqueologia dos Media e a Revalorização da Estereoscopia

Ao longo das duas últimas décadas, a arqueologia dos media tem vindo a constituir-se como um dos quadros teóricos mais profícuos para pensar a história das tecnologias visuais. Desenvolvida por académicos como Erkki Huhtamo, Jussi Parikka, Thomas Elsaesser e Wolfgang Ernst, esta abordagem propõe uma recusa das narrativas teleológicas que apresentam a história dos media como uma progressão linear em direção a formas cada vez mais complexas ou «avançadas». Em vez disso, a arqueologia dos media sublinha a existência de vários sistemas visuais e tecnológicos, a repetição de motivos e dispositivos ao longo do tempo, e a importância das formas “obsoletas” ou “marginais” para compreender tanto o passado como o presente.

Conforme observado por Huhtamo e Parikka, a história dos media deve ser compreendida como um campo estratificado de práticas, dispositivos e motivos recorrentes, em detrimento de uma visão simplista que enfatiza a constante inovação (Huhtamo e Parikka, 2011). Esta perspectiva tem consequências diretas para a análise do trabalho de Paz dos Reis: em vez de interpretar o seu abandono do cinema como um retrocesso ou como uma escolha excêntrica, a arqueologia dos media convida-nos a considerar a estereoscopia como uma prática visual com lógica própria, que não precisa de ser justificada em relação ao cinema para ser inteligível.

A estereoscopia proporciona uma experiência visual baseada na visão binocular e na imersão espacial. Em oposição à fotografia bidimensional, a imagem estereoscópica constrói a profundidade como fenómeno experiencial, posicionando o espectador num ambiente espacial simulado. Como observa Ray Zone, a estereoscopia coloca em primeiro plano a profundidade como evento perceptivo, chamando a atenção para o próprio ato de olhar (Zone, 2007). Esta característica aproxima a estereoscopia da experiência cinematográfica — não através do movimento mecânico, mas através da ativação espacial e temporal que o ato de olhar implica.

Thomas Elsaesser sugere que, para compreender a singularidade do cinema, é necessário examinar os dispositivos que o precederam e que coexistiram com ele, ao invés de os tratar como «pré-história» (Elsaesser, 2004). Panoramas, dioramas, fantasmagorias, estereoscópios e cronofotografias não são etapas ultrapassadas de um percurso evolutivo, mas práticas que formularam questões — sobre a representação do espaço, do tempo, do movimento e da percepção — que o cinema respondeu de determinada maneira, mas poderia ter respondido de outras. Neste sentido, a estereoscopia de Paz dos Reis não é uma sombra do cinema: é uma exploração paralela de problemas que o cinema também enfrentou, mas através de meios e de lógicas distintos.

O conceito de dispositivo, mobilizado por Jussi Parikka a partir de Foucault, é igualmente pertinente. Os dispositivos estereoscópicos não são apenas instrumentos técnicos neutros: são agentes na produção de conhecimento visual, de modos de ver culturalmente situados, de relações entre o espectador e o mundo representado (Parikka, 2013). Examinar o arquivo de Paz dos Reis a partir desta perspetiva significa perguntar não apenas «o que estas imagens mostram?», mas «que relação entre sujeito e objeto constroem?» E «que temporalidade ativam no ato de olhar?».

A história da estereoscopia em Portugal insere-se num contexto europeu mais amplo. O ressurgimento do interesse pela estereoscopia na Europa do início do século XX, como prática madura e socialmente valorizada, coincidiu com o advento do cinema — e esta coincidência não é indiferente à trajetória de Paz dos Reis. A estereoscopia era, neste período, uma prática de massas: o Vértice de Jules Richard, os estereoscópios de bolso e as séries de cartões circulavam por toda a Europa, alimentando um mercado dinâmico de imagens tridimensionais que documentavam viagens, cenas do quotidiano, eventos históricos e encenações ficcionais. Paz dos Reis estava inserido neste mercado, conhecia as suas dinâmicas e sabia como posicionar o seu trabalho dentro dele (Flores, 2019).

Metodologia: Investigação Artística, Micro-História e Análise de Objetos

Este artigo adota uma metodologia interdisciplinar que combina investigação histórica, análise visual e investigação artística baseada na prática. A investigação artística, enquanto método de inquérito, tem vindo a ganhar reconhecimento crescente no contexto académico como uma forma de produção de conhecimento que não se reduz à ilustração de teses teóricas preexistentes, mas que gera conhecimento através da prática, da experimentação e da reflexão acerca dos materiais (Biggs e Karlsson, 2010; Borgdorff, 2010). No contexto deste artigo, a investigação artística manifesta-se sobretudo na mobilização de ferramentas cinematográficas — enquadramento, sequenciação, modulação temporal — como instrumentos analíticos para a leitura da imagem fotográfica.

A decisão de centrar a análise numa única fotografia não é arbitrária: reflete uma opção metodológica deliberada, inspirada na micro-história e nos estudos de objetos. Carlo Ginzburg, no seu ensaio fundador sobre o «paradigma indiciário», argumentou que é possível aceder a realidades históricas complexas através da leitura atenta de detalhes aparentemente marginais — um gesto, uma assinatura, um traço estilístico (Ginzburg, 1979). Lorraine Daston, por sua vez, demonstrou como os objetos funcionam como mediadores entre práticas culturais, contextos históricos e formas de conhecimento (Daston, 2004). A fotografia de Hilda Ophélia é examinada neste espírito: como um artefacto denso, cujos detalhes são sintomas de realidades mais amplas.

Operacionalmente, a metodologia envolve três operações analíticas interdependentes. A primeira é a descrição minuciosa da imagem — um exercício de atenção ao detalhe que visa restituir a espessura visual da fotografia antes de qualquer interpretação. A segunda é a leitura contextual dos objetos representados, relacionando cada elemento visual com os quadros históricos, políticos e culturais do Portugal do início do século XX. A terceira é a análise formal da composição — enquadramento, profundidade, distribuição de luz e sombra, relações espaciais entre as figuras — com recurso às categorias da mise-en-scène cinematográfica.

Esta metodologia articula-se com o projeto documental *How I Met Hilda*, atualmente em desenvolvimento em corealização com Mika Helminen. O documentário parte desta fotografia para construir uma narrativa histórica e ensaística sobre o universo de Paz dos Reis, adotando os modos expositivo, reflexivo e ensaístico tal como definidos por Bill Nichols (2016). A fotografia não funciona no documentário como ilustração de uma tese histórica preexistente: é o motor narrativo central, o ponto de partida e de chegada de uma investigação que se ramifica em múltiplas direções temporais e temáticas.

A Fotografia como Mise-en-Scène: Descrição e Análise

A fotografia estereoscópica de Hilda Ophélia, realizada por Aurélio da Paz dos Reis em 1908, é uma imagem de formato vertical que integra hoje a coleção do Centro Português de Fotografia, no Porto (Fig. 2). A imagem retrata uma criança com cerca de dez anos sentada sozinha a uma secretária, com um cálice de vinho do Porto na mão. O interior doméstico que a rodeia está repleto de objetos: livros e documentos impressos, uma peça de literatura maçónica, fotografias emolduradas, um globo terrestre, uma camélia, garrafas de vinho do Porto, um relógio, um calendário marcado a 1 de janeiro, e mobiliário doméstico de qualidade.

Uma primeira leitura poderia ver nesta imagem um simples retrato familiar: a filha do fotógrafo, representada no conforto da sua casa burguesa, rodeada dos objetos quotidianos da sua existência. Mas esta leitura imediata desfaz-se rapidamente

sob o escrutínio. A postura da criança é demasiado composta; a distribuição dos objetos, demasiado deliberada; a presença de determinados elementos — a camélia republicana, a literatura maçónica, o vinho do Porto — demasiado carregada de sentido para ser coincidência. Estamos, claramente, perante uma encenação.



Fig. 2 – Hilda Ophélia da Paz dos Reis, 1908. CPF – Digitarq. Negativo de vidro, p/b, 18x13 cm; gelatina e sal de prata.

O conceito de mise-en-scène, historicamente desenvolvido no contexto do teatro e do cinema, designa o conjunto de decisões que presidem à organização do espaço, dos corpos, dos objetos e da luz numa cena. Aplicado à fotografia, o conceito revela em que medida determinadas imagens são construídas em vez de meramente captadas — em que medida o fotógrafo não regista um momento, mas o compõe, o encena, o fabrica. A fotografia de Hilda Ophélia é um exemplo particularmente rico desta lógica: cada elemento da imagem parece ter sido colocado com uma intenção precisa, e o conjunto produz um efeito narrativo que excede o registo documental.

A estrutura espacial da imagem é, neste sentido, reveladora. A fotografia estereoscópica articula claramente três planos: em primeiro plano, a secretária com os objetos mais próximos da criança — o cálice, os documentos, as fotografias; em plano médio, a figura de Hilda Ophélia, que ocupa o centro visual da composição; e em fundo, uma parede com mais elementos decorativos e fotográficos. Esta estratificação espacial é característica da linguagem estereoscópica e cria, no espectador, uma experiência de imersão que não se limita à observação de uma superfície, mas convida a uma exploração do espaço representado. O olhar não percorre a imagem de

forma linear; move-se entre planos, aproxima-se e afasta-se, detém-se nos objetos e regressa ao centro.

A direção do olhar é igualmente significativa. A criança não olha para a câmara. O seu rosto está ligeiramente inclinado, o olhar fixo num ponto fora do enquadramento. Esta pose cria uma estranheza que é, ao mesmo tempo, uma abertura interpretativa: quem é esta criança? O que pensa? Para onde olha? Esta indeterminação do olhar é um dos gestos mais sofisticados da imagem, porque transforma a figura representada num sujeito com uma vida interior a que o espectador não pode aceder diretamente, restando-lhe apenas inferi-la através dos objetos que a rodeiam.

Os Objetos e a sua Economia Simbólica

Os objetos presentes na fotografia não são adereços decorativos: são signos, e a sua leitura é indispensável para compreender o que a imagem diz e o que pretende dizer. A economia simbólica que estes objetos constroem articula-se em torno de três eixos principais: o político, o temporal e o epistemológico.

No eixo político, a camélia e os documentos maçónicos são os elementos mais explícitos. A camélia era, no Portugal do início do século XX, o símbolo por excelência do republicanismo — usada como emblema nas manifestações, nos laços e nos corsages dos simpatizantes da República. A sua presença na fotografia de uma criança de dez anos não é inocente: é uma declaração. Ao incluir este objeto na mise-en-scène, Paz dos Reis inscreve a sua filha num universo político preciso, fazendo dela a herdeira simbólica de um projeto republicano que ele próprio partilhava com convicção. Da mesma forma, os documentos maçónicos evocam a rede de sociabilidade intelectual e política a que Paz dos Reis pertencia — a Maçonaria era, no período pré-republicano em Portugal, um dos principais espaços de organização dos ideais liberais e anticlericais.

Ainda neste eixo se inscreve um detalhe que, à primeira vista, causa estranheza: o gesto de uma criança de cerca de dez anos a brindar com um cálice de vinho do Porto. Longe de ser um acaso, esta ação aponta para a colocação deliberada das garrafas — da casa Ramos Pinto — na composição. Paz dos Reis faz questão de as incluir, num gesto que remete simultaneamente para as suas relações com amigos e figuras influentes e para o cuidado com que a própria Ramos Pinto comunicava o seu negócio. A marca distinguiu-se, com efeito, pela atenção ao design dos panfletos e da publicidade com que apresentava as suas garrafas, e a sua presença na fotografia funciona como um índice dessa cultura visual emergente da publicidade e do comércio do Porto. O brinde improvável da criança torna-se, assim, mais um signo de uma rede social e económica do que um simples elemento doméstico.

Deslocando o olhar para a dimensão cronológica, o relógio e o calendário com a data de 1 de janeiro são os elementos predominantes. O relógio é, na tradição pictórica ocidental, o emblema por excelência da

passagem do tempo e da consciência da mortalidade. O calendário datado de 1 de janeiro introduz uma dimensão de limiar temporal: é o começo de um ano, um momento de transição e de renovação. A data não é, contudo, apenas simbólica. Ela inscreve a fotografia na tradição, então corrente, do envio de cartões de boas-festas a amigos, familiares e figuras de relevo, prática social a que Paz dos Reis não era alheio. Importa sublinhar que, dados os preparativos necessários para que os destinatários recebessem o postal no início do ano, a imagem teria de ser realizada com considerável antecedência: o «1 de janeiro» inscrito na cena é, assim, um tempo encenado, projetado para o futuro, e não o registo de um instante. Colocados juntos, o relógio e o calendário inscrevem a criança num tempo linear e mensurável — o tempo da modernidade, da disciplina e do progresso —, mas também na consciência da precariedade de toda a existência. É difícil não ler nesta composição uma meditação velada sobre a infância como passagem, sobre o tempo que já corre para esta criança de dez anos sentada a uma secretária.

No eixo epistemológico, o globo terrestre e os livros são os elementos centrais. O globo é o símbolo da ciência moderna, do domínio intelectual do mundo, da aspiração ao conhecimento universal. A sua presença junto de uma criança evoca os valores da ilustração burguesa: a crença de que o mundo pode ser conhecido, ordenado e dominado através do estudo e da razão. Não é, porém, um globo neutro: encontra-se posicionado de forma a mostrar o Brasil, território que representava, para Paz dos Reis, simultaneamente uma zona de progresso e um lugar de relevo nas suas relações comerciais. Globo e cosmopolitismo associam-se aqui a uma ideia de progresso que perpassa toda a sua atividade. No topo da estante encontra-se um busto republicano, que encerra um pequeno enigma iconográfico: representará a República Francesa ou a Portuguesa? Maria do Carmo Séren inclina-se para a hipótese de ser da *Marianne* francesa, leitura que reforçaria a amplitude cultural do fotógrafo. O detalhe ganha espessura quando se recorda que a fotografia data de 1908, dois anos antes da implantação da República em Portugal, em 1910: sabendo-se que os movimentos republicanos eram conhecidos desde finais do século XIX e que se produziam já esculturas alusivas em antecipação da mudança de regime, a presença desta peça em casa de Paz dos Reis testemunha a proximidade das suas ligações aos meios do partido republicano. Os livros reforçam a dimensão epistemológica, situando Hilda num espaço de aprendizagem e de formação intelectual. Esta constelação de objetos constrói a criança não apenas como filha, mas como sujeito em formação, destinada a herdar um determinado capital cultural e político.

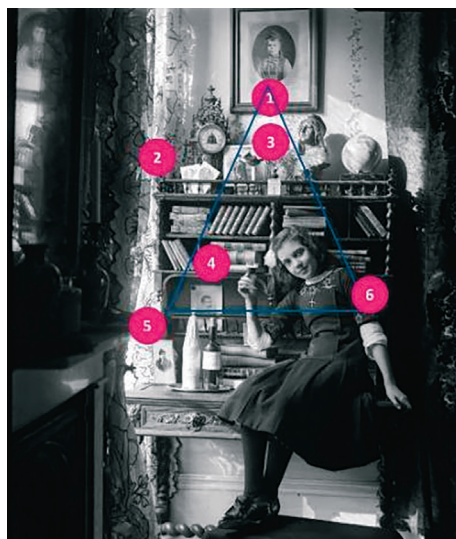


Fig. 3 – As fotografias dentro da fotografia. A disposição dos retratos desenha um triângulo, figura associada à simbologia maçônica: (1) Carolina Rosa dos Santos, mãe de Aurélio; (2) Horácio e Hugo da Paz dos Reis, filhos de Aurélio; (3) Homero Paz dos Reis, filho de Aurélio; (4) Aurélio da Paz dos Reis; (5) Palmira Cândida de Souza Guimarães, esposa de Aurélio; (6) Hilda Ophélia, no interior do triângulo, junto das figuras mais importantes. Esquema sobre fotografia de Aurélio da Paz dos Reis, 1908. CPF – Digitarq.

Walter Benjamin, na sua reflexão sobre a fotografia, introduziu o conceito de «inconsciente ótico» para designar a capacidade das imagens de revelar aspetos da realidade inacessíveis ao olhar desarmado (Benjamin, 1992). A fotografia de Hilda Ophélia parece trabalhar precisamente com esta lógica: a sua superfície imediata — um retrato familiar — dissimula uma rede de significações que só uma análise atenta consegue desdobrar. Um exemplo eloquente encontra-se na disposição das fotografias emolduradas na cena.

Ao observá-la com maior atenção, percebe-se que o seu arranjo não é aleatório: a fotografia da mãe de Paz dos Reis ocupa o topo, como pilar central, e, se traçarmos linhas imaginárias entre os retratos, desenha-se um triângulo — figura geométrica que evoca diretamente os pictogramas da Maçonaria a que o fotógrafo estava ligado (Fig. 3). Benjamin propôs também a ideia de constelação como forma de organizar elementos dispersos em relações de sentido que iluminam a totalidade a partir dos fragmentos. Os objetos desta fotografia formam precisamente uma constelação: cada um funciona como nó numa rede de relações que liga a história pessoal de Paz dos Reis com a vida política, cultural e social do Porto nos primeiros anos do século XX. A fotografia é, neste sentido, um arquivo da época tanto quanto um retrato de família.

Estereoscopia, Temporalidade e a Antecipação da Linguagem Cinematográfica

A dimensão estereoscópica da fotografia não é um dado técnico neutro: é constitutiva do seu sentido e da sua experiência. A estereoscopia transforma a imagem bidimensional numa imagem espacial, e esta transformação tem consequências profundas para o modo como o espectador se relaciona com o que vê. Em vez de observar uma superfície, o espectador habita um espaço — um espaço simulado, sem dúvida, mas capaz de produzir uma sensação de presença e de imersão que a fotografia bidimensional não proporciona.

A sensação de imersão apresenta uma dimensão temporal. A observação de uma imagem estereoscópica constitui um processo duradouro, no qual o observador move o olhar, ajusta-o e explora o ambiente circundante. Não se trata de uma percepção instantânea — como pode ser a de uma fotografia bidimensional —, mas de uma navegação através de camadas de profundidade que se desdobram progressivamente. Esta durabilidade do olhar estereoscópico produz uma experiência do tempo que se aproxima da experiência cinematográfica: uma experiência em que ver e durar são inseparáveis.

Teresa Mendes Flores, na sua análise da relação entre estereoscopia, cinema e imagem-tempo, aproxima as experiências de Paz dos Reis da experiência cinematográfica proposta por *La Jetée* (Chris Marker, 1962), onde a narrativa é construída quase inteiramente a partir de imagens fotográficas. A consciência do desdobramento do tempo é central neste filme, tanto tematicamente como formalmente, criando uma experiência de leitura das imagens fixas que as transforma em imagens em movimento — não pelo movimento mecânico que lhes é exterior, mas pela temporalidade que o ato de olhar lhes atribui (Flores, 2015). A estereoscopia de Paz dos Reis atua de forma análoga: as imagens são fixas, mas a experiência que produzem é temporal, processual, cinematográfica.

Gilles Deleuze, na sua teorização da imagem-tempo, argumentou que o cinema moderno descobriu a capacidade das imagens de incorporar relações temporais independentemente do movimento físico (Deleuze, 1990). A fotografia estereoscópica de Paz dos Reis pode ser lida, neste quadro, como uma antecipação desta descoberta: uma imagem que não se move, mas que produz uma experiência temporal através da sua organização espacial e da mobilização perceptiva que exige do espectador. A profundidade estereoscópica é, neste sentido, uma forma de temporalidade: é o espaço que o olhar percorre no tempo.

Esta antecipação da lógica cinematográfica na fotografia de Paz dos Reis não é apenas formal: é também narrativa. A mise-en-scène da fotografia de Hilda Ophélia estrutura um percurso de leitura que tem começo, meio e fim — ou, mais precisamente, que tem um ponto de entrada (a figura central da criança), uma exploração (os objetos que a rodeiam e as suas relações) e uma abertura (o olhar da criança para fora do enquadramento, para algo que não vemos). Esta

estrutura narrativa é cinematográfica por natureza: é a estrutura de uma cena.

A esta dimensão narrativa acrescenta-se um domínio apurado da luz. A cena é construída a partir de uma iluminação lateral, com uma entrada de luz natural à esquerda que modela os volumes e confere profundidade ao espaço — recurso plástico que aproxima ainda mais a fotografia da linguagem da mise-en-scène cinematográfica. O cuidado com que este efeito foi trabalhado torna-se evidente quando se considera que Paz dos Reis realizou várias versões desta fotografia, em diferentes momentos do dia e sob iluminações distintas, ensaiando o comportamento da luz como quem testa a encenação de um plano. A imagem que chegou até nós não é, portanto, um acaso feliz, mas o resultado de um processo deliberado de experimentação visual.

O Cinema como Método de Leitura do Arquivo Fotográfico

A proposta metodológica central deste artigo — usar o cinema como método de leitura da fotografia — implica uma inversão da relação habitual entre os dois media. Em vez de tratar o cinema como o horizonte para o qual a fotografia tende, propõe-se que o cinema funcione como um instrumento analítico para interrogar a fotografia: um dispositivo que permite ver mais, ver de outra forma, ativar dimensões da imagem que uma análise puramente iconográfica ou histórica não alcança.

Esta inversão está alinhada com práticas documentais contemporâneas que tratam as imagens de arquivo como espaços de inquérito para além da mera ilustração. Documentários como *Dawson City: Frozen Time* (Bill Morrison, 2016) e *Finding Vivian Maier* (John Maloof e Charlie Siskel, 2013) demonstram como o cinema pode funcionar como dispositivo crítico para o envolvimento com arquivos fotográficos e cinematográficos: não reconstituindo o passado, mas reativando os seus materiais, interrogando a sua materialidade, produzindo experiências de contacto com outras temporalidades. *Amateur* (Olga Ramos, 2016) é, no contexto português, um exemplo particularmente próximo da lógica que aqui se propõe: um trabalho que parte de materiais amadores e de arquivo para construir uma reflexão sobre a prática fotográfica, a memória e a identidade.

As ferramentas cinematográficas que este estudo mobiliza são, em primeiro lugar, o enquadramento: a capacidade de isolar um fragmento da imagem e de o colocar em relação com outros fragmentos, criando sequências e percursos de leitura que a imagem original não impõe, mas que são compatíveis com a sua lógica interna. Em segundo lugar, a sequenciação: a organização dos elementos visuais numa ordem temporal, que transforma a coexistência espacial dos objetos numa sucessão interpretativa. Em terceiro lugar, a modulação temporal: a capacidade de se deter, de abrandar, de repetir — de dar tempo ao tempo, de fazer com que a imagem se desenrole em vez de se esgotar numa leitura instantânea.

Ellis e Williamson, no seu estudo sobre a arqueologia experimental dos media no contexto pedagógico, sublinham a importância do envolvimento sensorial e prático com objetos históricos de media, argumentando que este tipo de envolvimento produz uma forma de conhecimento que não pode ser substituída pela análise textual (Ellis e Williamson, 2020). Esta orientação é inteiramente pertinente para o trabalho com a fotografia estereoscópica de Paz dos Reis: uma análise que se limite à descrição e à contextualização histórica perde a dimensão perceptiva e experiencial que é constitutiva do sentido destas imagens. Para aceder a essa dimensão, é preciso olhar de forma diferente — e o cinema, com as suas ferramentas de reenquadramento, de isolamento e de ativação temporal, oferece os instrumentos necessários.

É neste sentido que o documentário *How I Met Hilda* foi concebido. O filme parte da fotografia de Hilda Ophélia não para a explicar ou para a ilustrar, mas para a interrogar: para percorrer os seus objetos, para explorar as suas camadas, para auscultar o silêncio da criança que não olha para a câmara. O cinema não é aqui um veículo de narração histórica, mas sim um método de pensamento — uma forma de estar em contacto com uma imagem que tem quase cento e vinte anos e que continua a ter algo a dizer. É precisamente esta capacidade de despertar a curiosidade que faz da fotografia de Hilda Ophélia mais do que um caso isolado: ela funciona como pretexto e porta de entrada para a análise do universo mais vasto das fotografias estereoscópicas de Paz dos Reis. A imagem singular abre, assim, para o conjunto do arquivo, convidando a percorrer as restantes vistas estereoscópicas com o mesmo olhar interrogativo.

Discussão: Repensar o Legado de Paz dos Reis

A análise desenvolvida ao longo deste artigo tem implicações que vão além do caso específico de Aurélio da Paz dos Reis e da fotografia de Hilda Ophélia, ao demonstrar que a prática estereoscópica de Paz dos Reis antecipa lógicas cinematográficas através da mise-en-scène, da organização espacial e da ativação perceptiva, propondo uma revisão crítica do conceito de transição entre suportes.

Esta releitura convida a uma reavaliação mais ampla da trajetória de Paz dos Reis. Mais do que um cineasta que «abandonou» o cinema para se dedicar à prática fotográfica, Paz dos Reis emerge como um praticante visual que explorou de forma sistemática e ambiciosa as possibilidades das imagens — fixas e em movimento, bidimensionais e tridimensionais, domésticas e públicas — enquanto instrumentos de documentação, de encenação, de construção de sentido e de intervenção política. O seu «desvio» para a fotografia não é uma regressão: é uma exploração diferente do mesmo campo de problemas que o cinema também enfrentava.

A relação entre o trabalho estereoscópico de Paz dos Reis e as práticas contemporâneas de realidade virtual e de vídeo VR 360° merece igualmente

atenção. A lógica de imersão e de profundidade que a estereoscopia propõe no início do século XX ressurgiu hoje com novos dispositivos, sugerindo uma continuidade de preocupações que a arqueologia dos media contribui para tornar visível. Neste sentido, visitar o arquivo de Paz dos Reis é também uma forma de pensar o presente — e o futuro — das imagens imersivas.

Conclusão

Este artigo partiu de uma única fotografia para chegar a uma proposta teórica e metodológica mais ampla. A análise da mise-en-scène da fotografia de Hilda Ophélia demonstrou como uma imagem aparentemente doméstica é, na realidade, uma construção visual sofisticada que mobiliza objetos, espacialidade e profundidade estereoscópica para produzir um discurso sobre a identidade, a política e o tempo. A leitura detalhada dos objetos presentes na cena revelou uma economia simbólica complexa, articulando o republicanismo de Paz dos Reis, os valores da burguesia ilustrada do Porto e a consciência da passagem do tempo.

Do ponto de vista da relação entre fotografia e cinema, o estudo argumentou que a prática estereoscópica de Paz dos Reis antecipa lógicas cinematográficas através de meios que não são os do cinema: a profundidade estereoscópica como temporalidade, a mise-en-scène como estrutura narrativa, a exploração perceptiva do espaço representado como equivalente ao percurso do olhar numa sala de cinema. Esta antecipação não é uma curiosidade histórica: é um argumento sobre a natureza das imagens e sobre a forma como certas lógicas do ver atravessam os dispositivos técnicos em que se inscrevem.

Do ponto de vista metodológico, o artigo propôs o uso de ferramentas cinematográficas — enquadramento, sequenciação, modulação temporal — como instrumentos de análise do arquivo fotográfico. Esta proposta não é apenas teórica: está na base do projeto documental *How I Met Hilda*, que usa o cinema como método de reativação do arquivo de Paz dos Reis e como dispositivo crítico para pensar a história dos media visuais em Portugal.

A fotografia de Hilda Ophélia suscita uma observação atenta, instiga a reflexão e resiste a interpretações simplistas. A relevância deste documento não se esgota na sua mera função como testemunho histórico, mas estende-se à sua capacidade de atuar como um objeto reflexivo, um espaço de questionamento e um ponto de partida para uma arqueologia da percepção que persiste na sua capacidade de revelação.

Bibliografia

- AA.VV. 1996. *Aurélio da Paz dos Reis: uma exposição*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Benjamin, Walter. 1992. «A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica». In *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água. (Obra original de 1935)
- Biggs, Michael, e Henrik Karlsson (orgs.). 2010. *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Londres: Routledge.
- Borgdorff, Henk. 2010. «The Production of Knowledge in Artistic Research». In *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London: Routledge.
- Costa, Henrique Alves. 1988. *Longa Caminhada para a invenção do cinematógrafo*. Porto: Cineclube do Porto.
- Daston, Lorraine (org.). 2004. *Things That Talk: Object Lessons from Art and Science*. Nova Iorque: Zone Books.
- Deleuze, Gilles. 1989. *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ellis, Patrick, and Colin Williamson. 2020. «Object Lessons, Old and New: Experimental Media Archaeology in the Classroom». *Early Popular Visual Culture* 18 (1): 2–14.
- Elsaesser, Thomas. 2004. «The New Film History as Media Archaeology». *Cinemas* 14 (2–3): 75–117.
- Flores, Teresa Mendes. 2015. «Stereoscopy, Film and the Time Image». In *Photography and Cinema: Fifty Years After Chris Marker's La Jetée*, editado por T. Mendes Flores, J. Cunha Leal e M. Medeiros, 44–76. Cambridge Scholars Publishing.
- Flores, Victor. 2016. «The animation of the photographic: stereoscopy and cinema. The experiments of Aurélio da Paz dos Reis». *Early Popular Visual Culture* 14 (1): 87–106.
- Flores, Victor. 2019. «Stereoscopic Photography in Portugal». In *The Third Image. Stereo Photography in Portugal*, 19–59. Lisboa: Documenta.
- Ginzburg, Carlo. 1979. «Clues: Roots of an Evidential Paradigm». In *Clues, Myths, and the Historical Method*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Huhtamo, Erkki, e Jussi Parikka (orgs.). 2011. *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley: University of California Press.
- Nichols, Bill. 2016. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.
- Parikka, Jussi. 2013. «Archival Media Theory: An Introduction to Wolfgang Ernst's Media Archaeology». In *Digital Memory and the Archive, de Wolfgang Ernst*, editado por Jussi Parikka, 1–22. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Santos, A. Videira. 1990. *Para a história do cinema em Portugal*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Séren, Maria do Carmo. 1998. *Manual do cidadão Aurélio da Paz dos Reis*. Porto: Centro Português de Fotografia.
- Zone, Ray. 2007. *Stereoscopic Cinema and the Origins of 3-D Film, 1838–1952*. Lexington: University Press of Kentucky.
- ## Filmografia
- Amateur*. 2016. Realização de Olga Ramos. Portugal: RTP2.
- Dawson City: Frozen Time*. 2016. Realização de Bill Morrison. EUA: Kino Lorber.
- Finding Vivian Maier*. 2013. Realização de John Maloof e Charlie Siskel. EUA: IFC Films.
- How I Met Hilda*. Em desenvolvimento. Realização de Isabel Pina e Mika Helminen. Portugal.
- La Jetée*. 1962. Realização de Chris Marker. França: Argos Films.
- Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança*. 1986. Realização de Aurélio da Paz dos Reis. Portugal: Cinemateca Portuguesa.