
Histórias de violência: O cinema de Miranda Pennell

Por Daniel Ribas

Porto, julho de 2026

O cinema é uma arte persuasiva para nos contar a história do mundo. É pelas imagens e pelos sons que temos o potencial de dar visibilidade às circunstâncias que moldaram o devir do tempo. Nunca é fácil falar de história, porque ela é fugidia, assente em constantes invenções da tradição, tal como o historiador Eric Hobsbawm nos demonstrou. Um texto, uma fotografia, um filme só conseguem fazer aproximações parciais à memória doutros tempos. São espaços de combate das narrativas e dos discursos. Se os vencedores estão sempre do lado “certo” da história, pelo menos estas imagens obrigam-nos a pensar as possíveis reparações. Falar de história é, por isso, também falar sempre de representações, desses imaginários que são construídos para nós, sujeitos do mundo, incapazes de sair fora dele e das nossas redomas culturais. É nesse espaço poroso e escorregadio que o cinema de Miranda Pennell se coloca, sob o ângulo necessariamente contemporâneo de um imaginário que rompe com a tradição construtivista da história. Olhando para os arquivos, para o que está ou não está na imagem, para os discursos e o que eles revelam, Pennell construiu um percurso essencial, nas últimas duas décadas, num cinema de apropriação, que recupera o arquivo, fazendo-o falar, como em outros trabalhos contemporâneos, mesmo com abordagens diferentes, de Susana de Sousa Dias ou Kamal Aljafari.

No verão de 2024, um filme captou a nossa atenção – chamava-se *Man number 4* e era realizado por Miranda Pennell. Todos estávamos (e continuamos) a assistir a um genocídio em curso, pelas mãos de telemóveis que filmavam e fotogravam o terror em Gaza, Palestina. Impotentes, nós olhávamos para essas imagens nos feeds das redes sociais. Um assombro generalizado, que muitas vezes se transformava numa espécie de apatia. As imagens começavam a

Stories of Violence: The Cinema of Miranda Pennell

By Daniel Ribas

Porto, July 2026

Cinema is a persuasive art for telling the story of the world. Through images and sound, has the potential to give visibility to the circumstances that have shaped the course of history. Yet history is never easy to speak of, it is elusive, built on invented traditions, as historian Eric Hobsbawm showed us. A text, a photograph or a film can only ever offer an partial approximation of the memory of another time. They are sites where narratives and discourses are contested. To speak of history is therefore also to speak of representation, of those imaginaries that are constructed for us, as subjects of the world, unable to step outside it or beyond our own cultural frameworks. It is within this porous and slippery space that Miranda Pennell's cinema situates itself, from the perspective of a imaginary that breaks with the constructivist tradition of history. By examining archives, scrutinizing what is—or is not—present in the image, and analyzing discourses and what they reveal, Pennell has forged an essential path over the last two decades. Her work belongs to a cinema of appropriation that reclaims the archive and makes it speak, as other contemporary works, even with different approaches, by Susana de Sousa Dias or Kamal Aljafari.

*In the summer of 2024, one film caught our attention. It was called *Man number 4*, and it was directed by Miranda Pennell. We were all witnessing — and continue to witness — an ongoing genocide, recorded on mobile phones filming and photographing the terror unfolding in Gaza, Palestine. Powerless, we watched those images on our social media feeds. A widespread sense of shock often gave way to a kind of apathy. The images were beginning to lose their meaning. Their constant repetition seemed to draw on the logic of fiction. Without realising it, we began to feel detached, trapped within an endless stream of horrific images in which the victims kept*

perder significado. A sua mera repetição explorava o potencial de ficção. Sem querer, começávamos a sentir-nos afastados, encurralados nas imagens de terror, onde as vítimas se repetiam. Miranda Pennell pressentiu isso e *Man number 4* como que nos induzia a olhar de novo, para além da mera reprodução nos *feeds* intermináveis. E fazia-o utilizando a mesma forma tecnológica, expondo a abstração de uma imagem digital. A indexicalidade da fotografia analógica tinha-se perdido, era necessário voltar a estudar os mecanismos da nova indexicalidade digital. Demonstrar, de uma forma forense, clínica, as cores dos pixéis de uma imagem encontrada na Internet, permitia a Pennell voltar a introduzir a humanidade, e com essa introdução, as formas de violência que as imagens produzem. *Man number 4* é um filme *desktop*, se quisermos ser literais: vemos uma imagem a ser manipulada por um rato – o indicador anda pela imagem, faz *zoom out* ou percorre a imagem, para cima, para baixo, para os lados. Começamos em *zoom in* máximo, as cores quase que não significam nada. Permitem ver apenas limites e zonas diferentes da imagem. À medida que a imagem se torna mais nítida, formas aparecem – zonas escuras, zonas claras, um tanque militar, formas humanas. A descrição, em *off*, da imagem, também nos ajuda a entrar nela. É uma zona de guerra, é uma imagem de violência. É uma imagem de subjugação e humilhação. O homem número 4 é um médico, é possível até identificar onde foi capturada. Ela tem também força como fotografia: um clarão de um projetor à frente, iluminando homens, seminus, e deixando um grupo de outros atrás, escuros, como se fosse um monte de lixo. A imagem tem uma estética, parece pensada, há uma *mise-en-scène*, e o trabalho de Pennell é expor essa construção. As imagens não são neutras, elas carregam consigo o poder de violentar o outro que é exposto nelas. Esta é uma fotografia de poder, de um colonialismo contemporâneo, da força de um exército sobre um povo. Naquele verão de 2024, Miranda Pennell explicava, de forma simples, sincera, aquilo que estávamos a sentir: as imagens de Gaza estavam mesmo a mostrar a força colonizadora e violenta do Estado de Israel sobre a população palestina e isso era tão forte que uma fotografia conseguia encapsular toda a brutalidade que ali se praticava. De certa forma, o método de *Man number 4* é aquele método que, pacientemente, Pennell utiliza nos seus filmes, investigações forenses sobre o passado colonial feita a partir dos arquivos e aquilo que eles escondem.

multiplying. Pennell sensed this, and Man number 4 invites us to look again, beyond their endless reproduction in our feeds. It does so by using the very same technological form, exposing the abstraction of the digital image. The indexicality of analogue photography had been lost; it had become necessary to understand the mechanisms of this new digital indexicality. By examining, in a forensic, almost clinical manner, the colours of the pixels in an image found on the internet, Pennell restores a sense of humanity and, with it, the forms of violence produced by images themselves. Man number 4 is, quite literally, a desktop film. We watch an image being manipulated with a mouse. The cursor moves across it, zooms out, travels up, down and from side to side. We begin at maximum magnification. The colours hardly mean anything. They reveal only the limits and different areas of the image. As the image gradually becomes clearer, forms begin to emerge: dark areas, lighter ones, a military tank, human figures. The voice-over also helps us enter the image. It is a war zone. It is an image of violence. An image of subjugation and humiliation. The man number four is a doctor, and it is even possible to identify where the photograph was taken. Yet the image also possesses a striking aesthetic force: the glare of a spotlight illuminates a group of half-naked men, while another group remains behind them in darkness, piled together as though they were a heap of rubbish. The photograph appears carefully composed. There is a mise-en-scène, and Pennell's work lies precisely in exposing that construction. Images are not neutral. They carry within them the power to inflict violence on those they depict. This is an image of power, of contemporary colonialism, of an army's domination over a people. In that summer of 2024, Miranda Pennell gave simple and honest expression to what many of us were feeling: that the images from Gaza revealed the colonial violence exercised by the State of Israel against the Palestinian people, and that this violence was so overwhelming that a single photograph could contain the brutality of what was taking place. In many ways, the method of Man number 4 is the same method Pennell has patiently developed throughout her work: a forensic investigation of the colonial past through the archive and everything it conceals.

The first phase of Pennell's filmography is, however, distinctive because, unlike her later archive-based work, it is composed of images she filmed herself. It is important to note that, even at this stage, these films are concerned with gestures and with

No entanto, a primeira fase da filmografia de Pennell é singular porque, ao contrário do seu cinema de arquivo, é feita de imagens filmadas pela própria. Não deixa de ser necessário notar que, nesta fase, os filmes também procuram dar conta dos gestos e das performances dos corpos dentro do enquadramento – algo que será essencial para o trabalho forense das imagens de arquivo, onde os corpos humanos são aqueles que se destacam pelo olhar da cineasta. Assim, estes primeiros filmes – que também dialogam com a formação em dança de Pennell – são montados para uma coreografia do real. São performáticos e, nesse sentido, menos narrativos, apesar de não serem estritamente “documentais”. *You Made Me Love You* (2005) é, neste contexto, sintomático: ao contrário da “gramática” do cinema, aqui não é a câmara que acompanha o corpo humano, mas sim os bailarinos que procuram seguir a imprevisibilidade do movimento lateral que é proposto por Pennell. É uma subversão importante, até porque os bailarinos olham diretamente para o espectador, numa relação de constante (des)confiança, como se este “exercício” de três minutos encapsulasse o trabalho futuro da realizadora, a saber: a relação entre quem olha e quem é olhado (e que é, afinal, a relação base do cinema e do seu “contrato”, a sutura que se estabelece na enunciação cinematográfica). Filmes como *Human Radio* (2001), *Magnetic North* (2003), *Tattoo* (2001), ou mesmo *Fisticuffs* (2004), desenvolvem aspetos cruciais da linguagem do cinema (como o som, a relação de escalas, e dos movimentos dentro do plano), como que testando as potencialidades da imagem em movimento, da sua propensão narrativa e discursiva sobre o real, sempre dentro de uma perspetiva performática.

Com *Why Colonel Bunny Was Killed*, de 2010, de facto Miranda Pennell transforma o seu objeto de estudo, isto é, altera o seu movimento metodológico dentro do cinema. De certa forma, como dissemos, toda a sua obra é unida pelo interesse pelo corpo humano e pelas suas potencialidades fílmicas. Mas o foco passa a estar no arquivo, essencialmente fotográfico, que revelar as relações de poder colonial, sobretudo em geografias chave do último século – aquele que assistiu à introdução da fotografia e do cinema como método de inventariar o outro – de forma que Pennell se assume quase como uma arqueóloga, escavando o passado nos arquivos oficiais dos regimes coloniais. O filme parte das memórias escritas de um médico missionário (Dr. T. L. Pennell) em território afegão, e utiliza as

the performances of bodies within the frame — something that would later become essential to her forensic exploration of archival images, where it is the human body that most insistently draws the filmmaker's gaze. These early films — which also reflect Pennell's background in dance — are edited as a choreography of the real. They are performative and, in that sense, less narrative, although they are not strictly 'documentary' either. You Made Me Love You (2005) is particularly revealing in this respect. Contrary to the usual 'grammar' of cinema, it is not the camera that follows the human body; rather, it is the dancers who attempt to follow the unpredictability of the lateral movement proposed by Pennell. This is an important subversion, not least because the dancers look directly at the viewer, establishing a relationship of constant (dis)trust, as though this three-minute 'exercise' already contained the essence of the filmmaker's future work: the relationship between the one who looks and the one who is looked at (which is, after all, the fundamental relationship of cinema and of its own 'contract', the suture established through cinematic enunciation). Films such as Human Radio (2001), Magnetic North (2003), Tattoo (2001) and Fisticuffs (2004) develop crucial aspects of cinematic language — sound, shifts in scale, and movement within the frame — almost as if testing the possibilities of the moving image, its narrative and discursive potential in relation to reality, always from a performative perspective.

With Why Colonel Bunny Was Killed (2010), Miranda Pennell transforms her object of study, or rather, shifts her methodological approach to cinema. As we have seen, her work has always been united by an interest in the human body and its cinematic potential. Here, however, the focus turns to the archive, primarily photographic, revealing the relations of colonial power embedded in some of the key geographies of the twentieth century — the century that witnessed the emergence of photography and cinema as methods for cataloguing the Other. Pennell thus assumes the role of an archaeologist, excavating the past from the official archives of colonial regimes. The film draws on the written memoirs of a missionary doctor (Dr T. L. Pennell) in Afghanistan and on photographs of the North-West Frontier of British India preserved in several British archives. By bringing together different sources, and through its editing of the photographs — lingering on specific details of the frame through close-ups — the essay film establishes a series of contrasts

fotografias do North West Frontier of British India de vários arquivos britânicos. Ao juntar diversas fontes, mas também através do jogo de montagem com as fotos – o olhar para aspetos específicos do plano, com *close-ups* – o ensaio permite estabelecer contrastes constantes que potenciam o desvendar do discurso colonial (presente nas fotos e nas palavras do médico). É muito relevante que as paisagens naturais ocupem um espaço dominante na imagem, porque acentuam os métodos de controlo colonial britânico. Isto é especialmente notório nas roupas dos colonos e dos povos indígenas, mas também na forma como a realizadora utiliza o som, estabelecendo cortes bruscos, ou acentuando, por outro lado, uma certa “familiaridade” dos sons naturais. O filme acentua a diferença cultural e a arrogância colonial, e isso demonstra-se por um diálogo entre este médico e um mulá, sobre o sol ou as estações do ano, clarificando a distância nos entendimentos dos fenómenos naturais, e uma certa soberba científica colonial. O filme torna-se ainda mais paradigmático nas fotografias de pessoas, sobretudo homens, e a forma como detalhes mínimos (estar de pé versus sentado) reforça o preconceito colonial. Pennell acentua o lado forense quando se aproxima de uma foto que tem como legenda “Where Col. Bunny was killed”. É aqui que a aparente convivência é estilhaçada e o filme transforma-se numa exibição da guerra e do conflito. Mais uma vez, a paisagem natural acaba por ser a testemunha desta violência, e das ruínas que sobreviverão à destruição. Quase no fim do filme, Pennell mostra-nos como os povos indígenas aparecem, por vezes, nas fotografias, em cantos do enquadramento, quando no centro estão as famílias ou os militares colonos. Tudo está certo quando está “no seu lugar”.

O projeto de Miranda Pennell expande-se com os filmes seguintes, claramente posicionados sobre os arquivos, as suas fotografias, e o que elas dizem sobre um passado problemático. *The Host* (2016), *Strange Object* (2020) e *Trouble* (2023) são olhares angulares sobre aspetos diversos da colonização e da opressão sobre os povos colonizados, sobretudo na área do médio-orient. Estes filmes também introduzem a voz de Miranda, num gesto necessário de introdução da própria investigação forense no desvendamento das relações de poder, que estas imagens produzem, à distância de décadas. Neste aspeto, *The Host* é um filme particularmente singular nesta filmografia, já que parte da própria experiência familiar da realizadora. Ao investigar

that gradually uncover the colonial discourse embedded both in the images and in the doctor's words. It is particularly significant that natural landscapes occupy such a dominant place within the frame, reinforcing the methods of British colonial control. This is especially evident in the clothing worn by both colonisers and indigenous people, but also in the way Pennell uses sound, alternating abrupt cuts with moments that emphasise the apparent familiarity of natural sounds. The film underscores both cultural difference and colonial arrogance, nowhere more clearly than in a dialogue between the doctor and a mullah about the sun and the changing seasons, exposing the distance between their understandings of the natural world and revealing the scientific hubris of colonialism. The film is especially revealing in its photographs of people, particularly men, where the smallest details — standing rather than sitting — reinforce colonial prejudice. Pennell intensifies the film's forensic dimension when she lingers on a photograph captioned 'Where Col. Bunny was killed'. It is here that the appearance of coexistence is shattered, and the film becomes an exposition of war and conflict. Once again, the natural landscape stands as a witness to this violence, and to the ruins that will outlive destruction. Towards the end of the film, Pennell shows how the indigenous people occasionally appear only at the edges of the frame, while settler families or colonial soldiers occupy its centre. Everything is in order as long as everything remains 'in its proper place'.

Pennell's project expands in the films that follow, firmly rooted in the archive, its photographs, and what they reveal about a troubled past. The Host (2016), Strange Object (2020) and Trouble (2023) offer oblique perspectives on different aspects of colonialism and the oppression of colonised peoples, particularly in the Middle East. These films also introduce Miranda's own voice, in a necessary gesture that brings her forensic inquiries into the process of uncovering the relations of power these images continue to produce decades later. In this respect, The Host occupies a unique place within her filmography, as it begins from the filmmaker's own family history. While investigating the history of British Petroleum in Iran, the film also investigates the involvement of Pennell's parents, as well as her own appearance in the archive as a child. At times, it takes on the qualities of a family album, complicating the range of sources from which Pennell reconstructs this history, alongside institutional archives. In many ways, The Host is

a história da British Petroleum no Irão, o filme irá também investigar a participação dos pais de Pennell, e a sua própria aparição, ainda enquanto criança. Há uma sensação, a espaços, de álbum de família, o que complexifica as fontes das quais Pennell extrai esta história (que também inclui arquivos institucionais). De certa forma, *The Host* não deixa de ser um filme sobre a família e a história de Miranda – o seu nome está marcado em caixas e em desenhos – e, nesse sentido, há quase uma ternura impossível de ultrapassar das histórias íntimas. Em todo o caso, a narrativa principia por demonstrar a importância da BP para a própria história do Irão (e até das suas consequências contemporâneas). O petróleo, mais uma vez, é uma maldição. A Grã-Bretanha tratou o Irão como uma colónia e impediu que o seu povo tivesse o controlo das suas reservas de petróleo e, quando este o reclamou, foi sempre hostilizado internacionalmente, culminando na deposição de um governo que queria nacionalizar o petróleo. A partir desta história maldita, Pennell mostra-nos como a empresa foi registando esta história de poder através da fotografia, mas também de outros objetos, como mapas topográficos ou desenhos. É um caso evidente do poder de uma ciência colonial sobre um território virgem, de onde poderiam ser extraídos todos os recursos. O filme ganha especial relevância pela forma como estas fotografias estão sempre a olhar o outro colonial, aquele que já lá estava e que foi forçado a alterar os seus modos de vida em favor de um projeto extrativista. O que Pennell também introduz é como as vidas familiares foram também implicadas nesta geopolítica e fotografias dos pais da realizadora, assim como esboços da sua casa enquanto viveram no Irão, são também sinais desse colonialismo quotidiano. *The Host* apresenta uma foto impressionante do complexo petrolífero no Irão. Parece uma cidade-fantasma. Mas subitamente, num olhar mais cuidado, vêem-se manchas humanas. São os resquícios daqueles que mantiveram esta máquina colonial a funcionar.

Strange Object e *Trouble* partem da mesma premissa de investigação: a forma como o bombardeamento aéreo tornou a dominação colonial ainda mais violenta. As fotografias tiradas pelos aviões de guerra são perturbadoras, já que enunciam um poder telescópico, de uma precisão e força imparáveis. A voz *off* de Pennell demonstra isso mesmo, criando até uma relação intrigante entre a posição da realizadora no arquivo físico, observando para as fotos, e aquilo que elas mostram do terror provocado. Em *Strange*

also a film about Miranda's family and personal history — her name appears on boxes and drawings — and, in that sense, there is a tenderness to these intimate stories that is impossible to escape. The narrative begins by demonstrating the central importance of BP to Iran's modern history — and indeed to many of its present-day consequences. Once again, oil emerges as a curse. As a colonised country, Iran was denied Britain treated Iran as a colony and denied its people control over Iran's oil reserves, and, whenever it attempted to reclaim them, it faced international hostility, culminating in the overthrow of a government committed to nationalising the country's oil industry. From this fraught history, Pennell shows how the company documented its own structures of power not only through photography but also through maps, technical drawings and other artefacts. It is a striking example of the authority of colonial science over a territory regarded as untapped, whose resources existed to be extracted. The film is particularly compelling in the way these photographs constantly direct their gaze towards the colonial Other — those who were already there, and whose ways of life were transformed in the service of an extractive project. Pennell also reveals how family lives became entangled in this geopolitical history. Photographs of her parents, together with sketches of the house where they lived in Iran, become traces of this everyday colonialism. The Host includes a remarkable photograph of the oil complex in Iran. At first glance, it resembles a ghost town. Then, looking more closely, faint human figures begin to emerge. They are the traces of those who kept this colonial machine running.

Strange Object and Trouble begin from the same line of enquiry: the ways in which aerial bombing made colonial domination even more devastating. The photographs taken from military aircraft are deeply unsettling, articulating a telescopic form of power whose precision and force seem unstoppable. Pennell's voice-over makes this explicit, creating an intriguing relationship between the filmmaker's presence in the physical archive, looking at the photographs, and what those images reveal about the terror they record. In Strange Object, she turns to one of the earliest experiments in aerial photography and airborne military operations, carried out by the British 'Z Unit' in 1920. Although the geographical setting of this episode remains unspecified until the end credits, Pennell draws on the account of a Somali leader who put on his finest clothes to welcome

Object, olha-se para uma primeira experiência deste tipo de fotografia e deste tipo de voos, da 'Z Unit' britânica, em 1920. Apesar da geografia desta experiência não estar localizada até aos créditos finais, Pennell utiliza a reação de um líder da Somália, que vestiu as melhores roupas para receber estes "anjos" do céu. Inventava-se, naquele momento, umas das mais mortíferas máquinas de guerra, que semeia a sua destruição indiscriminadamente. Trouble é talvez um dos filmes mais pessoais, já que a presença da autora nos procedimentos de descoberta dos arquivos é muito relevante. Produzido ao longo do confinamento do COVID-19, o projeto transforma-se materialmente – fotografias impressas e colocadas na parede, sons da casa e da rua. A mistura do presente e do passado torna-se tão forte que Miranda Pennell como que transforma o seu cinema de arquivo – que já marcava o nosso presente histórico – numa máquina de imagens a que compreendem todas as camadas temporais da história. Para além disso, Trouble tem também uma engenhosa máquina de sons, introduzindo uma camada gótica, que está em sintonia com a perspetiva sobre o 'assombro' histórico que o filme desenvolve.

Os filmes de Miranda Pennell constroem-se a partir dos fragmentos da história colonial do Ocidente. São poderosos processos forenses sobre os nossos próprios crimes coloniais. São, por isso, histórias de violência. Como se diz em Trouble: "Some ruins are sites of romance and imagination and some ruins are sites of butchery and forgetting". A força destas imagens está – olhando para todo este percurso entre filmes e dentro dos filmes – na performance do passado. E esta performance constrói-se sobre as ficções das nossas histórias nacionais, criando mecanismos de análise e ação contra o poder. Histórias de violência que rimam com as nossas histórias do presente.

Daniel ■

these 'angels' descending from the sky. At that moment, one of the deadliest machines of war was being invented — one that would go on to spread destruction indiscriminately. Trouble is perhaps Pennell's most personal film, as the filmmaker's own presence in the process of uncovering the archive becomes central to its method. Produced during the COVID-19 lockdown, the project undergoes a material transformation: photographs are printed and pinned to the walls; the sounds of the house and the street become part of its fabric. The convergence of past and present becomes so powerful that Pennell turns her archival cinema — already deeply engaged with our historical present — into a machine of images capable of encompassing every temporal layer of history. Trouble also constructs a remarkably inventive sonic architecture, introducing a Gothic dimension that resonates with the perspective on historical 'haunting' which the film develops.

Miranda Pennell's films are built from the fragments of the West's colonial history. They are powerful forensic readings into our own colonial crimes. They are, in that sense, stories of violence. As Trouble puts it: "Some ruins are sites of romance and imagination – and some ruins are sites of butchery and forgetting." Looking across this body of work — from one film to the next and within each individual film — the power of these images lies in the performance of the past. And this performance is built upon the fictions of our national histories, creating mechanisms for analysing and resisting power. Stories of violence that rhyme with the stories of our present.

Daniel ■