



UNIVERSIDADE
LUSÓFONA
DO PORTO

Rosa Luísa Pinto de Sousa Sequeira

**A RELAÇÃO ENTRE O EU E O OUTRO MEDIADO
PELA CÂMARA**

Trabalho realizado sob a orientação do:

Prof. Doutor Manuel Luís Bogalheiro da Rocha Fernandes

setembro 2022



UNIVERSIDADE
LUSÓFONA
DO PORTO

Rosa Luísa Pinto de Sousa Sequeira

A RELAÇÃO ENTRE O EU E O OUTRO MEDIADO PELA CÂMARA

Tese de Doutoramento em Arte dos Media

Tese defendida em provas públicas na Universidade Lusófona do Porto, a 29 de setembro de 2022, perante o júri seguinte:

Presidente: Professora Doutora Isabel Maria Pérez da Silva Babo Lança (Professora Catedrática, Reitora da Universidade Lusófona do Porto);

Arguente: Professora Doutora Patrícia Castello-Branco (Investigadora integrada Ifilnova - Universidade Nova de Lisboa

Arguente: Professor Doutor Carlos Natálio (Investigador integrado CITAR – Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa - Porto);

Vogal: Prof. Doutor João Pedro Sousa Cardoso (Professor Associado da Universidade Lusófona do Porto);

Vogal: Professora Doutora Susana Chiocca de Almeida Duarte (Professora Auxiliar da Universidade Lusófona do Porto);

Orientador: Prof. Doutor Manuel Luís Bogalheiro da Rocha Fernandes (Professor Auxiliar da Universidade Lusófona do Porto).

setembro 2022

É autorizada a reprodução integral desta tese apenas para efeitos de investigação, mediante declaração escrita do interessado, que a tal se compromete.

Diploma conjunto da Universidade Lusófona do Porto e da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Faculdade de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação (FCAATI) / Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação (ECATI)

Doutoramento realizado ao abrigo da bolsa de investigação COFAC I-D

À memória da minha avó, Maria Emília

Agradecimentos

Ao meu orientador, Professor Manuel Bogalheiro pela partilha e questionamento crítico ao longo de todo o processo de doutoramento.

À Universidade Lusófona do Porto por me acolher com uma bolsa no âmbito do doutoramento em Arte dos Media, agradeço especialmente à Professora Isabel Babo.

A todos os professores que me acompanharam ao longo do curso.

Ao Sama, por todo o carinho e compreensão, estimulando-me intelectualmente e emocionalmente.

Aos meus pais, que sempre me incentivaram de forma incondicional.

Ao meu filho Sebastião, meu aprendizado constante.

E a todos os colegas e amigos envolvidos, o meu sincero agradecimento.

Manual para o leitor

Esta tese criação é composta pelo trabalho teórico e pela exposição *Cine Constelação*.

Existe uma liberdade que permite ao leitor visionar os vídeos antes, durante ou depois de ler a tese.

RESUMO

Esta tese-criação parte de uma análise constelar para refletir de uma forma artística e teórica, os cinemas e as suas relações com o contemporâneo.

Fazendo uma abordagem materialista histórica, faz-se uso dos conceitos de *Constelação* Benjaminiana e do *Atlas* de Aby Warburg, para pensar as imagens em movimento estabelecendo correlações que estabelecemos com o outro e com o mundo, num processo em *continuum*.

Explora-se a ideia de cinema *Frankenstein*, *corpo cine-palimpsesto*, *cinigrafema* e *ecrã mise en abyme*. Conceitos rizomáticos que se contaminam e se interconectam numa estrutura constelar, entre a teoria do trabalho escrito e a poética do fazer artístico.

Paralelamente ao trabalho teórico, é apresentada a *Cine Constelação*, uma exposição composta por diferentes trabalhos áudio visuais, que desvendam várias questões relacionadas com a imagem, cinema, dispositivo, memória e arquivo. Os vídeos exibidos estão imersos na sua condição fluida, são fragmentos que evocam e articulam de uma forma imagética, vários conceitos abordados ao longo deste processo.

Em *Cine Constelação*, os vídeos funcionam como poemas visuais, trabalhos *in media res*, impregnados de impureza e de destempo, que permanecem em *devir* como objetos meta-artísticos, numa constelação em expansão, que também podem ser exibidos e ativados em diferentes dispositivos e contextos, com várias possibilidades de exibição e leituras polissémicas.

Palavras-chave: Cinema, Constelação, Cine-palimpsesto, Cinigrafema, Cinema *Frankenstein*, Arquivo, Memória, Câmara

ABSTRAT

This thesis-creation starts from a constellational analysis to reflect - in an artistic and theoretical way - on cinema and its relations with contemporaneity.

Using an approach based on historical materialism, I make use of the concepts of the Benjaminian Constellation and the one from Atlas, by Aby Warburg, to think of the moving images as establishing correlations that we have with others and with the world, in a continued process.

I explore the idea of Frankenstein cinema, cine-palimpsest body, filmography and *mise-en-abyme* screen, rhizomatic concepts that contaminate each other and interconnect in a constellational structure, between the theory of the written work and the poetics of the artistic creation.

Along with the theoretical work, I present Cine-Constellation, an exhibit composed by different audiovisual projects that reveal several questions about image, cinema, device, memory and archive. The videos shown there are immersed in its fluid condition, they are fragments that evoke and articulate - in an imagistic way - several concepts that are addressed throughout this process.

In Cine-Constellation, the videos work as visual poems, works *in media res*, impregnated with impurity and asynchrony, which remain ever changing as meta-artistic objects, in an expanding constellation, which can also be exhibited and activated in different devices and contexts, with several possibilities of display and polysemic interpretations.

Key words: Cinema, Constellation, Cine-palimpsest, Filmography, Frankenstein Cinema, Archive, Memory, Camera.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	16
I. PENSAMENTO CONSTELAR	21
CONSTELAÇÃO & ATLAS	22
O CORPO CINE-PALIMPSESTO	30
O CÉREBRO É O ECRÃ.....	38
A MEMÓRIA É UMA ILHA DE EDIÇÃO.....	42
II. CINEMA MNEMOSYNE.....	47
A POROSIDADE DO CINEMA	48
FÁBRICA DE IMAGENS	56
MATERIALIDADES DO CINEMA	61
CINEMA FRANKENSTEIN	64
III. CINEMA RIZOMA	73
A POTÊNCIA DO ARQUIVO COMO MEMÓRIA DO FUTURO	74
A RELAÇÃO ENTRE O EU E O OUTRO MEDIADO PELA CÂMARA	78
GENÉROS HÍBRIDOS, DO VÍDEO ENSAIO NASCE UM CINEGRAFEMA	85
DO CINE OLHO AO EYEBORG	90
A UBIQUIDADE CINEMATOGRAFICA, DA DOMESTICAÇÃO DO CINEMA AO CINEMA EXPANDIDO ..	97
IV. EXPOSIÇÃO CINE CONSTELAÇÃO	102
ARRET (2021).....	110
A PRIMEIRA VEZ (2021)	112
BECOMINGNESS (2019).....	121
DISCURSOS TRANSGRESSIVOS (2019)	128
LIMITE (2021)	143
GILDA (2021)	145
A CÂMARA (2021).....	160
ANTÍGONA (2020)	172
NASCUTA (2019).....	175
O PRIMEIRO BEIJO (2020).....	177
CINEGRAFEMA DE RUTH (2021)	180
EU, TU E O OUTRO (2020)	182

CONCLUSÃO	183
BIBLIOGRAFIA	194
FILMOGRAFIA.....	200
ANEXOS.....	201

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Atlas Mnemosyne de Aby Warburg	29
Figura 2 Díptico Javali pintado nas cavernas de Altamira (entre 14 500 e 12 000 a.C.) e Horse in motion de Eadweard Muybridge (1878)	50
Figura 3 Eadweard Muybridge, Figure Hopping da série estudos do corpo humano (1887).....	51
Figura 4 Étienne-Jules Marey, Bird Flight, Pelican, 1886	52
Figura 5 Fantasmagoria de 'Robertson', 1797.....	54
Figura 6 MovieDrome de Stan VanDerBeek (1965)	101
Figura 7 Cartaz da exposição Cine Constelação (2022)	103
Figura 8 Folha de sala da exposição, Cine Constelação	108
Figura 9 Cartaz do filme Arret (2021), de Luísa Sequeira	109
Figura 10 Frame do filme Arret (2021), de Luísa Sequeira.....	110
Figura 11 Cartaz do filme A Primeira Vez (2021), de Luísa Sequeira	111
Figura 12 Frame do filme A primeira vez (2021), mostrando The Horse in motion de Eadweard Muybridge....	112
Figura 13 Frame do vídeo A Primeira Vez (2021). Imagem da banda Les Horribles Cernettes.....	114
Figura 14 Primeiro retrato fotográfico, autor Robert Cornelli (1839)	115
Figura 15 Primeira imagem digitalizada do engenheiro Russel Kirsch (1957)	117
Figura 16 Fotografia de Sophie, a primeira imagem captada por um telemóvel com câmara fotográfica integrada (1997)	118
Figura 17 Cartaz do filme Becomingness (2019), de Luísa Sequeira	120
Figura 18 Frame do filme Becomingness (2019), de Luísa Sequeira	121
Figura 19 Frame do filme Becomingness (2019), de Luísa Sequeira. Fotografia de Bárbara Virgínia	122
Figura 20 Frame do filme Becomingness (2019), de Luísa Sequeira	123
Figura 21 Cartaz do filme Discursos transgressivos (2019), de Luísa Sequeira.....	127
Figura 22 Frame do vídeo ensaio Discursos transgressivos (2019) de Luísa Sequeira	128
Figura 23 Frame do vídeo ensaio Discursos transgressivos (2018) de Luísa Sequeira	134
Figura 24 Frame do vídeo ensaio Discursos transgressivos (2018) de Luísa Sequeira	135
Figura 25 Frame do vídeo ensaio Discursos transgressivos (2018) de Luísa Sequeira	137
Figura 26 Frame do vídeo ensaio Discursos transgressivos (2018) de Luísa Sequeira	138
Figura 27 Frame do vídeo ensaio Discursos transgressivos (2018) de Luísa Sequeira	139
Figura 28 Frame do vídeo ensaio Discursos transgressivos (2018) de Luísa Sequeira	140
Figura 29 Cartaz do filme Limite (2021), de Luísa Sequeira.....	142
Figura 30 Frame da vídeo instalação Limite (2021) de Luísa Sequeira	143
Figura 31 Cartaz do filme Gilda (2021), de Luísa Sequeira	144
Figura 32 Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, na fotografia Três Marias. Fotografia de Gilda Grillo.....	145
Figura 33 Frame do filme Gilda (2021), de Luísa Sequeira	150

Figura 34 Frame do filme <i>Gilda</i> (2021), de Luísa Sequeira	152
Figura 35 Frame do filme <i>Gilda</i> (2021), de Luísa Sequeira	154
Figura 36 Trabalho de montagem constelar para o filme <i>Gilda</i> (2021), de Luísa Sequeira	155
Figura 37 Trabalho de montagem constelar para o filme <i>Gilda</i> (2021), de Luísa Sequeira	156
Figura 38 Trabalho de montagem constelar para o filme <i>Gilda</i> (2021), de Luísa Sequeira	156
Figura 39 Trabalho de montagem constelar para o filme <i>Gilda</i> (2021), de Luísa Sequeira	157
Figura 40 Trabalho de montagem constelar para o filme <i>Gilda</i> (2021), de Luísa Sequeira	157
Figura 41 Trabalho de montagem constelar para o filme <i>Gilda</i> (2021), de Luísa Sequeira	158
Figura 42 Cartaz do filme <i>A Câmara</i> (2021), de Luísa Sequeira	159
Figura 43 Imagem do vídeo ensaio <i>A Câmara</i> (2021), de Luísa Sequeira	160
Figura 44 Frame do filme <i>Sallie Garner at a Gallop</i> (1878), de Eadweard Muybridge	161
Figura 45 Frame do filme <i>O homem da câmara de filmar</i> (1929), de Dziga Vertov	162
Figura 46 Frame do filme <i>Meshes of the Afternoon</i> (1943), de Maya Deren e Alexander Hammid	162
Figura 47 Frame do filme <i>Camera-eye</i> (1967), de Jean-Luc Godard	163
Figura 48 Frame do filme <i>Crônica de um Verão</i> (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin	164
Figura 49 Frame do filme <i>Sans Soleil</i> (1983), de Chris Marker	165
Figura 50 Frame do filme <i>Jane B.</i> par Agnès V. (1968), de Agnès Varda	166
Figura 51 7 Frame do filme <i>As praias de Agnès</i> (2001), de Agnès Varda	167
Figura 52 Frame do filme <i>O Outro Lado do Vento</i> (1970/2018), de Orson Welles	168
Figura 53 Frame do filme <i>Os Gestos do Professor</i> (1973), de Vilém Flusser e Fred Forest	168
Figura 54 Frame do filme coletivo <i>As Armas e o Povo</i> (1974), de Glauber Rocha	169
Figura 55 Cartaz do filme <i>Antígona</i> (2020), de Luísa Sequeira	171
Figura 56 Frame do filme <i>Antígona</i> (2020), de Luísa Sequeira	172
Figura 57 Cartaz do filme <i>Nascuta</i> (2019), de Luísa Sequeira	174
Figura 58 Frame do filme <i>Nascuta</i> (2019), de Luísa Sequeira	175
Figura 59 Cartaz do filme <i>O Primeiro Beijo</i> (2020), de Luísa Sequeira	176
Figura 60 Frame de <i>O Primeiro Beijo</i> (2020), de Luísa Sequeira	177
Figura 61 Cartaz do filme <i>Cinegrafema de Ruth</i> (2021), de Luísa Sequeira	179
Figura 62 Frame do filme <i>Cinegrafema de Ruth</i> (2021), de Luísa Sequeira	180
Figura 63 Cartaz do filme <i>Eu, Tu e o Outro</i> (2020), de Luísa Sequeira	181
Figura 64 Frame do vídeo <i>Eu, tu e o outro</i> (2020), de Luísa Sequeira	182
Figura 65 <i>Nascuta</i> (2021/2022) by Luísa Sequeira_at Ramybes Park Ph Gintarė Žaltauskaitė _courtesy Latitudo Art Projects and Kaunas Biennial	202
Figura 66 <i>Nascuta</i> (2021/2022) by Luísa Sequeira at Ramybes Park _Ph Gintarė Žaltauskaitė _courtesy Latitudo Art Projects and Kaunas Biennial	202
Figura 67 Promoção do filme <i>Nascuta</i> (2019) de Luísa Sequeira no MIP (2021)	203
Figura 68 Imagens da régie da exibição do filme <i>Antígona</i> , durante a peça de teatro <i>ANTIGONA</i> no Teatro Carlos Alberto (2020)	204

<i>Figura 69 Imagem do palco da peça Antigona</i>	<i>205</i>
<i>Figura 70 Material promocional da exposição A Luz da Estrela Morta de Luísa Sequeira na galeria Nuno Centeno</i>	<i>206</i>
<i>Figura 71 Material promocional da exposição A Luz da Estrela Morta de Luísa Sequeira na galeria Nuno Centeno (frame do filme Becamingness)</i>	<i>207</i>
<i>Figura 72 Exposição e exibição do filme Becomingness na galeria Nuno Centeno (2019).....</i>	<i>208</i>
<i>Figura 73 Exposição e exibição do vídeo ensaio Discursos Transgressivos na galeria Nuno Centeno (2019).....</i>	<i>208</i>
<i>Figura 74 Cartaz do colóquio O ENSAIO AUDIOVISUAL NA ERA DIGITAL: INVESTIGAÇÃO, PEDAGOGIA E ARTIVISMO.....</i>	<i>209</i>
<i>Figura 75 Cartaz da exposição Videolatinas, frame do vídeo Limite (2021), de Luísa Sequeira</i>	<i>210</i>

INTRODUÇÃO

A arte, mais do que conhecer o mundo, produz complementos do mundo,
formas autónomas que se acrescentam às existentes,
exibindo leis próprias e vida pessoal.
Roland Barthes

Fazer esta tese-criação foi um desafio constante, um processo instigante que levou a várias reflexões sobre os vários processos criativos e artísticos que desenvolvo, fui provocada a pensar a minha prática artística e *modus operandi*, a redescobrir trabalhos pregressos e a mergulhar nos projetos em andamento. Este trabalho parte de uma análise constelar como modelo de reflexão teórico e artístico para pensar o cinema e as suas relações com o contemporâneo. Nesta viagem foi permitido o desvio para encontrar uma possível convivência com autores que despertaram questões fundamentais por possíveis caminhos, estimulando o pensamento crítico em vários desdobramentos.

A pesquisa usada para esta tese-criação, segue o paradigma pós-positivista e qualitativo, uma vez, que a realidade que trabalho é subjetiva e múltipla. A complementar o trabalho teórico, existe a exposição, *Cine Constelação*, um material poético que foi criado e produzido ao longo deste processo do doutoramento, num método flexível, que de certa forma, 'usa' o próprio pesquisador e a sua produção artística como instrumento principal para reconfigurar os temas abordados nesta tese.

Este trabalho reflete diferentes questões relacionadas com; a imagem, cinema, arquivo, memória, *tempo*, a consequente desmaterialização dos suportes resultando numa fragmentação e expansão de dispositivos polissémicos, as relações ecranizadas, temporalidade, desterritorialização.

Desta forma faz todo o sentido assumir que uma das forças que impulsionou este projeto foi a realização dos vários vídeos, objetos artísticos audiovisuais, emoldurados por um conjunto de autores, que corroboram algumas das ideias defendidas nesta investigação. Assim, a *Cine Constelação* resulta num corpo de trabalho audiovisual artístico e polissémico, que em

exposição os vídeos funcionam em rede, num constante diálogo e tensão. Os vídeos que compõem a exposição podem ser chamados de fragmentos, pois são objetos impregnados da sua condição de intermitência, em oposição à noção dramatúrgica Aristotélica, que ainda hoje está presente nas narrativas hegemónicas, histórias que influenciaram todo o pensamento e o fazer, realidades que imitam a ficção e se multiplicam numa entropia sem fim. Na exposição *Cine Constelação* os vídeos funcionam como poemas visuais, fragmentos que interrompem, são descontinuados, impregnados de impureza e de destempo. Nos trabalhos em exposição recupero algumas histórias e reescrevo-as com imagens em movimento, criando *cinigrafemas*, inspirada no neologismo de *biografema* de Roland Barthes (2017, p. 39). Desta forma através do cinema convoco arquivos e narrativas que foram apagadas e rasuradas da história hegemónica, e com a possibilidade do vídeo recrio e ativo micronarrativas, como refere Virilio "só há história ao nível da grande narrativa. Creio apenas na colagem: ela é trans-histórica" (Virilio, 1983, p. 43). A exposição *Cine Constelação* é formada por um conjunto de vídeos, que reativam e aprofundam visualmente os assuntos que são abordados ao longo deste trabalho teórico. Uma *constelação investigação* à luz do pensamento benjaminiano, que levanta questões, amplifica sinapses, desdobra-se em outros pensamentos e inquietações.

A escolha do termo *Constelação* de Benjamin e do *Atlas* de Aby Warburg, são de uma enorme importância, pois são linhas orientadoras de pensamento para esta investigação e para o projeto artístico. Conceitos que estão interligados pelas propostas dos dois autores e pela formalidade intrínseca do seu trabalho, que assenta numa constante montagem e ressignificação do pensamento dialético.

O primeiro capítulo é intitulado de *Pensamento Constelar* e dá o mote para o termo de Constelação benjaminiana e de Atlas warburgiana, pois são conceitos orientadores que estão impregnados neste trabalho. Desta forma, a Constelação funciona como método do contemporâneo que percorre todo o trabalho, uma forma de produção que organiza dialeticamente as ideias, conceitos e imagens. Neste capítulo percorre-se o corpo como um dispositivo *cine-palimpsesto*, o primeiro lugar de inscrição e de possibilidades, um ponto de potências imagéticas, um lugar de rasura, um corpo que funciona como a condição primordial para a receção das imagens, o cérebro como um ecrã (Deleuze & McMuhan, 1998) e a memória como uma ilha de edição (Salomão, 2007, p. 43).

Cinema *Mnemosyne* é o segundo capítulo, aqui iremos refletir sobre a porosidade do cinema e os seus 'nascimentos', conceito de cinema e os seus respetivos suportes, relacionando-os num enquadramento teórico das condições dos 'nascimentos' do cinema pela perspectiva de

um materialismo histórico. Apresentamos a *Fábrica de Imagens* elencando alguns autores que foram fundamentais para o desenvolvimento técnico do cinema como linguagem. Aqui também abordaremos a materialidade e a relação da técnica com o dispositivo. A tecnicidade do cinema é condição primordial para a materialização do mesmo, mais do que qualquer arte, o médium do cinema está impregnado de tecnologia, desde a produção, passando pela realização, até às condições de exibição. Várias etapas do cinema são tecnológicas e compostas por diferentes camadas que denominamos de: Cinema *Frankenstein*, conceito desenvolvido para descrever o processo técnico, mas também artístico do cinema, através do seu poder imagético de reativar mortos e dar 'vida' e movimento, uma homenagem ao romance da escritora Mary Shelley (1797-1851), *Frankenstein, ou o eterno Prometeus* (1818).

O terceiro capítulo intitulado de Cinema Rizoma é inspirado no conceito de Guattari e Deleuze (1997), aqui iremos abordar a potência das imagens híbridas e o arquivo digital como uma forma de abrir novas possibilidades e memórias para o futuro, um arquivo que revela novas leituras, tornando visível o invisível e possibilitando captar formas de apropriação e deslocamento de imagens, ampliando assim, os limites para criar e materializar novos objetos cinematográficos. Neste capítulo também analisaremos o gênero e a relação estética e ética que se estabelece entre o eu (o realizador/ autor) e o outro (quem é biografado), mediado pela câmara. Para isso, torna-se necessário refletir a condição dos novos media e as relações contemporâneas, cada vez mais mediadas através das câmaras e dos ecrãs, que funcionam como dispositivos *mise-em-abyme*. Neste capítulo também será questionada a imagem em movimento enquanto potência poética e os seus desdobramentos em diferentes suportes e dispositivos. É convocado o *Cinegrafema*, um conceito híbrido que nasce entre o documentário e o vídeo ensaio, inspirado no *Biografema* de Roland Barthes. Neste ponto também analisaremos os gêneros híbridos cinematográficos potencializados pelo aparecimento do vídeo e do suporte digital. Ainda no terceiro capítulo questionaremos a desterritorialização do cinema e os lugares onde ele vive, relacionando o conceito de 'Não-Lugares', de Marc Augé, com os 'Lugares de Memórias' de Pierre Nora. Este capítulo é uma análise das múltiplas possibilidades do cinema como linguagem, desde a domesticação do cinema até ao cinema expandido, salientando a importância do potencial de exposição e de circulação que o caracterizam desde a sua génese (Benjamin, 2012).

O último capítulo é composto pelo projeto artístico *Cine Constelação*, é apresentado o conceito da exposição e são analisados vários vídeos que foram elaborados ao longo do processo deste doutoramento. A exposição *Cine Constelação*, é composta por vídeos ensaio, e

cinegrafemas, são usadas imagens em vários suportes, tentando revelar a materialidade do arquivo imagético. Imagens que estão impregnadas de informação, de falhas e de brechas, mas é através dessa imaterialidade do vídeo e da imagem em movimento, que é potenciada a memória (imagens de arquivo pessoal de diferentes formatos, como: Super-8, 35mm, telemóvel, imagens de arquivo retiradas da internet sem *index*, imagens pobres e imagens de arquivos institucionais). Como defende Hito Steyerl (2009) o acesso às imagens pobres possibilita a 'ressuscitação' de imagens excluídas, que foram deixadas nas margens em detrimento das imagens comerciais. Também o realizador Juan Garcia Espinosa (1926-2016) já tinha vislumbrado que o cinema reacionário era aquele que nascia de um cinema técnica e artisticamente perfeito.

Nos diferentes trabalhos artísticos procuram-se imagens fixas ou em movimento, reativando o arquivo para um outro tempo e para diferentes dispositivos, questionando o seu apagamento e esquecimento da história, mas também, reivindicando e recriando outras memórias, que nos levam para os interstícios do esquecimento, desafiando o espectador a construir novas leituras.

Os vídeos que evocam os temas abordados ao longo deste trabalho teórico são atravessados por um arquivo imagético de vários tempos, existindo uma reativação do arquivo através dos dispositivos técnicos de reprodução, aquilo a que Derrida chama de "próteses da memória chamada viva" (Derrida, 2001b, p. 27), vídeos que funcionam como fragmentos que ativam e resgatam um ponto de vista e um passado, tentando abrir novas possibilidades de leitura plurissignificativas, que funcionam como chaves de interpretação para um *devenir*, um futuro. Como explica Derrida, o arquivo não é uma questão do passado pois tem uma função de abertura para a chegada de um possível futuro, operando como uma decifração que poderá responder a várias questões, para o autor o arquivo atua num tempo por vir, atravessado por uma espécie de promessa espectral, ligado à ideia de uma experiência de promessa. Articulando com os conceitos de Benjamin e de Warburg, e materializando diferentes possibilidades de montagem. No entanto, apesar do género híbrido dos vídeos, que podem flutuar e viver entre os diferentes espaços expositivos, com a toda a liberdade e subjetividade poética, os vídeos também vão funcionar como objetos artísticos autónomos.

Na exposição *Cine Constelação* não existe uma hierarquia de temas, nem de suportes, os vídeos são fragmentos que devido ao seu carácter fluido e experimental funcionam numa montagem constelar benjaminiana e assim, como no *Atlas* de Aby Warburg, os vídeos estarão expostos por uma política de 'boa vizinhança', no entanto, estão abertos a várias possibilidades

de montagem, que resultam em diferentes correlações conceptuais, formais e visuais entre os trabalhos apresentados.

Neste último capítulo o trabalho teórico irá refletir sobre o processo criativo dos filmes, desenvolvendo e articulando questões a partir dos processos artísticos dos mesmos. Desta forma, os vários filmes dialogam com temas já abordados anteriormente no trabalho em questão, tais como: o arquivo, a imagem sobrevivente, a imagem pobre, a potência do arquivo digital no cinema, a relação entre o eu e o outro mediado pela câmara, o aparecimento das primeiras imagens na era da reprodutibilidade, a câmara de filmar como espelho do biografado, a evolução tecnológica do cinema, as fronteiras entre os meios digitais e analógicos e cinema expandido.

A metodologia para este trabalho consiste num processo híbrido entre a produção artística e teórica, estabelecendo um exercício dialético entre a política das imagens e o seu relacionamento com as intersecções entre cinema e arte.

Sem dúvida, que o contemporâneo é um território propício ao nascimento de novas epistemologias e métodos para representar o conhecimento e está cada vez mais permeável a uma estética da fragmentação. Assim, no último capítulo revisita-se o trabalho e faz-se uma tentativa de abrir novos desdobramentos para os conceitos que foram abordados ao longo desta tese, podendo ser um ponto de partida para futuros caminhos, como refere Edgar Morin, "o cinema, ao mesmo tempo que é mágico, é estético e, ao mesmo tempo que é estético, é afectivo" (Morin, 1970, p. 138).

I. PENSAMENTO CONSTELAR

O ÚNICO MISTÉRIO DO UNIVERSO

O único mistério no universo
É haver um mistério do universo.
Sim, este sol que sem querer ilumina
A terra e as árvores, e as estações todas;
As pedras em que eu piso, as casas brancas,
Os homens, o convívio humano, a história,
O que se passa — tradição ou fala —
Entre alma e alma — as vozes, as cidades —
Tudo nem traz consigo a explicação
De existir, nem tem boca com que fale.
Por que razão não raia o sol dizendo
O que é? Por que motivo sossegado
Existem pedras sob os meus passos, e ar
Que eu respiro, e eu preciso respirar?
Tudo é uma máquina monstruosa e absurda.
Com todo o corpo e o ver [?], terra da alma,
Ignoramos.
Por que há? Por que há um universo?
Por que é um universo que é este?
Por que é assim composto o universo?
Por que há? Por que há o que há?
Por que há mundo, e porque é que há mundo assim?
Por que há aqui, dores, consciência e diferença?

Fernando Pessoa

Fechemos os olhos para ver
James Joyce

Fazemos parte de um todo, habitamos um dos milhares de galáxias que existem no universo: a Via Láctea, uma galáxia é composta por diversas constelações de estrelas, planetas, poeira, gás. Existem mundos dentro de uma galáxia e este trabalho propõe uma dobra de uma pequena/ínfima constelação cinemática e tal como o universo que está em constante expansão, o cinema, enquanto arte recente, também está em construção. Tal como no passado o homem começou a observar as estrelas e suas possíveis configurações, imaginando figuras, de certa forma já estava a movimentar forças para a criação das imagens em movimento. Para o teórico

André Bazin, o cinema sempre foi um 'fenômeno idealista' que já habitava o imaginário humano há muitos anos, assim para o autor:

"A ideia que os homens fizeram dele já estava armada em seu cérebro, como no céu platônico, e o que impressiona, acima de tudo, é a resistência tenaz da matéria à ideia, mais do que as sugestões da técnica à imaginação do pesquisador" (Bazin, 2018, p. 36)

As constelações são agrupamentos de estrelas ligados por linhas imaginárias e formam figuras especiais, a escuridão é a condição essencial para podermos observar melhor as constelações e as estrelas a olho nu. É nas noites mais escuras, longe das luzes da cidade que observamos nitidamente os astros, no entanto só conseguimos ter uma visão superficial limitada da fração das estrelas que existem. Essa escuridão, necessária para a observação, era a condição *sine qua non*, para a 'câmara obscura', um instrumento ótico do século XVII, que permitia ver a representação das imagens do mundo. Jonathan Crary, alerta para o duplo sentido deste invento, pois era importante compreender os seus 'princípios ópticos', que poderiam por sua vez, apresentar um espetáculo de representação. Mas segundo o autor: "para quem ignorava os seus princípios, oferecia os prazeres da ilusão" (Crary, 2017, p. 65). E ainda hoje, a escuridão poderá ser uma condição para ver mais longe. Giorgio Agamben, define o homem contemporâneo como um indivíduo capaz de fixar o olhar no seu tempo, para ver o seu escuro e não as suas luzes, pois a condição contemporânea é atravessada por tempos, assim, o homem contemporâneo é aquele que consegue vislumbrar essa obscuridade. No entanto, para Agamben, o escuro não é uma 'forma de inércia', mas uma condição essencial para entender a contemporaneidade, desta forma, "perceber no escuro do presente esta luz que procura e não pode fazê-lo, eis o que significa sermos contemporâneos. É por isso que os contemporâneos são raros" (Agamben, 2010, p. 24).

Se no período cosmológico, o homem tentava explicar o cosmos e os filósofos procuravam entender de que matéria o cosmos era feito, foi através do desenvolvimento tecnológico e da construção de dispositivos de observação que os homens conseguiram ficar mais próximos do céu. Instrumentos que permitiam mediar o olhar entre o homem e o universo, ferramentas de aproximação, lupas, lentes de aumento, telescópios e toda a parafernália que funcionavam como extensão dos sentidos do homem. Foi o pioneiro Galileu Galilei (1564-1642), o responsável pela revolução cosmológica, que através da tecnologia do telescópio ampliou o poder de observação do olho e defendeu que a terra não era o centro do universo.

Podemos afirmar que se inicia nesse período uma relação entre o 'eu' e o 'outro', mediado por um instrumento, entre o ser e o espaço, entre o dentro e fora, entre a ciência e a tecnologia. Os instrumentos funcionam como uma prótese que amplifica os sentidos e nos permite aceder a um conhecimento mais profundo, fazendo uma abertura que traz novas questões filosóficas, políticas e religiosas. Os dispositivos para registrar e inscrever também vieram alterar a nossa forma e relação de estar no mundo e com o outro, aparelhos que medeiam o olhar e as relações, máquinas que captam cenas e produzem novas imagens com diferentes significados, fragmentos imagéticos e representações fabricadas pela tecnologia, através do gesto do homem, resultando em imagens que revelaram novos desdobramentos da realidade.

Nesta tese, trabalhamos a partir dos conceitos de *Constelação* de Walter Benjamin e *Atlas* de Aby Warburg, pensadores com uma grande afinidade intelectual. Foram contemporâneos, e partilhavam algumas questões, mas nunca se conheceram. O trabalho de ambos, além de uma forte ligação intelectual e formal, tem uma elasticidade espaço-temporal.

Walter Benjamin e Aby Warburg deixaram projetos inacabados, obras que ainda hoje estão em processo, abertas para a transformação, apontando novos caminhos para formas de pensamento diversos. Ambos trabalharam a ideia de interrupção no pensamento linear da história. Segundo Georges Didi-Huberman (Didi-Huberman, 2017, p. 119) é possível identificar em Walter Benjamin três pontos que o ligam ao pensamento de Warburg: assim o primeiro ponto diz respeito aos "*efeitos anacrónicos* de uma época noutra"; o segundo "*enuncia o carácter psíquico* deste fenómeno profético". Tal como Warburg, que se definia a si próprio como 'psico-historiador', Benjamin compreendeu que não havia história possível sem uma teoria do 'inconsciente do tempo'. E o terceiro ponto, "diz respeito à abertura do campo dos objetos" se, como diz Benjamin, "a imaginação transborda todos os limites da arte", significa que Warburg tinha razão em apelar, além de uma história da arte 'autónoma', a uma verdadeira *antropologia das imagens*, a única capaz de analisar os aspetos fundamentais, mas também específicos – senão mesmo formais –, desses próprios 'transbordos'.

Atlas Mnemosyne de Aby Warburg e as *Passagens de Paris* de Walter Benjamin são duas obras inacabadas, são projetos sobreviventes, ambas com uma força dialética que está em constante transformação e em montagem, abertas ao que Didi-Huberman (2017) chama de 'temporalidade com dupla face', em que o inacabado faz parte do processo:

"Origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido durante no processo de génese... o seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro lado como algo de incompleto e inacabado." (Benjamin, 2004, p. 32)

Segundo Didi-Huberman, para Warburg a história da arte é o contrário de um começo absoluto, é 'um momento agitador', uma história que se inquieta, "a história da arte se perturba, o que é um modo de dizer, se nos lembrarmos da lição benjaminiana, que ela toca numa origem" (Didi-Huberman, 2013, pp. 26, 27), para Warburg a história nasce de um turbilhão e de uma inquietação.

O pensamento constelar atravessa todo o trabalho de Walter Benjamin, assim a lógica fragmentaria está imbuída de incompletude, para o filósofo, "a descontinuidade é o próprio das 'essências' " (Benjamin, 2004, p. 24), é polifónica e a partir do intervalo oferece um espaço e tempo para a abertura a novas possibilidades. Desta forma, a descontinuidade do método científico não é uma fase inferior, pois os conceitos funcionam como mediadores que possibilitam que os fenómenos participem do ser das ideias. Para Benjamin (2004, pp. 18, 19), o sistema só tem legitimidade quando é influenciado pelo mundo das ideias, seguindo o pensamento do autor, o conceito de estilo filosófico tem os seus axiomas, que são entre eles: 'a arte da interrupção', e 'a repetição dos motivos'. Na obra *As Passagens de Paris* (2019), Walter Benjamin reitera a descontinuidade como essencial para que haja uma dialética rememorativa, "para que um fragmento do passado seja atingido pela atualidade, não pode haver continuidade entre eles" (Benjamin, 2019, p. 599). Torna-se necessário interpretar a história do ponto de vista dos derrotados, dos que ficaram fora da narrativa hegemónica, aquilo a que o autor chama de "escovar a História a contrapelo" (Benjamin, 2012, p. 134), rememorar, olhar para o que ficou de fora, nas margens da história hegemónica, estabelecendo assim novos nexos interpretativos no tecido da história.

Neste trabalho usarei a ideia de constelação benjaminiana como um possível método artístico e de pensamento *in media res*, que está intrinsecamente ligado ao agora (*jetztzeit*), num pensamento constelar, enquanto método de análise para criar sinapses e estabelecer relações. O termo constelação, atravessa e surge várias vezes nos diferentes escritos de Benjamin, desde a primeira fase dos seus textos no prólogo epistemológico-crítico do livro *A Origem do Drama Trágico Alemão* (1925), até ao seu livro póstumo *As Passagens de Paris* (2019). Para o autor: "As ideias são constelações eternas, e se os elementos se podem conceber como pontos em tais

constelações, os fenómenos estão nelas simultaneamente dispersos e salvos" (Benjamin, 2004, p. 21). Para Benjamin, a ideia é uma *mônada* que contém a imagem do mundo, um fragmento carregado de significados. Segundo Benjamin (2004, p. 21) "o universal é a ideia" e o pensamento filosófico apresenta-se numa rede descontínua no mundo das ideias, pois todo o processo histórico é contingente e para a arte só os extremos são essenciais. Ou seja, a filosofia da arte abarca o todo e o fragmento, não necessariamente numa continuidade estabelecida, apresentando-se mais num estado constelar, onde as linhas de pensamento orbitam simultaneamente. Desta forma, o pensamento filosófico não se desenvolve numa linha incessante de deduções teóricas, mas sim através da explicação do mundo das ideias, que se formam numa organização de complexidade indivisível, assim, a constelação tenta apreender, através de uma fissura na história não linear e fragmentada, algo em constante movimento. Walter Benjamin usa o termo constelação numa metáfora:

"As ideias relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas. Isto significa desde logo que elas não são, nem os conceitos, nem as leis das coisas. Não servem para o conhecimento dos fenómenos, e estes de modo nenhum podem servir de critério para a existência das ideias." (Benjamin, 2004, p. 20)

A constelação expõe e desenvolve de uma forma dialética, articulando empiricamente conceitos e imagens de uma forma única e dinâmica, em construção, em constante criação, resultando numa reorganização de ideias, que produzem outros objetos, sejam eles imagens, filmes ou enunciados. Objetos que entram no mundo e o afetam de alguma forma, e apesar da sua fugacidade, a noção constelar é de extrema importância para o pensamento contemporâneo, como refere Benjamin: "a história é objeto de uma construção cujo ligar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora (*Jetztzeit*)" (Benjamin, 2017, p. 17), desta forma, para o autor o historicismo apresenta uma imagem cristalizada do passado, enquanto que o materialista histórico tem de ter a noção do conceito do presente. Assim, para Benjamin o "historicismo que resulta na história universal é realizado por um método aditivo: oferece a massa dos factos acumulados para preencher o tempo vazio e hegemónico" enquanto que a historiografia materialista tem como base, 'um princípio construtivo' e para o autor "do pensar faz parte não apenas o movimento dos pensamentos, mas também a sua paragem" (Benjamin, 2017, p. 19).

A constelação está em *devir* e a contingência está presente na sua estrutura que está em constante movimento e transformação, Bragança de Miranda, define a constelação, como:

"Um objecto errante, não ordenável pela ordem das coisas, contra as quais choca, mas com as quais se compõe. Na medida em que é um objecto dinâmico que percorre o real, um objecto-máquina, produtivo em si mesmo, não pode ser nunca verdadeiramente dominado, como aliás sucede com uma obra de arte, que se transforma de lugar para lugar, de tempo para tempo." (Bragança de Miranda, 2017, p. 46)

Essa transformação e descontinuidade é alimentada pela imagem dialética, que segundo Benjamin "é um relâmpago em forma de cone que atravessa todo o horizonte do passado" (Benjamin, 2017, p. 155).

Os mapas servem para ler constelações, são sistemas de localizações de lugares, que nos situam a nós e ao outro, servem para termos referência de onde estamos e para onde vamos, funcionam para encontrar locais, por vezes ocultos e invisíveis, que só conseguimos aceder através de um mapeamento visual.

Um mapa é um instrumento imagético, pois além de ser uma representação visual de um espaço geográfico, instiga a um desenvolvimento espacial de uma projeção de um território para uma terceira dimensão. No prefácio do livro *A Galáxia de Gutenberg*, Marshall McLuhan (1911-1980) refere que a peça *Rei Lear* (1605) de Shakespeare foi 'politicamente ousada' no pensamento do século XVII, uma 'decisão *avant-garde*', pois, propõe uma subdivisão de um reino. Para McLuhan esta ideia é moderna, pois delega o poder do centro para as margens, usando o mapa como ferramenta e dispositivo essencial na trama do Rei Lear. Desta forma, "o mapa suscita imediatamente o tema fundamental do Rei Lear, a saber: o isolamento do sentido visual como uma espécie de obcecação" (McLuhan, 1972, p. 32).

Para McLuhan, o mapa usado em *Rei Lear*, foi uma novidade para o seu tempo (o século dezasseis) e funcionava como um novo olhar sobre as margens de poder e riqueza, segundo o autor, *Rei Lear* "é primeira manifestação verbal, na história da poesia, da angustia da terceira dimensão" (McLuhan, 1972, p. 37).

Já o atlas, é uma coleção que faz a ligação entre os vários tipos de mapas, emocionais, poéticos, históricos, lugares de memória, e lugares imagéticos, que são reativados através dessas ligações entre os diferentes mapas. Os atlas são mais do que meros documentos de localização, pois são a condição material e imaterial que nos revelam outras realidades, criando dobras de conhecimento e de interrogação. Na mitologia grega, *Atlas* é o deus que está condenado a suportar o céu para sempre. Aby Warburg (1866-1929), inscreveu o conceito de Atlas na sua biblioteca e no seu processo de trabalho, um projeto em progresso e não fechado.

Warburg, construiu a *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (Biblioteca Warburg de Ciência da Cultura), e organizou-a de uma forma idiossincrática, os livros não estavam organizados por autores ou por temas, mas estavam ordenados e ligados em função da memória e da *Gesetz der guten Nachbarschaft* (lei da boa vizinhança), termo cunhado por Warburg para descrever a sua organização por meio de associações, que para o pensador fazia todo o sentido. De certa forma, a biblioteca funcionava como um labirinto, desafiando os visitantes a fazer o seu percurso e as suas próprias ligações mentais e questionamentos através dessa organização. Neste sentido, a biblioteca funcionava como um lugar de memória, um espaço 'heterotópico' (Foucault, 2013) com inúmeras camadas prontas a serem descobertas, com ligações invisíveis que estimulavam os visitantes, obrigando-os a um esforço contínuo para relacionarem vários temas e questões, um espaço em constante mutação e mudança. Deste modo, à medida que novos textos, documentos e imagens eram adicionados, a biblioteca também se metamorfoseava, era algo vivo, que crescia, um lugar em movimento, que era alimentado constantemente, estabelecendo inúmeras relações de interdisciplinaridade.

Em 1933, quatro anos depois da morte de Warburg, devido à guerra na Alemanha a sua biblioteca mudou-se para Londres. Assim, como a biblioteca de Warburg, também o seu projeto *Atlas Mnemosyne*, partilhava o mesmo conceito, um espaço em eterna construção. O *Atlas*, era constituído por vários painéis pretos que funcionavam de suporte para que o autor exibisse as reproduções fotográficas de obras de arte de várias épocas, desde a antiguidade, renascimento até à sua época contemporânea, com recortes de jornais, anúncios e fotografias. Warburg usava o conceito de *Nachleben*, uma imagem sobrevivente e resiliente, como, "um ser do passado que não para de sobreviver" (Didi-Huberman, 2013, p. 29). Warburg reorganizava todas essas imagens e documentos, criando hiperconexões para estabelecer padrões entre as imagens através de uma política de 'boa vizinhança', um processo pessoal, intrinsecamente ligado ao autor e também transformador e nunca acabado. O *Atlas Mnemosyne* funcionava como uma 'rede visual', composta por imagens distribuídas de forma anacrónica e híbridas que carregam em si a potência da sobrevivência e da impureza. Didi-Huberman (2013, p. 28), descreve a obra de Warburg como "um corpo espectral" e uma "obra continua sem contornos definíveis: ainda não encontrou o seu *corpus*" e é aí que reside a potência do trabalho de Warburg, nesse arquipélago de ilhas flutuantes de ideias e conceitos intercambiáveis. Benjamin e Warburg abrem um espaço anacrónico para o pensamento das ideias e das imagens, que estão à espera de serem convocadas e rememoradas para uma outra montagem, resultando em novos desdobramentos de pensamento crítico que afetam o mundo.

O *Atlas Mnemosyne* (ver Figura 1) é composto por vários painéis negros, inicialmente as imagens eram coladas em papéis pretos, mas mais tarde foram substituídos por tecidos negros, desta forma, o suporte do *Atlas*, funciona como um ecrã ou céu escuro, onde as imagens são montadas e ressignificadas, num fluxo constante, existindo, aquilo que Deleuze denomina de um método do 'entre', a que se refere no cinema de "entre duas imagens" (Deleuze, 2005, p. 217). Mas no caso específico do *Atlas Mnemosyne*, acontece o 'entre várias imagens', ativando intervalos, que abrem diferentes possibilidades de montagem. De certa forma, as pranchas de tecido negro funcionam como um fundo aberto a vários cenários, um céu noturno, no qual revelam-se as imagens 'sobreviventes' e 'dialéticas', formando entre elas várias ligações plurissignificativas de imagens e pensamentos, tal como as estrelas coexistem nas constelações, formando um *Atlas Constelar* para refletir o contemporâneo.



Figura 1 Atlas Mnemosyne de Aby Warburg

Atlas, na mitologia grega, é um dos condenados por Zeus, a sustentar os céus para sempre. Nós também estamos 'condenados' a viver debaixo do céu, mas temos de estar mais atentos a observar e a relembrar que os nossos antepassados também se transformaram debaixo do mesmo céu, das mesmas estrelas que nos acompanham. Mas nem as estrelas são imortais, estamos em constante mudança, *Mnemosyne*, a deusa da memória, que estava inscrita na entrada da biblioteca de Warburg, alerta-nos para essa finitude.

Mais do que projetos abertos ou inacabados, Walter Benjamin e Aby Warburg, deixaram trabalhos em construção, que instigam e amplificam uma poética inter-relacional das suas obras, que ainda hoje estão em processo e resistem a leituras interpretativas diversas. Obras que pela sua elasticidade, tal como o cinema, possibilitam um desdobramento do pensamento artístico no espaço e no tempo.

O CORPO CINE-PALIMPSESTO

Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo,
nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por
intermédio de certas imagens particulares,
cujo modelo me é fornecido por meu corpo
Bergson

Nascemos com um corpo impregnado de determinado enunciado, atravessado por vários elementos: culturais, sociais, políticos e físicos. Condições materiais e imateriais que são intrínsecos ao nosso corpo. Todo este processo inicia-se no nascimento, a nossa viagem é feita através de um corpo, segundo Bento de Espinosa (1632-1677) esse corpo é dinâmico, é afetado por aquilo que o move. Seguindo esta ideia, a descontinuidade faz parte da gênese, no nascimento, somos violentamente expulsos do ventre materno, somos desintegrados de um mundo, nascemos fragmento, somos contaminados pelo particular e pelo todo, numa adaptação e esforço para sobreviver. Aquilo a que Espinosa denominava de 'Conatus', um corpo em composição, em processo, numa possível potência, mas também um corpo frágil, falho e em decomposição, um corpo que se esbate e se desintegra no *continuum* da história.

Somos afetados também, pelo lugar onde nascemos, que é composto por um conjunto de valores e tradições de uma determinada sociedade, no seio de uma família, pertencente a uma classe social. É nos atribuído uma etnia e um gênero binário. Nascemos com determinadas condições físicas, ou seja, entramos neste mundo, com um corpo-dispositivo, com todas as suas particularidades, defeitos e fragilidades. Para Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), nascemos num mundo com determinadas condições e é nesse campo que o corpo opera, que é atravessado e condicionado por todas essas questões complexas, no entanto existe possibilidade de abertura:

"Nascer é ao mesmo tempo nascer do mundo e nascer no mundo. O mundo está já constituído, mas também não está nunca completamente constituído. Sob o primeiro aspecto, somos solicitados, sob o segundo somos abertos a uma infinidade de possíveis." (Merleau- Ponty, 1999, p. 608)

Somos um corpo carregado de informação e de valores, mas também estamos contaminados pelas expectativas do outro, por sua vez, um corpo em potência mas também com várias limitações invisíveis que se tornarão visíveis ao longo do tempo, o corpo extensão de Espinosa (Espinosa, 2020), que funciona como um espaço rizomático de inscrições, rasura,

transitoriedades e de memórias. Apesar de ser um lugar de visibilidades, também está nutrido de subjetividades. Um corpo que se reinventa e se modifica, um corpo tecnológico, em trânsito, um *corpo cine-palimpsesto*, que se metamorfoseia e dá lugar a um outro corpo. No ensaio *O Corpo Utópico*, Foucault declara: "Meu corpo é o lugar sem recurso ao qual estou condenado. Penso, afinal, que é contra ele e como que para apagá-lo, que fizemos nascer todas as utopias". Contestando a ideia mecanicista de Descartes e o seu dualismo cartesiano, de que o corpo era dividido ontologicamente entre corpo-mente, Espinosa, propõe uma nova forma de pensar o corpo, um corpo intrinsecamente ligado à mente, o corpo relacional, *corpo afeção* e em constante mudança, um corpo unidade. Para Espinosa, "um corpo não é limitado por um pensamento, nem um pensamento por um corpo" (Espinosa, 2020, p. 109). O pensamento de Espinosa foi revolucionário e pioneiro na forma de olhar e refletir sobre o corpo. Giorgio Agamben no seu texto *A comunidade que vem*, evoca o pensamento precursor do filósofo Espinosa em relação ao corpo, declarando que: "nada há mais instrutivo, a este respeito, do que o modo como Espinosa pensa o comum. Todos os corpos, diz ele (*Et.*, II, lema II), têm em comum o facto de exprimirem o atributo divino da extensão" (Agamben, 1993, p. 22).

Espinosa (Espinosa, 2020) estudou e fez uma profunda análise da potência do corpo e sobre a forma como reage e evoca outros corpos, pois para o autor se o corpo humano foi afetado por dois ou vários corpos, sempre que a mente fantasiar um desses corpos, irá instantaneamente lembrar-se dos outros. Um corpo em devir, um corpo poroso, logo um *corpo cine-palimpsesto*. E se para Espinosa, a memória é o resultado da percepção de um encadeamento de pensamentos de natureza exterior ao corpo, e que se produzem no interior da mente, relacionando pensamento e imagens, tendo como resultado um corpo afeção, já que não sentimos além dos corpos e dos modos de refletir. Deste modo, um corpo está numa constante relação dialética entre interior e o exterior, que é afetado e afeta o que o rodeia, um corpo que é único e tem a sua forma particular e idiossincrática de fazer correlações.

Também o filósofo Henri Bergson (1859-1941) além de evocar a importância das percepções que conhecemos de fora, evoca as afeções em relação ao corpo, como a principal, prevalecendo mediante afeções. Para Bergson, o corpo funciona como um lugar de imaginação que opera com imagens e devolve movimento, um corpo que funciona como um *cine palimpsesto*, a que o autor chama de 'centro de ação', esclarecendo que:

"Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe." (Bergson, 1999, p. 14)

Ao longo da história da humanidade sempre existiu a tentação de prolongar a vida, a imortalidade faz parte do imaginário do ser humano desde o momento de consciência da sua finitude. Segundo o teórico de cinema André Bazin (1918-1958), a religião egípcia estava orientada para a eternidade, investindo na sobrevivência à continuidade material do corpo (Bazin, 2018), desta forma, a mumificação seria uma forma de preservar o corpo, funcionava como um 'salvo conduto' contra a morte. Para Bazin, essa fixação artificial das aparências carnis dos seres é uma forma de 'aprumar' o corpo para vida, assim, o corpo, como matéria era o lugar por excelência para registrar e eternizar. Para o autor: "era natural que tais aparências fossem salvas na própria materialidade do corpo, em suas carnes e ossos. A primeira estátua egípcia é a múmia de um homem curtido e petrificado em natrão" (Bazin, 2018, p. 27). Bazin, descreve o complexo do ser humano, como o 'complexo da múmia', uma tríade entre corpo, imagem e morte. Também o filósofo francês Michel Foucault (1926-1984) se interessou por este tema. Para Foucault, as múmias "são a utopia do corpo negado e transfigurado. A múmia é o grande corpo utópico que persiste através do tempo" (Foucault, 2013, p. 8). O nosso corpo nunca foi natural, pois sempre foi atravessado por um conjunto de probabilidades que interferem na condição natural do corpo. Bragança de Miranda ressalta o facto de o corpo não ser 'natural', para o autor:

"Seria demasiado banal dizer que o corpo se artificializa, porque nunca existiu algo como um corpo 'natural'. Aliás, esta formulação é, de facto, um pleonismo, pois o corpo é necessariamente artificial, algo que fica para além da vida/morte e que surge para proteger esta relação última, sempre fonte de terror. Em suma, não há corpo natural. Faz-se sempre corpo com uma ideia, com uma imagem, etc." (Bragança de Miranda, 2017, p. 94)

O corpo funciona como um dispositivo primordial, um órgão tecnológico por excelência, um lugar de possibilidades, onde é ativado todo o tipo de imagens e enunciados, lugar que conserva o nosso arquivo de memória através de vários circuitos mnemónicos. Citando Bergson:

"Pode dizer que meu corpo é matéria ou que ele é imagem, pouco importa a palavra. Se é matéria, ele faz parte do mundo material, e o mundo material, consequentemente, existe em torno dele e fora dele. Se é imagem, essa imagem só poderá oferecer o que se tiver posto nela, e já que ela é, por hipótese, a imagem de meu corpo apenas, seria absurdo querer extrair daí a imagem de todo o universo." (Bergson, 1999, p. 14)

Ainda no pensamento de Bergson, a memória torna-se matéria e funciona como uma poderosa fonte de criatividade, em 1859 no seu livro *Matéria e Memória*, o filósofo francês aborda a relação entre corpo e espírito e salienta o papel do corpo, como sendo essencial para a inscrição da memória. Também, o filósofo Maurice Merleau-Ponty fez um estudo exaustivo sobre fenomenologia, estudando o corpo e a sua ambiguidade. Na obra *Fenomenologia da Percepção* (1945), argumenta que a percepção está intrinsecamente conectada com a corporalidade, pois um corpo que está no mundo é permeável e sujeito a várias relações, é um corpo aberto. Segundo Merleau-Ponty (1999, p. 122): "o corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles". O corpo funciona como um dispositivo, com particularidades que podem ser ou não ativadas em diferentes épocas e espaços geográficos, para Marc Augé (2016, p. 55): "o corpo é um espaço compósito e hierarquizado que pode ser investido do exterior. Se temos exemplos de territórios pensados à imagem do corpo humano, o corpo humano é muito geralmente, de modo inverso pensado com um território", um corpo com as suas particularidades e limitações, que segundo Augé, o corpo humano ocupa um determinado espaço, composto por fronteiras que funcionam como e é esse corpo que permite absorver informação e transformá-la em ação, um corpo enquanto construção social, cultural, política e ideológica. Segundo Bergson: "nosso corpo ocupa o centro. As coisas que o cercam agem sobre ele e ele reage a elas. Suas reações são mais ou menos complexas" (Bergson, 1999, p. 83).

Para Merleau-Ponty, o corpo é perpassado por diferentes variáveis e situações, um corpo que é o próprio tempo. O autor refere que: "não estou no espaço e no tempo, não penso o espaço e o tempo; eu sou no espaço e no tempo, meu corpo aplica-se a eles e os abarca" (Merleau-Ponty, 1999, p. 195), ao que aqui denominamos de *corpo cine-palimpsesto*, um lugar atravessado por diferentes tempos e imagens, que está em constante transformação, o que Deleuze observava como um corpo carregado de antes e de depois: "o corpo nunca está no presente, ele contém o antes e o depois, o cansaço, a espera" (Deleuze, 2005, p. 227). Um corpo

que está em movimento e é atravessado pelo tempo, e mesmo que esteja parado, o tempo atravessa através e pelo corpo, deixando marcas e cicatrizes, um corpo fragmento e em *continuum*, um corpo em movimento, *um corpo cine-palimpsesto*, um corpo que na esteira do pensamento sobre o dispositivo, e que, segundo Foucault (2013) trabalha com várias invisibilidades, evocando um conjunto heterogêneo de estratégias para que determinadas formas de poder possam existir. Para o psicanalista francês, Jacques Lacan (1901-1981), a identificação com a imagem especular do corpo é o primeiro momento da tomada de consciência de si enquanto unidade, a importância da imagem do corpo na formação do eu, descrita pelo psicanalista como o 'estádio do espelho', é o momento em que a criança, na presença de um adulto, tem sua imagem especular nomeada por ele, ao se identificar a essa imagem e a tomar como sua, ocorre uma transformação que lhe possibilita a percepção do 'eu'; episódio que decorre entre os seis e os dezoito meses. Este estágio é composto por diversas etapas, num primeiro momento a criança olha para o espelho e encontra uma imagem que ela 'olha' como um outro, num segundo momento a criança confunde-se com a imagem, numa fase de transitividade e num terceiro momento, há um reconhecimento da imagem, ela não é a duplicação, mas adquire um valor novo que é o simbólico, integrado no 'outro' e apaixonada-se pela própria imagem, tendo a consciência de si. Assim, a criança pode se reconhecer como o outro, o processo de identificação recai na "transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem" (Lacan, 1998, p. 97) tomando consciência da percepção da unidade corpórea, assim sendo, o 'eu' nasce como referência a partir do outro, e é pela alteridade que podemos nos constituir como sujeito. Alinhado com o pensamento de Lacan, Foucault (2013), refere que o espelho é a condição fundamental para a constituição e unificação do corpo, ou seja, é mediante o espelho que organizamos a nossa imagem, outrora dispersa e fragmentada, resultando num corpo com uma densidade que ocupa um lugar.

No pensamento de Marie-José Mondzain, o processo de relação de alteridade com o mundo inicia-se quando o autor se torna um espectador, através da fixação das primeiras imagens, inscrevendo uma marca, desta forma, "o homem entra na história que ele pode inscrever, narrar, partilhar" (Mondzain, 2015, p. 16).

Também Hans Belting (2014), reitera que o corpo funciona como lugar de memória e de possibilidades e apesar da transitoriedade dos corpos e das memórias pessoais, por oposição às imagens que são materializadas, elas permanecem armazenadas em nós para toda a vida. O neurocirurgião António Damásio salienta a condição primordial das imagens como presença que formam os sentimentos que nos acompanham. Para o cientista: "esta presença tenaz nunca

desiste, desde o seu momento de acordar até ao adormecer. Esta presença tem que permanecer ou o seu eu não permanecerá" (Damásio, 2000, p. 29).

Na perspetiva bergsoniana a memória e a imaginação são a base para a racionalidade e estão intrinsecamente ligadas, segundo o filósofo, as imagens estão sempre na presença de um corpo, além do corpo reagir a estímulos externos que recorrem às lembranças do passado que ativam hábitos, o corpo também pode recorrer à lembrança pessoal, e despertar para novas formas de fazer e pensar, uma 'imagem afeção' que é o oposto da 'imagem ação'. Para Bergson: "há uma que prevalece sobre as demais na medida em que a conheço não apenas de fora, mediante percepções, mas também de dentro, mediante afecções: é meu corpo" (Bergson, 1999, p. 80). Posteriormente também Hans Belting aborda a importância das imagens interiores, como fundamentais para o desenvolvimento da experiência humana, para o autor as imagens do mundo exterior evocam "ofertas imaginais" enquanto as imagens que transmitimos corporalmente são mais poderosas, pois conectam-se diretamente com a nossa própria existência no tempo e no espaço.

Seguindo a mesma direção, António Damásio responde à questão: "A quem pertencem verdadeiramente as imagens que estão a correr agora? A resposta é que estas imagens pertencem ao organismo, enquanto ao representado pelo proto-si" (Damásio, 2000, p. 46). O corpo funciona como um dispositivo que recria imagens e memória por evocação, mas também opera como o médium que permite a visualização de imagens exteriores por excelência. Segundo Damásio (1995), as imagens funcionam como mediadores que 'alimentam' a nossa consciência, existindo dois tipos de imagens: as perceptivas, que são as geradas pelos nossos sentidos, quer seja através de um filme que vemos, uma música que ouvimos, uma paisagem que contemplamos, existindo numa relação com o mundo exterior e o nosso cérebro, sinais que são emitidos para o corpo através do olho e retina ou de terminações nervosas e são transportados por neurónios para o cérebro. Por outro lado, as imagens convocadas a partir de memórias ou recordações, são as denominadas de 'imagens evocadas', imagens que nos permitem recuperar determinadas situações, assim, as imagens evocadas a partir de um passado real e a partir de planos para o futuro, "são construções do cérebro do nosso organismo". No entanto, para o autor as imagens que remontamos por evocação a partir do interior do cérebro são menos brilhantes do que as imagens ativadas através da nossa experiência com o exterior.

Para Hans Belting (2014), o homem é naturalmente o lugar das imagens, segundo o autor, quer utilizemos meios técnicos ou não, a percepção está sempre ligada ao corpo, existindo numa tríade entre *meio, imagem e corpo*, ou seja, o corpo é o primeiro lugar das imagens,

porque são produzidas internamente, por ele. Assim, todos os corpos são espaços *palimpsestos*, lugares de memórias, compostos por camadas visíveis e invisíveis, que podem ser ativadas. O corpo é o dispositivo essencial para que outros enunciados possam ser evocados, é a condição para a expansão, e como refere Belting, apesar de todos os dispositivos que usamos para armazenar ou exportar imagens, "o ser humano continua a ser o lugar em que se recebem e interpretam imagens num sentido vivo (portanto efêmero, dificilmente controlável, etc)" (Belting, 2014, p. 74).

Como no mito de Narciso, o homem desde sempre foi fascinado pelo seu próprio reflexo e imagem. No pensamento de Pierre Nora, procurar imagens é uma condição essencial para o ser humano: "todos os corpos sentem necessidade de ir em busca da sua própria constituição, de encontrar suas origens" (Nora, 1993, p. 17).

O filósofo Régis Debray no seu livro *A vida e a morte da imagem: um olhar na história do ocidente*, esclarece que o corpo, através das suas funções físicas, funciona como um recetor e um 'órgão de transmissão', para Debray (1993, p. 48): "O homem transmite e recebe através de seu corpo, de seus gestos, do olhar, do tocar, do odor, do grito, da dança, das mímicas", aquilo a que Paul Virilio enuncia como, 'corpo resistente', que carregamos até ao fim, também para Damásio: 'o corpo permaneceu sempre como 'objecto', e assim permanecerá até que a morte sobrevenha" (Damásio, 1995, p. 41).

Para Foucault, a potência do corpo está na profundidade dos seus recursos ilimitados que permitem assumir que "o corpo possui lugares sem lugares" (Foucault, 2013, p. 10). Para o autor existem duas formas primárias de identificação do nosso corpo: através da morte e do espelho. Só assim, é que nos damos conta que o corpo ocupa um lugar e tem uma 'espessura'. Para o filósofo: "espelho e cadáver é que asseguram um espaço para a experiência profundamente e originariamente utópica do corpo; espelho e cadáver é que silenciam e serenizam, encerrando em uma clausura" (Foucault, 2013, p. 15). No entanto, o autor relembra que uma outra forma de 'existir', é através do amor. Por um lado, o espelho e a morte, por outro lado, o amor:

"(...) Sereniza a utopia de nosso corpo, silencia-a, acalma-a, fecha-a como se numa caixa, tranca-a e a sela. É por isso que ele é parente tão próximo da ilusão do espelho e da ameaça da morte; e se, apesar dessas duas figuras perigosas que o cercam, amamos tanto fazer amor, é porque no amor o corpo está aqui." (Foucault, 2013, p. 16)

Deste modo, para Foucault, um corpo utópico é calado diante do espelho, do cadáver ou do amor. Dir-se-ia que o nosso corpo é o lugar das possibilidades, que imageticamente é habitado por outros corpos, o corpo é o dispositivo por excelência da poiesis.

O CÉREBRO É O ECRÃ

Le cerveau c'est l'écran.

Deleuze

O corpo foi tema fundamental para o pensamento de Deleuze, neste sentido, "o cérebro é o ecrã" e o corpo opera como o lugar das possibilidades, em que devemos mergulhar para alcançar o inatingível, e é pelo corpo que o cinema comunga com o espírito e com o pensamento: " 'Dê-me portanto um corpo' é antes de mais nada montar a câmara sobre um corpo cotidiano" (Deleuze, 2005, p. 227).

O Cinema compõe movimento e transforma circuitos cerebrais (Deleuze & McMuhan, 1998), mas até quando precisaremos de dispositivos extracorpóreos para intercambiarmos nossos sonhos? Será que todos os esforços e investimentos intelectuais e materiais na pesquisa do transhumanismo nos trarão essa resposta? Ou dentro de uma contradição da própria máxima empreitada do capitalismo já não trazemos essa resposta dentro de nós?

Seria o transhumanismo uma falha nominal para aquilo que desejamos no sentido de sermos mais humanos ou dentro dessa questão esconde-se a perversidade do desejo humano de se tentar igualar a uma divindade com a intenção (quase infantil) de sermos eternos? Quanta vida há dentro de uma imagem, produzida pela própria lembrança? Encerro estes pensamentos sem despotencializar a provocação de que o desejo de permanência e constância é mais um desejo da máquina que aspira continuar a trabalhar *ad aeternum*, do que do ser humano em trânsito que sente essa impermanência e efemeridade, pois essa é a condição essencial da sua própria humanidade, em que a maior recompensa da sua existência é a sua finitude.

Se para Damásio, as imagens são a principal fonte do nosso pensamento, cada um de nós realiza os seus mapas mentais para viver, sendo mais ou menos complexos, no entanto tornam-se fundamentais e ajudam-nos no caminho. Mapas que são elaborados e articulados no nosso cérebro, estimulados e alimentados através das imagens, criando um espólio imagético particular. Por conseguinte, para o neurocirurgião:

"As imagens permitem-nos escolher entre repertórios de acção anteriormente disponíveis e otimizar a execução da acção escolhida. De forma mais ou menos deliberada ou mais ou menos automática, conseguimos rever mentalmente as imagens que representam as diferentes opções de acção, os diferentes cenários e os diferentes resultados da acção. Podemos seleccionar as acções mais adequadas e as rejeitar as que não o são." (Damásio, 2000, p. 44)

Além de usarmos as nossas imagens para as funções do dia a dia também as dispomos para criar 'memórias do futuro', termo usado por António Damásio e David Ingvar (1924-2000). Ambos os cientistas advertem que, através das nossas memórias, podemos estar em alerta e criar memórias do futuro com sinapses do nosso acervo imagético (Ingvar, 1985). Desta forma, para Damásio (2000, p. 44): "as imagens também nos permitem inventar novas acções aplicáveis a novas situações e conceber planos para acções futuras. A capacidade de transformar e combinar imagens de acções e cenários é a fonte de toda a criatividade". O neurocientista defende também que: "as imagens são provavelmente o principal conteúdo dos nossos pensamentos" (Damásio, 1995, pp. 123, 124).

Mesmo quando estamos a dormir estamos a gerar imagens, para Hans Belting, enquanto dormimos e sonhamos, o nosso corpo funciona como uma câmara obscura, e projetamos imagens dentro (Belting, 2014, p. 104). De acordo com David Ingvar, o cérebro está constantemente a recriar memórias, uma atividade mental que ocorre especialmente durante a noite, nos sonhos, apesar de, o cérebro ter uma atividade mental inconsciente enquanto dorme, é nessa interrupção que o homem é livre. Tal como escreve Fernando Pessoa: "Só o que sonhamos é o que verdadeiramente somos, porque o mais, por estar realizado, pertence ao mundo e a toda a gente" (Pessoa, 2012, p. 327), no pensamento de Jonathan Crary (2018) o sono é um intervalo de tempo que não pode ser colonizado pelo motor da rentabilidade, desta forma, dormir e sonhar é habitar um lugar de resistência ao mundo contemporâneo que está cada vez mais a exigir uma produção constante.

E se o cérebro é o lugar das imagens, recuperamos a proposta de André Bazin de que a ideia de cinema já estava idealizada na mente do homem muito antes do chamado nascimento do cinema. Desde o nosso processo de hominização e de adaptação, que o homem sentiu necessidade de imprimir a sua marca através do desenho, com formas pictóricas nas paredes das cavernas, marcando a sua existência. Desta forma, fazer uma imagem é materializar, é tornar visível um pensamento, é deslocar o olhar através dos tempos, projetar a imortalidade, e

como refere Régis Debray (1997), representar é tornar presente o ausente e não é somente evocar, mas substituir.

Para Mondzain (2015), fazer uma imagem é perpetuar um movimento de regresso ao sujeito que produziu essa imagem, é um devir constante. Mondzain recorda que os primeiros homens inventaram as imagens feitas pela mão do homem, fazendo nascer o espectador. As paredes das cavernas funcionavam como suportes de registo de memórias e a imagem da mão seria a imagem para reconhecimento do 'eu' e sua identificação. Mondzain refere que:

"A parede é um espelho do homem, mas um espelho não especular, e esta mão é o primeiro auto-retrato não especular do homem. Retrato do homem enquanto mão. (...) o gesto dentro da gruta cria o homem à imagem da sua própria mão. É o auto-retrato de um sujeito que só conhece de si e do mundo a marca que as suas mãos irão deixar." (Mondzain, 2015, pp. 40, 41)

Segundo Mondzain (2015), uma imagem funciona como uma materialização de uma projeção do ser humano, opera como uma cristalização de uma ação eternizando um momento e inscreve a marca num dispositivo "fora de si", desta forma, fazer uma imagem tem sempre uma dupla intenção, pois além de dar a ver o outro enquanto sujeito separado de si existindo um descolar do 'eu' também atua como uma forma de comunicar o mundo suscitando uma relação de alteridade. Nas palavras de Mondzain: "O autor das imagens deixadas atrás de si para que delas pudéssemos recolher algo relativo à nossa própria definição é o primeiro espectador, isto é, o homem que entra na história que ele pode inscrever, narrar, partilhar" (Mondzain, 2015, p. 16).

No pensamento de Vilém Flusser (1920-1991), as imagens não eternizam mas substituem eventos por cenas. No entanto, o autor chama a atenção para o carácter mágico das imagens, pois têm o poder de representação e são mediações entre o homem e o mundo. Por outro lado, temos de estar atentos à opacidade de certas imagens, pois para o autor caímos no risco das imagens não funcionarem como mapas, mas passarem a ser 'biombos', que ofuscam e alteraram a nossa relação com o mundo, pois segundo Flusser em vez de utilizarmos as imagens para nos relacionarmos com o mundo, a nossa vivência é influenciada pelas mesmas e o homem "passa a viver em função das imagens" (Flusser, 1985, p. 7). Para Flusser, esse é um dos perigos, a que o autor chama de 'idolatria', a alienação do homem em relação aos dispositivos que ele produz, caindo num estado de desmemória, que se olvida da principal função da produção das

imagens e do motivo pelo qual foram originalmente produzidas, para servirem de instrumentos de orientação no mundo.

A MEMÓRIA É UMA ILHA DE EDIÇÃO

A memória é uma ilha de edição
Wally Salomão

No pensamento de António Damásio, a memória de imagens é indispensável para que exista criatividade. Essa capacidade de representar memórias imagetivamente, é aquilo que distingue a memória humana, uma memória que pode ser recuperada e ativada sonora ou visualmente. Damásio (2013) compara a formulação dessas memórias com a montagem cinematográfica de imagens e sons, pois o nosso mundo é governado por memórias visuais e auditivas que podem ser evocadas, cortadas aos pedaços, fragmentos deslocados e editados no tempo, tal como num processo de montagem. Assim, para o neurocirurgião essa possibilidade de operar e manipular imagens é a base de toda a criação artística. A criatividade, memória e imaginação estão intrinsecamente ligadas.

No texto *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film* de 1946, a realizadora de cinema experimental Maya Deren (1917-1961) reiterava o papel da memória como elemento catalisador para a arte, pois só a memória é que pode potencializar a imaginação, ativando e transformando procedimentos reais em formas abstratas. Para Deren, a mente humana tem a capacidade de combinar as sensações, ideias e desejos em múltiplas combinações.

Na obra *Esculpir o Tempo* (1984), o realizador Andrei Tarkovski (1932-1986) ressalta a importância da imagem como sendo a condição essencial para o trabalho de qualquer artista, pois, "é a própria forma de existência do artista, o seu único meio de expressão, exclusivamente seu" (Tarkovski, 2010, p. 121), é o que o distingue dos demais, é o seu material imagético que habita o seu corpo de trabalho e a sua memória. Deste modo, se os artistas operam com imagens, eles também estão a recriar novas imagens-memória. Para o historiador Pierre Nora, existe uma grande diferença entre memória e história, não são sinónimos, pois a memória é vida, carregada por grupos vivos e nesse sentido está em constante movimento e aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, vulnerável a todos os usos e manipulações, sendo suscetível de repentinas revitalizações. Neste sentido, vai ao encontro da potência da imagem sobrevivente de Warburg e da imagem dialética de Benjamin.

No pensamento de Benjamin a verdadeira imagem do passado só é reconhecida quando passa por nós de uma forma fugaz, e o passado só pode ser capturado como uma imagem

iluminada no momento do seu reconhecimento; para o filósofo, "Articular o passado não significa reconhecê-lo, 'tal como ele foi', mas significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo" (Benjamin, 2017, p. 11).

No pensamento de Nora (1993), a história é a reconstrução sempre incompleta do que não existe mais, a memória é o absoluto e a história o relativo. Ou seja, para o autor existe uma necessidade de criação de rituais específicos de passagem para as diferentes culturas, "a passagem da memória para a história obrigou cada grupo a redefinir a sua identidade pela revitalização da sua própria história. O dever de memória faz de cada um o historiador de si mesmo" (Nora, 1993, p. 17). Havendo uma necessidade individual de todos os corpos encontrarem as suas origens, Pierre Nora assinala que cada vez mais existem memórias particulares que reclamam a sua história. Desta forma, a recriação de memórias torna-se fundamental para o desenvolvimento da consciência individual e para o questionamento do "eu" elemento fundamental para que o homem possa encontrar o seu pertencimento e identidade, ao que Nora (1993) chama de "homens-memória".

A história que nos é contada é permanentemente ajustada para manter a sua condição de hegemonia, no entanto, ela é atravessada por inúmeros eventos que criam ruídos, que expõem fissuras permeáveis por onde se pode mergulhar e vislumbrar novos sentidos narrativos da chamada história oficial. Deste modo, é importante a lógica do pensamento do materialista histórico que nega uma passividade imposta pelo historicismo. A reflexão dialética e constelar sobre a memória também está espelhada no pensamento da cineasta Maya Deren, para quem a memória não está ligada por uma cronologia natural da sua experiência e o ser humano poderá ter acesso simultaneamente a toda a sua experiência, desta forma:

"Ele pode comparar o início de um processo com o fim dele, sem aceitá-lo como uma totalidade homogênea; ele pode comparar porções semelhantes de eventos amplamente díspares no tempo e no lugar, e assim reconhecer tanto a constância dos elementos quanto suas funções variáveis em um contexto ou outro; e ele é capaz de perceber que um todo natural e cronológico não é imutável, mas que é uma relação dinâmica de partes funcionais." ¹ (Deren, 1946, p. 11)

Belting (2014), argumenta que é através do nosso corpo que a recordação é avivada pela memória, fazendo uma ligação entre diferentes imagens, pessoas e épocas, ativando várias relações e subjetividades, sendo assim a memória é uma "experiência corpórea" (Belting, 2014, p. 16) pois arquiteta e convoca imagetivamente, imagens de pessoas e eventos dos ausentes para um outro tempo.

A humanidade tem necessidade de rememoração, de ativar e construir memórias, assim, para Mondzain, "a anamnese será sempre um gesto político" (Mondzain, 2015, p. 56) e funcionará enquanto o ser humano conservar o ímpeto de sobrevivência, ou seja, atuará como forma de resistência contra o esquecimento e tentativas retrógradas de regresso a impérios e reinados.

Somos seres de memória, é nela que nos constituímos e ressignificámo-nos. Warburg escreveu à porta da sua Biblioteca *Atlas* o nome, *Mnemosyne*, em homenagem à Deusa grega da memória e da lembrança. O *Atlas* de Warburg, funcionava como uma tentativa de materialização mimética das suas memórias.

O nosso corpo funciona como um 'armazém de memórias', que pode guardar de uma forma idiossincrática as nossas lembranças. Como refere Belting:

¹ Tradução nossa, a partir do original: "He can compare the beginning of a process to the end of it, without accepting it as a homogeneous totality; he can compare similar portions of events widely disparate in time and place, and so recognize both the constancy of elements and their variable functions in one context or another; and he is able to perceive that a natural, chronological whole is not immutable, but that it is a dynamic relationship of functioning parts."

"Os nossos corpos têm a capacidade natural de transformar e fixar em imagens lugares e coisas que lhes fogem com o correr do tempo. Armazenámo-las na memória e reativámo-las através da lembrança. Com as imagens defendemo-nos da passagem do tempo e do espaço que experimentamos nos nossos corpos." (Belting, 2014, p. 89)

No entanto, esse armazenamento de imagens é um processo complexo e não nos permite obter uma reprodução exata, mas uma interpretação, a que Damásio chama de "uma nova versão reconstruída do original" (Damásio, 1995, p. 116), que se vai alterando, e conforme vamos envelhecendo as nossas memórias também se modificam, nascendo novas versões dos acontecimentos. Além da forma como retemos essas imagens não serem de uma exatidão precisa, segundo Damásio seria impossível armazenar o conhecimento que fomos adquirindo durante a vida, com um tipo de armazenamento fac-similar, pois: "Se o cérebro fosse uma biblioteca convencional, esgotaríamos as suas prateleiras à semelhança do que acontece das bibliotecas convencionais" (Damásio, 1995, p. 116). Mas a nossa memória também é frágil e é composta por algumas camadas de ficção, deste modo, se somos constituídos de memória, também parte da nossa vida é invenção, como reitera Hans Belting, a nossa memória funciona como uma rede de lugares e é nesse espaço que vamos descobrir as imagens que fazem parte da nossa recordação, por sua vez, esses 'lugares' são alimentados pela experiência empírica do nosso corpo. A potência da sugestão poética desvela novas paisagens, sítios imaginários e a possibilidade de os visitarmos de acordo com a nossa vontade, transformando-nos em seres viajantes no tempo e no espaço imaginário e não só; para Belting existe uma relação dialética do corpo em relação à imagem, pois temos sempre a esperança de poder regressar a esses lugares.

Hans Belting, evoca a poesia, como potencializador de recriação de lugares na nossa imaginação, pois a imagem da poesia está intrinsecamente ligada a lugares, e para quem não podia viajar, os relatos de viagens dos poetas funcionavam como possibilidades imagéticas, pois o homem não vive só em lugares físicos, mas também em "lugares da imaginação e da evasão, lugares de u-topia". Para o autor, "à imagem do lugar real, junta-se a imagem antiética do lugar imaginário" (Belting, 2014, p. 97).

Daí a importância da realização de vários rituais, que funcionam como âncoras de memórias individuais e coletivas. Seguindo esta perspetiva Nora (1993), justifica a necessidade da criação de eventos para marcar a passagem do tempo, pois não existe memória espontânea,

assim, torna-se fundamental a produção de arquivos, tais como, aniversários, celebrações, atas, procedimentos não naturais que servem para alimentar os lugares de memória.

II. CINEMA MNEMOSYNE

A POROSIDADE DO CINEMA

Re-vision – the act of looking back,
of seeing with fresh eyes,
of entering an old text from a new critical direction.
Adrienne Rich

A história do cinema está repleta de porosidades, de esquecimentos e de dúvidas e é nessas falhas que temos de tentar redescobrir e olhar de novo, com outras lentes que possam permitir uma reflexão crítica. Como foi referido anteriormente, para Benjamin, o historicismo propõe uma certa imagem congelada do passado, em que o tempo se fixou, ao contrário da abordagem materialista histórica, que "permanece senhor das suas forças, suficientemente forte para destruir o contínuo da história" (Benjamin, 2017, p. 19) resultando numa experiência idiossincrática.

Torna-se necessário ter uma perspetiva trans-histórica e interseccional para olhar o cinema. Mais do que qualquer outra arte, o cinema está em trânsito, sendo assim, torna-se um processo em andamento e nada estável, mas o que seria o cinema sem esse movimento?

Se a ideia de cinema já estava 'armada' na cabeça do homem (Bazin, 2018, p. 36), a sua posterior materialização, deve-se à técnica; assim a génese do cinema tal como o conhecemos está ligada ao aparato técnico, desde a captação das imagens, passando pelo processo de revelação da película, até à exibição cinematográfica. Para Benjamin, o cinema e a técnica são inseparáveis, tanto na produção, como na reprodução e o corpo estranho da máquina é o resultado de um procedimento puramente técnico:

"Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é uma condição imposta do exterior para sua divulgação em massa, contrariamente ao que sucede, por exemplo, com as obras literárias ou da pintura, a reprodutibilidade técnica da obra cinematográfica tem o seu fundamento na técnica da sua reprodução. Esta possibilita não só a sua imediata divulgação em massa, como também a impõe."
(Benjamin, 2012, p. 70)

Teresa de Lauretis (1984), salienta que o cinema mais do que qualquer outra arte, depende da tecnologia, independentemente de ser artístico, de massas, experimental ou entretenimento, a arte cinematográfica e a técnica estão intrinsecamente ligadas.

Para Benjamin, a arte transformada pela técnica modifica a relação dos indivíduos com o mundo, desta forma a técnica permitiu a massificação da obra de arte, transformando modos de comportamento e relações; mais tarde, McLuhan também alertou que todas as tecnologias nos atingem e trabalham sobre nós, não deixando ninguém inalterado. Por conseguinte, somos afetados em diferentes campos: político, económico, estético, moral, ético e social, provocando novas formas de relacionamento, uma vez que, tal como afirma o autor: "o surto de uma nova tecnologia, que estende ou prolonga um ou mais de nossos sentidos em sua acção exterior no mundo social, provoca, pelo seu próprio efeito, um novo relacionamento entre todos os nossos sentidos na cultura particular assim afetada" (McLuhan, 1972, p. 71).

Esse relacionamento com o mundo é afetado por intermédio das tecnologias, que nos apresentam narrativas predefinidas para atuar e de viver, "toda ferramenta está impregnada de um viés ideológico, de uma predisposição a construir o mundo como uma coisa e não como outra, a valorizar uma coisa mais que outra, a amplificar um sentido ou habilidade ou atitude com mais intensidade do que os outros" (Postman, 1994, p. 23). O cinema como poderosa ferramenta tecnológica, também influencia o mundo e as formas de comportamento que foram mimetizadas e absorvidas no mundo real, através das narrativas hegemónicas do cinema. No entanto, o cinema descartou grande parte da sociedade, incluído as mulheres. Para Teresa De Lauretis, o cinema hegemónico e dominante sempre deixou de lado a mulher e a remeteu para uma ordem social específica, fixando-a numa determinada 'identificação', pois, para a autora, a mulher desde sempre foi considerada obscena, palavra que tem a sua raiz no grego, 'fora de cena', a mulher foi a representada como a incompletude em relação ao homem, aquilo a que Lauretis chama de "fetiche-espetáculo ou imagem especular" (Lauretis, 1984, p. 15).

Dir-se-ia que a materialização do cinema nasce do resultado de várias forças envolvidas. São inúmeras causas e inventores que desenvolveram diferentes tecnologias, que alimentaram e impulsionaram o aparato tecnológico do cinema. Desde a ideia do mito da caverna de Platão, o teatro de sombras chinês, as fantasmagorias, até aos cientistas que eram financiados por empresários, para catalogarem e aprofundarem questões relacionadas com a dinâmica, o movimento e a performance. Neste processo histórico, sempre houve uma necessidade de controlar e registar os gestos e as ações do corpo humano. Silvia Federici invocando Foucault, resgata o papel da filosofia mecanicista, que nasceu de uma urgência da

burguesia, apontando que: "podemos distinguir um novo espírito burguês que calcula, classifica, distingue e degrada o corpo, só para racionalizar as suas capacidades, procurando não só identificar a sua sujeição, como maximizar a sua utilidade social" (Federici, 2020, p. 210). Dessa forma, apresentam um corpo humano como matéria mecânica e não como indivíduo.

Retomamos ao corpo e ao gesto, pois sempre estiveram no centro das experiências de representações de imagens em movimento; o javali com oito patas nas cavernas de Altamira (ver Figura 2), é um bom exemplo de pintura rupestre, que mostra através de uma multiplicação de pernas, a sugestão de movimento na imagem. E é através do corpo do animal que as primeiras experiências com movimento foram realizadas. Em 1878, Eadweard Muybridge (1830-1904) foi contratado por um empresário para descobrir se um cavalo em marcha levantava as quatro patas ao mesmo tempo; para isso, construiu um complexo dispositivo composto por vinte e quatro câmaras que registavam todos os detalhes do movimento do animal. A série de fotografias *Horse in Motion*, é a prova de que o cavalo no seu deslocamento, mantém em algum momento, as quatro patas fora do chão. Através de um díptico fazemos uma análise visual entre as duas imagens (ver Figura 2).

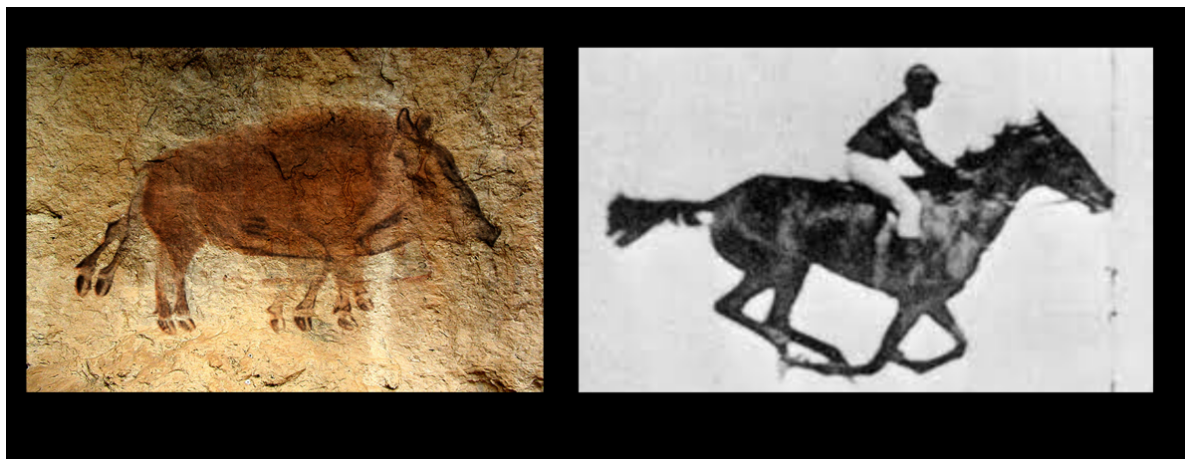


Figura 2 Díptico Javali pintado nas cavernas de Altamira (entre 14 500 e 12 000 a.C.) e *Horse in motion* de Eadweard Muybridge (1878)

Posteriormente Muybridge, foi contratado pela universidade da Pensilvânia e aplicou esse mesmo procedimento ao corpo humano, e fez dezenas de estudos com imagens de pessoas em movimento, registrando assim, o comportamento da anatomia humana (ver Figura 3).

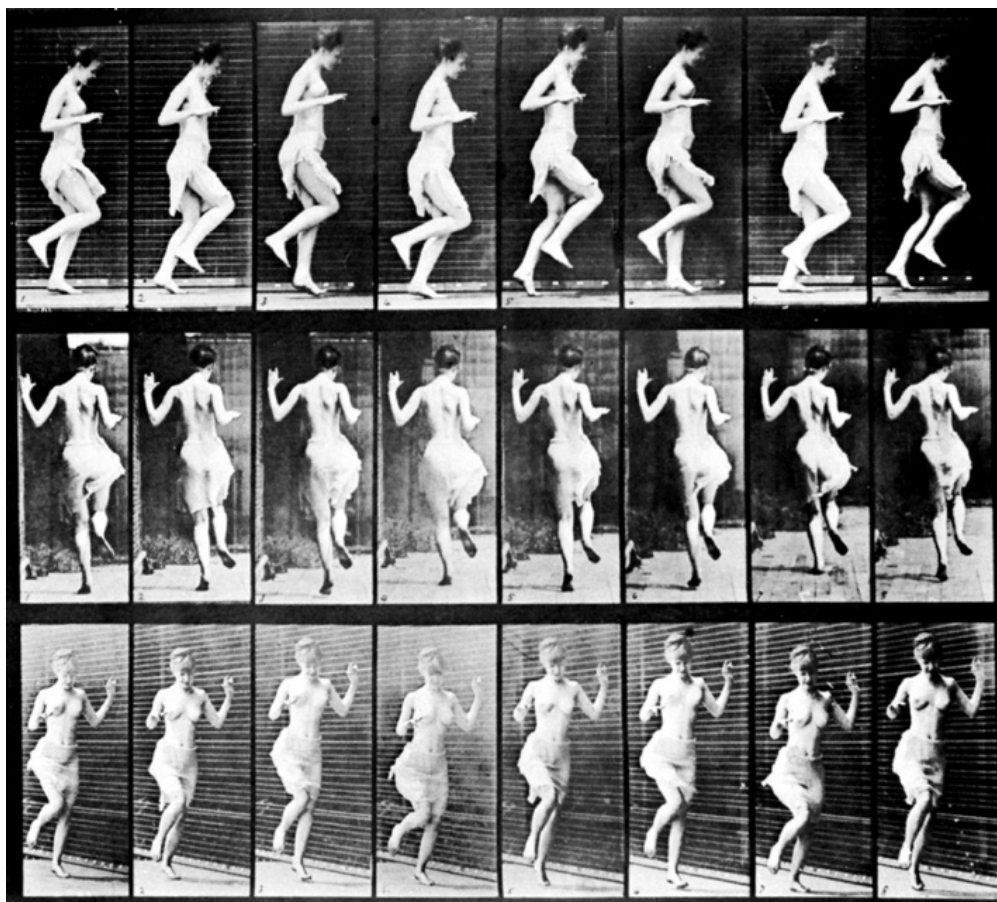


Figura 3 Eadweard Muybridge, *Figure Hopping* da série estudos do corpo humano (1887)

Também para Étienne Jules Marey tudo começa no corpo. Ele foi sem dúvida, um dos nomes fundamentais para o desenvolvimento da fotografia e do cinema. Fisiologista, Marey trabalhava na área da cardiologia e pesquisava a forma como o sangue flui dentro do corpo; depois passou a analisar os batimentos cardíacos, a respiração, músculos e o movimento do corpo. Apaixonado por pássaros e pelo registo dos seus movimentos durante o voo, desenvolveu a técnica da fotografia animada (ver Figura 4), para gravar várias fases do movimento numa única placa fotográfica, melhorando o revólver fotográfico, criado pelo astrónomo Jules Janssen (1824-1907). Para Bazin (2018), Marey é dos poucos eruditos que está na génese do cinema.

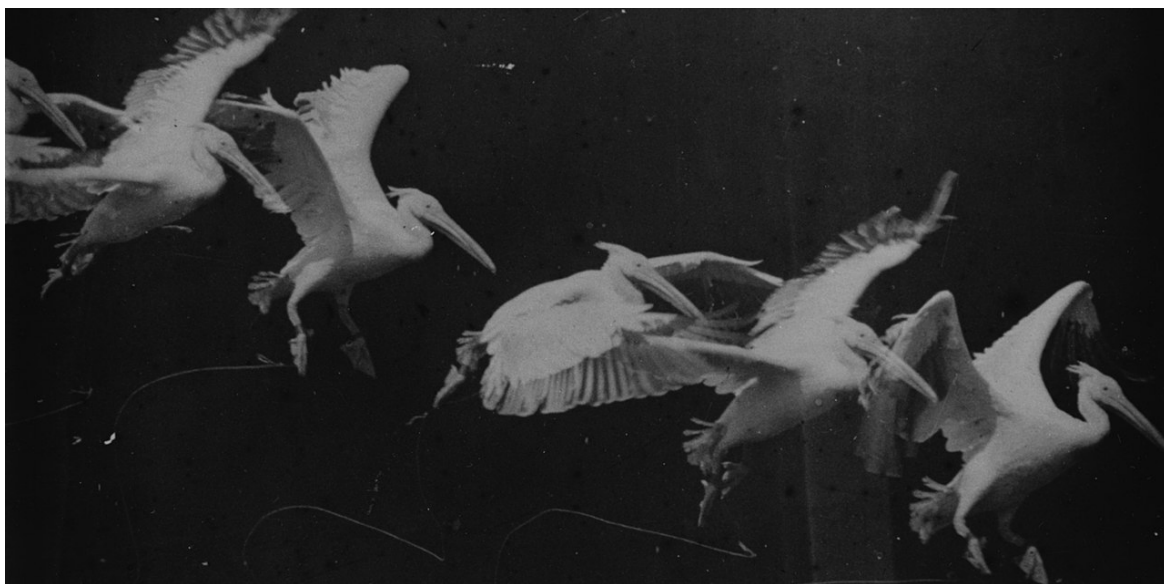


Figura 4 Étienne-Jules Marey, *Bird Flight, Pelican*, 1886

Fazer uma análise baseada no materialismo histórico de Benjamin, inspirado em Marx, é fundamental para aprofundar questões relacionadas com o nascimento do cinema e com as condições técnico-materiais que possibilitaram o seu nascimento. No livro *O Anjo da História*, Benjamin relembra que:

"A luta de classes, que um historiador formado em Marx tem sempre diante dos olhos, é uma luta pelas coisas duras e materiais, sem as quais não podem existir as requintadas e espirituais. E, apesar disso, estas últimas estão presentes na luta de classes de modo diverso da ideia dos despojos que cabem ao vencedor depois do saque. Elas estão vivas nessa luta sob a forma de confiança, coragem, humor, astúcia, constância, e actuam retroactivamente sobre os tempos mais distantes." (Benjamin, 2017, p. 10)

Recorrendo ao conceito grego, *Techné*, que na concepção platónica, é uma ideia abrangente e com vários significados que implicava o modo de conhecer e de conceber o mundo, ou seja, de todo o conhecimento, estando imbuído por um conjunto de condições operacionais que permitiram o seu próprio nascimento. O cinema também teve várias gêneses e vários inventores, filósofos, cientistas e entusiastas que trabalharam ao longo dos anos em diferentes áreas, para o desenvolvimento da técnica cinematográfica. Alguns desistiram, outros foram esquecidos, mas foi graças ao esforço coletivo de vários agentes, que o cinema se viabilizou e materializou-se. Questões económicas e religiosas estiveram no cerne do desenvolvimento do cinema. Benjamin já tinha anunciado a influência do médium da época, "o

modo em que a percepção sensorial do homem se organiza – o *medium* em que ocorre – é condicionado não só naturalmente, como também historicamente" (Benjamin, 2012, p. 67).

Foi através da observação de fenômenos naturais que se desenvolveu a tecnologia, o sol como um *médium*, invisível, mas fundamental para tornar visível o oculto. A descoberta de Galileu Galilei (1564) e a do princípio ótico da câmara escura, remete-nos para dois filósofos: o chinês Mo Tzu (séc. V.) fundador do Moísmo; e Aristóteles (séc. IV a.C), este último desenvolve o conceito através de uma observação que fez durante um evento astronômico. Aristóteles estava sentado debaixo de uma árvore a observar um eclipse parcial e deu-se conta que os raios de luz do sol passavam por entre os orifícios das folhas; foi quando notou, que quanto menor era o orifício mais nítida era a imagem. Através dos tempos, a câmara obscura foi descrita por vários artistas, cientistas e pensadores. Posteriormente, Leonardo Da Vinci usou a câmara escura para auxílio no desenho; por meio de um sistema de lentes, montado dentro de uma caixa com orifícios, um feixe de luz projetava o reflexo invertido de uma figura real, sobre uma superfície, na qual o artista desenhava por cima, reproduzindo assim, a imagem em duas dimensões. Mas o primeiro aparelho destinado a projeções coletivas foi a 'Lanterna Mágica', inventada no século XVII; apesar de não se ter a certeza de quem foi o pioneiro, Christiaan Huygens é apontado com um dos seus inventores. Ele era físico, matemático e astrônomo. Foi o próprio quem sucedeu a Galileu na descoberta de Saturno e através de um telescópio mais potente, descobriu os anéis de Saturno. A Lanterna Mágica era constituída por uma câmara escura e um jogo de lentes. A luz de uma lâmpada de azeite incorporada, por meio de um condensador, atravessava uma placa de vidro pintada com desenhos de várias cores que eram projetados num lençol, possibilitando a ilusão de movimento movendo os vidros.

E foi com a tecnologia da câmara obscura que foi produzida a primeira fotografia. Em 1826 o fotógrafo Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) fez a primeira fotografia da história, materializando uma imagem. Para tal feito, usou uma câmara escura e uma folha de papel sensibilizado quimicamente, processo que foi batizado por Niépce como heliografia. Étienne-Gaspard Robert (1763–1837), mais conhecido por 'Robertson' criou os espetáculos das fantasmagorias (ver Figura 5), formas que recriavam um teatro fotográfico, através de um dispositivo que usava lanternas mágicas para projetar imagens fantasmagóricas. No entanto, estes espetáculos foram proibidos, pois eram considerados 'obscenos'. Nesta perspectiva, a produção do efeito era realizado longe do olhar do público. Mas não é o cinema uma arte da ilusão?



Figura 5 Fantasmagoria de 'Robertson', 1797

Em 1889, Thomas Edison (1847-1931) apresentou o Cinetoscópio, criação do seu assistente especialista em fotografia, William Dickson, nome dado ao 'casamento' do *kinetoscópio* com o fonógrafo, este engenho permitia uma forma de visualização com uma sonorização para as imagens em movimento, assim, este dispositivo permitia a possibilidade do sonoro. No livro *Pré-cinemas & pós-cinemas* (1997), Arlindo Machado recupera esta informação:

"Em 1887- escreveu Edison (apud Welch 1994, p.6) - ocorreu-me a ideia de que seria possível construir um instrumento capaz de fazer para o olho o que o fonógrafo faz para os ouvidos e que por uma combinação dos dois, o som e a imagem em movimento poderiam ser registados e reproduzidos simultaneamente." (Machado, 1997, p. 154)

As imagens eram vistas numa projeção individual, literalmente feita dentro de uma caixa, portanto sem necessidade de amplificação; um cinema solitário, diferente do cinema como experiência coletiva, similar às experiências de visionamentos de filmes em dispositivos móveis e não só. Sob esse ponto de vista, podemos afirmar que a contemporaneidade está a resgatar antigos modos de relacionamento com a imagem em movimento, revisitando o pré-cinema, que outrora extinguiu-se por razões económicas. Ironicamente, pelas mesmas razões, o cinema está a voltar para a exibição individual, mas num suporte digital. Apesar de todas as mudanças, uma das condições fundamentais para a existência do cinema, é a sua exibição,

independente do suporte; como salienta Benjamin, a exibição da obra cinematográfica torna-se obrigatória, pois "a produção de um filme é tão cara que alguém que pudesse, por exemplo, comprar um quadro, não poderia certamente dar-se ao luxo de comprar um filme" (Benjamin, 2012, p. 70). Sem dúvida o filme é uma criação coletiva.

FÁBRICA DE IMAGENS

Como foi referido anteriormente, a história do cinema começa *in medias res*, e o cinema como o conhecemos, é o resultado do contributo de vários filósofos, artistas, inventores, cientistas e empresários que estavam a desenvolver o dispositivo de filmar e exibição. De acordo com Edgar Morin:

"O cinema ao mesmo tempo que é mágico, é estético e, ao mesmo tempo que é estético, é afectivo. Cada um destes termos pressupõe o outro. Metamorfose mecânica do espectáculo de sombra e luz, surge o cinema no decurso de um processo milenário de interiorização da velha magia das origens. O seu nascimento, numa nova labareda mágica, processa-se com os sobressaltos de um vulcanismo em vias de extinção." (Morin, 1970, p. 138)

Sem dúvida que a questão económica está na base das descobertas e registos de patentes, pois, foi o francês Léon Bouly (1889) que inventou e cunhou o termo *cinematógrafo*, no entanto, o inventor não tinha meios económicos suficientes para registar a patente do invento; aproveitando a oportunidade, foram os irmãos franceses Auguste e Louis Lumière que compraram a patente a Bouly. Os irmãos Lumière aperfeiçoaram e desenvolveram o cinematógrafo, uma máquina à manivela, que permitia captar as imagens, revelar o filme e também exhibir, tudo no mesmo aparelho; um dispositivo muito poderoso, só comparável ao telemóvel, que também permite gravar, editar e exhibir, tudo no mesmo dispositivo. Os irmãos Lumière eram os proprietários de uma fábrica de instrumentos óticos e material fotográfico fundada pelo pai; e de certa forma, foi a condição financeira e burguesa dos irmãos franceses, que permitiu o investimento e desenvolvimento do cinematógrafo. Bazin, salienta o facto do engenho e astúcia, como um dos principais motores para o aparecimento do cinema: "o próprio Edison não passa de um *bricoleur* genial, um monstro do concurso Lépine. Niépce, Muybridge, Leroy, Joly, Demeny, o próprio Louis Lumière são monomaniacos, desvairados, *bricoleurs* ou, no melhor dos casos, industriais engenhosos" (Bazin, 2018, p. 36).

Auguste e Louis Lumière fizeram a sua apresentação ao público em 1895. O filme escolhido para esse evento foi *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière em Lyon*, um dos primeiros filmes da história. 'A saída da fábrica', já mistura em si um género híbrido, entre o

documental e a ficção; segundo Thierry Frémaux, este pequeno filme foi ensaiado e filmado várias vezes, existem três versões da saída dos operários, um filme que foi ensaiado e repetido várias vezes, realizado a partir de uma planificação (Frémaux, 2016). Este filme foi produzido a partir de relações de poder. Fazendo uma análise do ponto de vista histórico materialista, podemos observar uma operacionalização de várias formas de poder, entre os donos da fábrica e os operários; a relação entre quem está a filmar e o objeto de filmagem, e posteriormente, de quem detém o poder de vincular a imagem do outro num contexto subjetivo – o da desterritorialização do outro.

Existe uma relação intrínseca entre os detentores dos meios de produção e o desenvolvimento da arte cinematográfica. O que situa a produção de cinema para as massas como um fenómeno burguês; relação entre a tecnologia das fábricas e do cinema está explicita seguinte parágrafo, descrita por Manuel Bogalheiro:

"Os investimentos tecnológicos concretizados nas fábricas, nos transportes, nas máquinas ópticas ou nos novos sistemas de transmissão à distância constituíram a mesma linha de *progresso* das fantasmagorias dos teatros parisienses, do fonógrafo, da fotografia ou, pouco tempo depois, do cinema." (Fernandes, 2016, p. 32)

É de salientar que, a primeira sessão de exibição de cinema foi para cerca de 30 pessoas. Os irmãos Lumière, fizeram questão de apresentar o seu 'invento' à classe que estava envolvida com a fotografia; essa exibição pública foi sem dúvida uma forma de demarcar uma posição e uma conquista. No filme *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière em Lyon*, o contexto de diferenças de classes está espelhado desde a sua primeira apresentação. O ambiente fabril, a saída dos operários performada por corpos obedientes, o filme foi apresentado numa sessão privada para algumas pessoas da elite. *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière em Lyon*, retrata o tempo histórico em que foi feito, e também a relação entre quem filma e quem é filmado; entre os donos dos meios de produção e os operários que trabalham nos meios de produção; a relação entre quem detém o poder e o aparelho, neste caso, a câmara de filmar e quem é filmado, e de certa forma, é 'vampirizado'. Assim, a tecnologia funciona como modo de produção, que está ao serviço de uma sociedade capitalista, sendo mais uma forma de perpetuação das relações sociais dominantes. Neste pequeno filme de 55 segundos, testemunhámos as relações de trabalho e de classe do período em questão, deste ponto de vista, podemos salientar que, nas relações de poder, segundo o materialismo histórico de Marx e Engels, a riqueza e organização da burguesia, depende da exploração da mão de obra dos

operários. Existe uma *mise-en-scène*, onde os operários estão a sair da fábrica no final da jornada de trabalho e são filmados pelos proprietários da fábrica. Este que é considerado um dos primeiros filmes da história foi exibido publicamente em 1895 num café, foi filmado três vezes. Existem três versões da saída dos operários da fábrica, ou seja, foi realizado por meio da repetição do gesto, do dia a dia dos próprios operários filmados pelos patrões. São filmados os corpos disciplinados na fábrica, que saem todos os dias à mesma hora ao toque de saída. Segundo Foucault, o poder disciplinar fabrica corpos dóceis: "A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos 'dóceis'. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência)" (Foucault, 1999, p. 164).

Outro filme dos irmãos Lumière que marcou a história do cinema é *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895), um documentário com a duração de 50 segundos, que retrata a chegada do comboio à estação de *La Ciotat*. A câmara é colocada numa posição estratégica que permite apresentar todo o cenário. Uma escolha, um plano fixo, uma sequência de acontecimentos, o movimento do comboio que acontece em frente à máquina de filmar. A rotina e a azáfama das pessoas tornam-se poesia; a plataforma ganha vida à medida que o comboio entra na estação. Este filme retrata a potência da máquina, do comboio – resultado da revolução industrial e da utilização do vapor ao transporte de pessoas. Nesta sequência, poucas pessoas olham para a câmara de filmar, não estranham tal objeto, parece que faz parte da rotina de todos os dias; a única preocupação é entrar no comboio, é estar em movimento. Parece uma cena rotineira, mas tudo foi encenado meticulosamente. A família dos Lumière entra no filme, como figurantes. Em relação a essas primeiras obras do cinema, Adorno refere que:

"O que nelas emergia e o fascinava era a sua verdade, tal como ela nas obras do tipo kafkiano eclipsa todos os outros momentos. Não eram um meio de prazer de ordem superior. A relação à arte não era a de incorporação, mas, pelo contrário, era o contemplador que desaparecia na coisa; é precisamente o caso nas obras modernas, que vêm na direção do espectador como, por vezes, as locomotivas no cinema." (T. W. Adorno, 1970, p. 24)

Na primeira apresentação pública dos irmãos Lumière, em 28 dezembro de 1895, estiveram presentes cerca de 30 pessoas, a maior parte do meio profissional; entre o público estavam presentes, Georges Méliès e Alice Guy-Blaché, duas figuras incontornáveis do cinema,

ambos responsáveis pelos primeiros filmes narrativos: Méliès com *Viagem à Lua* (1896) e Blaché com o filme *La Fée aux Choux* (1896).

George Méliès era mágico profissional, tentou adquirir uma máquina dos irmãos Lumière mas não conseguiu; eles não queriam vender a sua invenção, por isso, teve de comprar ao Robert William Paul (1869-1943), que desenvolvera um dispositivo similar ao dos irmãos Lumière. Méliès era um sonhador, um mágico que contaminou o cinema com a sua imaginação e tinha um enorme fascínio pelo cinema de fantasia. Alice Guy-Blaché (1873-1968), foi também uma das pioneiras do cinema. Trabalhava como secretária na produtora de cinema, *Gaumont Film Company*, mas a sua curiosidade levou-a a realizar cinema nos seus tempos livres. Blaché realizou dezenas de filmes; Blaché e Méliès são considerados os cineastas que iniciaram o cinema narrativo.

Sem dúvida, que o cinema formal nasceu de um conjunto de fatores e de situações históricas, materiais, sociais e científicas, que permitiram o seu surgimento; foram inúmeros cientistas que estiveram envolvidos nessas experiências desde o pré-cinema, sem dúvida que a génese do cinema está impregnada da sua época. As primeiras experiências tinham como objetivo a potencialização do gesto e a leitura do movimento, entretanto, para Bazin o cinema não deve nada ao espírito científico uma vez que "seus pais não são de modo algum eruditos (com exceção de Marey, mas é significativo que este só se interessasse pela análise do movimento e não pelo processo inverso que permitiria recompô-lo)" (Bazin, 2018, p. 36). Além dessas experiências, também o desenvolvimento do material bélico e de guerra foi importante para o desenvolvimento da técnica do cinema, posto que o fuzil de Marey foi inspirado numa metralhadora, uma arma que fotografava 12 *frames* por chapa. Paul Virilio faz uma relação entre cinema e guerra, de acordo com o autor: "a par da inovação industrial das armas de repetição, e depois das armas automáticas, existe ainda a inovação das *imagens de repetição*, de que o fotograma foi a origem" (Virilio, 2019, p. 14).

Existe uma relação entre o pré-cinema e o cinema contemporâneo. O cinema tal como era na época do cinetoscópio de Edson, encontra cada vez mais um paralelo nos novos dispositivos portáteis de visionamento de filmes; cada vez mais, o cinema faz parte da extensão do corpo tecnológico. E se no final do século XIX, a projeção era realizada em espaços híbridos, cafés e locais noturnos, somente em 1915 é que o cinema foi formatado e entrou na sala de cinema escura com cadeiras. André Parente usa a 'Forma Cinema' termo cunhado pelo próprio em 2007, para definir o aparelho dominante. Para o autor, o cinema faz convergir três dimensões no seu dispositivo: a arquitetura da sala, herdada do teatro italiano, a tecnologia de captação e

a linguagem cinematográfica; que levou à cristalização do cinema hegemónico (Andrade et al., 2013).

Quando o cinema passou a ter um valor económico interessante, o sistema capitalista rapidamente se apropriou dele e o rentabilizou com dezenas de cópias, espalhadas pelos vários países e em salas com as mesmas condições de exibição. Nesse momento começa a formatação do cinema e a transformação em mercadoria de massas; reafirmando o carácter hegemónico do mesmo. De acordo com Adorno:

"No próprio cinema, os momentos industriais e estético-artesanais divergem sob a pressão socioeconómica. A industrialização radical da arte, a sua adaptação integral aos padrões técnicos alcançados, colidem com o que na arte se recusa à integração. Se a técnica se orienta para o ponto de fuga da industrialização, isso produz-se sempre esteticamente à custa da completa elaboração imanente e, portanto, em detrimento da própria técnica. Isso infiltra na arte um momento arcaico, que a compromete." (Adorno, 1993, p. 244)

MATERIALIDADES DO CINEMA

Para muitos autores e cineastas, o suporte película era uma condição *sine qua non* para se fazer cinema. Essa materialidade era fundamental para a existência do cinema. Nos tempos atuais ainda podemos detetar uma certa resistência ao formato digital; existe uma fetichização, como uma tentativa de recuperação dessa materialidade original do cinema. No entanto, essa materialidade tem um carácter transitório e desvanecesse na exibição. O resultado final, quer seja, em película ou digital, terá sempre um carácter onírico e mágico da imaterialidade da exibição. Esta saudade de um cinema em película, pode ser percebida como uma nostalgia reaccionária, uma tentativa de limitar a realização e produção de cinema a um grupo restrito composto por uma elite. O texto, *Por um cinema imperfeito* de 1969, do cubano Julio García Espinosa (1926-2016), reflete bem a época e o contexto do cinema latino-americano, especialmente o cubano, evidenciando que o cinema perfeito, técnica e artisticamente realizado – é quase sempre um cinema reaccionário. Nas palavras de Espinosa:

"Quando nos perguntamos por que somos nós os diretores de cinema e não os outros, quer dizer, e não os espectadores, a pergunta não é motivada somente por uma preocupação de ordem ética. Sabemos que somos diretores de cinema porque pertencemos a uma minoria que teve o tempo e as circunstâncias necessárias para desenvolver, em si mesma, uma cultura artística; e porque os recursos materiais da técnica cinematográfica são limitados e, portanto, ao alcance de alguns poucos e não de todos. Mas o que ocorre se o futuro é a universalização do ensino universitário, se o desenvolvimento económico e social reduz as horas de trabalho, se a evolução da técnica cinematográfica (como já existem sinais evidentes) tornará possível que esta deixe de ser privilégio de poucos, o que ocorre se o desenvolvimento do *videotape* soluciona a capacidade inevitavelmente limitada dos laboratórios, se os aparatos da televisão e sua possibilidade de 'projetar' com independência da planta matriz fazem desnecessária a construção ao infinito das salas de cinema? Ocorre então não só um ato de justiça social, a possibilidade de que todos possam fazer cinema, senão um feito de extrema importância para a cultura artística: a possibilidade de resgatar, sem complexos, nem sentimentos de culpa de nenhuma classe, o verdadeiro sentido da atividade artística." (Espinosa, 1969, p. 2)

O realizador Jonas Mekas (1922-2019) foi um dos cineastas que usou o vídeo como o seu meio privilegiado para se expressar. Sendo um dos pioneiros neste formato, os seus vídeos-diário *365 Day Projet*, composto por 365 vídeos filmados entre 1982 e 2007, é um dos projetos mais potentes que realizou; os vídeos foram divulgados numa plataforma online diariamente, um a um, ao longo do ano em 2007. Para Mekas, o vídeo ofereceu-lhe uma possibilidade de subjetividade e liberdade que não existia no seu material pregresso; foi importante para entender que, o que faltava ao seu material era ele mesmo, os seus sentimentos e pensamentos. Para o realizador, o vídeo rompeu com algumas amarras que a produção do cinema clássico tinha e abriu uma oportunidade de fazer um outro tipo de trabalho, mais idiossincrático. Mekas descreve:

"Tinha de libertar a câmara do tripé e adotar todas as técnicas e processos cinematográficos subjetivos que já estavam disponíveis ou que acabavam de surgir. Tratava-se de uma aceitação e de um reconhecimento das conquistas do cinema de vanguarda dos últimos cinquenta anos. Isso afetou o tempo de exposição, movimentos, ritmo, tudo. Tive de descartar as noções académicas de exposição 'normal', movimento 'normal', normal e apropriado isso, normal e apropriado aquilo. Tive de me inserir, de me fundir com a realidade que estava filmando por meio do ritmo, iluminação, exposições, movimentos." (Labaki, 2015, p. 235, 236)

Em Portugal, Pedro Costa foi um dos primeiros realizadores a gravar com câmaras de vídeo digital. Para o cineasta, o uso do vídeo possibilitou-lhe um tempo para fazer o seu trabalho, que de outro modo não teria se fosse filmar com película; o digital também permite fazer um cinema mais íntimo, sem necessitar de estar 'preso' a uma equipa – um cinema menos burocrático. Sobre o processo de trabalho do realizador Pedro Costa, Emmanuel Burdeau, salienta que:

"O digital não introduz mas flexibiliza essa possibilidade de um cinema exercido de forma quotidiana como um trabalho realizado dia após dia num fluxo contínuo. Doravante é possível filmar sozinho e quanto tempo se quiser sem chegar à ruína e sem ter de renunciar à qualidade e à nitidez da imagem do cinema tradicional." (Burdeau, 2001, pp. 86, 87)

Ainda nos anos 40, Maya Deren, tinha antecipado a potência do dispositivo e assim como Flusser, alertara para a necessidade de o artista controlar a técnica, sendo o único capaz de subverter a máquina. Seguindo esta perspetiva Deren (1946) anunciou a necessidade de o

cineasta saber manipular a técnica, pois o facto de o artista colaborar cada vez menos com as suas capacidades com o instrumento, poderá obter um filme que, contaminado pelo automatismo, passa a ser um "filme que expressa a mecânica da câmara, e não suas próprias intenções" (Deren, 1946, p. 43); no entanto, a cineasta vai mais longe e também alerta para a necessidade do público estar ativo e consciente no ato de visionamento dos filmes, expressando que:

"Não é apenas o artista de cinema que deve lutar para descobrir os princípios estéticos da primeira nova forma de arte em séculos; é também o público que deve desenvolver uma atitude receptiva projetada especificamente para o cinema e livre dos critérios críticos que foram desenvolvidos para todas as formas de arte mais antigas."² (Deren, 1946, p. 43)

O vídeo também foi muito importante para o desenvolvimento da vídeo arte e a emergência de mulheres artistas.

As 'tecno-imagens' são entendidas por Flusser (1985) como produtos de um mundo mítico-mágico, em um sentido diferente do mito e da magia pré-histórica.

² Tradução nossa, a partir do original: "It is not only the film artist who must struggle to discover the esthetic principles of the first new art form in centuries; it is the audience, too, which must develop a receptive attitude designed specifically for film and free of the critical criteria which have been evolved for all the older art forms."

CINEMA FRANKENSTEIN

Alma. Participação. Fantasma.
Três palavras-chave, que unem a magia e a efectividade no
acto antropológico da participação
Edgar Morin

Se para Flusser, toda a imagem é a presença de uma ausência, no cinema as imagens em movimento convocam uma multiplicidade de ausências; o cinema funciona como uma fantasmagoria, invocando ausências num outro espaço e tempo. Nesta fase do trabalho apresentamos uma relação metafórica com o romance da escritora Mary Shelley, e com o conceito da criatura do médico Frankenstein. Pois, de certa forma, o cinema nasceu de uma tecnologia 'Frankenstein'. Desde a sua idealização, o seu dispositivo de filmagem, a produção cinematográfica até ao processo de exibição e seu conteúdo. Para Bazin (2018), o dispositivo de exibição é o resultado de um conjunto de invenções de *bricoleurs* e engenhosos; e como salienta Elsaesser, em relação ao projetor de filmes, o seu dispositivo é "... composto por mecanismos que foram engenhados de modo reverso ou adaptados da lanterna mágica, da máquina de costura a até da metralhadora. O projetor de filmes (como de facto o cinematógrafo) é uma bricolagem de tecnologias bastante diferentes" (Elsaesser, 2018, p. 223).

Edgar Morin no livro *O cinema ou o Homem Imaginário*, evoca Paul Valéry (1871-1945): "A minha alma vive, sobre a tela onnipresente e movimentada: e participa nas paixões dos fantasmas que aí se sucedem" (Morin, 1970, p. 138).

O conceito de dispositivo atravessa o pensamento de Foucault; para o filósofo francês, o dispositivo é um conjunto heterogêneo de estratégias que faz com que determinadas formas de poder possam existir, e é composto por uma dimensão linguística e não linguística, nascendo de uma necessidade histórica específica.

A partir do texto de Giorgio Agamben, *O que é um dispositivo?* (2005), Foucault aponta que o dispositivo nasce de uma estratégia que corresponde a uma certa necessidade histórica, que possui três níveis distintos: em primeiro lugar, o dispositivo é um conjunto heterogêneo de discursos, formas arquitetónicas, proposições e estratégias de saber e de poder, disposições subjetivas em segundo lugar, inscreve-se num relação de poder e finalmente, em

terceiro lugar é algo abrangente pois incorpora uma episteme, o que permite distinguir o que é aceite como um enunciado científico. Desta forma, as práticas discursivas e não-discursivas e a formação de relações de saber e poder contribuem para a construção do dispositivo.

O conceito de dispositivo foi estudado por vários teóricos, entre eles Jean-Louis Baudry nos textos *Efeitos ideológicos produzidos pelos aparelhos de base* (1970) e *Dispositivo: Aproximações metapsicológicas da impressão de realidade* (1975). Baudry usa o termo 'dispositivo' para refletir o estatuto de passividade do espectador, assim, o autor faz uma analogia com a caverna de Platão e a imobilidade, a projeção vinda de trás e o ambiente escuro da sala, que levam a um entorpecimento, como se os espectadores estivessem num sonho. Também, Morin (1970) alerta para essa passividade do espectador, assinalando que, é nas salas escuras que o sujeito se encontra "passivo no estado puro", não tendo qualquer poder, pois não tem nada para oferecer; o espectador tem de suportar pacientemente, pois tudo se passa longe de si, por outro lado, "tudo se passa dentro de si", acrescentando ainda que:

"Quando os prestígios da sombra e dos duplos se fundem no écran branco de uma sala nocturna, perante o espectador, enfiado no seu alvéolo, mónada fechada a tudo, excepto ao écran, envolvido na placenta dupla de uma comunidade anónima de obscuridade, quando os canais da acção se fecham, abrem-se então as comportas do mito, do sonho e da magia." (Morin, 1970, p. 119)

Morin faz uma análise comparativa do espectador de cinema com a própria vida do espectador, a que chama de 'projeção-identificação', para o autor além de estar presente no nosso quotidiano o cinema reforça e revela a ligação dos espectadores com imagens do ecrã, criando elos de identificação, "pomos as nossas projeções-identificações referentes à vida real em movimento" (Morin, 1970, pp. 112, 113). Na mesma senda, Mondzain descreve a sala de cinema como o lugar seguro onde o medo pode ser sentido em segurança, sendo que a ameaça é imaginária; no entanto, também pode ser o lugar onde o medo pode ser objeto de uma "manipulação fantasmática do espectador" (Mondzain, 2015, p. 96).

Para o espectador o cinema é um lugar privilegiado para convocar novos mundos e reconfigurar possibilidades, contudo, Laura Mulvey aponta para o facto de ao longo da história do cinema das narrativas clássicas a mulher espectadora ter ficado 'de fora', pois ficou presa às mesmas representações estereotipadas, um olhar passivo, invocado desejo e prazer, através do olhar ativo do homem, criando uma identificação que a torna cúmplice da produção da sua própria imagem dentro de uma narrativa hegemónica (Mulvey, 2018, p. 15). Também Maya

Deren, teceu duras críticas ao cinema comercial, descrevendo os espectadores como pessoas que estão adormecidas a partilhar "um sonho selecionado sem responsabilidades" (Deren, 1946, p. 44), um cinema hegemónico e pobre, aproveitado pelos produtores cinematográficos, que exploraram o potencial reprodutivo do filme em detrimento do "desenvolvimento da forma cinematográfica propriamente dita" e do próprio "potencial do instrumento da arte" (Deren, 1946, p. 44).

No entanto, é necessário referir que atualmente as condições de exibição são múltiplas, e nem sempre existe uma sala, um espaço definido. Para Parente, a 'Forma Cinema' é uma 'idealização', pois nem todo o cinema é hegemónico; e na esteira do pensamento de Maya Deren, André Parente afirma que, "a historiografia do cinema recalca os pequenos e grandes desvios produzidos neste modelo, deixando de lado tudo o que não contribui para o seu desenvolvimento e aperfeiçoamento" (Parente, 2013, p. 20), por isso é que é importante pensar a partir do dispositivo.

A presente tese expõe uma proposta para o conceito do dispositivo cinematográfico, como sendo uma invenção *Frankensteiniana*, uma *assemblage* composta por várias camadas: a primeira camada é o aparelho tecnológico, a 'câmara de filmar'; a segunda camada é formada por todas as ações que estão implicadas no ato de filmar através do dispositivo: o ponto de vista, a escolha dos planos, a *mise-en-scène*, e a duração dos planos. A terceira camada é composta pela montagem do filme através das imagens produzidas, nesta etapa selecionam-se as imagens, as memórias, os pensamentos e os sons. Nesta camada os planos são colados, cosidos e selecionados numa determinada sequência, também se escolhe o uso do *fast forward*, da ampliação, da paragem, etc. Deleuze, afirma que a montagem é a determinação do todo, para o autor:

"Desde o início até ao final de um filme qualquer coisa muda, qualquer coisa mudou. Só que esse todo que muda, esse tempo ou essa duração, não parece ser captado a não ser indiretamente, a partir das imagens-movimento que o exprimem. A montagem é essa operação que recai sobre as imagens-movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem *do* tempo." (Deleuze, 2016, p. 53)

Nesta terceira camada existe uma tentativa de organizar o tempo e o espaço como se fosse uma mesa cirúrgica. A quarta e última camada é ativada através da máquina de projeção, a exibição do filme, seja através de um projetor de película ou digitalmente. Nesta última camada, o cinema recria um novo mundo, reativa pessoas, mortos – vivos e rastros. No filme

Ghost Dance, Derrida declara *que o cinema é a arte de evocar os fantasmas*, para o autor, "os fantasmas fazem parte do futuro e a tecnologia moderna das imagens, da cinematografia e das telecomunicações potencializam o poder dos fantasmas" (McMullen, 1983). Para o autor, a espectralidade faz parte de toda a experiência cinematográfica, e todos os espectadores são assediados pelos seus fantasmas (Derrida, 2001a).

Mary Shelley, descreve nas suas memórias, que durante a noite que antecedeu a escrita do seu romance, foi assombrada por um espectro que a surpreendeu no seu travesseiro: "a minha imaginação, sem ser solicitada possuiu-me e guiou-me, ofertando-me imagens sucessivas que me surgiram no espírito com uma nitidez muito superior aos limites usuais dos sonhos" (Shelly, 2015, p. 9). O espectro que percorre todo o romance *Frankenstein* (1831), nem vivo nem morto, que também está presente no pensamento sobre cinema de Derrida (2001a). Igualmente, para Alain Badiou o cinema relaciona-se com a ideia de uma 'visitação' ou 'passagem', o que transforma em "um irremediável elemento de impureza"; o cinema é uma arte impura mas aí reside a sua potência, pois para o autor "a sua força de arte contemporânea é justamente imaginar, no intervalo de tempo de uma passagem, a impureza de qualquer ideia" (Badiou, 2002, p. 108). Do mesmo modo para Didi-Huberman (2017, p. 24), "a história das imagens é uma história de objectos temporalmente impuros, complexos, sobredeterminados".

Elsaesser relembra que o projetor de filmes conserva a mesma construção de cem anos atrás: "Em suas apresentações, um quadro vivo, um momento no tempo, fixo e preservado, subitamente ganhava vida, sendo reanimado pela ação mecânica, como se estivesse reanimando os mortos" (Elsaesser, 2018, p. 226). Como refere Epstein (1946), o cinema é sobrenatural, e os fantasmas são reativados na exibição naquele exato momento. E, se para Benjamim, o cinema é uma arte sem aura, na exibição cinematográfica o cinema evoca uma memória, através da máquina, da energia, desta forma, as imagens em movimento têm o poder de ressuscitar as personagens, reanimando o morto-vivo, que renasce através da relação homem-máquina; sujeitos que ganham vida, assim como a criatura de Frankenstein que é composta por vários pedaços e fragmentos, "na perda da aura, e do intervalo que esta implicava entre o mítico e o ordinário, os objectos reprodutíveis apresentavam-se disponíveis para apropriações, usos, citações, partilhas e reciclagens" (Fernandes, 2016, p. 35). O visionamento por parte do espectador também é muito particular e idiossincrático, pois opera de forma diferente em cada pessoa. Cada espectador faz a leitura da obra cinematográfica, fazendo vários desdobramentos próprios, ou seja, uma leitura também *frankensteiniana*, em que cada espectador convoca os seus fantasmas e memórias, encenando e revisitando, dessa forma, Derrida (2001), faz uma

analogia com a psicanálise de Freud, deste ponto de vista, para Derrida, o cinema é a casa da psicanálise e quando o espectador, está imerso na escuridão de uma sessão participa num exercício com o inconsciente. E se a personagem do romance de Frankenstein tem como a sua maior inquietação a busca pela sua identidade, o cinema ao longo do tempo também comunga dessa procura. Ainda em relação à teoria Frankenstein, Elsaesser em *O dispositivo cinematográfico*, relembra que a teoria do dispositivo, também ficou conhecida como a 'teoria da *screen*' ou a 'teoria de sutura', pois para o autor, "o espectador identifica-se com o processo cinematográfico ou é 'costurado' nele" (Elsaesser, 2018, p. 109). O cinema tem uma ubiquidade fantasmagórica, está presente em todo o lado, no entanto necessita de uma energia e condições de possibilidade para que possa ser convocado e ativado.

Laura Mulvey (2006) defende que o cinema é a morte a 24 *frames* por segundo, e mais do que qualquer outro meio, o cinema combina duas fascinações humanas: uma é a fronteira entre a vida e a morte e outra é a animação mecânica da figura inanimada, particularmente o ser humano. O cinema é uma arte imbuída do seu tempo histórico, contaminada pela tecnologia das diferentes épocas; desde a revolução industrial até à digitalização e à realidade virtual da contemporaneidade, todo esse tempo histórico está espelhado na própria linguagem cinematográfica. Também a criatura de Frankenstein, que seria uma 'máquina celibatária', conceito que foi cunhado por Michel Cornouges, no seu livro *Máquinas Celibatárias* (1954), faz uma conexão entre as obras visuais de Marcel Duchamp e a literatura de Franz Kafka. A criatura produzida por Frankenstein é a mais completa *assemblage* de corpos, que se transforma num só, que ganha vida e vira-se contra o seu criador; esta personagem faz parte da literatura universal, sendo constantemente resgatada e transformada, adaptada da literatura para o cinema. Exemplos marcantes são: *Metrópolis*, romance escrito por Thea Von Harbou (1925), e *Hall* de 2001 em *Odisseia no Espaço*, escrito em 1968 por Arthur C. Clark. Ironicamente, no Cinema, é a produtora de Edison, a Thomas Edison *Studios*, que produz e realiza a primeira adaptação cinematográfica do romance de Mary Shelly, *Frankenstein*, este filme mudo de 16 minutos, foi realizado em 1910 por James Searle Dawley (1877-1949).

Na perspectiva benjaminiana, a reproduzibilidade da obra coloca em causa a sua aura, no entanto, o cinema nunca perdeu a aura, pois já nasceu sem ela e com toda a potência da exibição; traz um sentido revolucionário, liberto do domínio da tradição e com mais autonomia através da sua reprodução, resultando numa maior deslocação da própria obra, substituindo o valor de culto pelo expositivo, e de certa forma, esse carácter expositivo está impregnado da spectralidade que faz parte da experiência cinematográfica.

Lipovetsky alerta para o apressado consumismo das imagens:

"O espectador tornou-se um híper consumidor, que já não suporta os tempos mortos nem de espera, precisa experimentar a embriaguez dionisíaca de se arrancar de si mesmo e à banalidade dos seus dias. Daí a hipertrofia do espectacular marcado por uma fuga para a frente do ritmo." (Lipovetsky, 2018, p. 76)

O espectador contemporâneo tornou-se num consumidor ávido por imagens, um viciado em estímulos áudio visuais, que nem consegue desenvolver, ou esboçar resistência à diversa profusão de imagens, sob a qual está submetido.

Flusser, foi um dos pensadores que mais refletiu de forma crítica sobre como o homem se relaciona com as máquinas, o conceito de desprogramação da máquina e das tecnoimagens:

"Quando os instrumentos viraram máquinas, sua relação com o homem se inverteu. Antes da revolução industrial, os instrumentos cercavam os homens; depois, as máquinas eram por eles cercadas. Antes, o homem era a constante da relação, e o instrumento era a variável; depois, a máquina passou a ser relativamente constante. Antes os instrumentos funcionavam em função do homem; depois grande parte da humanidade passou a funcionar em função das máquinas. Será isto válido para os aparelhos? Podemos afirmar que os óculos (tomados como proto-aparelhos fotográficos) funcionavam em função do homem, e hoje, o fotógrafo, em função do aparelho?" (Flusser, 1985, p. 13)

Para Epstein, o cinematógrafo é um robô intelectual, que por meio de dois sentidos fotomecânicos e eletromecânicos e de uma memória de registo fotoquímica, desenvolve representações e pensamento:

"Um pensamento, onde se reconhecem os arcabouços primordiais da razão, as três Categorias Kantianas de extensão, duração e causa. Esse resultado já seria notável se o pensamento cinematográfico, assim como o da máquina de contabilidade, fossem formados apenas na imitação servil da ideação humana. Mas sabemos que o cinematógrafo marca, pelo contrário, a sua representação do universo com características próprias, com uma originalidade que faz desta interpretação não um reflexo, uma simples cópia das concepções da mentalidade da mãe orgânica, mas sim uma individualização diferenciada." ³ (Epstein, 1946, pp. 48, 49)

Dito isto, vale a pena refletir o quanto restará para a ação humana como agente criativo na produção, emissão e recepção imagética. Todavia, para Epstein (1946), a grande diferença entre o mecanismo humano e o cinematográfico, é que, no primeiro o espaço e o tempo podem existir separadamente, enquanto no mecanismo cinematográfico é impossível conceber espaço fora do movimento. Nesta perspectiva, para o autor: "a compreensão humana, existe espaço e existe tempo, a partir dos quais a síntese do espaço-tempo ocorre de maneira bastante dolorosa. Na compreensão cinematográfica, existe apenas espaço-tempo" (Epstein, 1946, p. 50), essa condição é única e é o que torna o cinema tão espectral. Bazin, refere que "o sentido não está na imagem, pois ele é a sua sombra projetada, pela montagem, no plano de consciência do espectador" (Bazin, 2018, p. 104); também para Deleuze (2016), o cinema tem a potência da expansão, pois o essencial da arte cinematográfica consiste numa coexistência do tempo, do espaço e do movimento, em oposição ao vazio.

Maya Deren, aponta que é necessário aproveitar a potência do dispositivo, pois, "qualquer conceito de filme que possa, na teoria e na prática, dispensar o uso de câmara e montagem, não me parece ser, propriamente falando, um filme, embora possa ser uma

³ Tradução nossa, a partir do original: "C'est-à-dire une pensée, où l'on reconnaît les cadres primordiaux de la raison, les trois catégories kantienne de l'étendue, de la durée et de la cause. Ce résultat serait déjà remarquable si la pensée cinématographique, ainsi que le fait celle de la machine comptable, ne se constituait qu'à l'imitation servile de l'idéation humaine. Mais nous savons que le cinématographe marque, au contraire, sa représentation de l'univers de caractères propres, d'une originalité qui fait de cette interprétation non pas un reflet, une simple copie des conceptions de la mentalité-mère organique, mais bien un système différemment individualisé, en partie indépendant, qui contient en germe le développement d'une philosophie s'éloignant assez des opinions courantes, pour qu'il convienne peut-être de l'appeler antiphilosophie"

experiência muito divertida, emocionante ou mesmo profunda" ⁴ (Deren, 1946, p. 46). Para Deleuze, o cinema é um espaço de experimentação e pensamento, o elemento do cinema parte do gesto e do movimento e não da imagem; a montagem é essencial, pois a evolução do cinema é através da montagem, é neste sentido que o filósofo evoca vários realizadores, mestres da montagem, tais como: Vertov, Griffith e Eisenstein, entre outros, em detrimento dos pioneiros do cinema. Para Deleuze, a montagem torna-se o elemento fundamental, pois perturba a noção de tempo; a montagem é a "determinação do todo", a montagem "é a composição, o agenciamento das imagens-movimento, de forma a constituir uma imagem indireta do tempo" (Deleuze, 2016, p. 54). Na ótica deleuziana, é a imagem indireta do tempo que nasce da montagem; existe uma passagem de imagem-movimento, que transita para a imagem-tempo, relacionada com a ideia de que o tempo manipula o próprio movimento. Por outro lado, para o cineasta Andrei Tarkovski (2010) a imagem surge durante a filmagem, a força do cinema reside na apropriação do tempo e a essência do trabalho do cineasta é "esculpir o tempo" a partir de um "bloco de tempo", que é composto por uma grande quantidade de "factos vivos"; em que o realizador, "corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas aquilo que deverá ser um elemento do futuro filme" (Tarkovski, 2010, p. 72).

Também a realizadora Maya Deren, anunciava a importância e potência da filmagem, sobre a qual escreve:

"Mas a memória de celuloide da câmara pode funcionar, como nossa memória, não apenas para reconstruir ou medir uma cronologia original. Ela pode colocar juntos, em sequência temporal imediata, eventos realmente distantes e alcançar, por meio de tal relação, uma realidade peculiarmente fílmica. Esta é apenas uma das possibilidades." ⁵ (Deren, 1946, p. 42)

⁴ Tradução nossa, a partir do original: "Any concept of film which can in theory and practice dispense with the use of both camera and editing does not seem to me to be, properly speaking, a film, although it may be a highly entertaining, exciting or even profound experience.

⁵ Tradução nossa, a partir do original: "But the celluloid memory of the camera can function, as our memory, not merely to reconstruct or to measure an original chronology. It can place together, in immediate temporal sequence, events actually distant, and achieve, through such relationship a peculiarly filmic reality. This is just one of the possibilities."

Adorno refere que o processo da montagem é a arena ideal das imagens, pois é um campo rizomático de infinitas possibilidades, onde o fazer cinematográfico atinge a sua maior potência:

"É conhecida a relação entre a técnica de montagem e a fotografia. Aquela tem no cinema o lugar que lhe é adequado. Justaposição sacudida e descontínua de sequências, o corte de imagens, utilizado como meio artístico, quer estar a serviço das intenções, sem que seja afectada a ausência de intenções da simples existência, que o filme visa. O princípio de montagem de nenhum modo é um truque para integrar na arte a fotografia e os seus derivados, apesar da sua dependência redutora relativamente à realidade empírica." (Adorno, 1970, p. 177)

III. CINEMA RIZOMA

A POTÊNCIA DO ARQUIVO COMO MEMÓRIA DO FUTURO

A história não se repete, mas rima.

Mark Twain

Para Tarkovski o cinema é uma arte *nostálgica* pois, "vive da sua capacidade de fazer ressurgir na tela o mesmo acontecimento, vezes e vezes" (Tarkovski, 2010, p. 170) desta forma o realizador assemelha-se a um colecionador que expõe os seus fotogramas cheios de vida e idiossincráticos.

Jacques Derrida (2001), assume que toda a experiência cinematográfica é atravessada pela espectralidade, e uma vez que o cinema é constituído por um (acervo) arquivo visual, esse arquivo não nos remete apenas para a memória mas possui uma abertura para o futuro; um acontecimento arquivável é aquele que constrói o passado enquanto visa um futuro (Derrida, 2001b, pp. 47, 48). No entanto, para o autor, "*todo* arquivo – tiraremos daí algumas consequências - é ao mesmo tempo *instituidor* e *conservador*. Revolucionário e tradicional" (Derrida, 2001b, p. 17).

Atualmente, devido à facilitação das novas tecnologias, existem mais do que nunca, diferentes formas e modos de registar as diferentes realidades, e proliferam cada vez mais, sob um regime de urgência, talvez como forma de o compreender, de dar um sinal da nossa existência e passagem pelo mundo, ou mesmo como um vício. Tanto que, por vezes, parece que não conseguimos ver/viver sem ser através de um ecrã.

Com o imparável desenvolvimento tecnológico, as máquinas têm cada vez mais o poder de mediar a relação entre os humanos, máquinas que ampliam, divulgam e por vezes omitem ou distorcem a comunicação entre o eu e o outro; objetos cada vez menores que cabem no bolso das calças, tal como a *caméra-stylo* profetizada por Alexandre Astruc (1923-2016). No ensaio *o Futuro do Cinema*, Astruc escreve: " [...] a camera in the right trouser pocket, recording on an image-sound track the wanderings, the slow or frenetic unfolding of our imaginary universe, confession-cinema, essay, revelation, message, psychoanalysis, obsession, the machine that can read the words and images" (Astruc, 1948, p. 50).

Nunca o arquivo foi tão grande, todos nós geramos imagens e sons diariamente, alimentando a rede, a máquina. McLuhan já anunciara para essa mudança de paradigma e da possibilidade de que quanto mais a máquina sabe sobre nós, menos nós existimos. Vivemos

numa realidade que necessita de ser reequilibrada constantemente. Flusser, também escreveu sobre esse paradigma, advertindo para uma entropia, e para o esquecimento, pois, "sempre se supôs que os instrumentos são modelos de pensamento. O homem os inventa, tendo por modelo seu próprio corpo. Esquece-se depois do modelo, 'aliena-se', e vai tomar o instrumento como modelo do mundo, de si próprio e da sociedade" (Flusser, 1985, p. 40). Segundo Bogalheiro, estes instrumentos contemporâneos que medeiam o nosso olhar e a relação com o mundo, espelham o seu devir técnico e a sua condição de "centros de indeterminação", para o autor:

"Cada objecto é tanto o sintoma de uma génese antecedente de complexos problemáticos que orientaram a possibilidade do seu devir, como, prospectivamente, é o sintoma de essa génese nunca estar completa e se propagar num perpétuo adiamento da sua realização final: cada objecto confronta e cria novos problemas e, através das suas resoluções, cria possíveis imprevistos que nascem da acção sobre o próprio real." (Fernandes, 2016, p. 10)

Desta forma, estes objetos que estão em constante mudança, operam numa relação de contaminação na vida do ser humano levando ao que Lipovetsky chama de "uma revolução permanente do quotidiano e do próprio indivíduo" (Lipovetsky, 1988, p. 7), uma mudança tão rápida que se torna um desafio para o ser humano, que não tem capacidade para manusear todos esses dispositivos tecnológicos que contaminam a sua vida; essa frustração cria sujeitos permanentemente ansiosos.

Paul Virilio alertou para as consequências da pressa ditada pelo ritmo dos media, uma aceleração que conduz a uma superficialidade e deterioração do conhecimento, acrescentando que "não há globalização sem virtualização". Nesta perspetiva, o autor expõe:

"Todas as tecnologias atuais reduzem a expansão a nada. Elas produzem distâncias cada vez menores – uma fábrica de contração. Ora, um território sem temporalidade não é um território, mas apenas a ilusão de um território. É urgente que fiquemos alertas para as repercussões políticas de tal tratamento do espaço-tempo, pois elas são 'aterradoras'. O campo da liberdade se contrai com a velocidade. E a liberdade precisa de um campo. Quando não houver mais campo, nossas vidas serão como um 'terminal', máquinas com portas que se abrem e fecham. Um labirinto para animais de laboratório." (Virilio, 1983, p. 71)

Esta metáfora de Paul Virilio é aterradora, no entanto é contemporânea e sintomática da nossa relação com o tempo e o espaço. Existe cada vez mais, uma desterritorialização e uma

virtualização do mundo, a abolição das distâncias geográficas que resultam numa realidade acelerada, a ecranização do mundo contemporâneo e a nossa relação com as imagens e com o tempo. Para o autor, vivemos numa sociedade do esquecimento, sem passado e sem futuro (Virilio, 1983). Também Lipovetsky (1988), reiterou para facto de que nos nossos dias, a sociedade, os costumes e o próprio indivíduo movem-se cada vez mais depressa. Como tal, cada vez mais o registo da memória torna-se crucial para o ser humano, pois, é ela que nos orienta no tempo e que nos alerta em relação ao espaço que ocupamos. Segundo Tarkovski: "Privado de memória, o homem torna-se prisioneiro de uma existência ilusória; ao ficar à margem do tempo, ele é incapaz de compreender os elos que o ligam ao mundo exterior – em outras palavras, vê-se condenado à loucura" (Tarkovski, 2010, p. 65).

Deste ponto de vista, Pierre Nora esclarece que o esquecimento se deve à acelerada acumulação cega de matérias nas memórias técnicas, salienta ainda, a importância da memória arquivística para a lembrança, uma memória que se apoia no traço, no material e na imagem, desde a escrita até à fita magnética, segundo Nora: "quanto menos a memória é vivida no interior mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas" (Nora, 1993, p. 14). O contemporâneo vive uma crise induzida pelo esvaziamento do ser que é cada vez mais mediado através dos diferentes dispositivos e ecrãs, segundo Manuel Castells, "nossas sociedades estão cada vez mais estruturadas entre uma oposição bipolar entre a rede e o ser" (Castells & Cardoso, 2001, p. 41). É através da rede que criamos e ativamos memórias, "o sentimento de um desaparecimento rápido e definitivo combina-se à preocupação com o exato do presente e com a incerteza do futuro, para dar ao mais modesto dos vestígios, ao mais humilde testemunho a dignidade virtual do memorável" (Nora, 1993, p. 14). Seguindo a perspetiva do autor nenhuma época criou tanto arquivo como a nossa, pois a materialização da memória democratizou-se e descentralizou-se, "daí a obsessão pelo arquivo que marca o contemporâneo e que afeta, ao mesmo tempo a preservação integral de todo o presente e a preservação integral de todo o passado" (Nora, 1993, p. 14). E é através da reprodutibilidade técnica e da possibilidade de recuperar e materializar fragmentos, que o ser humano é estimulado a se redescobrir através do resgate do arquivo pelos meios tecnológicos; por outro lado, o aceleramento para a produção de novidades poderá ser, como alerta Crary, um "incapacitar da memória coletiva" pois, para o autor são as próprias condições de comunicação que "garantem o apagamento sistemático do passado enquanto parte da construção fantasmática do presente" (Crary, 2018, p. 52). Crary chamou também a atenção para a relação entre o mundo humano e o funcionamento dos sistemas globais que nos ocupam

a toda a hora, havendo uma necessidade de reificação do próprio indivíduo para conseguir participar no meio digital e produzir mercadoria-memória para se manter integrado socialmente a dentro de um sistema de controle e regulação dos afetos. Neste sentido, o autor aponta que: "Há um sem-número de pressões para que os indivíduos se reimaginem e se refigurem com a mesma consistência e os mesmos valores das mercadorias e ligações sociais desmaterializadas em que estão submergidos" (Crary, 2018, p. 105).

Voltando ao pensamento do cineasta Tarkovski, para quem "o tempo e a memória incorporam-se numa só entidade, são como os dois lado de uma medalha" (Tarkovski, 2010, p. 64), não existe noção de tempo sem memória e não pode existir memória sem tempo, um 'alimenta' o outro. Também Hans Belting, adverte sobre o poder da retroalimentação das imagens em nossos corpos, apontando que: "quanto mais os lugares se transmutam em entidades imaginárias, tanto mais elas possuem as imagens que produzimos nos nossos próprios corpos" (Belting, 2014, p. 86).

A RELAÇÃO ENTRE O EU E O OUTRO MEDIADO PELA CÂMARA

Os primeiros filmes realizados de curta duração, são registos do quotidiano do dia a dia, no entanto o termo 'documentário', só foi utilizado pela primeira vez por John Grierson (1898- 1978) no ensaio *Flaherty's Poetic Moana* (1926), sobre o filme *Moana* (1926) de Robert Flaherty e Francis Flaherty, publicado no *The New York Sun* (8 fevereiro, 1926). Para Nichols (2001), o documentário não é uma mera reprodução da realidade, mas sim uma representação particular do mundo que já ocupamos; é um ponto de vista específico do mundo. Penafria (2006) refere que o momento de decisão de se fazer o documentário já constitui uma intervenção na realidade, sendo também impossível ao documentarista apagar-se, pois ele existe no mundo e interage com os outros.

De certa forma, existe uma dificuldade em definir o documentário e ainda hoje não há uma definição fechada para o género documental. Será que estamos num esgotamento do termo documentário? Atualmente, com a democratização do acesso às tecnologias, cada vez mais pessoas documentam as suas vidas, registando através de fotografias ou imagens; o arquivo pessoal e digital é cada vez maior, no entanto, o armazenamento do arquivo digital está alojado em grandes máquinas que armazenam todos os dados digitais, são as entidades privadas que detêm essas máquinas-arquivos, e que atualmente detêm o poder do arquivo digital. Como refere Pierre Nora (1993), nos tempos clássicos os produtores de arquivo pertenciam a uma elite concentrada em três grupos restritos: o Estado, a Igreja e as famílias abastadas; hoje em dia, existem mais possibilidades não só por causa dos meios técnicos de reprodução, mas também devido a uma superstição e respeito ao vestígio. Se atualmente existe um vislumbre de uma brecha que abre para uma possibilidade de armazenamento do arquivo individual, essa é uma ilusão, pois quem detém esse arquivo é a máquina, quem o reativa e o guarda é a 'rede', financiada e controlada por algumas empresas; são 'algoritmos', que, através das máquinas controlam as nossas imagens. Deste ponto de vista, já é possível recriar narrativas com as nossas linhas do tempo e rastros no ciberespaço, quer seja através das redes sociais, de plataformas de exibição de filmes, dos meios de comunicação que consultamos, das viagens que compramos, do nosso registo médico que já é digital, dos impostos que pagamos, tudo está registado. Que

rastos vamos deixar ficar? E qual o valor de uma memória? Na contemporaneidade até a própria morte é ecranizada.

Nos documentários, especialmente nos biográficos, existe uma necessidade de proximidade e de cumplicidade entre o realizador e o biografado; essa relação começa antes da rodagem, com conversas e uma intimidade que permita ao realizador estar à vontade no universo do biografado. Sobre este assunto, Penafria (2006) refere que a produção dos documentários, exigindo e estimulando um vínculo de proximidade e envolvimento com o que se filma; alertando para a “necessidade que o documentarista tem em respirar o mesmo ar que o objeto que filma”.”(Penafria, 2016,p.9) para a autora, “um documentário não é unidirecional, ou seja, é necessário que o documentarista esteja, constantemente, aberto para receber informações, estabelecendo uma relação de compromisso e de confronto com a realidade.”(Penafria, 2016,p.9) Porém, para Arendt (2001), foi-se perdendo a distinção entre público e privado e no documentário biográfico existe uma reconfiguração do espaço privado para o público. O biografado é filmado na sua intimidade, no seu espaço privado, para ser exposto no espaço público; neste sentido, para Lauretis (1984) o pessoal é político.

Outra das questões relativa aos documentários, especialmente os biográficos é sobre a pertença da imagem. Roland Barthes, questiona essa pertença, interrogando: "A quem pertence a fotografia? Ao sujeito (fotografado ou filmado através do objeto câmara de filmar.)? Ou ao fotógrafo?" (Barthes, 2017, p. 21). No cinema documental é fundamental levantar a questão sobre a relação entre quem filma e quem é filmado, quais são os limites e como se dá a relação estética e ética entre o realizador e o biografado. O biografado tendo consciência da presença da câmara de filmar altera o seu comportamento; nesta senda, para Habermas (1987), as pessoas têm necessidade de objetivar o seu pertencimento como participantes na comunicação e só assim se reconhecem nas suas sequências e ações, formando histórias de vida apresentadas narrativamente.

Durante anos, o filósofo Jacques Derrida, não se deixava fotografar e não permitia a divulgação da sua imagem. Esta atitude era fundamentada por várias questões: uma delas é que ele escrevia na tentativa de uma 'desfetichização do autor', e nesse sentido, para Derrida "escrever é se retirar"; a fotografia iria 'emoldurá-lo' nos moldes contemporâneos da fotografia, uma situação que ele não gostava. Por isso, durante muito tempo tentou excluir-se de todas as fotografias e da divulgação das suas imagens publicamente. Somente em 1979, quando organizou na Sorbonne um congresso sobre "o estado actual da filosofia", e de acordo com as regras de que quem está a expor-se e a falar num espaço público, pois nessas condições deixa

de poder controlar a sua imagem; e é nessa conferência que é produzida a sua primeira fotografia. A partir desse momento, Derrida deixa de ter controlo sobre a sua imagem, e de certa forma, aceita essa impotência em relação à captura e circulação da sua imagem; sabendo que não tem mais poder de controle, começa a performatizar a sua postura e posa para a fotografia tendo consciência do poder do dispositivo de nos alienar do nosso *self*-instrumento.

Mulvey, refere que o cinema assim como a fotografia, tem uma relação privilegiada com o tempo, preservando o momento em que a imagem foi registada e inscrevendo uma realidade inédita numa representação do passado. A autora defende que a fotografia funciona como um resgate temporal:

"This, as it were, storage function may be compared to the memory left in the unconscious by an incident lost to consciousness. Both have the attributes of the indexical sign, the mark of trauma or the mark of light, and both need to be deciphered retrospectively across delayed time." (Mulvey, 2006, p. 9)

Pode a câmara ser o dispositivo que medeia várias possibilidades ou estará condenada a ser algo que deforma o discurso? Muito depende da relação entre o realizador e quem está a ser filmado. O dispositivo medeia o nosso olhar e como afirmou Maya Deren (1965) não são as câmaras que fazem os filmes, mas são os cineastas que fazem os filmes. Recuperamos o fusível fotográfico de Jules Marey, a câmara como um dispositivo semelhante a uma arma, e nesta perspetiva, ser filmado ou fotografado pode ser uma tortura. Para Haraway (2016, p. 44): "The technologies of visualization recall the important cultural practice of hunting with the camera and the deeply predatory nature of a photographic consciousness".

Na perspetiva de Benjamin, ao contrário do olho humano, que só consegue capturar informação conscientemente a câmara permite registar um número de informações que até então se mantinham ocultas. Desta forma através do aparelho da câmara de filmar, o homem consegue receber informação de forma inconsciente.

"Assim se torna compreensível que a natureza da linguagem da câmara seja diferente da do olho humano. (...). Aqui, a câmara intervém com os seus meios auxiliares, os seus "mergulhos" e subidas, as suas interrupções e isolamentos, os seus alongamentos e acelerações, as suas ampliações e reduções. A câmara leva-nos ao inconsciente óptico, tal como a psicanálise ao inconsciente das pulsões." (Benjamin, 2012, p. 86)

A ecranização surge como uma tendência na convergência entre homem e máquina. Se para Epstein (1946) sempre que o homem cria um novo instrumento, ele é contaminado pelo mesmo, assim ao recriar a mentalidade do seu criador, também recria a mentalidade da época e a relação com os dispositivos. Atualmente vivemos na sociedade do ecrã, somos mediados através de objetos, máquinas, no espaço privado e público, temos consciência que ao andar na rua estamos a ser gravados/vigiados; a humanidade está cada vez mais dependente das máquinas. Foucault, no livro *Vigiar e Punir* descreve as consequências da forma como a prisão transformou o processo punitivo em técnica, com vários efeitos; entre eles, Foucault descreve que o processo carcerário:

" [...] Realiza ao mesmo tempo as captações reais do corpo e sua perpétua observação; é, por suas propriedades intrínsecas, o aparelho de punição mais de acordo com a nova economia do poder, e o instrumento para a formação do saber que essa mesma economia tem necessidade. Seu funcionamento panóptico lhe permite desempenhar esse duplo papel. Através de seus processos de fixação, repartição, registro, foi ele por muito tempo uma das condições, a mais simples, a mais primitiva, a mais material também, mas talvez a mais indispensável, para que se desenvolvesse essa imensa atividade de exame que objetivou o comportamento humano." (Foucault, 1999, p. 326)

Se Foucault alertou para a onnipresença dos dispositivos disciplinares, mais tarde Deleuze apresentou a mudança da sociedade disciplinar de Foucault para a sociedade do controle. Atualmente vivemos algo que já estava em andamento, os dispositivos são invisíveis e estão espalhados por todo o lado: nas ruas, nas escolas, em centros comerciais e hospitais; o homem contemporâneo está a ser monitorizado a todo o momento, está a ser vigiado e controlado também através dos dispositivos que guarda e transporta no bolso – pequenas máquinas que controlam os nossos passos e peso, mas também o que ingerimos e que nos apresenta soluções para os nossos 'problemas' através de uma autovigilância. Sendo que "um dos efeitos da mais recente tecnologia (vídeo, películas instantâneas) é o remeter ainda mais os usos privados da câmara para actividades narcisistas, ou seja, a autovigilância" (Sontag, 2015, p. 172). No pensamento da autora, todas as sociedades capitalistas demandam uma cultura alicerçada em imagens e divertimentos com o intuito de incentivar o consumo e "anestesiarem os sofrimentos causados por pertencer a uma classe, raça ou sexo" (Sontag, 2015, p.173). Para Sontag (2015), a câmara tem uma dupla função e define a realidade de duas formas

fundamentais para a sociedade capitalista, se por um lado produz espetáculo para as massas, por outro lado funciona como ferramenta de vigilância.

Agamben alerta para a possibilidade de parte da sociedade sentir um desejo por este modelo, que de certa forma traz alguma possibilidade de felicidade. Segundo o autor: "Como qualquer dispositivo, também a identificação biométrica encerra, com efeito, um desejo mais ou menos de felicidade. Neste caso trata-se da vontade de nos libertarmos do peso da pessoa, da responsabilidade tanto moral como política que a pessoa traz consigo" (Agamben, 2010, p. 68). O que acontece através de uma sensação de liberdade e de hiper-escolha de várias *personas*, que se desmultiplicam do nosso 'eu', possibilitando uma ficção sem fim em que o indivíduo só tem a percepção de plenitude completa através da ilusão de diferentes possibilidades mediadas por uma máquina. Para o autor a internet funciona para o indivíduo como uma promessa de possibilidades sem fim, em que todas as pessoas têm a oportunidade de assumir diferentes identidades, vivendo várias vidas, no entanto Agamben, alerta que apesar dessa multiplicidade, tudo é uma ilusão, pois nenhuma dessas vidas poderá alguma vez lhes pertencer.

Desta forma, torna-se claro para Agamben (2010) que existe um prazer em sermos reconhecidos pela máquina, sem o peso das relações afetivas com os outros seres humanos; essa perda de intimidade de olhar nos olhos do outros é compensada pela "intimidade com o dispositivo" (Agamben, 2010, pp. 68, 69).

No ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin manifestou a estranheza do ator perante a câmara e referiu o dramaturgo Luigi Pirandello, para comparar o mesmo tipo de estranheza que se sente perante a própria imagem refletida ao espelho; no entanto, para Benjamin, a imagem tem autonomia e é separável da pessoa, é transportável. A condição de ser transportável é de certa forma uma desterritorialização/deslocamento da sua imagem para outras realidades; não deixa de ter consciência desse deslocamento da qual ele não tem controle. O autor escreve:

"E para onde é transportada? Para diante do público. O actor de cinema nunca deixa de ter consciência deste facto. O actor de cinema, quando está perante a câmara, sabe que em última instância está ligado ao público: ao público dos receptores, que constituem o mercado. Este mercado, no qual o actor desempenha não só a sua força de trabalho, mas também todo o seu ser, no momento em que efectua um determinado desempenho, é-lhe tão inacessível como qualquer produto feito numa fábrica. Não terá esta circunstância a sua parte de influência na inibição, na nova ansiedade, que acomete o actor perante o equipamento?" (Benjamin, 2012, pp. 78, 79)

Esta consciência perante o equipamento do ator ou das pessoas que são filmadas, trata-se de um encontro dialógico e dialético estabelecido entre o eu e o outro, que se realiza num determinado contexto de em determinada situação. Ramos descreve que: "A indeterminação visceral da presença do sujeito-da-câmara, em seu aderir ao transcorrer da circunstância da tomada, faz com que a intensidade possa eclodir ou desaparecer a qualquer momento, transformando a imagem-qualquer em imagem-intensa, ou vice-versa" (Ramos, 2005, p. 195), ao que McLuhan acrescenta que: "os meios enquanto extensões dos nossos sentidos instituem novas relações, não apenas entre os nossos sentidos, mas entre eles próprios quando interagem entre si" (McLuhan, 2008, p. 67).

O ato de filmar é consciente, ao filmar o outro, no caso de um documentário biográfico, o realizador está a expor-se, mesmo que não apareça na imagem, que não se note a sua presença, filmar o outro, implica sempre filmar-se a si próprio; com tudo o que isso significa, quer sejam questões e escolhas éticas ou estéticas. Atualmente com as pequenas câmaras portáteis torna-se mais fácil em qualquer altura e em qualquer lugar, capturar imagens, como salientou Astruc no ensaio *The Future of Cinema*, abre a possibilidade para um novo cinema, potencializado pela tecnologia que permite um cinema mais autoral e ao alcance de todos:

"The future of cinema is completely bound up in its developmental possibilities as a language. The documentary age, when the camera was set up on a street corner to record the minor happiness of its image-cargo, is well and truly over. Now we must speak, and speak in order to say something. Little by little, film replaces paper or canvas as the privileged material where the trace of individual obsessions are inscribed, where they unfold." (Astruc, 1948, pp. 47, 48)

A nossa relação com o outro também foi alterada nos últimos tempos, através de uma relação cada vez mais mediada pelo do ecrã, o qual funciona como câmara – apesar de dar a impressão de um espelho, estabelecendo uma relação narcisista como o ecrã. Desta forma, os espelhos foram substituídos por ecrãs, os ecrãs funcionam como espelhos, mas com a diferença que eles sugam o nosso 'corpo e alma', alimentando a grande máquina digital e produzindo duplos.

GENÉROS HÍBRIDOS, DO VÍDEO ENSAIO NASCE UM CINEGRAFEMA

Revista Cinética: Mas porquê o vídeo em vez da escrita?

Tag Gallagher: Porque um filme é um filme. Não é um texto. Como posso falar de Michelangelo e Van Gogh sem as pinturas diante de mim? Se não posso mostrar a pintura e dizer, 'repare nesta cor'? Não é possível fazer isso por meio da escrita. Falta a imagem. Como é possível fazer crítica de música sem a música? É preciso usar o filme.

Gallagher

Roland Barthes usa o neologismo biografema, como estratégia de escrita biográfica, especificando que "a fotografia tem com a história a mesma relação que o biografema com a biografia" (Barthes, 2017, p. 39). Tendo como inspiração o conceito de Barthes enquanto ferramenta para construir uma biografia e o conceito de *caméra-stylo* de Alexandre Astruc, propomos a ideia de *cinigrafema*, como conceito de estratégia poética para a criação de elementos mínimos cinematográficos, de cinema biográfico documental, através da escolha de certas imagens para apresentar a história, mas também, da escolha de planos durante a rotação do documentário. O *cinigrafema* está presente em várias etapas da produção cinematográfica, desde o processo de filmagem, passando pela seleção das imagens de arquivo até à montagem.

O *cinigrafema* funciona como uma escrita cinematográfica que coloca o autor em contacto com o biografado, através da imagem em movimento; e tal como os biografemas, os *cinigrafemas* são fragmentados compostos por um detalhe ou um gesto, feitos de subjetividade poética e podem funcionar autonomamente como um poema Haikai, como refere Tarkovski:

"Enquanto observação precisa da vida, a imagem nos traz à mente a poesia japonesa. Nesta, o que me fascina é a recusa em até mesmo sugerir a espécie de significado final da imagem, que pode ser gradualmente decifrado como uma charada. O Haikai cultiva suas imagens de tal forma que elas nada significam para além de si mesmas, ao mesmo tempo que, por expressarem tanto, torna-se impossível apreender o seu significado final." (Tarkovski, 2010, pp. 123, 124)

Neste contexto, podem fazer parte de algo mais complexo, o *cinigrafema* também está em construção e funciona como uma escrita cinematográfica que pode permear na fronteira entre os vários géneros cinematográficos: experimental, ensaístico, autoral, biográfico,

autobiográfico, instalação, o puctum; uma escrita audiovisual idiossincrática que expõe além de quem está a ser filmado, também expõe o realizador, e, nesse gesto de filmar, essa escrita fragmentada em aberto, tem toda a potencia da poiesis.

Para Rosalind Krauss, o vídeo é completamente diferente das outras artes visuais, pois tem o potencial de gravar e transmitir ao mesmo tempo, produzindo uma resposta imediata, um efeito de feedback, desta forma, para a autora, "é como se o corpo estivesse centralizado entre duas máquinas, que abrem e fecham parênteses. A primeira delas é a câmara; a segunda, o monitor, que reprojeta a imagem do performer com imediatismo de espelho" (Krauss, 2008, p. 146).

O aparecimento do dispositivo vídeo é sem dúvida algo que rompe com um sistema hegemónico, o vídeo abre um leque de possibilidades imagéticas e visuais que possibilita que diferentes artistas possam apresentar formas distintas de representação artísticas e distintos pontos de vista. Quando o vídeo surge é considerado por muitos como um formato 'impuro', pois não tem a materialidade da película, mas essa ideia também está relacionada com questões políticas de controlo de poder de narrativas, que anteriormente era apenas controlado por quem detinha os meios de produção cinematográficos. O vídeo aparece como ferramenta de empoderamento e de criação de novas poéticas, dá poder às margens e rompe com a instituição, transformando o cinema num formato mais fluído, híbrido oferecendo oportunidade para que imagens em movimento possam realmente se expandir para diferentes espaços expositivos; essa ação amplifica possibilidades artísticas e de pensamento. O vídeo ensaio é um dos formatos mais usado neste trabalho, a sua hibridez e liberdade potencializa um efeito de releitura poética; em literatura o ensaio é a forma mais livre de expressão, não propondo respostas fechadas, mas formas fragmentadas abertas a um pensamento polissêmico.

Seguindo o pensamento proposto por Adorno:

"O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra a sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada... A descontinuidade é essencial ao ensaio; o seu assunto é sempre um conflito em suspenso. Enquanto concilia os conceitos uns com os outros, conforme as funções que ocupam no paralelogramo de forças e assuntos em questão, o ensaio recua diante do conceito superior." (T. Adorno, 2003, p. 35)

O vídeo ensaio ainda não tem o seu lugar definido, divaga entre os interstícios de vários conceitos, é algo pessoal e de certa forma autorreflexivo, um híbrido entre a ficção e o

documental, e devido à sua ambiguidade é muito difícil de catalogar. Para Adorno (2003), o ensaio é capaz de possibilitar novas formas de pensamento e de expressão, com novos desdobramentos, o ensaio suspende o conceito tradicional de método e opta-se pelos fragmentos e solavancos, acentuando a descontinuidade da realidade:

Simon Noyama admite que no ensaio existe uma tensão entre forma e conteúdo. O vídeo ensaio não pode ser catalogado de gênero, é essa particularidade que lhe confere essa liberdade que lhe dá toda a potência, uma vez que "o ensaio transita entre esferas aparentemente desconexas, e estabelece à sua vontade as ligações necessárias para usufruir da própria tensão entre forma e conteúdo, entre exposto e exposição, para criar seu próprio caminho" (Noyama, 2009, p. 140).

Para Philippe Dubois, o vídeo está nos interstícios e não tem uma materialidade, é um parêntese entre o cinema e a imagem digital "o vídeo não é um objeto (algo em si, um corpo próprio), mas um estado, é "sem corpo nem consciência, a imagem eletrônica só serve para ser transmitida" (Dubois, 2004, p. 64). Na mesma linha de pensamento, o autor discorre:

"Parece ser o lugar e o meio de uma reflexão de cinema, nos dois sentidos que esta fórmula admite: o vídeo aparece de certa maneira como metacinema. Note-se também que esta reflexão nunca é genérica, jornalística ou neutra, mas sempre extremamente personalizada, interindividual." (Dubois, 2004, p. 164)

O vídeo tem a característica da plasticidade, para Rancière, é a imagem do vídeo que pela ação de um sinal eletrônico é transformável dispondo de "matéria infinitamente maleável" (Rancière, 2012, p. 119). Mas a plasticidade do vídeo também é contaminada pelas suas condições de produção e a sua possibilidade de 'abertura', estando ao alcance de mais artistas e democratizando a ferramenta como forma artística e experimental. Desta maneira "o vídeo fazia desaparecer essa tensão em proveito de uma circulação infinita das metamorfoses da matéria dócil" (Rancière, 2012, p. 120), no entanto, para o filósofo que ao longo dos anos estudou a função das imagens e da sua potência, a imagem de vídeo conquistou um espaço de diversidade e de liberdade operando em diferentes "regimes de inscrição". Essa conquista é uma das principais características do vídeo, a possibilidade de potencializar o caráter operativo das imagens em movimento, abrindo novos espaços para a arte e para a reflexão sobre a política das imagens, acrescentado uma nova camada à discussão sobre o conceito da própria imagem. Desta forma, a potência do vídeo ensaio está no processo audiovisual como forma de pensamento, e segundo Rascaroli: "It is first of all opportune to understand when and where the

concept of a filmic essay emerges in film theory, as well as in the practice of filmmaking" (Rascaroli, 2008, p. 26). Rancière evoca Godard como um realizador que trabalha o desligar das metáforas para criar outra 'história' referindo que: "Godard faz esse cinema que não foi. Mas o faz com os meios da montagem de vídeo. Constrói, na tela de vídeo, com os meios do vídeo, um cinema que jamais existiu" (Rancière, 2014, p. 124).

Nos anos 70, o aparecimento do vídeo e o seu processo de produção, vieram libertar e potencializar diferentes géneros, tal como a vídeo performance e as instalações audiovisuais, que, devido aos meios de produção ganharam a sua liberdade. Também muitas mulheres tiveram mais acesso a essa tecnologia; inúmeras mulheres artistas viram os seus trabalhos a ganhar forma.

Rosalind Krauss (2008), defende que, o que define o vídeo não é o seu aparato técnico, mas sim o aspeto tecnológico. O cinema está em todo o lado, foi o vídeo que o libertou, apresentando a possibilidade de renascimento do cinema com novas formas de gravação de projeção e desterritorializando o formato de exibição. Para Rancière (2014, p. 125) as "técnicas e os suportes novos oferecem possibilidades inéditas a essas metamorfoses, assim a imagem não deixará tão cedo de ser pensativa".

O vídeo e os meios digitais possibilitaram e abriram novas formas de olhar para o arquivo, e daí surgem encontros inesperados que emergem desta reunião de tecnologias, para Mulvey é através do digital que existe a possibilidade de espectador parar e congelar um momento de um filme de uma forma fantasmagórica:

"While the coincidence between the cinema's centenary and the arrival of digital technology created an opposition between the old and the new, the convergence of the two media translated their literal chronological relation into a more complex dialectic. Everyone knows that celluloid consists of a series of still frames that have been, by and large, inaccessible to the film spectator throughout its history. Digital technology enables a spectator to still a film in a way that evokes the ghostly presence of the individual celluloid frame. Technically this is an anachronism. It is only due to an imaginative association with film's archaic structure that the materiality of celluloid comes to mind." (Mulvey, 2006, p. 26)

Para o presente trabalho, usa-se o vídeo ensaio documental enquanto ferramenta artística primordial e como potencia criativa "while essay films typically do not follow a clear narrative trajectory, they often self-reflexively offer their own film criticism. Like its ancestor,

the written essay, the genre of the essay film poaches across disciplinary borders, often transgressing conceptual and formal norms" (Alter, 2007, p.44).

O ensaio audiovisual está na fronteira entre o documental e a ficção, segundo a pesquisadora Nora Alter (2007), o ensaio é um gênero híbrido que combina, o filme, a arte, e o documentário. Assim como os textos, o ensaio tem a particularidade de estar em aberto e em processo de realização. Para Alter: " 'To essay' means 'to assay', 'to weigh', as well as 'to attempt', suggesting an open-ended, evaluative search. But this objective search is haunted and con- strained by the presence of individual subjectivity" (Alter, 2007, p. 45).

Pela sua forma híbrida, sem o seu lugar definido e a dificuldade de catalogação, o vídeo ensaio é uma forma que se move nos intervalos entre o vídeo, o cinema e o ensaio, sendo por excelência um território de experimentação e ruptura, propício à criação artística da liberdade das imagens em movimento.

DO CINE OLHO AO EYEBORG

O cérebro cria circuitos mnemônicos gerando condições para discursividades, a evolução tecnológica do homem e a sua sociabilidade permitem a extensão e uma ampliação do corpo enquanto dispositivo; em poucas décadas o homem aumentou a sua esperança média de vida. Os corpos tecnológicos são programados para durar mais tempo, um corpo Ciborgue, termo cunhado pela bióloga e investigadora Donna Haraway, no texto seminal *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century* (1985). A autora salienta a importância do corpo resultante das mudanças e avanços tecnológicos e culturais, sendo que no século XX, todos somos Ciborgues, pois somos corpos contaminados pela tecnologia. De certa forma, ainda no século XVII, Espinosa já tinha vislumbrado a potência do corpo, como extensão; para Haraway (2016) o Ciborgue, é uma metáfora para um novo mundo e uma nova política, onde as fronteiras entre o físico e o não físico são cada vez mais fluídas. Essa mistura de fronteiras, faz Haraway repensar questões relacionadas com género, sexo, raça e tecnociência, que apresentam e reconfiguram novas políticas de poder, "so my cyborg myth is about transgressed boundaries, potent fusions, and dangerous possibilities, which progressive people might explore as one part of needed political work" (Haraway, 2016, p. 14) desta forma, novos corpos e relações podem ser reconfigurados e moldados para um novo contexto político. No entanto, como alertou Paul Virilio (1983) a pressa e o ritmo acelerado nos conduzem a uma superficialidade do conhecimento, a que o autor denominou de Dromologia, pois para Virilio, "toda a sociedade é fundada numa relação de velocidade. Toda a sociedade é dromocrática" (Virilio, 1983, p. 49).

McLuhan, também tinha chamado a atenção para a forma como absorvemos as novas tecnologias e a relação direta com a acelerada interiorização dessa tecnologia: "Quando a tecnologia estende ou prolonga um dos nossos sentidos, a cultura sofre uma transposição tão rápida quanto mais rápido for o processo de interiorização da nova tecnologia" (McLuhan, 1972, p. 70). Para o autor essa incorporação das tecnologias no quotidiano provoca um "entorpecimento", assim, para McLuhan o homem "é perpetuamente modificado por ela, ao mesmo tempo que vai encontrando novos modos de a transformar. O homem converte-se, por assim dizer, no órgão sexual do mundo da máquina" (McLuhan, 2008, p. 60). Por conseguinte, cada vez mais a humanidade reage e absorve as novas tecnologias sem tempo de reflexão; existe uma aceleração tecnológica, a que muitos chamam de progresso, mas para Benjamin (2012) o progresso é catástrofe. Também para Paul Virilio, toda a tecnologia empenhada na construção

de uma bomba só atingirá a sua potência de propósito quando explodir. Na mesma linha de pensamento, Maya Deren em 1947, elaborou sobre o desastre; para a cineasta, o desastre iminente faz parte da ciência. Para a cineasta existe um 'acordo' consciente entre o homem e o desastre, de certa forma o acidente é contingente:

"O gás canalizado em todas as cozinhas simplifica o ato de suicídio; a eletricidade pode causar uma morte estranha; carros podem colidir; aviões podem cair; tanques podem explodir. Mas o homem chegou a um acordo com o desastre científico há muito tempo e permanece consistente na sua atitude." (Deren, 1946, p. 7) ⁶

Deren, escreve uma provocação para os artistas surrealistas: "O homem cientista, pelo exercício das faculdades racionais, tornou-se mais competente do que o artista moderno. Aquilo que os surrealistas trabalham e suam para conseguir, e acabam apenas simulando, pode ser realizado em plena realidade, pela bomba atômica" (Deren, 1946, p. 10) ⁷.

Benjamin, faz uma feroz crítica ao conformismo de "nadar no sentido da corrente" (Benjamin, 2012, p. 136), sentido esse que é o do desenvolvimento técnico, o crescimento baseado na exploração do trabalho do proletariado, o homem que só é capaz de considerar "os progressos no domínio sobre natureza, não só as regressões da sociedade" (Benjamin, 2012, p. 137). No ensaio *A pequena história da fotografia*, escrito em 1931, Benjamin anunciava um futuro para o dispositivo com a possibilidade da câmara ficar cada vez menor e mais rápida, preparada para eternizar imagens fugazes, imagens que pela sua celeridade apanham desprevenidos e paralisam os observadores.

Em 1948 Alexander Astruc, também já tinha vislumbrado um futuro para o cinema; com a democratização dos meios de produção no cinema e o acesso às novas tecnologias que alteraram as formas de produção cinematográfica. Atualmente, é possível fazer um objeto filmico com uma equipa reduzida; a relação do realizador com a câmara e do realizador com o objeto que está a filmar ficou mais próxima e mais íntima.

⁶ Tradução nossa a partir do original: "The gas piped through every kitchen simplifies the act of suicide; electricity can cause a strange death; cars can collide; airplanes can crash; tanks can explode. But man had come to terms with scientific disaster long ago, and remains consistent in his attitude."

⁷ Tradução nossa a partir do original: "But even in this effort, man the scientist has, through the exercise of rational faculties, become more competent than the modern artist. That which the sur-realists labor and sweat to achieve, and end by only simulating, can be accomplished in full reality, by the atom bomb."

Sem os custos de produção de outrora e o acesso a novas plataformas de divulgação, torna-se crucial usar e potencializar essas ferramentas. Como salienta Manovich (2008), hoje, devido às plataformas *web* gratuitas e *software* barato é possível partilhar e divulgar vídeos, além de existirem câmaras de vídeo de alta definição e a possibilidade de adição de recursos de câmara e vídeo a telemóveis. Aquilo a que Lipovetsky denomina de uma capacidade da tecnologia de ocupar menos espaço; para o autor: "A tecnologia torna-se humorística à força do compacto, de dimensões reduzidas" (Lipovetsky, 1988, p. 156).

Também se torna necessário recuperar a relação direta entre a origem do objeto da câmara de filmar e a história das armas de fogo; pois, as tecnologias de som e vídeo são dispositivos derivados das *machine guns*; toda a tecnologia é derivada da indústria da guerra (Virilio, 2019).

A primeira imagem fotográfica da terra, foi realizada com o foguete V2, no dia 24 de outubro de 1946. O V2, sigla em alemão para *Vergeltungswaffe* foi o primeiro míssil balístico da história, usado na Segunda Guerra Mundial pelos nazis. Foram os primeiros mísseis telecomandados e V2 significa vingança; a primeira imagem que temos da terra foi recolhida por uma máquina que outrora foi usada para matar milhares de pessoas. Kittler descreve esta ideia:

"The history of the movie camera thus coincides with the history of automatic weapons. The transport of pictures only repeats the transport of bullets. In order to focus on and x objects moving through space, such as people, there are two procedures: to shoot and to film." (Kittler, 1999, p. 124)

Com o avanço das novas tecnologias, as câmaras de filmar estão mais portáteis e cada vez mais se afiguram como uma extensão do homem (Marshall & Fiore, 1966). Também Astruc (1948) tinha antecedido a mobilidade do cinema com a *caméra-stylo*: uma câmara que grava uma trilha sonora e imagens num desdobramento do nosso universo imaginário; um cinema confissão, ensaio, revelação, mensagem; uma máquina que pode ler as nossas palavras e imagens interiores; um objeto que está no nosso bolso das calças. Astruc, salienta a importância para os artistas da acessibilidade das câmaras, tornando o cinema mais pessoal, mas também, possibilitando o registo de imagens acessível à grande parte da população. No mesmo ano, a cineasta Maya Deren evoca o slogan da Kodak: "você aperta o botão, e ela faz o resto!" (Deren, 1946, p. 30). Da mesma forma, Susan Sontag nos *Ensaio sobre fotografia* (1977), recordou o episódio desta primeira promoção comercial da Kodak de 1888.

No texto seminal *Por um cinema imperfeito* (1969) do realizador cubano Juan Garcia Espinosa, o autor faz uma dura crítica ao cinema hegemónico e tecnicamente perfeito, descrevendo que:

"O cinema tecnicamente bem realizado é um cinema reacionário e que com a democracia do cinema está ao alcance de mais, assim a possibilidade de que todos possam fazer cinema, um feito de extrema importância para a cultura artística a possibilidade de resgatar, sem complexos, nem sentimentos de culpa de nenhuma classe, o verdadeiro sentido da atividade artística. Ocorre então que podemos entender que a arte é uma atividade 'desinteressada' do homem." (Espinosa, 1969, p. 1)

Especificamente na fotografia e no cinema, é fundamental o artista ter consciência de que o trabalho artístico é mediado pela câmara de filmar, e como salienta Deren é através desse instrumento que o artista cria a sua obra:

"A realidade passa a realidade passa diretamente pela lente da câmara para ser imediatamente registrada em filme, e essa relação pode, às vezes, prescindir de todos os serviços, exceto os mais manuais de um ser humano, e mesmo, sob certas condições, produzem filmes quase 'intocados por mãos humanas'. " ⁸ (Deren, 1946, p. 30)

Neste sentido, torna-se necessário que o artista tenha noção do aparelho que está a usar para não cair no erro de um gesto 'programado', aquilo que Flusser também alertara. Para Deren:

"[A] posição da câmara em relação à realidade pode ser tanto uma fonte de força, como quando o 'realismo' da fotografia é usado para criar uma realidade imaginativa; ou pode seduzir o fotógrafo a confiar no próprio mecanismo na medida em que suas manipulações conscientes são reduzidas ao mínimo." ⁹ (Deren, 1946, p. 30).

⁸ Tradução nossa, a partir do original: "The reality passes directly through the lens of the camera to be immediately recorded on film, and this relationship may, at times, dispense with all but the most manual services of a human being, and even, under certain conditions, produce film almost 'untouched by human hands'."

⁹ Tradução nossa a partir do original: "The position of the camera in reference to reality can be either a source of strength, as when the 'realism' of photography is used to create an imaginative reality; or it can seduce the

Flusser, compara a máquina fotográfica com todos os aparelhos da estrutura, defendendo que todos os instrumentos funcionam como prolongações dos órgãos do corpo humano, desta forma os artistas que trabalham com esses dispositivos e são condicionados pelos mesmos, o que poderá ser fatal para o homem, existindo o perigo de os instrumentos assumirem a programação e substituírem o trabalho realizado pelo homem (Flusser, 1985, p. 40).

Assim, para Vilém Flusser só os artistas experimentais é que podem fazer a diferença, pois só eles conseguem conscientemente desprogramar o aparelho, forçando a máquina a criar uma imagem que não consta no programa. Como refere Arlindo Machado, o artista deve 'submeter' a media com a qual trabalha, desorganizar o meio, alterando-o; no entanto, fazer esse trabalho de subverter o meio é cada vez mais difícil, pois as máquinas estão lacradas e seladas de uma forma inacessível ao homem, funcionando como caixas negras fechadas a sete chaves, além disso, as máquinas têm uma durabilidade, uma obsolescência programada. No entanto para Flusser, só essa desprogramação é que pode "apontar um caminho para a liberdade"; é a desconstrução da máquina e a visão crítica do artista que pode fazer alguma mudança. Maya Deren também teceu alguns pensamentos muito importantes de crítica cinematográfica sobre o cinema hegemónico e linear; não só na sua narrativa, mas também no processo de realização e no posicionamento dos cineastas em relação aos aparelhos de filmagem.

"De fato, quanto menos o artista colaborar com o instrumento, com plena consideração de suas capacidades, mais ele obterá, como resultado, filme que expressa a mecânica da câmara, e não suas próprias intenções. Não é apenas o artista de cinema que deve lutar para descobrir os princípios estéticos da primeira nova forma de arte em séculos; é também o público que deve desenvolver uma atitude receptiva projetada especificamente para o cinema e livre dos critérios críticos que foram desenvolvidos para todas as formas de arte mais antigas." ¹⁰ (Deren, 1946, p. 43)

photographer into relying upon the mechanism itself to the extent that his conscious manipulations are reduced to a minimum."

¹⁰ Tradução nossa a partir do original: "As a matter of fact, the less the artist collaborates with the instrument, with full consideration to its capacities, the more he will get, as a result, film which expresses mechanics of the camera, and not his own intentions. It is not only the film artist who must struggle to discover the esthetic principles of the first new art form in centuries; it is the audience, too, which must develop a receptive attitude designed specifically for film and free of the critical criteria which have been evolved for all the older art forms."

Sem dúvida, que este posicionamento de Deren já era promontório da potência da câmara, não só para os artistas, mas também para o público, e no contemporâneo, através do desenvolvimento tecnológico está tudo mais diluído, assim é necessário estar atento às novas relações que se estabelecem com a câmara de filmar.

Atualmente, somos filmados em todo o lado, existem câmaras de filmar que funcionam como um panótico, vigiando e registrando os nossos movimentos a toda a hora. Como salienta Foucault (1999), deixamos de ter o poder do nosso eu, e a visibilidade torna-se uma armadilha; mesmo uma imagem que alguém regista e publica numa rede social, funciona como uma inscrição do nosso tempo e da nossa vida, uma invasão da nossa esfera privada realizada por um tipo de vigilância coletiva. Os nossos computadores pessoais, os telemóveis, câmaras de trânsito e todas as ferramentas que têm incorporadas; câmaras e microfones integrados, todos esses objetos funcionam como um panóptico, vigiando e registrando os nossos movimentos a toda a hora. Foucault reitera:

"O lado da grande tecnologia dos óculos, das lentes, dos feixes luminosos, unida à fundação da física e das cosmologias novas, houve as pequenas técnicas das vigilâncias múltiplas e entrecruzadas, dos olhares que devem ver sem ser vistos; uma arte obscura da luz e do visível preparou em surdina um saber novo sobre o homem, através de técnicas para sujeitá-lo e processos para utilizá-lo." (Foucault, 1999, p. 196)

Será que existe uma consciência dessa relação mediada por objetos cada vez mais pequenos, cada vez mais portáteis, autónomos e diluídos no nosso corpo? A relação entre a câmara de filmar foi abordada no filme *Crônica de um Verão* (Rouch & Morin, 1960), no filme é questionado de uma forma bem clara o problema do objeto câmara de filmar na rodagem do documentário; alguns entrevistados mostraram ser intimidados e não estar à vontade, a câmara de filmar, assemelha-se a uma arma. Este filme também questiona as relações entre os cineastas e o biografado.

Do *Cine olho* (1923) de Dziga Vertov, até ao *Eyeborg* ¹¹, as câmaras e os ecrãs estão incorporados cada vez mais no ser humano, psicologicamente, mas também fisicamente. A rápida velocidade não nos dá tempo para pensar e para refletir, só existe o reagir.

¹¹ Rob Spence é um cineasta que em criança perdeu o olho com acidente de espingarda. Na idade adulta desenvolveu um olho de câmara de vídeo sem fio. Ao longo dos anos, Rob criou várias versões de um olho/câmara, desde um com uma concha transparente que mostra a tecnologia dentro, uma versão vermelha do Exterminador até um olho com um aspeto mais realista. O olho é composto por uma minúscula câmara de vídeo sem fios. Fonte: <http://eyeborgproject.com/>

A UBIQUIDADE CINEMATOGRAFICA, DA DOMESTICAÇÃO DO CINEMA AO CINEMA EXPANDIDO

Paul Valery aprofunda o conceito da "conquista de ubiquidade" e o cruzamento entre o passado e o devir; o cinema é por excelência uma arte desterritorializada, sem fronteiras e limites, move-se ao sabor da sociedade capitalista e consumista. Como refere Benjamin, a obra cinematográfica está impregnada da condição de reprodutibilidade técnica, uma vez que essa condição faz parte da sua origem. Se no início as primeiras exhibições eram feitas em cafês, em locais inusitados, com o tempo a indústria apropriou-se do 'Cinema', e colocou-o numa sala. Foi formatado e tratado como mercadoria, tudo por uma questão económica e capitalista que quis rentabilizar e apropriar-se de uma arte para a transformar em indústria; o que resultou na produção de um cinema hegemónico, uma vez que, as condições de exibição também alteram as da produção e de certa forma, é também essa força capitalista que está a retirar o cinema da sala e o está a reconfigurar noutras plataformas de exibição.

A relação do espectador com o cinema dentro de uma sala é diferente da atenção de um espectador que visiona um filme em casa na tela de um computador. Quando alguém se dispõe a ir ao cinema, está a fazer um movimento físico de ir até um local específico, existe uma pré-disposição para ir até ao cinema, e todo um conjunto de códigos estão presentes nessa ação. Existe também uma disponibilidade mental e de atenção, o espectador vai ser convocado para assistir a um filme, existe todo um sistema de signos que são ativados para esse momento. A sala escura do cinema, o desligar das telas e dos telemóveis, e apesar de ser uma experiência individual, estar numa sala de cinema é uma experiência partilhada e coletiva; implica estar com outras pessoas a partilhar o mesmo espaço de visionamento.

Por outro lado, existem dois tipos de cinema: a sala de cinema de rua e as salas de cinema nos centros comerciais, nos *multiplexs*, que são locais de consumo. Ir ao cinema nos centros comerciais é diferente, uma vez que são espaços artificiais que tentam simular o espaço público, mas não o são. São os 'não lugares' como refere Marc Augé, são "um espaço que não pode definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um "não lugar" (Augé, 2016, p. 69), é a tendência de muitas sociedades, esvaziar as cidades e apostar numa construção de espaços de consumo. São também, de certa forma os 'espaços fluxos', termo cunhado por Castells (1999), um local que nos oferece múltiplas escolhas e contamina o nosso olhar; no entanto é um lugar que poderia estar localizado em qualquer parte do mundo, sem identidade própria e fruto da gentrificação das cidades; um lugar que destruiu outros lugares, esvaziou outros lugares e tenta a toda a hora capturar a nossa atenção e privatizar

o nosso olhar e os nossos sentidos. Converte-se numa autêntica catedral do consumo; para Marc Augé estes “não lugares” são o resultado da sobremodernidade, que o autor identifica como "espaços que não são eles próprios lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a 'Lugares de memória', ocupam nela uma área circunscrita e específica" (Augé, 2016, p. 69).

Além do 'não lugar' também são lugares de controlo, estamos a ser vigiados a todo o momento, ao entrar no centro comercial, estamos a ser gravados, registados e controlados, aqui os nossos corpos são controlados (Foucault, 1999). Normalmente os cinemas estão no último andar, estrategicamente colocados, assim, o espectador tem de percorrer um longo caminho até aos cinemas, passando pelas montras e mercadorias, escadas rolantes e todas as passagens possíveis, e se o *flâneur* de Baudelaire e de Benjamin busca um refúgio na multidão, no centro comercial o indivíduo perde-se na solidão da pós-modernidade. Podemos fazer uma comparação destes locais com as exposições universais como "centros de peregrinação da mercadoria-fetichismo" que Benjamin tinha antecipado em *Passagens*:

"As exposições universais idealizam o valor de troca das mercadorias (...) Elas dão, assim, acesso a uma fantasmagoria em que o homem entra para se distrair. No interior das diversões, às quais o indivíduo se abandona no âmbito da indústria do entretenimento, fica sempre um elemento constituinte, uma massa compacta."
(Benjamin, 2019, p. 127)

Nos centros comerciais, os cinemas estão situados perto das praças da alimentação, o odor de comida invade quem vai ao cinema, é toda uma experiência desgastante e stressante. Na sala de cinema antes de o filme começar, somos agredidos pela publicidade, o espectador é obrigado a ver imagens; ir ao cinema no *Shopping* é fazer parte da 'sociedade do espetáculo' (Debord, 2012). Existem um conjunto de situações que estão imbuídas nesta experiência de ir ao cinema, experiências que não são convocadas pelo espectador, mas os consumidores/espectadores são obrigados a suportar. Muitos destes cinemas têm dezenas de filmes; por vezes têm o mesmo repetido, acrescentando uma versão falada em português, normalmente por causa das crianças, pois são os seus principais clientes. Além da criança, também vendem bilhetes aos seus pais ou a quem está a acompanhar as mesmas, e as crianças também são excelentes consumidores de pipocas e refrigerantes. No entanto, este menu cinematográfico apresenta-se muito calórico e hegemónico, uma programação de *blockbusters* e comédias deprimentes. Antes de o filme começar somos confrontados por publicidade a

produtos e bens de consumo, uma fastidiosa publicidade, agudizada pelo som exageradamente alto, com o intuito de captar a nossa atenção; e somos inundados com 20 minutos de anúncios. Começa o filme, ouvimos o espectador do lado a comer e a bebericar o refrigerante, produzindo um som com a sua nova 'palha', que foi substituída por uma palha de papel reciclável, tudo pela preocupação ambiental. Durante a projeção do filme, somos inúmeras vezes interrompidos pela luz das telas de telemóveis e pelo toque dos mesmos, assim, entram em competição com a tela de cinema – um conjunto de estímulos externos faz parte desta experiência de ir ao cinema. Um corte abrupto, o filme é muitas vezes cortado a meio de uma cena para que possa haver o intervalo, algo não inocente, pois se antigamente, quando o filme era exibido em película havia intervalo para dar tempo ao projecionista para trocar a *bobine* e colocar a segunda parte do filme, hoje em dia, o intervalo é desnecessário; no entanto, existe um intervalo artificial, para aguçar uma necessidade biológica, o desejo, para que os espectadores possam ir reencher os baldes de pipocas e os seu copos com refrigerantes... A experiência de ir ao cinema é mercantilizada ao máximo no paraíso artificial do *Shopping*.

Já a experiência de ir a um cinema de rua, é bem diferente; o escritor Herberto Helder descreve poeticamente no texto *Cinemas*: "Comunidade das pequenas salas de cinema, não muita gente, e a que houver tocada em cheio como o coração tocado por um dedo vibrante, tocada, a pequena assembleia humana, por um sopro nocturno, uma acção estelar" (Frias et al., 2010, p. 21). Os poucos que ainda resistem a todo o custo, são espaços que foram reabilitados por amantes do cinema, cinéfilos e programadores. Esses cinemas apresentam uma proposta mais ligada a uma experiência cinematográfica; começando com uma programação bastante cuidada, por vezes estas salas têm uma rotatividade de programação muito eclética, com ciclos de cinema dedicados a clássicos do cinema e filmes que só são exibidos em circuitos de festivais. Muitos desses filmes, são acompanhados pelos realizadores, gerando uma tertúlia e discussão após o filme, tornando assim, a experiência mais rica e memorável. Mais uma camada na experiência de ir ao cinema: os cinemas de rua são espaços que estão mais recetivos para a exibição de cinema nacional. Se os cinemas situados no Shopping são 'não lugares', os cinemas de 'rua' são, 'lugares de memória', conceito do filósofo Pierre Nora (1993), um lugar com várias camadas de significados; para o autor existe uma necessidade de preservar o que está desaparecido, e ironicamente esses lugares estão a desaparecer, o filósofo alerta para a aceleração da história e a relação com a memória.

A mudança faz parte da vida, mas torna-se necessário questionar e saber quem está a trabalhar para os interesses de quem, e se até há pouco tempo eram as religiões que dominavam

o pensamento e o conhecimento a nível mundial, atualmente, o capitalismo é a principal religião – uma religião mundial, monoteísta, que idolatra um deus onnipresente, o Deus do Capital. Seguindo esta perspectiva, para Benjamin, "o capitalismo serve essencialmente para satisfazer as preocupações, os tormentos, os desassossegos a que antes as chamadas religiões davam resposta" (Benjamin, 2017, p. 30) tudo em nome do progresso e do capital.

O desdobramento do cinema e dos seus formatos de exibição em diferentes dispositivos e lugares é uma das características do cinema, é o abrir para múltiplas possibilidades de exibição. O cinema nasceu na sua génese sem a aura que Benjamin descreveu, mas com o valor expositivo e de circulação que lhe dá toda a sua potência de partilha. No entanto e como alerta Giorgio Agamben:

"Daqui a futilidade daqueles discursos bem intencionados sobre a tecnologia, que afirmam que o problema dos dispositivos se reduz àquele de seu uso correto. Esses discursos parecem ignorar que, se todo dispositivo corresponde a um determinado processo de subjetivação (ou, neste caso, de dessubjetivação), é de tudo impossível que o sujeito do dispositivo o use "de modo justo". Aqueles que têm discursos similares são, de resto, a seu tempo, o resultado do dispositivo mediático no qual estão capturados." (Agamben, 2005, p. 7)

Para Thomas Elsaesser (2018), a sala de cinema e o museu constituem dispositivos distintos e cada espaço é predeterminado e possui as suas próprias tradições. Quando o cinema está no museu, está num outro território. O museu é um lugar de memória. André Malraux (2011) já tinha declarado a possibilidade de os artistas serem curadores das suas obras com o museu imaginário, um espaço onde medeiam subjetividades entre a memória e o esquecimento, lugares que possam estimular o pensamento crítico. Segundo Pierre Nora (1993, p. 16): "Numa geração o museu imaginário do arquivo enriqueceu-se prodigiosamente".

O conceito de cinema expandido aparece pela primeira com Stan VanDerBeek (1927-1984), um artista experimental que trabalhava em múltiplas plataformas e dispositivos, percorria vários formatos, transitava entre o cinema experimental e as colagens. No seu manifesto *Culture: Itercom and Expanded Cinema* (1965), o artista apresenta a sua visão relacionada com o uso e partilha das imagens em movimento, havendo uma necessidade de instaurar uma nova forma de comunicar, algo que no futuro será chamado de '*Ethos Cinema*'. O manifesto também propõe a ideia de '*movie dromes*', estruturas em formato de cúpulas que funcionariam como bibliotecas e '*life theatres*', espaços equipados com tecnologias de vídeo e

computação para ativar e armazenar imagens recebidas através de satélites; aquilo que o artista chama de '*word wide library source*'. Sem dúvida que já era um prenúncio da internet.

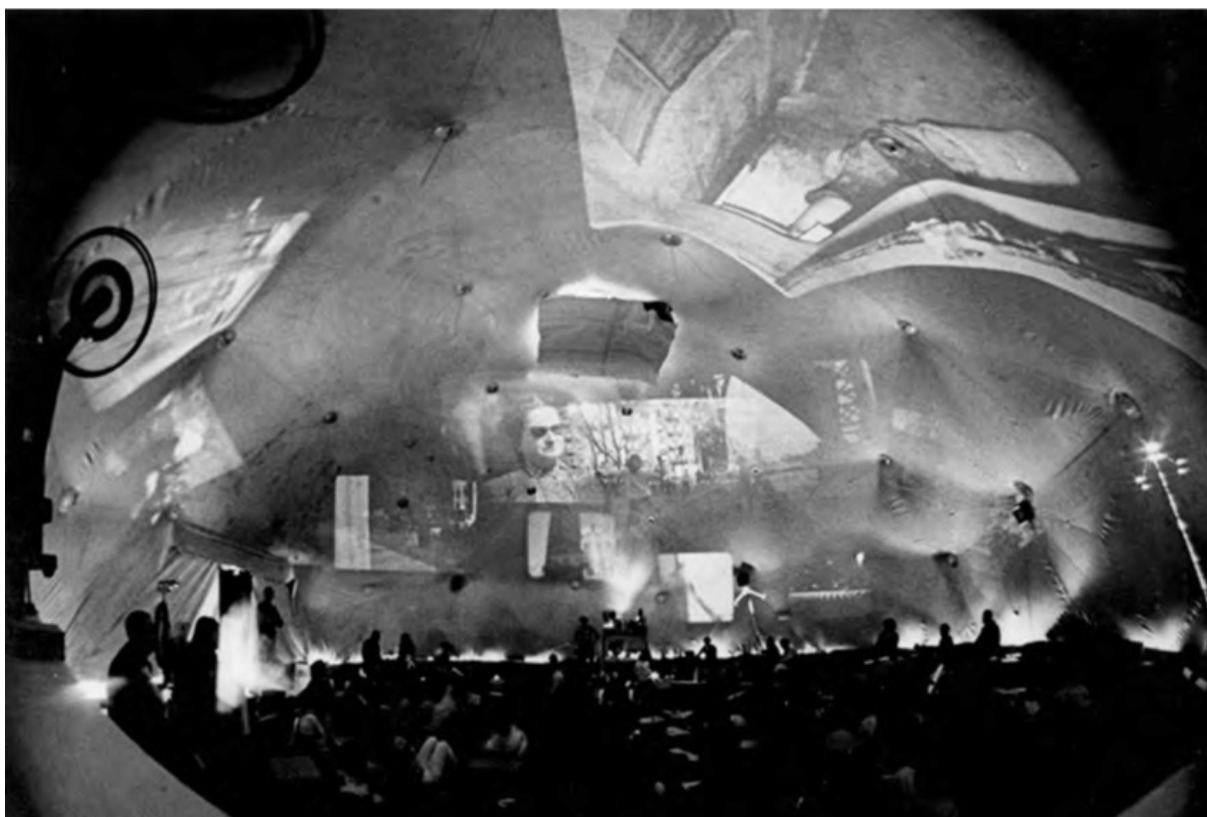


Figura 6 *MovieDrome* de Stan VanDerBeek (1965)

VanDerBeek propõe a construção de uma cúpula, *Movie-Dromes* (ver Figura 6), um espaço para projeção de imagens em movimento. O *Movie-Drome* (1963-66) possibilita a exibição de vários filmes em diferentes suportes e projeções; as imagens são contaminadas por vários filmes que estão a ser exibidos ao mesmo tempo num cinema expandido.

Esta ideia propõe um cinema disposto a mostrar novas formas para superar a tela única e o tipo de espectador que foi modelado pelo cinema convencional. Os *movie-dromes* constituíam um lugar para experiências-protótipo e performances audiovisuais; VanDerBeek convocou outros artistas para usarem e se apropriarem desta experiência, apresentações a que ele chama de: *Movie-Murals*, *EthosCinema*, *Newsreel of dreams* *Feedback* e *Image Library*. Em 1969 realizou a exposição *Videodrome*, onde apresentou novas formas de mostrar cinema, criando constelações e ligações imagéticas e cinematográficas. Mais tarde o teórico Gene Youngblood aprofundou o conceito cinema expandido no seu livro *Expanded Cinema* (1970).

IV. EXPOSIÇÃO CINE CONSTELAÇÃO

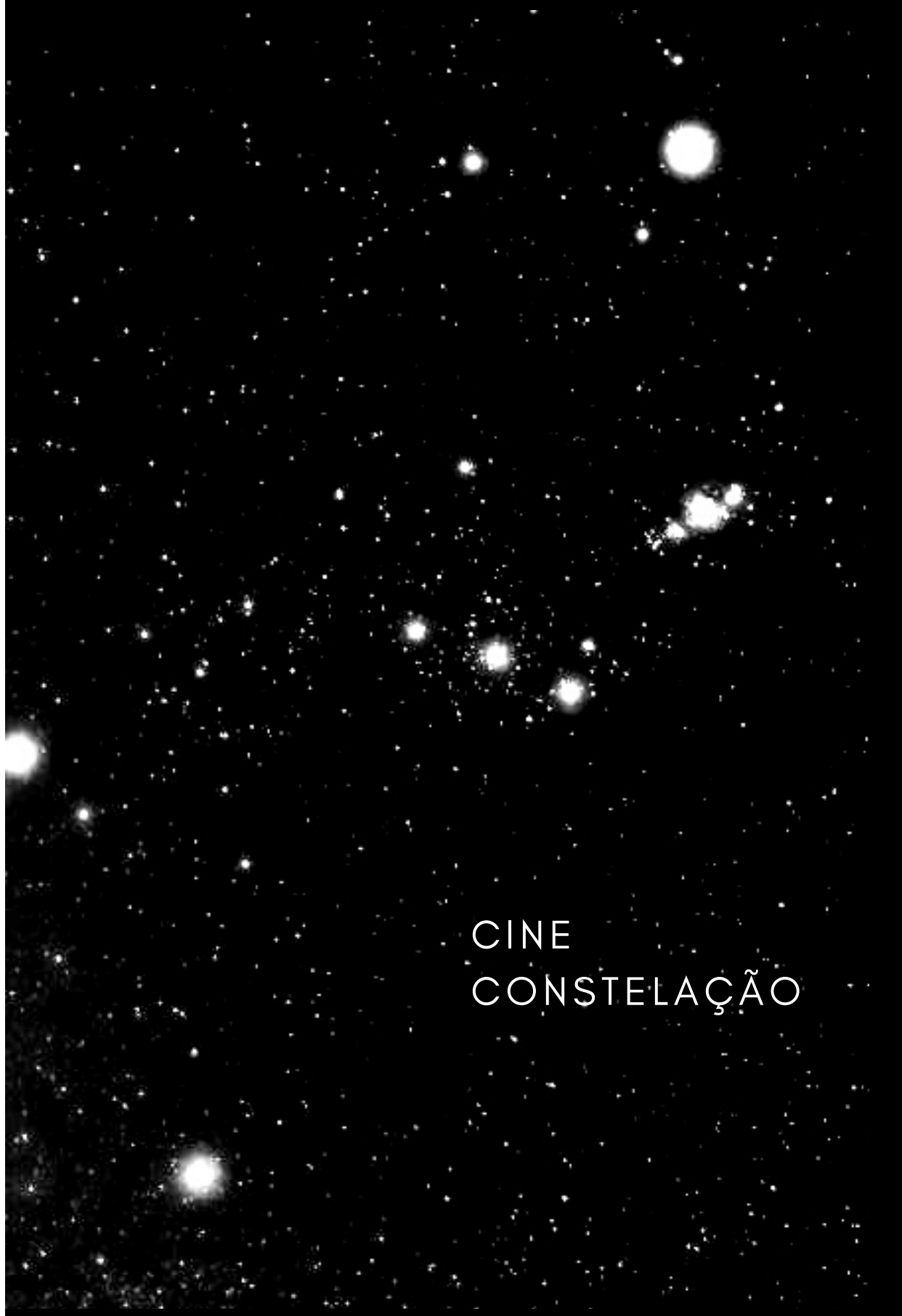


Figura 7 Cartaz da exposição *Cine Constelação* (2022)

Fazer este trabalho teórico e artístico foi uma travessia rica em questionamentos, este capítulo apresenta um resultado híbrido entre o corpo de trabalho artístico que foi realizado ao longo do doutoramento e as questões que se apresentaram durante este processo.

A exposição *Cine Constelação* (ver Figura 7 e Figura 8), é composta por doze vídeos: ensaios, vídeos documentais, experimentais e *Cinegrafemas*. Alguns trabalhos são acompanhados de um texto com uma reflexão e problematização teórica e analítica, questionando as relações que se estabelecem entre eles.

Para isso torna-se necessário refletir a condição dos novos media, a potência das imagens híbridas e o arquivo digital, que revela novas oportunidades, tornando visível o invisível, possibilitando captar formas de apropriação e deslocamento de imagens, ampliando os limites, criando objetos cinematográficos. Conceitos como o *atlas, imagem sobrevivente* de Aby Warburg e de *constelação* de Walter Benjamin, estão implícitos no desenvolvimento deste trabalho. Os vídeos têm diferentes formatos e géneros, vídeos ensaio, híbridos, entre o experimental, documental e ficção, no entanto, todos têm um lado experimental muito acentuado. *Cine Constelação*, apresenta um conjunto dos vários vídeos no mesmo espaço expositivo. Cada peça terá o seu suporte de visionamento e irá debruçar-se sobre um tema específico, e apesar de todos os trabalhos serem autónomos, também funcionam como um todo, num mosaico áudio visual que apresenta várias questões e acrescenta outras. Estes vídeos, funcionam como objetos fluídos, estão na sua génese impregnados da condição técnica dos novos media, quer seja através da realização de imagens originais ou da apropriação de imagens de arquivo. O resultado é uma montagem que faz um deslocamento dessas imagens para uma nova temporalidade. Em muitos trabalhos visuais são usadas imagens que estão disponíveis no vasto arquivo digital da internet, deslocando as imagens para um novo contexto, como refere Hito Steyerl: "A imagem pobre incorpora a vida após a morte de muitas antigas obras-primas do cinema e da videoarte" (Steyerl, 2009, p. 9).

Apresentam-se doze vídeos em diferentes suportes de modo a completar e a enriquecer o corpo de trabalho deste documento teórico/artístico. O facto de exhibir os filmes num espaço de galeria em vez da tradicional exibição numa sala de cinema, influencia todo o projeto. Como refere Thomas Elsaesser (2018), a sala de cinema e o museu constituem dispositivos distintos e cada espaço é predeterminado e possui suas próprias tradições, e o tempo de contemplação é o motivo de diferenciação entre a sala de cinema e o museu, a que o autor chama de "dois arranjos visuais e *dispositifs* espaciais antagônicos" (Elsaesser, 2018, p. 40).

Desta forma, neste capítulo apresento uma possível estrutura e organização para a exposição, *Cine Constelação*, com uma proposta e folha de sala para um espaço expositivo, no entanto, é de salientar que esta constelação de vídeos está permeável a diferentes estruturas de visionamento e exibição, além de ser um trabalho em trânsito também poderá ser alimentado constantemente por mais vídeos.

Com esta exposição e através dos vários objetos filmicos, pretende-se fazer um desdobramento de várias questões criando uma relação fecunda entre prática e teoria. Nesta etapa vários realizadores e artistas são evocados: Dziga Vertov, Jean Vigo, Jean Rouch, Jean Luc Godard, Agnès Varda, Maya Deren, Chris Marker, Bárbara Virgínia, Orson Welles e Glauber Rocha. Na análise teórica de alguns vídeos relaciona-se o trabalho artístico com vários autores, entre eles: Edgar Morin, Roland Barthes, Walter Benjamin, Michael Foucault, Friedrich Kittler, Marshall McLuhan, Lev Manovich, Susana Sontag, Alexandre Astruc, Teresa de Lauretis, Laura Mulvey, Vilém Flusser, Aby Warburg, Pierre Nora, Thomas Elsaesser, Didi-Huberman, Hans Belting, Giorgio Agamben, e Jacques Lacan.

Exposição Cine Constelação

Link: <https://vimeo.com/showcase/9165795>

Password: CineConstelacao2022

Arret

Um poema visual acompanhado por um anagrama sonoro numa corrida espacial.

A Primeira vez

Um vídeo ensaio que faz uma genealogia de algumas primeiras imagens, desde o primeiro retrato fotográfico, que é um autorretrato, comumente chamado de *selfie*, até ao primeiro vídeo difundido no *youtube*.

Becomingness

Ser mulher realizadora é estar em devir.

Discursos Transgressivos

Vídeo ensaio que explora a relação entre os filmes, *Aldeia dos Rapazes* (1946), de Bárbara Virgínia e *Zero de Conduite* (1933) de Jean Vigo.

Limite

Uma instalação visual e sonora que aborda a fissura, o rompimento e a costura do desejo em diferentes velocidades.

Gilda

Documentário formato curta-metragem com a fotógrafa Gilda Grillo, uma das principais responsáveis pela divulgação internacional das *Novas Cartas Portuguesas*, de Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa. Três Marias, foi como ficaram conhecidas as escritoras. Considerada a primeira ação feminista internacional, pela NOW-*National Organization for Women*.

A Câmara

A Câmara, resulta de uma apropriação de vários filmes de diferentes autores que abordam no seu trabalho a relação com o dispositivo: câmara de filmar. Este filme apresenta uma apropriação de imagens de outros realizadores e artistas.

Antígona

Último momento de Antígona antes de morrer “fora de cena”.

Nascuta

12 de Maio, o dia do nascimento da realizadora, é também o dia da morte de outra mulher. A fotografia de uma jovem mulher numa campa num cemitério na Romênia é o ponto de partida para este filme poema. *Nascuta* tenta resgatar uma possível ligação entre a morte, o tempo e a imagem. Inspirado no livro *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977) de Roland Barthes.

O Primeiro Beijo

Vídeo poema que evoca o mito narcísico e a sua reafirmação na contemporaneidade.

Cinegrafema de Ruth

Corpo dispositivo cine palimpsesto. Corpo lugar de memórias.

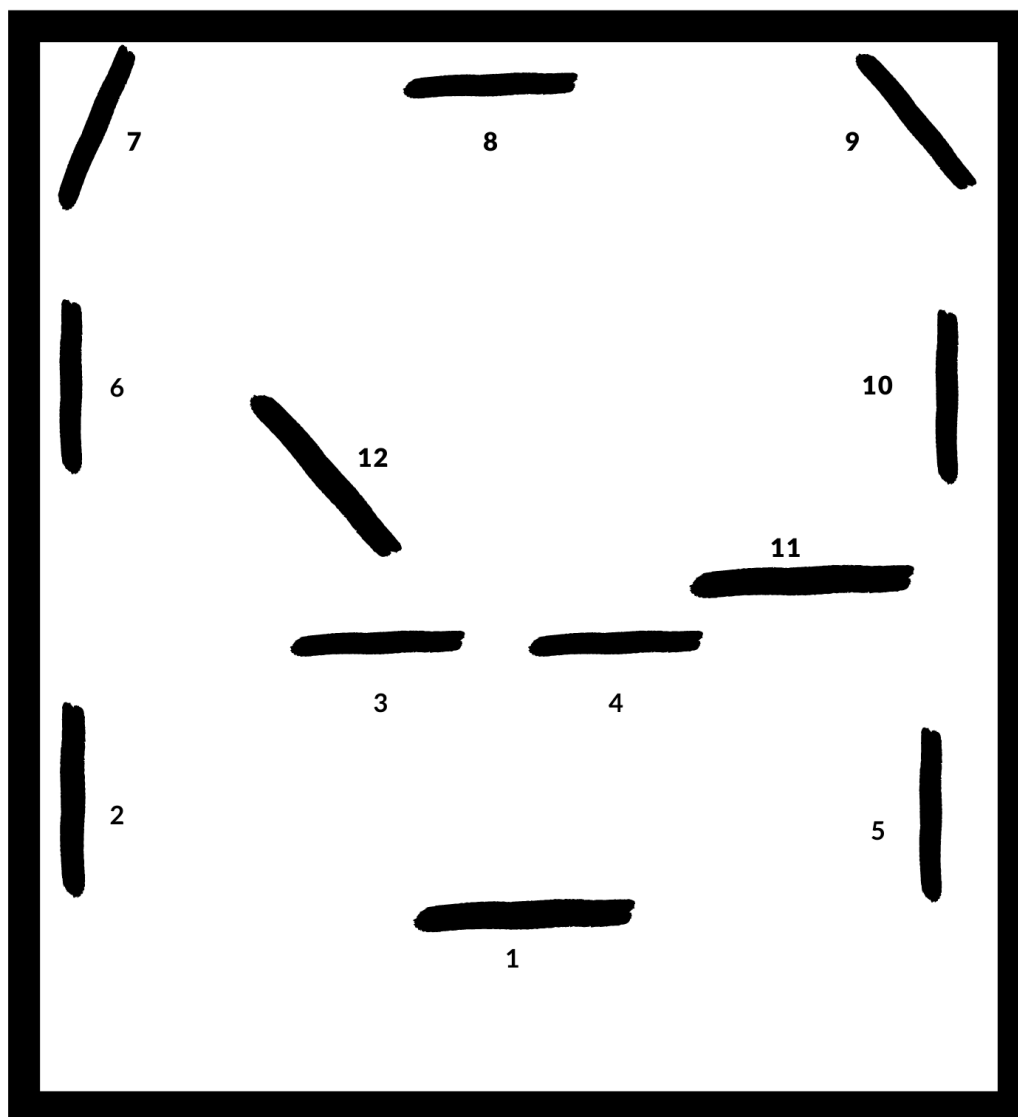
Eu, tu e o outro

Exercícios do 'olhar' através da câmara.

Este vídeo fragmento foi ativado durante a performance de cinema expandido no espetáculo,

Estro Watts, Poesia na idade do Rock, de Gonçalo Amorim e Paulo Furtado (2020).

CINE CONSTELAÇÃO



1. ARRET, 2021

Vídeo, som

3' loop

2. A PRIMEIRA VEZ, 2020

Vídeo, som

3' loop

3. BECOMINGNESS, 2019

Vídeo, som,

5' loop

4. DISCURSOS TRANSGRESSIVOS, 2019

Vídeo, som

5' loop

5. LIMITE, 2021

Vídeo, som

1' loop

6. GILDA, 2021

Vídeo, som

10' loop

7. A CÂMARA, 2021

Vídeo, som,

9' loop

8. ANTIGONA, 2020

Vídeo, som,

3' loop

9. NASCUTA, 2019

Vídeo, som,

5' loop

10. CINEGRAFEMA DE RUTH, 2022

Vídeo, som

1'37" loop

11. O PRIMEIRO BEIJO, 2020

Vídeo

2'32" loop

12. EU, TU E O OUTRO, 2021

Vídeo

2'20" loop

Figura 8 Folha de sala da exposição, *Cine Constelação*

ARRET

DE LUÍSA SEQUEIRA



Figura 9 Cartaz do filme *Arret* (2021), de Luísa Sequeira

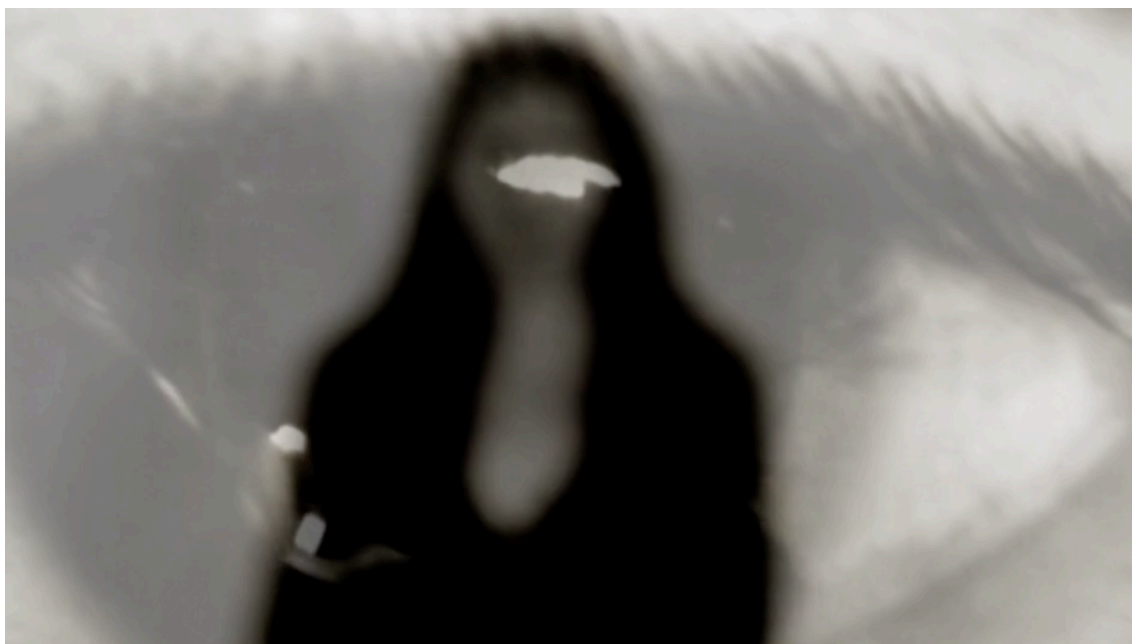


Figura 10 Frame do filme *Arret* (2021), de Luísa Sequeira

ARRET (2021)

Duração: 3'30'' Loop
 Com Ana Brandão e Susie Filipe
 Formatos: digital
 Realização: Luísa Sequeira

O primeiro texto lido integralmente no espaço. Que coordenadas nos suscita este anagrama audiovisual?

Neste vídeo faz-se uma apropriação de imagens de arquivo que estão disponíveis no arquivo online. O míssil balístico que fora usado em vários testes nucleares, foi utilizado no dia 12 de maio de 1959 para registar imagens em movimento com uma câmara de 16 mm acoplada; umas das primeiras imagens da terra filmadas em película de 16 mm, também usamos um áudio de uma gravação realizada no dia 23 Dezembro de 1968.

O primeiro texto lido integralmente no espaço é a primeira parte do Génesis, do antigo testamento. O texto é lido pelos três tripulantes da Apolo 8. (fazia parte da missão que levou o homem à lua em 1969 com a Apolo 11).

Na altura os russos estavam à frente na corrida espacial, mas quem chegou primeiro à Lua foram os americanos. Neste vídeo (ver Figura 9 e Figura 10) uso o som da gravação dos astronautas e faço uma inversão do áudio. Como refere Paul Virilio no seu livro *Guerra e Cinema*, "para o homem de guerra a função da arma é a função do olho" (Virilio, 2019, p. 50).



A PRIMEIRA VEZ
UM FILME DE LUÍSA SEQUEIRA

Figura 11 Cartaz do filme *A Primeira Vez* (2021), de Luísa Sequeira



Figura 12 Frame do filme A primeira vez (2021), mostrando The Horse in motion de Eadweard Muybridge

A PRIMEIRA VEZ (2021)

Duração: 3'22''Loop

Vídeo e som

Formato: digital

Imagens e filmes usados no ensaio visual:

Sallie Gardner at a Gallop de Eadweard Muybridge (1878)

Russel Kirsch (1957)

Robert Cornellis (1839)

Collider Les Horribles Cernettes (1992)

Me at the Zoo Jawed Karim (2005)

Realização: Luísa Sequeira

Este trabalho é composto por um vídeo ensaio e um texto, e tem como objetivo refletir sobre algumas imagens e vídeos que deixaram uma marca indelével no universo digital; desta forma tento fazer uma sinapse entre algumas imagens que estão relacionadas entre si, uma tentativa de irrupção, estabelecendo relações entre si por uma política de 'boa vizinhança' warburgiana.

Neste vídeo reativa-se a imagem pobre, conceito de Hito Steyerl (2009), uma imagem que tem uma origem duvidosa, uma imagem que foi libertada do arquivo institucional e desafia o património e o discurso hegemónico sendo transmitido como um lembrete do seu 'eu' visual anterior, e tal como antecipou McLuhan "o meio é a mensagem" pois o meio não é um simples veículo para mensagem mas é a própria mensagem. Graças às novas tecnologias é possível fazer a conversão da imagem num registo numérico, sendo permitido recolher, manipular e montar um novo objeto visual, criando uma outra relação espaço-tempo através da montagem, e com o digital foi dado um novo significado à representação da realidade (Mulvey, 2006). São estabelecidas ligações entre as várias imagens e apropriações de discursos, construindo um novo objeto visual e estabelecendo novas relações com o tempo, com um recorte temporal entre 1839 e 2005: desde o primeiro retrato, realizado por Robert Cornelli em 1839, até ao primeiro vídeo publicado no *youtube* em 2005, da autoria de Jawed Karim ¹². No entanto, existe uma montagem descontinuada, tal como salienta Adorno (2003), a atualidade do ensaio é a do anacronismo (Noyama, 2009).

A primeira vez (ver Figura 11 e Figura 12), é um vídeo ensaio que nasce da apropriação de imagens e sons, resgatando um passado da fotografia e do vídeo; todo o material usado foi encontrado no arquivo digital e reativado na montagem "therefore the screen can only show past events" (Manovich, 2001, p. 102).

Faço uma montagem com a base sonora da música, *Collid* da banda *Les Horribles Cernettes*, um grupo musical formado por quatro funcionárias do CERN (Organização Europeia para a Pesquisa Nuclear). As iniciais do nome do grupo, LHC também são as iniciais de *Large Hadron Collider* ¹³, que é o maior acelerador de partículas do mundo. A imagem da banda *Les Horribles Cernettes* (ver Figura 13), foi a primeira fotografia a ser publicada na internet em 1992. A imagem foi escolhida por Silvano de Gennaro, que trabalhava com Tim Berners-Lee¹⁴ no laboratório do CERN. Era Silvano de Gennaro quem escrevia as músicas para as *Cernettes*. Quando a equipa de Berners-Lee testava a nova versão do sistema *web*, pediu uma foto a Gennaro, que escolheu uma imagem da banda. A letra da música é fundamental para este ensaio,

¹² Jawed Karim é o co-fundador do youtube

¹³ Fonte: <https://home.cern/science/accelerators/large-hadron-collider>

¹⁴ Tim Berners-Lee, reconhecido pela invenção da World Wide Web

pois já reflete um pensamento sobre o que estava a acontecer com as novas tecnologias da informação e o modo como lidamos com o computacional na nossa vida privada.



Figura 13 Frame do vídeo *A Primeira Vez* (2021). Imagem da banda *Les Horribles Cernettes*

"Você diz que me ama, mas nunca '*Beep me*'
Você sempre promete, mas você nunca namora
Eu tento mandar um *fax* mas está sempre ocupado
Eu tento a rede, mas você trava os *gateways*
Você nunca passa suas noites comigo
Você também não sai com outras garotas
Você só ama o seu colisor
Eu encho sua tela com corações e rosas
Eu preencho seu arquivo de e-mail com frases adoráveis
Todos eles voltam: 'usuário inválido'

Você nunca me deixa entrar no seu computador" ¹⁵



Figura 14 Primeiro retrato fotográfico, autor Robert Cornelius (1839)

O espelho está presente em toda a nossa cultura e na nossa sociedade, Barthes relembrou que para o ser humano "ver-se a si mesmo (sem ser num espelho), à escala da história é um acto recente" (Barthes, 2017, p. 20). Em 1839, Robert Cornelius fez o primeiro retrato da história da fotografia, curiosamente foi um autorretrato, um processo que demorou cerca de 15 minutos (ver Figura 14).

¹⁵ *You say you love me but you never beep me
You always promise but you never date me
I try to fax but it's busy, always
I try the network but you crash the gateways
You never spend your nights with me
You don't go out with other girls either
You only love your collider
I fill you screen with hearts and roses
I fill your mail file with lovely phrases
They all come back: "invalid user"
You never let me into your computer*

Atualmente, o tempo do processo é outro, bem mais rápido e em segundos é possível fazer um autorretrato, comumente chamado de *self*, e logo de seguida a imagem é partilhada nas redes sociais, num instante, algo privado é partilhado com o mundo; como refere Vilém Flusser: "As fotografias nos cercam. Tão omnipresentes são, no espaço público e privado, que sua presença não está sendo percebida" (Flusser, 1985). Na sociedade contemporânea, a relação com o tempo é outra, o imediatismo impera.

Neste vídeo também está presente a primeira fotografia da terra vista do espaço, que foi registada numa câmara acoplada a um míssil V2 #13, lançado em outubro de 1946. O V2 foi o primeiro míssil balístico usado na Segunda Guerra Mundial.

Portugal, 1957, começam as primeiras emissões da RTP, é criada a Sputnik¹⁶, a cadela Laika¹⁷ é lançada para o espaço pela Rússia; é neste contexto que o engenheiro americano Russell Kirsch faz a primeira imagem digital (ver Figura 15). Escolheu uma fotografia do seu filho e processou a imagem num scanner inventado por ele; a imagem, a preto e branco tinha, 176 x 176 pixéis. Depois desse acontecimento, as imagens *bitmap*¹⁸ evoluíram bastante, passando a fazer parte da vida quotidiana. Ironicamente, Russel Kirsch, o homem que é um dos responsáveis pela digitalização e armazenamento da memória digital no espaço virtual, sofre de demência e não se recorda da proeza que fez, no entanto, o seu trabalho continuará a viver no espaço cibernético. Uma imagem pixelada de uma criança com uns enormes olhos negros a olhar diretamente para a câmara, é estranhamente hipnótica, assustadora e está impregnada com algo que nos atormenta, a característica que Roland Barthes chama de *punctum*: "O punctum de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)" (Barthes, 2017, p. 35).

¹⁶ Nome do programa que produziu a primeira série de satélites artificiais soviéticos, concebida para estudar as capacidades de lançamento de cargas úteis para o espaço e para estudar os efeitos da ausência de peso e da radiação sobre os organismos vivos. Serviu também para estudar as propriedades da superfície terrestre com vista à preparação do primeiro voo espacial tripulado.

¹⁷ Laika foi uma cadela russa que se tornou conhecida por ser o primeiro ser vivo terrestre a orbitar o planeta Terra. Foi lançada a bordo da nave soviética Sputnik 2, no dia 3 de novembro de 1957. Laika morreu bem antes do planeado. Apesar do acidente, a experiência com a Laika abriu caminho para iniciarem a participação humana em voos espaciais.

¹⁸ Representação de uma imagem na memória do computador através de um conjunto de bits, em que cada bit corresponde a um pixel; um mapa de bits.



Figura 15 Primeira imagem digitalizada do engenheiro Russel Kirsch (1957)

Em junho de 1997 Philippe Kahn, engenheiro informático francês tirou a primeira fotografia com telemóvel. Na altura, estava no hospital à espera para ser pai, durante as 17 horas de espera, Kahn inventou o primeiro telemóvel com câmara fotográfica integrada. Philippe Kahn montou um aparelho que ligava a câmara digital ao telemóvel, através do sistema de auriculares e com a ajuda de um *kit* mãos-livres construiu um software que permitia articular os três dispositivos: câmara, telemóvel e computador.

A fotografia de Sophie ¹⁹ (ver Figura 16) é considerada pela revista Time como uma das imagens mais influentes de todos os tempos. Foi o primeiro passo para uma nova época, a revolução do telemóvel e a integração de tecnologia, cada vez mais avançada das câmaras de fotografar e filmar nos dispositivos móveis.

¹⁹ Fonte: <http://100photos.time.com/photos/philippe-kahn-first-cell-phone-picture>

Pela primeira vez houve uma partilha à escala mundial de uma fotografia do foro pessoal, a divulgação de uma fotografia de uma criança recém-nascida difundida para milhares de pessoas, existindo assim a quebra do espaço privado para o espaço público à distância de um *click*. Esta foi a primeira imagem de milhões que são difundidas pela internet por ano, são partilhadas cerca de 125 bilhões de imagens, só na rede social *instagram*, todos os dias são publicadas mais de 95 milhões de fotografias e vídeos ²⁰.



Figura 16 Fotografia de Sophie, a primeira imagem captada por um telemóvel com câmara fotográfica integrada (1997)

Tanto a imagem digitalizada como a primeira fotografia partilhada são do foro familiar, imagens de crianças, imagens que marcam momentos importantes para quem as tirou, essas imagens já seriam premonitórias do que estava por acontecer num futuro próximo.

Existe cada vez mais um automatismo e uma massificação da fotografia, Vilém Flusser avisou para esse problema comparando-o ao uso de drogas, argumentando que:

²⁰ Fonte: <https://inteligencia.rockcontent.com/estatisticas-de-redes-sociais/>

"Fotografar pode virar mania, o que evoca uso de drogas. Na curva desse jogo maníaco, pode surgir um ponto a partir do qual, o homem-desprovido-de-aparelho se sente cego. Não sabe mais olhar, a não ser através do aparelho. De maneira que não está face ao aparelho (como o artesão frente ao instrumento), nem está rodando em torno do aparelho (como o proletário roda a máquina). Está dentro do aparelho, engolido por sua gula. Passa a ser um prolongamento automático do seu gatilho. Fotografa automaticamente." (Flusser, 1985, p.30)

Além de produtor, o espectador tornou-se um híper consumidor, que já não suporta tempos mortos (Lipovetsky & Serroy, 2010). Existe uma urgência em enviarmos sinais para o mundo exterior, neste caso para o mundo virtual; para Kittler (1999), a câmara de filmar opera como um espelho, e hoje em dia, todas as pessoas têm o seu espelho-câmara e querem usá-lo, desta forma, para muitos usuários o seu postulado de vida é ; "Filmo, logo existo: agora existe em cada homem nos seus tempos livres, o desejo de ser artista, cineasta; a relação com o mundo torna-se mais estética" (Lipovetsky & Serroy, 2010, p. 286). Tal como no espelho, conseguimos ver instantaneamente o reflexo, de certa forma, também com as novas ferramentas conseguimos ver o resultado imediato, ativando a predisposição para a disseminação das imagens, ou seja; partilho na net, logo existo. "A cinemania não deixa de ter relação com o hiperconsumismo hedonista, perpetuamente à espera de novas experiências de distração, destinadas a contrapor os tempos mortos da vida" (Lipovetsky & Serroy, 2010, p. 287).

No final do filme é resgatado o vídeo, *Me at the Zoo* (2005) realizado por Jawed Karim, um dos fundadores do YouTube. Este vídeo foi o primeiro *upload* para o YouTube, a mais conhecida plataforma de vídeos, a qual é alimentada todos dias por milhares de imagens em movimento e diariamente cerca de 100 milhões de vídeos são vistos no Youtube ²¹. É feita uma montagem inspirada na estética *Glitch*, baseada no erro digital; desta forma, esse erro poderá espelhar a aceleração técnica que nos consome a toda a hora, "tudo isto cria uma forma de poluição psicológica, uma aceleração aparentemente impossível de deter o ritmo da vida" (Tofler, 1970, p. 421).

²¹ Lipovetsky, Gilles, e Serroy, Jean (2010). *O Ecrã Global, cultura mediática e cinema na era hipermoderna*. Lisboa: Edições 70



BECOMINGNESS
UM FILME DE LUÍSA SEQUEIRA

Figura 17 Cartaz do filme *Becomingness* (2019), de Luísa Sequeira



Figura 18 Frame do filme *Becomingness* (2019), de Luísa Sequeira

BECOMINGNESS (2019)

Duração: 8'30''

Vídeo, som

Formatos: Super-8 e digital

Realização: Luísa Sequeira

O filme, *Becomingness* (ver Figura 17 e Figura 18) é o resultado de uma da apropriação de um filme de arquivo da minha família dos anos 70 e imagens em Super-8 filmadas em 2017. Também foi resgatada uma gravação áudio da realizadora, Maya Deren, que é a linha sonora que cose a tessitura deste filme.

O termo *becomingness* foi cunhado por Maya Deren, e significa 'tornar-se'. Um tempo para a maturação; podemos fazer uma analogia com a Maiêutica, termo grego que significa 'parto das ideias'.

É um filme que cruza imagens e sons, funcionando como um colecionador de memórias, criando assim um objeto audiovisual que permeia entre a ficção, o documentário e o experimental, recorro ao Super-8 para filmar um arquivo de uma outra realizadora. Recuperando formatos e tecnologias cinematográficas de um passado remoto para melhor intervir no cinema contemporâneo, a 'poética da obsolescência' a que se refere Thomas Elsaesser para descrever a beleza que os artistas encontram na reativação de antigos objetos o

que muitas obras que usam com o intuito de demonstrarem, "uma empatia afetiva com o descartado e o desfigurado, revivendo uma estética recetiva às *lacrimae rerum* (lágrimas das coisas) do danificado e do arruinado" (Elsaesser, 2018, p. 44).

É usado um arquivo de filmes e fotografias que instigam de forma pessoal a fazer este trabalho. Possivelmente serão as imagens sobreviventes de Warburg e as imagens dialéticas de Benjamin. Ao ser usada película e ao ser filmado em Super-8 vai-se ao encontro daquilo a que Elsaesser chama de atração pelas "mídias degradadas", pois a materialidade da película, a "sua transparência e luminosidade" têm o poder de trazer à volta vida, reativando imagens "dando um novo significado à noção de que a cinefilia também é parte de um tipo de necrofilia" (Elsaesser, 2018, p. 44); é lidar com os espectros e com o *Cinema Frankenstein*, reativando formatos tecnológicos e cinematográficos do passado.

Neste filme, existem três personagens principais: Bárbara Virgínia, que é representada através da sua fotografia e dos seus objetos pessoais (discos, acessórios, cartas, livros), filmados com uma câmara Super-8 (ver Figura 19); a mãe da realizadora (a minha mãe), que tem presença nas imagens em movimento em suporte Super-8, e Maya Deren, através da sua voz.



Figura 19 Frame do filme *Becomingness* (2019), de Luísa Sequeira. Fotografia de Bárbara Virgínia



Figura 20 Frame do filme *Becomingness* (2019), de Luísa Sequeira

Maya Deren foi uma das mais importantes cineastas de cinema experimental, realizou dezenas de curtas-metragens, entre elas destaca-se: *Meshes of the Afternoon* (1943), sendo reconhecido como um marco do cinema experimental, foi o filme vencedor da categoria experimental do festival de cinema de Cannes, em 1947, um ano depois da longa-metragem de Bárbara Virgínia ser exibida em Cannes, em 1946. Deren escreveu vários ensaios sobre o cinema, focando os seus estudos em amorismo, interesse pelo corpo e manipulação da realidade, também investigou o processo de filmagem e relação entre o corpo e a câmara de filmar.

Bárbara Virgínia (1923-2015), considerada a primeira cineasta portuguesa, realizou e apresentou o filme *Três Dias sem Deus* ²², na primeira edição do festival de cinema de Cannes ²³ em 1946, sendo a primeira mulher a solo, a apresentar uma longa-metragem em Cannes (Pereira, 2016). Além da longa-metragem, Bárbara Virgínia, realizou a curta-metragem

²² Bárbara Virgínia (1946b). *Três dias sem Deus*. Filme 35 mm. Lisboa: Invicta Filmes Independente.

²³ Fonte <https://www.festival-cannes.com/en/films/tres-dias-sem-deus>

documental, *Aldeia dos Rapazes* ²⁴ (1946). Infelizmente, da longa-metragem (102 minutos) só restaram cerca de 26 minutos de película e em ambos os filmes, a faixa de sonora não existe. Ambas as realizadoras abandonaram o nome de batismo, adotando outro nome, tanto nas suas vidas profissionais como nas vidas pessoais. As duas mulheres sentiram necessidade de criar um alter ego. Maria de Lourdes Dias Costas cedo mudou de nome para Bárbara Virgínia e Eleanora Derenkowsky, alterou o seu nome para Maya Deren. Bárbara Virgínia e Maya Deren também foram atrizes e personagens dos seus filmes. No entanto, Bárbara ficou esquecida; em 1952 foi convidada por um empresário partiu para o Brasil para trabalhar, realizou mais de 600 recitais de poesia, como intérprete, pianista e encenadora dos seus espetáculos, passados seis anos no regresso a Portugal encontrou um país fechado e sem abertura para uma mulher como ela. Não encontrou trabalho em Portugal e teve de regressar ao Brasil. Só recentemente e depois da sua morte em 2015, é que a realizadora começou a ter reconhecimento e o seu trabalho passou a ser redescoberto. Foi, sem dúvida, esquecida e uma das provas desse esquecimento foram as condições do seu arquivo fílmico; o facto do material estar deteriorado, incompleto, sem som e danificado, reflete de uma forma muito visceral o esquecimento e o apagamento da sua história, questão levantada no artigo *Bárbara Virgínia, cineasta precursora em Portugal*:

"esquecimento e a rasura histórica dos filmes são física e simbolicamente relevantes em si mesmos? nesta rasura inscreveu-se o género? Trocando de perspetiva, uma cópia deteriorada pode revelar o que uma cópia perfeita poderia ocultar e tornar-se a fonte de uma narrativa de pesquisa ressonante e colorida." (Sequeiros & Sequeira, 2017, np.)

Entretanto, em 2021 a Cinemateca Portuguesa levou a cabo a restauração digital e correção de cor do filme *Três Dias sem Deus* de Bárbara Virgínia ²⁵.

Somente a mãe da realizadora aparece num momento fluido no filme, numa imagem em movimento, a única que não tem uma ligação profissional com o cinema;

²⁴ Bárbara Virgínia (1946a). *Aldeia dos rapazes: Orfanato Sta. Isabel de Albarraque*. Filme 35 mm. Lisboa: Invicta Filmes Independente.

²⁵ Fonte: <https://www.cinemateca.pt/Cinemateca/Noticias/Restauro-de-TRES-DIAS-SEM-DEUS-em-estreia-na-Cinem.aspx>

é reativada no filme do seu casamento, uma película de arquivo familiar que foi filmada há 50 anos (ver Figura 20).

Através da voz da narradora as imagens presentes fazem-nos pensar em imagens ausentes. Na montagem, recorre-se a vários fragmentos usando o arquivo não como uma testemunha da história, mas como geradora da própria história, por vezes anacrónica, com a relação entre texto e imagem nem sempre contínua; criando desta forma, uma outra narrativa, diferente da original e ressignificando-a no tempo e no espaço, "through editing, images that could have been shot in different geographic locations or in different times create an illusion of a contiguous space and time" (Manovich, 2001, pp. 140, 141).

Na montagem, a imagem é deslocada, essa possibilidade de montagem inerente à reprodução tecnológica da obra, permite dirigir o olhar do espectador, o 'inconsciente ótico' a que Benjamim (2012) se refere; através de técnicas de montagem, *slow motion*, e o congelamento da imagem, tudo funciona como um amplificador. Também Kittler ressalta o poder do filme operar no inconsciente.

"Rather than being an imitation, film plays through what "attention, memory, imagination, and emotion" perform as unconscious acts for the first time in the global history of art, a medium instantiates the neurological flow of data." (Kittler, 1999, p. 161)

No cinema as imagens nascem umas a seguir às outras, transformando e produzindo outras imagens, traduzindo cenas numa existência do eterno retorno, como refere Vilém Flusser: "Não que as imagens eternalizem eventos; elas substituem eventos por cenas. E tal poder mágico, inerente à estruturação plana da imagem, domina a dialética interna da imagem, própria a toda mediação, e nela se manifesta de forma incomparável" (Flusser, 1985, p. 7).

O cinema da imagem-movimento, segundo Deleuze, o que nasce da montagem ou da composição das imagens-movimento é a ideia, essa imagem "indireta do tempo" (Deleuze, 2016, p. 54). A imagem tempo de Deleuze, que dá a observar uma imagem que já não existe, no entanto cristaliza essa imagem.

O médium cinema está em constante mudança, as novas tecnologias, o acesso a um vasto arquivo sonoro e visual e as recentes plataformas de divulgação, que existem atualmente; mas também, com as novas possibilidades de produção de objetos audiovisuais mais democráticos, possibilitando dar voz a mais artistas para criarem. Astruc em 1947 já tinha

vislumbrado possíveis futuros para o cinema: "The future of cinema is completely bound up in its developmental possibilities as a language" (Astruc, 1948, p. 48).

No seu ensaio, *Amateur versus Professional*, Maya Deren também anunciava que os equipamentos menores e portáteis permitiriam uma emancipação para os cineastas, uma vez que lhes oferecia a possibilidade de ficarem mais livres para criar, sem estarem dependentes de equipas pesadas de orçamentos e prazos. Para a autora o corpo do cineasta seria até então o dispositivo perfeito para filmar:

"Don't forget that no tripod has yet been built which is as miraculously versatile in movement as the complex system of supports, joints, muscles, and nerves which is the human body, which, with a bit of practice, makes possible the enormous variety of camera angles and visual action." (Deren. 1965, p. 1)

DISCURSOS TRANSGRESSIVOS

DE LUÍSA SEQUEIRA



Figura 21 Cartaz do filme *Discursos transgressivos* (2019), de Luísa Sequeira



Figura 22 Frame do vídeo ensaio *Discursos transgressivos* (2019) de Luísa Sequeira

DISCURSOS TRANSGRESSIVOS (2019)

Duração: 5'12'' *Loop*

Vídeo, som

Formatos: falta

Realização: Luísa Sequeira

Neste ensaio visual (ver Figura 21 e Figura 22), fazemos uma apropriação dos filmes, *Aldeia dos Rapazes* (1946) da realizadora portuguesa, Bárbara Virgínia, e o *Zéro de Conduite* (1933) do realizador francês, Jean Vigo, uso excertos de ambos os filmes para fazer uma análise dialética entre os dois objetos cinematográficos, relacionado com a noção de arquivo e de disciplina de Michel Foucault, desta forma, este filme vai reativar um arquivo e as condições de saber de um dado momento com os instrumentos de disciplina com o objetivo de tornar os corpos doces e reificados.

O resultado deste ensaio é um tempo comum aos dois filmes, existe uma partilha de um tempo no *frame*, assim optou-se pela montagem através do uso do *split scren*, criando uma visualidade dualista e dialética entre os filmes de ambos os realizadores. O uso do *split scren* também é uma homenagem à realizadora Lois Weber (1879-1939) pois foi uma das pioneiras no uso do *split scren*, em 1913 no filme *The Suspense*.

Este trabalho tem a sua génese num processo de investigação pessoal, e surgiu em 2015, durante a produção do documentário *Quem é Bárbara Virgínia?* (2017), um filme

biográfico sobre a realizadora portuguesa Bárbara Virgínia, a primeira e única mulher a realizar um filme longa-metragem durante a ditadura portuguesa (Pereira, 2016).

Maria de Lourdes Dias Costa, nasceu a 15 de Outubro de 1923 em Lisboa, com quinze anos mudou de nome para Bárbara Virgínia, uma homenagem às mulheres da sua família. Durante a realização do documentário, *Quem é Bárbara Virgínia?* entre 2015 e 2017, além do acesso a uma das últimas entrevistas realizadas à Bárbara Virgínia, pela investigadora Ana Catarina Pereira e pelo investigador Wiliam Pianco, também foi realizada uma visita à Cinemateca Portuguesa e ao arquivo do ANIM²⁶, abrindo a possibilidade de visionar os filmes da realizadora, a longa-metragem de ficção *Três dias sem Deus* e a curta-metragem *Aldeia dos Rapazes*. Do seu filme, *Três dias sem Deus*, restam apenas cerca de 26 minutos sem banda sonora, e da curta-metragem, *Aldeia dos Rapazes*, só existe a película com imagem (15 minutos) sem som. Segundo informação da Cinemateca, perdeu-se o material sonoro de ambos os filmes num incêndio que deflagrou na Cinemateca.

Quando foi visionado o filme *Aldeia dos Rapazes*, de Bárbara Virgínia, notaram-se muitas similaridades com o filme *Zéro de Conduite*, do realizador Jean Vigo, consequentemente, recorreu-se ao conceito a que se refere Michel Foucault de seguir os enunciados ao longo do seu sono, para o filósofo é necessário:

"Levantar os temas aparentados do sono, do esquecimento, da origem perdida, e de investigar que modo de existência poderá caracterizar os enunciados, independentemente da sua enunciação, na espessura do tempo em que subsistem, onde são conservados, onde são reactivados e utilizados, onde são também, mas não por a tal terem originariamente sido destinados, esquecidos, eventualmente até mesmo destruídos." (Foucault, 2014, pp. 171, 172)

A investigação realizada no ANIM, possibilitou assistir aos filmes de Bárbara Virgínia; segundo Foucault, essa preservação do arquivo possibilitou, a qual é uma das condições das formações discursivas, uma vez que "os enunciados são investidos em técnicas que os aplicam, em práticas que deles derivam, em relações sociais que se constituíram, ou modificaram através deles" (Foucault, 2014, p. 172). Na contemporaneidade, o uso das ferramentas tecnológicas permite aceder a um arquivo e trabalhar o tempo da imagem desse

²⁶ Arquivo Nacional de Imagem em Movimento da Cinemateca Portuguesa

arquivo visual. Como refere Mulvey, o cinema dá-nos a possibilidade de regressar ao passado e repetir um fragmento específico de um filme; para a autora, "return and repetition necessarily involves interrupting the flow of film, delaying its progress, and, in the process, discovering the cinema's complex relation to time" (Mulvey, 2006, p. 8).

Esta comparação entre os dois filmes já tinha sido abordada anteriormente no artigo sobre Bárbara Virgínia ²⁷.

Neste ensaio, analisam-se as obras cinematográficas, *Aldeia dos Rapazes* de Bárbara Virgínia e *Zéro de Conduite* do realizador Jean Vigo, refletindo a partir das imagens de ambos os filmes para criar um ensaio audiovisual que desvende várias questões.

Aldeia dos Rapazes, foi realizado pela cineasta Bárbara Virgínia. Desde criança demonstrou uma enorme vocação para as artes, estudou piano e canto no conservatório de Lisboa ²⁸. Em 1945, contracenou no filme *Sonho de Amor*, do realizador Carlos Porfírio; em 1946 realizou e protagonizou o filme, *Três dias sem Deus*, tornando-se a primeira mulher portuguesa a realizar uma longa-metragem sonora. O filme estreou em Lisboa no teatro Ginásio a 30 de Agosto de 1946. Mais tarde, juntamente com o filme *Camões*, do realizador Leitão de Barros, *Três dias sem Deus*, foi um dos filmes selecionados para a 1ª edição do Festival de Cinema de Cannes, em 1946. A Europa tinha acabado de sair da Segunda Guerra Mundial, Bárbara Virgínia vivia numa sociedade patriarcal e fascista, determinante para a liberdade da mulher, entre as restrições da época, salientamos, o direito ao voto, pois não havia o voto livre e universal, as mulheres não podiam viajar para fora do país sem autorização do marido ou do pai, e foi neste ambiente que Bárbara Virgínia, com apenas 22 anos, realizou dois filmes. Em Portugal, tentou fazer mais filmes, desta vez como produtora e realizadora; inclusive chegou a entregar *ANTO* ²⁹, um argumento sobre o poeta António Nobre, mas foi recusado pelo SNI ³⁰.

²⁷ Sequeira, L., & Sequeiros, P. (2017). Bárbara Virgínia, cineasta precursora e artista, de Portugal para o Brasil. In Portugal, território de territórios. Atas do IX Congresso Português de Sociologia (p. COM0445). Associação Portuguesa de Sociologia.

²⁸ Ribeiro, M. F. (1983). *Filmes, figuras e factos da história do cinema português 1896-1949*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

²⁹ Tivemos acesso ao argumento que está no Arquivo Nacional da Torre do Tombo – Argumento de ANTO (Título provisório)

³⁰ Serviço Nacional de Informação, O SNI, criado em 1944, sucede ao SPN, Secretariado de Propaganda Nacional, com atividade iniciada em 1933

Ana Catarina Pereira afirma que "falar de cinema português no feminino é analisar uma breve mas interessante História das mulheres que inverteram os tradicionais papéis de 'atriz filmada por um realizador', assumindo o comando do olhar por detrás das câmaras" (Pereira, 2016, p. 175).

Em 1952, Bárbara Virgínia partiu para o Brasil a bordo do paquete Vera Cruz, viveu em São Paulo até ao seu falecimento no dia 7 de Março de 2015, sem nunca conseguir fazer mais filmes, como confidencia Bárbara Virgínia, na altura com 91 anos: "o meu sonho não foi todo, o meu sonho era fazer cinema..." (Sequeira, 2017).

Em 2017, o documentário *Quem é Bárbara Virgínia?* foi apresentado no Doclisboa ³¹ e na Mostra de São Paulo ³², e em 2018, o filme estreou internacionalmente no festival Internacional de Cinema de Roterdão ³³. Antes da apresentação do documentário *Quem é Bárbara Virgínia?* (2017), foi exibida a curta-metragem *Aldeia dos Rapazes* (1946), da cineasta, Bárbara Virgínia. Foi a estreia internacional da curta-metragem de Virgínia, 72 anos depois; a curta da realizadora estreou internacionalmente no Festival Internacional de Cinema de Roterdão ³⁴, um dos mais prestigiados festivais de cinema do mundo. O filme, *Aldeia dos Rapazes*, é sem dúvida um objeto cinematográfico único, no entanto, foi ignorado e deixado na margem. Este ensaio audiovisual, propõe redescobrir este filme idiossincrático, através de um arquivo que ficou mais de 70 anos esquecido, "o arquivo dá-se por fragmentos, regiões e níveis, tanto melhor e tanto mais nitidamente, sem dúvida, quanto mais tempo deles nos separa" (Foucault, 2014, p. 179), e por vezes esse tempo é necessário, pois "a história transforma os documentos em monumentos" (Foucault, 2014, p. 40).

Aldeia dos Rapazes (1946)

Foi durante a rodagem do filme, *Três dias sem Deus*, que Bárbara realizou, *Aldeia dos Rapazes*, uma curta-metragem com os meninos do orfanato, Aldeia de Albarraque e sobre o seu dia a dia. Um filme que está na fronteira entre a ficção e o documentário. Durante o filme quase que não aparecem adultos, os rapazes brincam, mas também fazem as suas tarefas

³¹ Fonte: <http://www.doclisboa.org/2017/filmes/quem-e-barbara-virginia/>

³² No brasil o filme não é considerado uma estreia internacional, uma vez que é uma coprodução com o Brasil. Fonte: <http://41.mostra.org/br/filme/9400-QUEM-E-BARBARA-VIRGINIA->

³³ Fonte: <https://iffir.com/en/2018/films/who-is-b%C3%A1rbara-virg%C3%ADnia>

³⁴ Fonte: <https://iffir.com/en/2018/films/aldeia-dos-rapazes-%E2%80%93-orfanato-sta-isabel-de-albarraque>

domésticas e trabalham na instituição. O que é muito ousado para época é a quebra da quarta-parede; existe uma personagem principal que olha para a câmara; o filme também aborda questões de género; no final, há uma festa no orfanato, uma cerimónia sem adultos, alguns meninos vestem-se de meninas para uma dança performática. *Aldeia dos Rapazes* estreou em Portugal em com o filme, *Três dias sem Deus*. Bárbara Virgínia, tinha 22 anos quando realizou ambos os filmes, tornando-se uma das mais jovens realizadoras do mundo.

***Zéro de Conduite* (1933)**

O filme, *Zéro de Conduite*, do realizador Jean Vigo é sobre o fim das férias de verão e o regresso das crianças ao colégio interno. Um lugar severo e com muitas punições. Quatro rapazes, punidos com um zero em comportamento, decidem fazer uma rebelião com a ajuda de um novo inspetor, que está mais próximo e é mais cúmplice das crianças do que dos adultos, torna-se aliado dos rapazes e desencadeiam uma revolta por ocasião da festa do colégio.

O filme termina com os rapazes caminhando e brincando pelos telhados da instituição. Este filme, foi por muitos considerado anarquista, por incitar os alunos das escolas e colégios de França à indisciplina. *Zéro de conduite* foi proibido em França pela censura até 1946, e em Portugal foi proibido até 1974. É inusitado que a cineasta Bárbara Virgínia tenha assistido a este filme, pois, "Se é certo que *Zéro de conduite* de Jean Vigo, continha cenas similares, este foi censurado não só em Portugal como em França por um longo período de tempo o que torna pouco provável que o tivesse visto antes. Provavelmente sem guião, este documentário foi produzido mais livremente. Foi filmado na mesma povoação onde se localizaram algumas cenas exteriores de *Três dias sem Deus*" (Sequeiros & Sequeira, 2017, p. 7). Para se fazer uma formação de discursos é necessário criar relações entre enunciados e conceitos, estabelecer conexões, levantando novas questões, pois, existem muitas similaridades entre os dois filmes, e eles dialogam entre si.

Ao analisar o filme *Aldeia dos Rapazes* da realizadora portuguesa Bárbara Virgínia e o filme *Zéro de Conduite* do realizador francês Jean Vigo, propõe-se uma reflexão e uma interpretação a partir das suas imagens através de um ensaio audiovisual, criando um novo objeto cinematográfico para esse efeito.

Recorrendo ao uso de uma montagem que emprega várias técnicas, como o *slow motion*, a repetição, e é na mesa de edição que convoco outro tempo, é o processo de montagem que permite ver outros elementos que estavam submersos no fluxo temporal do filme, "delayed cinema works on two levels: first of all it refers to the actual act of slowing down the flow of

film. Secondly it refers to the delay in time during which some detail has lain dormant, as it were, waiting to be noticed" (Mulvey, 2006, p. 8).

O filme *Zéro en Conduite*, é assumidamente uma ficção, com atores e um argumento definido; já o filme de Bárbara Virgínia, esbarra na fronteira entre o género documental e de ficção, como refere Manuela Penafria: "o conceito de fronteira é então convocado para designar os filmes - ou eventualmente todos os filmes - que não cabem pacificamente na classificação de documentário ou na classificação de ficção" (Penafria, 2006, p. 1).

Bárbara Virgínia trabalha com não atores, com as crianças do orfanato de Albarraque que encenam cenas do dia a dia, recriando a sua realidade.

Jean Vigo narra uma história de alunos que depois de umas longas férias voltam ao colégio interno. Os alunos que Bárbara esteve a filmar são órfãos e estão numa instituição, no *Zéro de Conduite* a transgressão é fazer uma grande partida aos professores e tutores; no filme *Aldeia dos Rapazes*, quase não há adultos e a transgressão é mais subtil e passa por questões de género, rapazes vestem-se e maquilham-se de meninas, e no final dançam para o público composto por jovens do orfanato. Haverá maior transgressão do que essa, em Portugal de 1946?

O uso do *split screen*³⁵, tem como objetivo apresentar duas narrativas de dois filmes distintos. De certa forma, ao usar o *split screen*, a divisão do ecrã em duas partes iguais, estamos a pensar a partir de um método dialético específico, apresentamos as narrativas lado a lado, para analisar as discursividades dos filmes através das suas semelhanças, diferenças e justaposições produzindo uma nova narrativa audiovisual, com várias camadas. Deste ponto de vista, para Alter:

"The move from the written page to the audio-visual form presents a similar freedom of movement. The filmmaker/artist can opt to transfer certain elements and leave others behind. As a result, the new 'essay' may bear only a fragmentary resemblance to the original, but that does not make it any less faithful." (Alter, 2007, p. 12)

³⁵ O *split-screen*, é uma técnica cinematográfica que, como o nome indica, divide a tela em duas ou mais partes.

Análise do ensaio audiovisual - A transgressão na obra *Aldeia dos Rapazes* de Bárbara Virgínia e *Zéro de Conduite* do realizador Jean Vigo

É na montagem que existe o confronto com as imagens e com o tempo. Montar, remontar, ver novos discursos, fazer relações e apropriações de discursos fragmentados, observar o que estava invisível, para construir um novo discurso. Para este ensaio, optou-se por usar a banda sonora original do filme *Zéro en Conduite*, do artista Maurice Jaubert, por duas razões: a banda sonora do filme é muito rica e complexa, cheia de ambientes, o que permitiu fazer uma releitura sonora para este ensaio audiovisual; e outra das razões, é o facto do filme *Aldeia dos Rapazes* não ter a faixa de áudio.

1. Semelhança entre os dois filmes /Cenas das crianças ao acordar no dormitório



Figura 23 Frame ³⁶ do vídeo ensaio *Discursos transgressivos* (2018) de Luísa Sequeira

Esta cena filmada no interior dos dormitórios das crianças (ver Figura 23), espelha a rotina e os horários dos jovens, como refere Foucault, tem por objetivo "estabelecer as censuras, obrigar a ocupações determinadas, regulamentar os ciclos de repetição" (Foucault, 1999, p. 175). Existe uma grande semelhança entre os dois filmes, no entanto, no filme de Bárbara Virgínia, quem acorda os rapazes são outras crianças, que estão fora do dormitório com

³⁶ Crianças a acordar. TC in: 00:18 - TC out: 01:17

trombetas; no filme de Jean Vigo existe uma autoridade, é um adulto disciplinador que vai acordar as crianças. Ambas as escolas carregam o peso de instituições de repressão, que Foucault aborda no livro *Vigiar e Punir* (1999), salientando o papel do estado e todos os seus mecanismos de controle nas escolas, com o objetivo de produzir sujeitos capazes de se integrarem como uma peça na engrenagem da nova sociedade, "colégios: o modelo do convento se impõe pouco a pouco; o internato aparece como o regime de educação senão o mais frequente, pelo menos o mais perfeito; torna-se obrigatório em Louis-le-Grand quando, depois da partida dos jesuítas, fez-se um colégio-modelo" (Foucault, 1999, p. 168).

Crianças a conspirar as brincadeiras



Figura 24 Frame³⁷ do vídeo ensaio *Discursos transgressivos* (2018) de Luísa Sequeira

Em ambos os filmes as crianças brincam e estão a conspirar alguma brincadeira (ver Figura 24). No filme *Zéro de Conduite*, Jean Vigo coloca um menino com um ar andrógino atrás de uma árvore, como se estivesse a escutar algo. No filme *Aldeia dos Rapazes* numa primeira fase todos os meninos a estão a brincar, mas logo depois, uma das crianças está sozinha a atear fogo.

O filme de Bárbara Virgínia é uma obra híbrida, que movimenta-se entre documentário e ficção, foi filmado com crianças que vivem na instituição, existindo uma ligação muito próxima com a realidade. Em *Aldeia dos Rapazes* as crianças estão com o cabelo rapado, todas iguais, não havendo espaço para a liberdade individual, ao passo que no filme *Zéro de Conduite*, até

³⁷ Crianças a conspirar. TC in: 01:18 - TC out: 01:39

vemos uma criança de cabelo comprido; pode parecer um pequeno pormenor, mas faz muita diferença, como descreve Foucault:

"Técnicas sempre minuciosas, muitas vezes íntimas, mas que têm sua importância: porque definem um certo modo de investimento político e detalhado do corpo, uma nova "microfísica" do poder; e porque não cessaram, desde o século XVII, de ganhar campos cada vez mais vastos, como se tendessem a cobrir o corpo social inteiro. Pequenas astúcias dotadas de um grande poder de difusão, arranjos sutis, de aparência inocente, mas profundamente suspeitos, dispositivos que obedecem a economias inconfessáveis, ou que procuram coerções sem grandeza, são eles entretanto que levaram à mutação do regime punitivo, no limiar da época contemporânea." (Foucault, 1999, pp. 165, 166)

Apesar do aspeto visual e de indiferenciação dos jovens rapazes, a realizadora Bárbara Virgínia, sentiu a necessidade de individualizar algumas crianças, fazendo planos próximos e quebrando a quarta parede, criando uma relação de proximidade com o espectador.

Cena da cozinha



Figura 25 Frame ³⁸ do vídeo ensaio *Discursos transgressivos* (2018) de Luísa Sequeira

Esta cena em ambos os filmes é muito similar, os dois cineastas filmam as cozinhas, um dos poucos locais onde aparece uma mulher, no entanto, no filme *Aldeia dos Rapazes*, não existe a presença do elemento masculino na cozinha; mas no filme de Vigo, o homem é aquele que exerce o controle e poder, o elemento que inspeciona (ver Figura 25).

Também em relação à presença feminina, no filme de Bárbara Virgínia quem ensina é uma mulher, uma professora, enquanto no filme de Jean Vigo não vemos mulheres na instituição, o único espaço que é concebido para a mulher é a cozinha, e mesmo assim com a presença e monitorização de um homem.

³⁸ Cena da cozinha. TC in: 01:40 - TC out: 01:58

Plano da 'partida' no dormitório / dialética entre as imagens



Figura 26 Frame ³⁹ do vídeo ensaio *Discursos transgressivos* (2018) de Luísa Sequeira

Neste momento, a realizadora Bárbara Virgínia faz um plano sequência até chegar a uma criança que está deitada numa cama, a cena termina num grande plano de um rapaz que olha para a câmara, que quebra a quarta parede, (ver Figura 26), Segundo Tiago Baptista, “é algo completamente diferente daquilo que é normal, este tipo de individualização da criança e este olhar para a câmara é algo totalmente invulgar no cinema da época.” (Sequeira, 2017) O espectador é confrontado com o olhar da criança, criando-se uma relação de cumplicidade, “imagem afecção é o grande plano, e o grande plano é o rosto” (Deleuze, 2016, p. 137); a criança olha para o espectador, um rosto, como refere Deleuze, que “pela sua unidade refletora que eleva a si todas as partes” (Deleuze, 2016, p. 139).

No filme *Zéro de Conduite*, os rapazes fazem uma partida ao inspetor da escola e apesar de ambos os planos serem filmados no dormitório, divergem bastante. Entre os dois planos, parece que há uma comunicação, a criança do filme *Aldeia dos Rapazes* é a testemunha do que está a acontecer no filme; em *Zéro de Conduite*, ela é uma testemunha do outro, das crianças francesas, e ri sorrateiramente.

³⁹ Plano da partida. TC in: 01:58 - TC out: 02:52

2. Corte entre os dois filmes

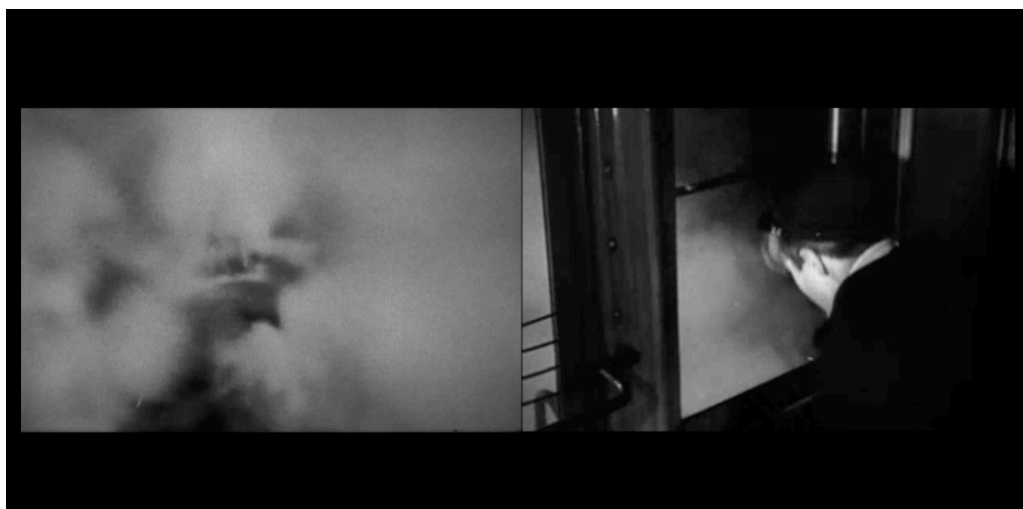


Figura 27 Frame ⁴⁰ do vídeo ensaio *Discursos transgressivos* (2018) de Luísa Sequeira

Nesta sequência, é feita uma rutura entre os dois filmes (ver Figura 27). No filme *Aldeia dos Rapazes*, Bárbara Virgínia faz uma *mise-en-scène*⁴¹: um rapaz atira um balde de água para a câmara de filmar, quebrando outra vez a quarta parede. Fazendo uma leitura poética, parece que este rapaz nos está a alertar para 'algo', e nós, espectadores recebemos este balde de água fria, um fragmento que nos acorda através de uma imagem de um passado que não nos deixa esquecer, apesar do passado ser muitas vezes nubloso. Faz-se a ligação através do vidro que protege a câmara e o vidro da janela do comboio do filme *Zéro de Conduite*, na cena em que a criança espreita à janela e vê o nevoeiro (que não é mais do que vapor de água gasoso); e no plano de Bárbara Virgínia temos a água em estado líquido.

Deste ponto de vista, no filme de Bárbara Virgínia, existe um rompimento da quarta parede e o espectador 'leva' com um balde de água, enquanto, no filme de Jean Vigo, somos envolvidos no nevoeiro misterioso.

Nesta cena, é a primeira vez que se resgata uma sequência do filme de Jean Vigo, do início, quando as crianças estão a ir no comboio para o colégio; aqui quebra-se a linearidade do

⁴⁰ Plano da partida. TC in: 02:52 - TC out: 03:03

⁴¹ *Mise en scène* é uma expressão francesa que está relacionada com encenação ou o posicionamento de uma cena.

ensaio audiovisual, e também se faz uma rutura entre os dois filmes. *Aldeia dos Rapazes* e *Zéro de Conduite*, já não estão em sintonia, mas começam a funcionar numa dialética.

3. Diálogo entre os filmes



Figura 28 ⁴² Frame do vídeo ensaio *Discursos transgressivos* (2018) de Luísa Sequeira

A sequência final (ver Figura 28) mostra a transgressão nos dois filmes, o momento de catarse. Enquanto em *Aldeia dos Rapazes*, existe uma subversão mais subtil: os rapazes vestem-se de meninas, colocam volume nos peitos, maquilham-se e dançam; no *Zéro de Conduite*, as crianças correm e pulam, sobem até ao telhado, atiram objetos para os adultos, finalmente estão livres! No filme *Aldeia dos Rapazes*, a transgressão é uma questão de género, tema não tratado no cinema da época em Portugal, existindo uma atitude contra a corpo docilizado, o corpo que Foucault descreve que está preparado para se tornar em mais uma peça da grande máquina de produção. Nesta sequência do ensaio audiovisual é proposta a criação de uma narrativa entre os dois filmes: as crianças da *Aldeia dos Rapazes*, dançam e olham para os meninos de *Zéro de Conduite*, batem palmas de alegria, enquanto os rapazes de *Zéro de Conduite*, dão forma à sua insubordinação de forma mais anárquica.

Em ambos os filmes, *Aldeia dos Rapazes* e *Zéro de Conduite* é possível descortinar o funcionamento de duas instituições disciplinares (Foucault, 1999, p. 195), um poder disciplinar

⁴² Plano da Transgressão. TC in: 03:03 - TC out: 05:05

que segundo Foucault quer 'adestrar', uma vez que "a disciplina 'fabrica' indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício" (Foucault, 1999, p. 195). No entanto, existe uma tentativa de transgressão de uma luta contra o sistema, uma desobediência. *Aldeia dos Rapazes* e *Zéro de Conduite* são um libelo à liberdade, distintos e singulares, separados por mais de 10 anos, no entanto, carregam muitas semelhanças, ambas, obras poéticas, realizadas por dois jovens cineastas, Jean Vigo com 28 anos e Bárbara Virgínia com 22 anos. Sem dúvida, que se os dois autores tivessem-se encontrado em algum momento da vida, teriam muito o que conversar, de certa forma, foi o que se tentou fazer neste ensaio audiovisual; gerar uma conversa imagética através das imagens dialéticas de ambos os filmes, pois, essa é uma das magias do cinema – de recriar um novo tempo, um tempo cinema em que as imagens partilham o mesmo espaço conceitual e temporal.

LIMITE

DE LUÍSA SEQUEIRA

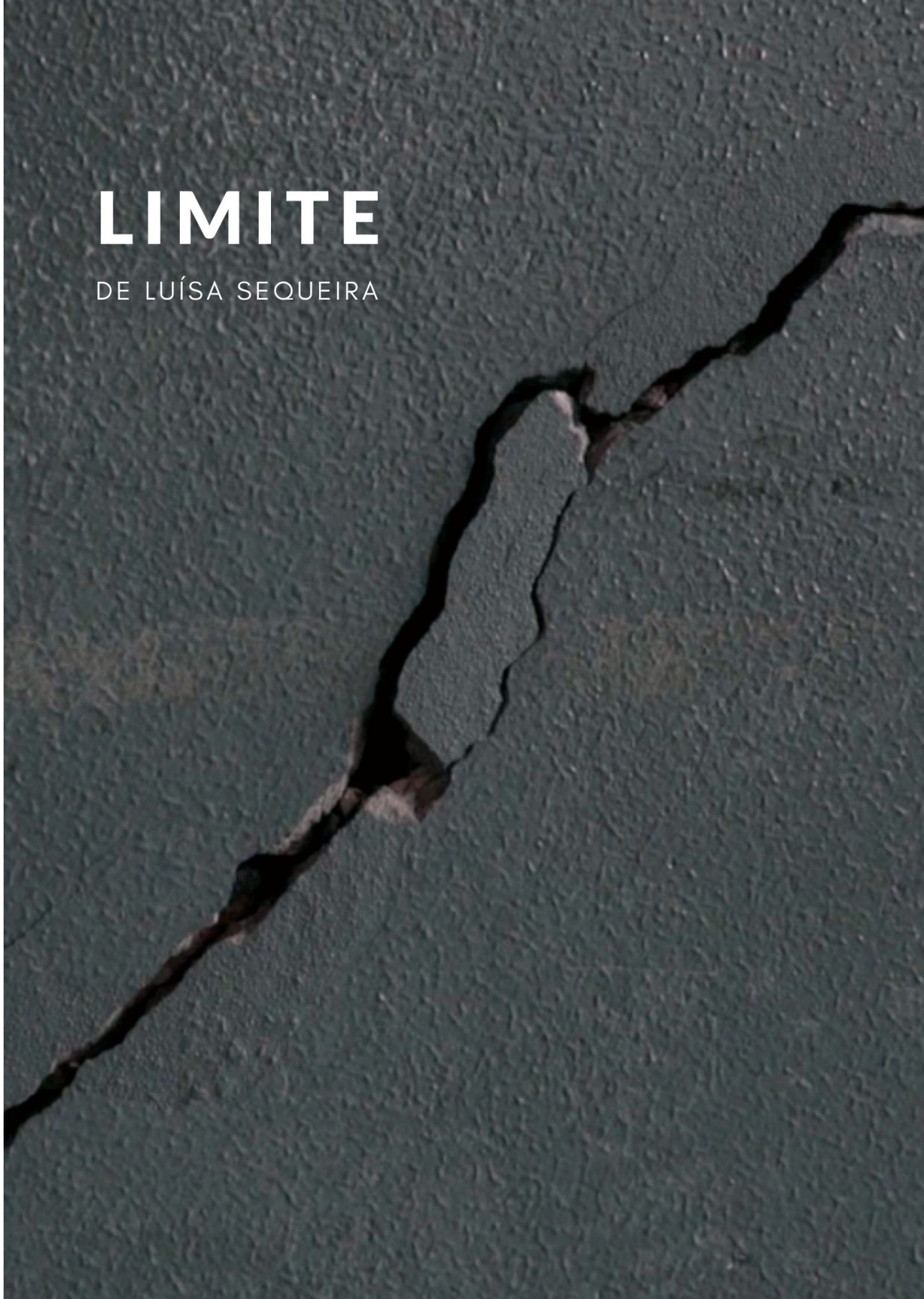


Figura 29 Cartaz do filme *Limite* (2021), de Luísa Sequeira

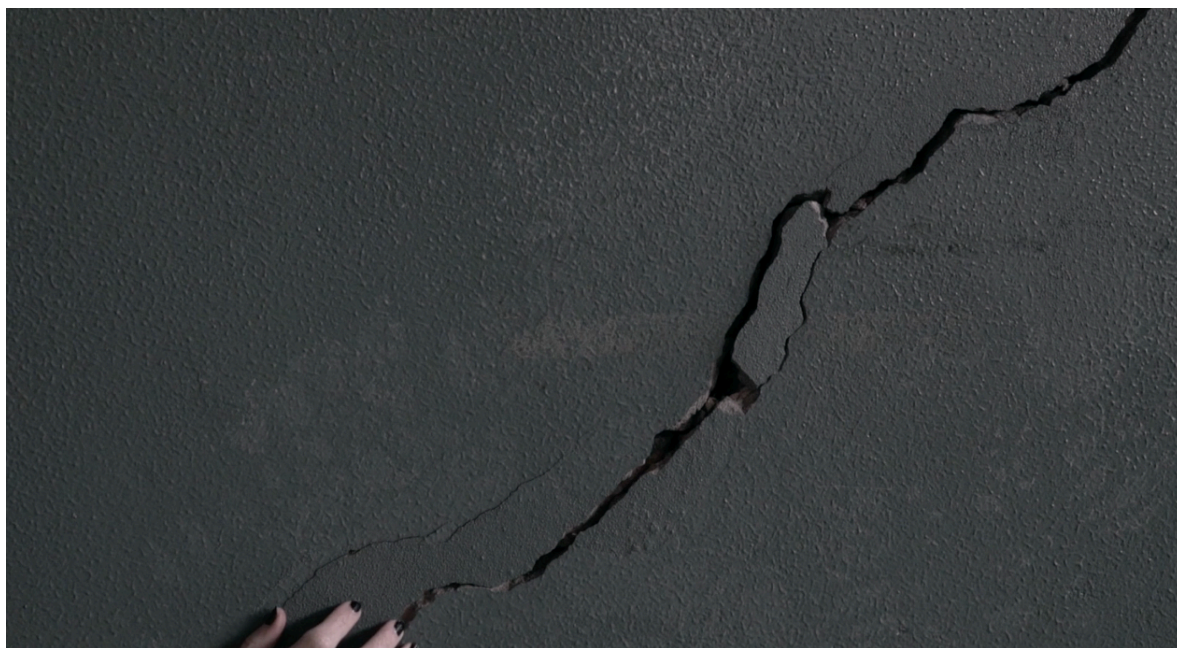


Figura 30 Frame da vídeo instalação *Limite* (2021) de Luísa Sequeira

LIMITE (2021)

Duração: 1'10'' *Loop*

Formato: Digital

Realização: Luísa Sequeira

A costura do desejo a diferentes velocidades. O gesto desprogramado numa memória ancestral, *A mulher-máquina-memória* (ver Figura 29 e Figura 30).



GILDA

UM FILME DE LUÍSA SEQUEIRA

Figura 31 Cartaz do filme *Gilda* (2021), de Luísa Sequeira



Figura 32 Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Fotografia de Gilda Grillo.

GILDA (2021)

Duração: 15' *Loop*

Vídeo, som

Género: Documental

Formato: Digital com som

Cor: Preto e Branco

Realização: Luísa Sequeira

Em 1972, foi editado o livro *Novas Cartas Portuguesas*, escrito por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. O livro foi imediatamente apreendido e as autoras foram levadas a julgamento por terem escrito em coautoria um livro político e poético. Gilda Grillo, uma ativista brasileira esteve na génese do movimento de apoio e de solidariedade para com a causa das *Três Marias*, sendo a grande impulsionadora que fomentou potentes encontros com redes de coletivos feministas, que organizou eventos, peças de teatro e quem fez as primeiras traduções das *Novas Cartas Portuguesas*.

Gilda, é uma curta-metragem documental com a artista brasileira Gilda Grillo e destaca o seu papel na divulgação e internacionalização da causa das *Três Marias*, nome pelo qual ficou conhecido o processo das três autoras. Em 1973, foram levadas a julgamento por 'ofensa à moral e aos bons costumes públicos' (ver Figura 31 e Figura 32).

A nível internacional, vários movimentos feministas de solidariedade surgiram em apoio à causa das *Três Marias*. Este documentário apresenta a principal divulgadora da causa

das escritoras: a encenadora e fotógrafa Gilda Grillo; figura central na conferência da NOW⁴³, que em 3 de julho de 1973 em Boston, levou a que a causa das escritoras portuguesas fosse considerada a primeira ação feminista internacional.

A obra, *Novas Cartas Portuguesas*, livro escrito em coautoria por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, é um caso único de diluição de autoria. Segundo Ana Luísa Amaral, responsável pela edição anotada de *Novas Cartas Portuguesas*:

"Esta questão do mistério, relativamente à autoria, viria a ser de extrema importância para a recepção do livro, *Novas Cartas Portuguesas* - afinal as autoras nunca revelaram publicamente quem assinava parceladamente os textos-, desestabilizando as noções fixas de autoria e de autoridade." (Barreno et al., 2010, p.XVI)

O livro foi escrito tendo como ponto de partida o romance epistolar *Lettres Portugaises*, publicado em 1669 e editado por Claude Barbin; apresentado como uma tradução de cinco cartas de amor endereçadas a um oficial francês por Mariana Alcoforado, uma freira enclausurada no convento de Beja, como refere Maria Teresa Horta no prefácio de *Cartas Portuguesas* de Mariana de Alcoforado:

"Trezentos anos depois, Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e eu em *Novas Cartas Portuguesas*, falando de Mariana, em textos, poemas e reflexões em torno de liberdade da escrita e da paixão, tendo como fulcro a literatura e seu exercício..." (Alcoforado, 2013, p. 17)

Novas Cartas Portuguesas, foi editado em 1972 em Portugal, pela escritora e editora Natália Correia. O livro foi uma pedra no charco do regime fascista; após a sua edição foi imediatamente confiscado pelo governo vigente. Além do livro ser apreendido, em 1973 as três autoras foram acusadas de atentado ao pudor e levadas a julgamento. Como referiu a ativista e escritora Robin Morgan: "As três mulheres trabalham. As três mulheres têm filhos. As três mulheres são feministas. As três mulheres são escritoras com obra publicada. E as três mulheres são, por conseguinte, consideradas perigosas para o estado patriarcal português" (Amaral & Freitas, 2014, p. 223).

⁴³ National Organization for Women

Maria de Lourdes Pintassilgo, destacou a importância da obra e a sua originalidade: "pela primeira vez na história do movimento feminista e da sua expressão literária a cumplicidade entre mulheres foi ao mesmo tempo sujeito e objecto de toda a trama de um livro. Aí reside toda a sua espantosa originalidade" (Pintassilgo et al., 1980 apud Barreno et al., 2010, p.XXXI).

Falar e escrever é um ato de resistência, uma forma de apropriar o mundo, para, Teresa de Lauretis:

"Strategies of writing and reading are forms of cultural resistance. Not only can they work to turn dominant discourses inside (and show that it can be done), to undercut their enunciation and address, to unearth the archaeological stratifications on which they are built; but in affirming the historical existence of irreducible contradictions for women ins discourse, they also challenge theory in its own terms, the terms of a semiotic space constructed in language, its power based on social validation and well- stablished modes of enunciation and address." (Lauretis, 1984, p. 7)

Fazer cinema também é um ato de resistência, e este filme ensaio, nasceu da necessidade de revelar uma figura que foi fundamental para a internacionalização da causa das Três Marias. Gilda esteve envolvida na primeira tradução para francês de excertos do livro *Novas Cartas Portuguesas*. No dia 24 de Maio de 1973, o Jornal Politique Hebdo publica um texto sobre a causa das Três Marias, o artigo intitulado de *Maria à ses soeurs* é assinado por Évelyne Le Garrec⁴⁴, que refere a importância da artista Gilda Grillo e a urgência da tradução do livro:

"Por isso, com a ajuda de Gilda Grillo, uma camarada brasileira que vive actualmente em Paris, e que tem em comum com as acusadas bem mais do que a língua, traduzimos alguns excertos do livro. Apresentamo-los abaixo. A tradução apressada e quase literal não dá bem conta das qualidades do texto. Mas mostra, pelo menos, que o governo português pretende reduzir ao silêncio a revolta das mulheres contra a opressão e o seu apelo à luta contra essa pressão. O fascismo precisa de mulheres submissas." (Garrec, 1973 apud Amaral & Freitas, 2014, p. 141)

⁴⁴ Évelyne Le Garrec, com Vera Alves de Nóbrega e Monique Wittig foram responsáveis pela tradução francesa do livro *Novas Cartas Portuguesas* em 1974.

No início de Junho, Gilda Grillo parte para os Estados Unidos, com o objetivo de promover e divulgar a causa das Três Marias. Segundo Anna M. Klobucka, "notavelmente graças ao protagonismo da brasileira Gilda Grillo, que tinha tomado conhecimento das *Novas Cartas* em Paris e que participou na conferência de Cambridge, o caso das Três Marias foi formalmente adotado nesse evento como uma causa feminista internacional" (Klobucka apud Amaral & Freitas, 2014, pp. 184, 185). Entre o dia 3 e 5 de Junho decorre a conferência internacional feminista NOW (*National Organization for Women*) e Gilda Grillo está presente nessa ação, sendo uma figura fundamental para a internacionalização das *Novas Cartas Portuguesas*, realizou uma performance, recorrendo à leitura encenada das novas cartas, fazendo uso da palavra como dispositivo essencial para divulgar a causa das três escritoras, como relembra Susanne Puddefoot:

"As leituras do livro por Gilda Grillo, acompanhadas por uma flauta solo, foram ouvidas entre lágrimas e silêncio às 10 horas da manhã do terceiro dia da conferência por mulheres que já tinham passado 18 horas em improvisações, trabalhos de grupo, 'Task forces' e comités de planeamento, cantando e dançando com Yoko Ono durante o seu concerto na Old Baptist Church de Cambridge, Massachusetts." (Puddefoot, 1973, p. 8 apud Amaral & Freitas, 2014, p. 272)

Susanne Puddefoot também recorda que na conferência participou o casal "Ono-Lennon" e que Yoko Ono foi uma participante muito ativa que cantou na última sessão:

"A sua tese era a do argumento «evolucionário», bastante na moda em algumas áreas do movimento: assim como os homens seleccionaram companheiras ao longo dos séculos baseando-se na sua docilidade e fragilidade, também as mulheres deveriam aprender a seleccionar os seus companheiros baseando-se na sua gentileza e sensibilidade" (Puddefoot, 1973, p. 8 apud Amaral & Freitas, 2014, p. 273)

No entanto para Puddefoot, o momento alto da conferência e as notas mais "graciosas" foram as das três Marias, assim recorda e evoca as *Novas Cartas Portuguesas* (1972): "Somente a partir da nossa vingança poderemos criar um Outubro em Maio, um novo mês para cobrir o calendário" (Puddefoot, 1973, p. 8 apud Amaral & Freitas, 2014, p. 273)

Neste filme documentário, regressamos a um episódio histórico das *Novas Cartas Portuguesas* através de uma voz ativa e que foi fundamental para o processo de internacionalização da causa das *Três Marias*, não só como divulgadora, mas como criadora artística; além de traduzir excertos para francês e inglês, participou em Paris na leitura das *Novas Cartas* e encenou na Broadway a dramatização das *Novas Cartas Portuguesas*, sendo também a autora das fotografias mais icónicas das três escritoras portuguesas. Gilda Grillo foi a única pessoa que esteve em diferentes ações internacionais e em vários países fazendo e usando práticas criativas distintas para divulgar a causa das *Três Marias*.

Este dispositivo de criação constrói uma nova narrativa, sendo a forma escolhida para promover uma reflexão à volta de um tema que ainda é atual e pertinente: a liberdade de expressão e a liberdade da mulher.

Atualmente, devido à democratização das novas tecnologias, tanto nos meios de produção como na sua disseminação é possível criar um objeto cinematográfico e divulgá-lo em diferentes plataformas, Astruc já tinha anunciado a potencia da produção cinematográfica com a *camêra-stylo*. Assim, sem os custos de produção de outrora e com acesso a novas plataformas de divulgação e exibição torna-se crucial usar e potencializar essas ferramentas; como salienta Manovich: "the rapid fall in prices for professional-quality media- capture devices such as high-definition video cameras, and the addition of camera and video features to mobile phones" (Manovich, 2008, p. 67).

A nível formal, o filme é gravado em digital, e recorrendo ao uso de um telemóvel, faz-se uma apropriação de imagens analógicas com mais de 40 anos. Existe uma temporalidade, entre as imagens que foram registadas na fotografia e as imagens que foram gravadas em vídeo. No cinema e na fotografia, a sua relação é temporal e visceral.

A entrevista com Gilda Grillo foi realizada somente entre a entrevistadora (eu) e a artista, num ambiente de grande cumplicidade e partilha sem distrações. O que só foi possível graças a um equipamento móvel de fácil manuseamento, que permitiu gravar, estabelecendo-se um contacto visual próximo, entrando na narrativa do filme com o corpo, criando uma relação de proximidade, um espaço de intervalo entre dois corpos; como refere Gilles Deleuze: "domínio físico-biológico, que corresponde à *noção de meio*. Porque esta, num primeiro sentido, designa o intervalo entre dois corpos, ou antes aquilo que ocupa esse intervalo, o fluido que transmite à distância a ação de um corpo sobre o outro" (Deleuze, 2016, p. 274).

Como ferramenta para este filme, foi decidido usar um telemóvel com os acessórios necessários: *cinemamount*, microfone, lente grande angular; para potencializar o mesmo, aproveitando as tecnologias disponíveis e a mobilidade do dispositivo, o que permitiu a autonomia e discrição durante a filmagem, mas também, o uso da câmara com se fosse a *caméra-stylo* de Astruc. Desta forma, a mobilidade e a leveza do equipamento, possibilitaram usar o telemóvel como extensão do corpo, faculdade que Maya Deren tinha explorado:

"Improve your films not by adding more equipment and personnel but by using what you have to its fullest capacity. The most important part of your equipment is yourself: your mobile body, your imaginative mind, and your freedom to use both. Make sure you do use them." (Deren, 1965, p. 1)



Figura 33 Frame do filme *Gilda* (2021), de Luísa Sequeira

Apesar do uso da gravação digital, o objeto principal deste filme são as fotografias realizadas há 50 anos, imagens originalmente a preto e branco, por isso a escolha do preto e branco na edição (ver Figura 33, Figura 34 e Figura 35). Através de um meio digital fazemos uma apropriação das fotografias analógicas que nos remetem para um passado; a imagem cristal de Deleuze, a imagem dupla que é o presente mas também conserva um passado; imagens que são a presença de pessoas que estão ausentes, como relembra Sontag: "a fotografia mostra as pessoas irrefutavelmente ali numa época específica das suas vidas; agrupa pessoas e coisas que,

um momento mais tarde já se dispersaram, transformaram e prosseguiram os seus destinos independentes" (Sontag, 2015, p. 74).

O filme começa com a sobreposição de duas fotografias, que Gilda Grillo tirou em 1973 em Cascais às três escritoras, na casa da atriz e encenadora Ruth Escobar, que estava em Portugal a encenar a peça *Cemitério de Automóveis* de Fernando Arrabal, "no elenco do espetáculo estavam atrizes e, também, as feministas Gilda Grillo e Norma Bengel. Nessa oportunidade, essas atrizes procuraram as autoras do livro *Novas Cartas Portuguesas*, escrito por Maria Tereza Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa" (Rodrigues, 2015, p. 259).

Porque a escolha dessas duas fotografias? O olhar, pois, essas fotografias têm o *punctum*, que Roland Barthes descrevia, aquilo que não conseguimos explicar, mas está lá. As três olham para a câmara, ou para a mulher que está atrás da câmara? Sente-se a 'co-presença' da artista e uma certa intimidade entre Gilda e as escritoras. As fotos denotam uma 'pose', segundo Barthes "há sempre pose" pois ao "contemplar uma foto incluo fatalmente no meu olhar o pensamento desse instante, por muito breve que tenha sido, em que uma coisa real ficou imóvel diante do olho" (Barthes, 2017, p. 88).

Uma vez que, Gilda Grillo conta a história *In Media Res*, houve necessidade de contextualizar a causa das Três Marias, com recurso a um áudio da escritora Maria Isabel Barreno sobre o processo de internacionalização das *Novas Cartas Portuguesas*, a imagem acontece numa lenta transição entre as duas fotografias: cerca de 2 minutos, um tempo para o espectador ser confrontado com o olhar das três mulheres, simulando um tempo de leitura.

Para Barthes, o olhar frontal do fotografado para a câmara convoca uma ligação poderosa: "Ah, se houvesse apenas um olhar, o olhar de um sujeito, se alguém, na fotografia, me olhasse! Porque a fotografia tem esse poder - que tem vindo a perder, ao considerar-se normalmente arcaica a pose frontal - de me olhar directamente nos olhos" (Barthes, 2017, p. 122). Neste plano é usado um efeito invertido em *slow motion*, de uma fotografia a ser queimada e apresentamos essa impossibilidade, a queima de uma imagem com as três autoras, criando um arco metafórico com as 'mulheres' que foram queimadas nas fogueiras. O fogo sempre foi um instrumento de tortura e de poder exercido contra as mulheres, as 'bruxas', as sábias, mulheres que detinham algum tipo de poder. A realização deste plano também foi uma tentativa de filmar o irreversível, de materializar memórias, quantas memórias foram queimadas e destruídas...

Em seguida, um plano sequência, sem cortes no discurso e na imagem, Gilda Grillo quebra de imediato a quarta parede e fala para a câmara, para o espectador, dita as regras do jogo através de um discurso direto; bem próprio da sua época de ativista e militante, como salienta, Bill Nichols:

"Nos anos 1970, vimos o surgimento de um terceiro estilo, que incorpora o discurso direto (no qual personagens ou narrador falavam diretamente ao espectador), geralmente na forma de entrevistas. 'Numa infinidade de filmes políticos e feministas, os participantes se colocavam diante da câmara para dar o seu testemunho. Às vezes profundamente reveladores, às vezes fragmentados e incompletos, esses filmes forneceram o modelo para o documentário contemporâneo'." (Ramos, 2005, p. 49)



Figura 34 Frame do filme Gilda (2021), de Luísa Sequeira

Neste filme, todos somos conduzidos (realizadora e público) pela narrativa e encenação de Gilda Grillo, entramos na sua intimidade, no seu quarto, no seu espaço; o quarto que Virgínia Woolf descreve no livro *Um teto todo seu* (2014), um quarto, um espaço livre de interrupções, local perfeito para que uma mulher escreva ficção. Estamos a entrar no seu espaço privado e ao mesmo tempo no seu local de trabalho, como salienta Teresa de Lauretis, "the

personal is political. For how else would social values and symbolic systems be mapped into subjectivity if not by the agency of the codes" (Lauretis, 1984, p. 3).

Temos a possibilidade de ouvir Gilda Grillo, através de um discurso direto, por vezes fragmentado, mas temos uma voz que nos narra em primeira pessoa um acontecimento histórico, do qual ela foi presença ativa na causa das três escritoras, como refere Robin Morgan:

"Porque as 'Três Marias' não são apenas artistas, são *mulheres artistas*. E não são apenas indivíduos que se expressam livremente num contexto dum regime político reacionário; são mulheres que se expressam livremente no contexto de um regime político reacionário. São artistas feministas que escrevem apaixonadamente sobre a condição das mulheres. E os seus perseguidores, por coincidência, são todos homens." (Amaral & Freitas, 2014, p. 224)

Somos confrontados com uma série de fotografias do arquivo pessoal de Gilda Grillo, imagens com 50 anos; Gilda seleciona e revisita esses acontecimentos através do seu arquivo, fazendo uma narrativa histórica. Lidamos com o instante das fotografias, que por sua vez se confrontam com a continuidade do cinema, a realidade das fotografias está relacionada com o momento em que foram feitas. As primeiras fotografias que Gilda apresenta foram realizadas pela própria, Gilda mostra um certo orgulho nas suas imagens, mas como questiona Barthes (2017): "a quem pertence a fotografia?". Neste filme, grande parte da montagem é feita na própria rodagem. É Gilda quem assume uma atitude performática, é ela quem orienta, quem escolhe e apresenta as fotografias numa determinada sequência; é ela quem decide o tempo de visionamento de cada fotografia, que se reflete na duração de cada plano. Nesta situação, o confronto com a atitude de Gilda, leva a tomar opções técnicas e estéticas imediatas: como segurar a fotografia, como filmar Gilda? Filmo a fotografia ? Filmo Gilda e a fotografia? Como refere Astruc: "...In cinema, every technical choice relates to a conception of the world, and it is precisely in this choice of technique that the entire art of cinema lies" (Astruc, 1948, p. 48, 49).

Neste documentário, Gilda também lida com a ausência das escritoras que ela fotografou, especialmente com a ausência da Maria Isabel Barreno, que, entretanto, faleceu. Como escreve Sontag: "Todas as fotografias são *memento mori*", e "cada fotografia testemunha a inexorável dissolução do tempo" (Sontag, 2015, p. 24).



Figura 35 Frame do filme *Gilda* (2021), de Luísa Sequeira

Neste filme, a fotografia é usada como dispositivo para a apresentação da história, havendo uma contextualização através da personagem, que nos apresenta o seu arquivo fotográfico de uma forma muito original; quando muitas vezes, "uma fotografia é apenas um fragmento, e com o passar do tempo as suas amarras desprendem-se. Vai à deriva num passado difuso e abstrato, aberto a qualquer tipo de leitura (ou de confronto com outras fotografias)" (Sontag, 2015, p. 75), Gilda prende as amarras, não deixando a história solta; ordena e exhibe todas as fotografias para apresentar uma narrativa dando uma ressignificação às suas memórias.

Este documentário é um registo íntimo e pessoal, estabeleceu-se uma relação de criação entre a realizadora e Gilda Grillo, o gesto, o *cinigrafema* está presente neste filme. Mediado pelo olhar, pela câmara e também pelo gesto todos somos cúmplices desse regresso ao passado, através da forma como a protagonista apresenta as suas memórias. Fazemos parte do outro que observa, mas também fazemos parte da mesma narrativa, ouvimos e fazemos contacto visual com Gilda; e isso é fundamental para que Gilda Grillo encene o seu discurso de uma forma idiossincrática. Gilda, está disponível para nos apresentar a sua história, através do seu arquivo fotográfico e das suas memórias, como refere, Susan Sontag:

"As fotografias são, sem dúvida artefactos. Mas o seu poder de atracção vem-lhes também de parecerem, num mundo a abarrotar de relíquias fotográficas, possuir um estatuto de objectos encontrados, fragmentos involuntários do mundo. Desse modo, exploram simultaneamente o prestígio da arte e a magia do real. São nuvens de fantasia e pastilhas de informação." (Sontag, 2015, p. 27)

Este filme é acompanhado por um painel de montagem constelar de imagens que serviram (ver Figura 36, Figura 37, Figura 38, Figura 39, Figura 40 e Figura 41).



Figura 36 Trabalho de montagem constelar para o filme *Gilda* (2021), de Luísa Sequeira



Figura 37 Trabalho de montagem constelar para o filme *Gilda* (2021), de Luísa Sequeira

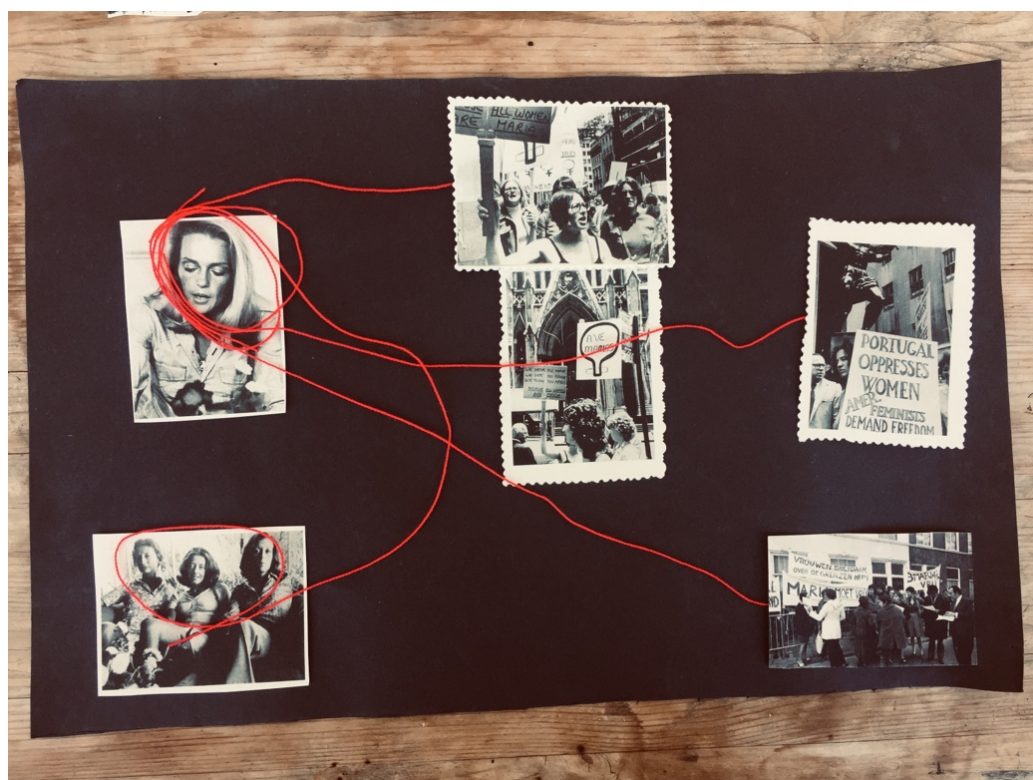


Figura 38 Trabalho de montagem constelar para o filme *Gilda* (2021), de Luísa Sequeira



Figura 39 Trabalho de montagem constelar para o filme *Gilda* (2021), de Luísa Sequeira



Figura 40 Trabalho de montagem constelar para o filme *Gilda* (2021), de Luísa Sequeira



Figura 41 Trabalho de montagem constelar para o filme *Gilda* (2021), de Luísa Sequeira

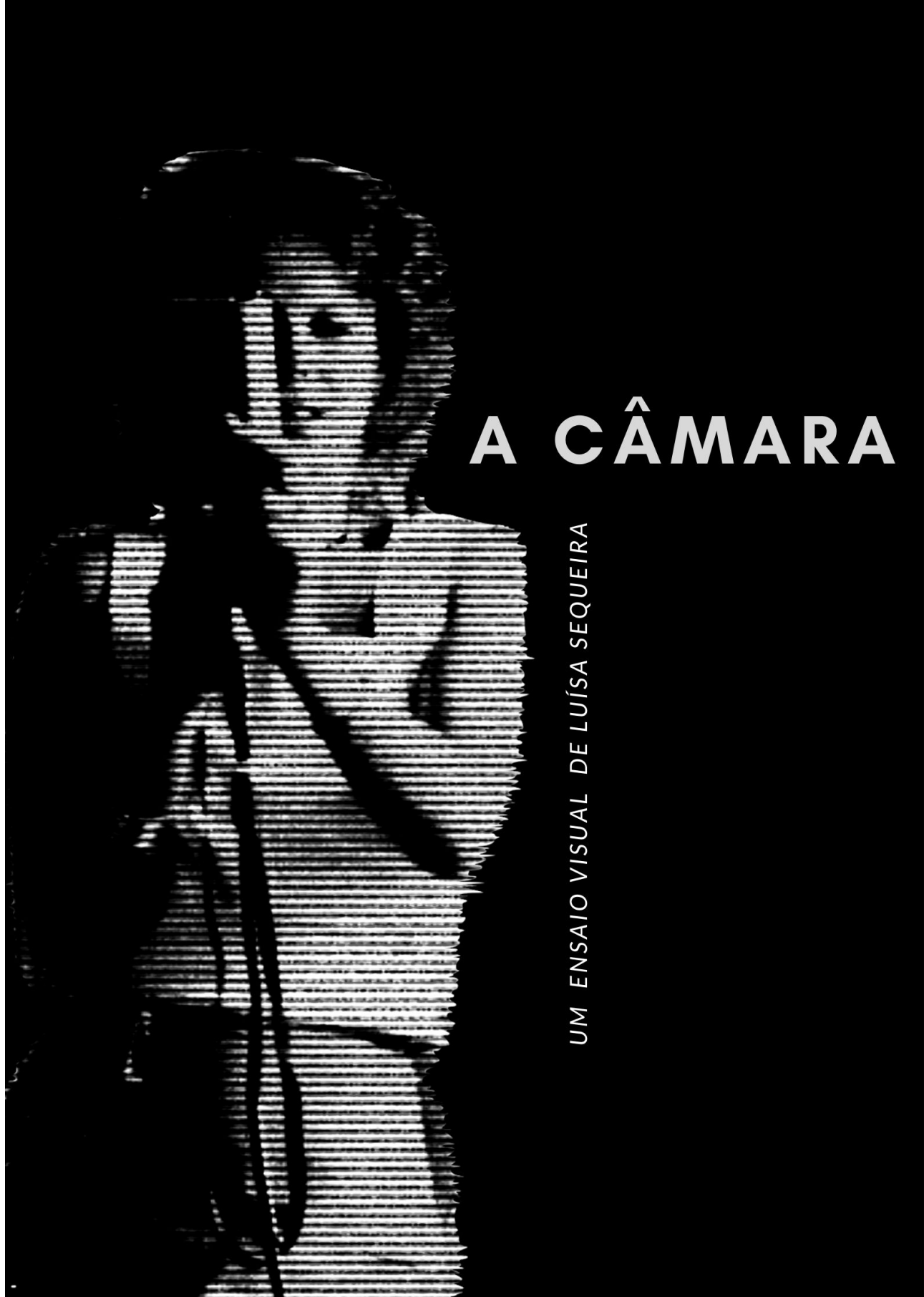


Figura 42 Cartaz do filme *A Câmara* (2021), de Luísa Sequeira



Figura 43 Imagem do vídeo ensaio *A Câmara* (2021), de Luísa Sequeira

A CÂMARA (2021)

Duração: 14'35''Loop

Vídeo, som

Formato: digital

Realização: Luísa Sequeira

O vídeo *A Câmara* (ver Figura 42 e Figura 43), reativa várias imagens, evocando o potencial dialético e de abertura. É um trabalho de investigação e de apropriação de vários filmes e de uma entrevista áudio, com um recorte temporal entre 1878 e 2018. Neste objeto cinematográfico, manipulam-se as imagens dos filmes, de uma forma intencional, fazendo uma montagem visual dialética e sonora com os excertos, criando uma narrativa. Usam-se imagens que estão disponíveis no vasto arquivo digital, deslocando para um novo contexto; com esta seleção e montagem de imagens de arquivo de alguns filmes a intenção é fazer uma reflexão visual sobre a relação do homem com a câmara de filmar ao longo da história (ver Figura 44 e Figura 45).

Este objeto audiovisual só é possível graças às imagens pobres, conceito que Hito Steyerl aprofundou; imagens que estão disponibilizadas no vasto arquivo digital. Imagens muitas vezes sem qualidade exigida pelos meios tradicionais, qualidade essa que é um dos sintomas do capitalismo e do *status quo* das imagens; existindo mesmo uma "ditadura das imagens", conceito abordado pelo Juan Garcia Espinosa no seu ensaio *Por um cinema imperfeito* (1969). Com as políticas de privatização cada vez mais fortes, também existe uma acelerada privatização dos arquivos, das memórias, estamos cada vez mais a assistir a uma reificação das memórias do arquivo. Deste ponto de vista, faz-se uma constelação de autores/cineastas que dialogam com o assunto em questão.



Figura 44 Frame do filme *Sallie Garner at a Gallop* (1878), de Eadweard Muybridge ⁴⁵

⁴⁵ *Sallie Gardner at a Gallop* é composto por 24 fotografias em sequência, tem duração de 1 segundo. Foi realizado por Eadweard Muybridge em 15 de Junho de 1878, foram usadas 24 câmaras fotográficas para registar fotos em sequência num intervalo de 1 segundo, as fotos foram reproduzidas no Zoopraxiscope de Eadweard Muybridge. Fonte: <http://allfilmworld.blogspot.com/2016/07/sallie-gardner-at-gallop-1878.html>



Figura 45 Frame do filme *O homem da câmara de filmar* (1929), de Dziga Vertov ⁴⁶



Figura 46 Frame do filme *Meshes of the Afternoon* (1943), de Maya Deren e Alexander Hammid ⁴⁷

⁴⁶ "O homem da câmara de filmar, é um filme soviético de 1929 do realizador Dziga Vertov. O filme documenta a vida dos habitantes de uma cidade através do olho de uma câmara. Os seus atores são as máquinas e as pessoas da cidade, fotografadas em todos os tipos de situações com a câmara seguindo todos os seus movimentos. Considerado por muitos, como o precursor dos documentários, já que o chamado cinema direto foi fortemente influenciado por Vertov." Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Tchelovek_s_kinoapparatom

⁴⁷ Sinopse do filme *Meshes of the Afternoon*: "Maya Deren é uma mulher aprisionada dentro de casa, sufocada pelo quotidiano doméstico. Ela é atormentada por múltiplas visões, se despedaça em diferentes personalidades, e não consegue diferenciar muito bem, enquanto cochila, o sonho da realidade. Seu olhar para por longos segundos

Maya Deren, pioneira do cinema experimental, escritora para quem a câmara era o *medium* de eleição, usava a câmara como extensão do corpo, com uma liberdade coreográfica (estudos de uma coreografia) este *frame* (ver Figura 46) apresenta a Morte, analogia com o mito de narciso, que nos olha e nos encaramos a nossa morte refletida no espelho.



Figura 47 Frame do filme *Camera-eye* (1967), de Jean-Luc Godard

Camera Eye de Jean-Luc Godard é um excerto do filme coletivo *Loin du Vietnam* (1967), este filme foi idealizado e editado por Chris Marker, é um documentário de apoio ao povo norte-vietnamita durante a guerra do Vietnam. O segmento *Camera Eye* de Godard funciona como um ensaio visual político que questiona o ato de filmar através da distância (ver Figura 47).

em qualquer objeto doméstico: uma faca em cima do pão, a porta destrancada, o telefone fora do gancho".

Fonte: <https://filmow.com/tramas-do-entardecer-t12758/>



Figura 48 Frame do filme *Crônica de um Verão* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin ⁴⁸

Morin e Rouch juntam-se para fazer um documentário inspirado no filme, *O Homem da Câmara de Filmar* (1929) de Dziga Vertov. Em *Crônica de um Verão* (1961), os realizadores sondam até que ponto a presença da câmara pode ou não ser notada pelos entrevistados (ver Figura 48).

⁴⁸ "Durante o verão de 1960, o sociólogo Edgar Morin e o etnólogo Jean Rouch foram às ruas de Paris pesquisar a vida cotidiana dos jovens para tentar compreender sua concepção de felicidade, dando luz ao filme *Crônica de um verão*. Ao apresentar as questões 'Como você vive?' e 'Você é feliz?' às pessoas, surgiram novas problemáticas: o racismo, a imigração, as dificuldades de emprego, os choques culturais, as transformações morais, tudo isso vem à tona de modo vivo, em ato. Os próprios diretores aparecem em cena, conversando com seus entrevistados e sendo questionados por eles. Suas ideias iniciais vão se transformando ao longo das filmagens. Ovationado no Festival de Cannes de 1961, chegando a ganhar o prêmio da Crítica no festival, *Crônica de um verão* foi considerado o início do movimento chamado de *cinema-verdade*".

Fonte: <https://www.fronteras.com/noticias/edgar-morin-cronica-de-um-verao>



Figura 49 Frame do filme *Sans Soleil* (1983), de Chris Marker ⁴⁹

Sans Soleil, é um dos primeiros filmes ensaio. Este plano é um autêntico cinegrafema, este olhar para a câmara é o gesto capturado pela câmara de filmar, pelo olhar do outro (ver Figura 49).

⁴⁹ "Este filme experimental do aclamado realizador francês Chris Marker recolhe imagens gravadas em vários países do mundo e apresenta-as em forma de colagem. O filme não apresenta som sincronizado, mas, em vez disso, une os vários segmentos com a narração de música e narração, que reflete sobre temas como memória, tecnologia e sociedade. À medida que as cenas mudam, os locais variam do Japão à Islândia e à África, criando um trabalho verdadeiramente internacional." Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0084628/>



Figura 50 Frame do filme *Jane B. par Agnès V.* (1968), de Agnès Varda ⁵⁰

Varda, figura incontornável do cinema mundial, fotógrafa, artista, realizadora. Uma das únicas mulheres na *nouvelle vague*, começou a sua vida profissional como fotógrafa e fez retratos de inúmeras personalidades das artes. Trabalhou até aos 85 anos e usou as tecnologias digitais ao seu dispor. Um cinema intenso, idiossincrático, cinema pensamento. Este filme documentário é sobre Jane Birkin, cantora, um filme em que sentimos o à-vontade da cantora que se retirou do espaço público mas abre as portas de sua casa para Varda; um filme em que se respira a cumplicidade entre as duas e em que a realizadora também se expõe, pois ao filmar a Jane também está a filmar-se a si mesmo (ver Figura 50). No *cinégrafema* que é usado no vídeo ensaio, Varda usa o espelho como dispositivo performativo, a refletir a realizadora e a câmara, o uso do espelho que expõe o 'fora de cena'; o espelho que reflete a própria morte...

⁵⁰ "Agnès Varda cria, através de sua estética autoral neste belo e inovador filme, um retrato poético, um ensaio expressionista, um documentário ficcional, uma fantasia realista e um olhar intimista e aprofundado sobre a carreira, a vida, a obra, a trajetória e os múltiplos talentos da atriz Jane Birkin." Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-3274/>



Figura 51 7 Frame do filme *As praias de Agnès* (2001), de Agnès Varda ⁵¹

As praias de Agnès é um filme pessoal, um autorretrato em que o espectador é conduzido pela câmara de Agnès Varda; em vários momentos, Varda filma-se ao espelho e podemos ver o seu reflexo, o cinema espelho, o cinema reflexo, o cinema reflexivo autoral e pessoal de Varda (ver Figura 51).

⁵¹ "Ao regressar às praias que marcaram a sua vida, Agnès Varda inventa uma forma de auto-documentário. Agnès coloca-se em cena entre os excertos dos seus filmes, imagens e reportagens. Faz-nos partilhar com humor e emoção o seu percurso, os primeiros passos como fotógrafa de teatro, cineasta nos anos cinquenta, a vida com Jacques Demy, a sua militância feminista, as viagens a Cuba, à China e aos EUA, o percurso de produtora independente, a sua vida em família e o amor das praias." Fonte: <https://filmow.com/as-praias-de-agnes-t12323/>



Figura 52 Frame do filme *O Outro Lado do Vento* (1970/2018), de Orson Welles

O Outro Lado do Vento do realizador Orson Welles só foi terminado em 2018, este filme aborda a relação da máquina com o seu realizador (ver Figura 52).

O filme estreou em 2018, 33 anos depois da sua morte. O realizador nunca chegou a terminar o filme devido a inúmeros problemas de produção e de direitos autorais.



Figura 53 Frame do filme *Os Gestos do Professor* (1973), de Vilém Flusser e Fred Forest ⁵²

⁵² Os gestos do professor, vídeo exibido em São Paulo, na mostra Circuitos paralelos: retrospectiva Fred Forest (Paço das Artes, SP, 22.05 a 16.07.2006).

Para, Vilém Flusser, o cinema experimental era a única forma de contrariar a máquina, de desprogramar a máquina, de fazer a vontade do artista e não aquilo que a máquina nos quer oferecer (ver Figura 53).



Figura 54 Frame do filme coletivo *As Armas e o Povo* (1974), de Glauber Rocha

As Armas e o Povo (1974)⁵³, filme coletivo realizado entre o dia 1 de Maio e o 25 de Abril de 1974; este filme foi realizado por vários cineastas e produzido pelo sindicato dos realizadores. Filme que documenta o processo da revolução, as ruas, a saída dos presos políticos (ver Figura 54).

Glauber Rocha, cineasta brasileiro que participou no primeiro filme coletivo português; foi com o realizador António Escudeiro filmar a periferia e os bairros de Lisboa. Glauber Rocha entra com o corpo no filme, instiga, provoca e ensaia antes de entrar em cena. Com o seu olhar estrangeiro e atravessado faz um cinema político. Para o cineasta, esta experiência neste filme coletivo foi muito importante, pois mais tarde replicou este conceito no

⁵³ *As Armas e o Povo* foi filmado entre os dias 25 de Abril de 1974 e o primeiro de Maio, foi o primeiro filme coletivo realizado em Portugal. Produzido pelo Coletivo de Trabalhadores da Atividade Cinematográfica, por iniciativa do Sindicato Nacional de Profissionais de Cinema.

programa de televisão *Abertura* ⁵⁴ no Brasil. A postura de Glauber é performática, os seus gestos, o seu corpo, um cinegrafema autobiográfico, que tem a potencia de uma autonomia, podendo ser retirado do contexto do filme e ainda assim ter uma enorme força. A presença do Glauber foi tão intensa que o realizador Fernando Matos Silva, que estava responsável pela edição do filme, ficou surpreendido com as imagens de Glauber; na montagem do filme coletivo, as imagens de Glauber Rocha destacam-se das outras filmagens, as imagens do cineasta brasileiro têm identidade e presença pois o cineasta entra com o corpo no filme (Sequeira, 2015) ⁵⁵.

⁵⁴ *Abertura* (1979-1980) foi um programa da Rede Tupi de Televisão.

⁵⁵ Sinopse *Os Cravos e a Rocha* - 25 de Abril de 1974. O iconoclasta cineasta brasileiro Glauber Rocha está em Portugal. Entra no filme registo coletivo da Revolução dos Cravos, As armas e o povo. Com seu olhar estrangeiro e peculiar, rompe com as regras convencionais de se fazer cinema.



Figura 55 Cartaz do filme *Antígona* (2020), de Luísa Sequeira



Figura 56 Frame do filme *Antígona* (2020), de Luísa Sequeira

ANTÍGONA (2020)

Duração: 3'43'' Loop

Vídeo, Som

Formato: Digital

Realização: Luísa Sequeira

Este vídeo (ver Figura 55 e Figura 56) foi realizado durante o processo de criação artística e exibido durante a peça de teatro ANTIGONA⁵⁶ (2020). Recordando, *La Tumba de Antígona* da

⁵⁶ "A.N.T.Í.G.O.N.A faz-se do rasto de muitos e diversos materiais textuais em torno de Antígona (reescritas, ensaios, aproximações) – sobretudo os de George Steiner, Judith Butler, Slavoj Žižek e María Zambrano, mas também os de Sara Uribe, Eduarda Dionísio, Júlio Dantas, Jean Anouilh ou António Pedro. Este cunho polissémico, reforçado pela colaboração criativa de uma equipa multifacetada de artistas, está na base da proposta do Teatro Experimental do Porto de um olhar novo sobre a peça de Sófocles. Num tempo em que as questões da democracia, da cidadania, da justiça e dos direitos humanos ressurgem, urgentes, na ordem do dia, o retorno a esta história universal é vital. E se a nossa empatia com Antígona é evidente, que estranho unanimismo este, quando a História revela que por diversas vezes decidimos apoiar Creonte. A polissemia de A.N.T.Í.G.O.N.A oferece uma problematização ampla destes temas, "espevitando a coragem, refundando a empatia". Esta *resgaturgia*, com encenação de Gonçalo Amorim, conta a história de A.N.T.Í.G.O.N.A., o coletivo multidisciplinar de ativistas que conseguiu acabar com o capitalismo. Fonte: <https://www.tnsj.pt/pt/espetaculos/5912/antigona>

ensaísta Maria Zambrano, neste fragmento visual, Antígona tem um tempo adicional antes da sua morte. Uma reflexão sobre os últimos momentos de Antígona antes de entrar para a gruta, "a gruta, o útero da montanha, é a nossa habitação" (Flusser, 2010, p. 107).



Figura 57 Cartaz do filme *Nascuta* (2019), de Luísa Sequeira



Figura 58 Frame do filme *Nascuta* (2019), de Luísa Sequeira

NASCUTA (2019)

Duração: 5' Loop

Vídeo, som

Formato: digital

Realização: Luísa Sequeira

Pode uma imagem sussurrar uma história de amor?

Nascuta resgata os *lugares de memórias* de Pierre Nora com excertos do livro *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977) de Roland Barthes. Foi gravado num cemitério na Roménia e tem como ponto de partida a fotografia de uma mulher. Neste filme abordamos a morte, o tempo e a questão da pertença da imagem (ver Figura 57 e Figura 58). Os cemitérios são lugares espectrais, de memória, ausência pelos que já não estão entre nós, mas também são lugares de imagens que convocam presenças. As fotografias nas lápides, olham-nos e reivindicam uma memória.



Figura 59 Cartaz do filme *O Primeiro Beijo* (2020), de Luísa Sequeira



Figura 60 Frame de *O Primeiro Beijo* (2020), de Luísa Sequeira

O PRIMEIRO BEIJO (2020)

Duração: 2' Loop

Sem som

Formato: digital

Com; Ana Brandão, Diana Narciso, Hugo Inácio, Iris Cayatte, Pedro Almendra, Pedro Galiza, Susi Filipe.

Realização: Luísa Sequeira

O Primeiro Beijo (ver Figura 59 e Figura 60), é um vídeo-homenagem à psicanalista Sabina Spielrein (1885-1942), e ao seu trabalho de investigação sobre conceito de 'pulsão' que mais tarde foi desenvolvido por Sigmund Freud (1856-1939).

O Primeiro Beijo é um fragmento vídeo que foi usado durante a performance de cinema expandido do espetáculo *Estro/Watts* ⁵⁷. Durante a rodagem foi pedido a cada ator para se lembrar e tentar reproduzir o seu primeiro beijo ao espelho.

A entropia do beijo narcísico, vivemos na sociedade dos espelhos digitais, ecrãs estão espalhados por todo o lado, somos obrigados constantemente a olhar para o nosso reflexo. Ao olhar para mim não vejo o outro, e deste ponto de vista, os ecrãs também funcionam como espelhos, pois mesmo quando desligados produzem reflexos.

⁵⁷ ESTRO / WATTS – Poesia da Idade do Rock é um projeto com direção de Gonçalo Amorim e Paulo Furtado a partir da obra homónima de João de Menezes-Ferreira, uma compilação de poesia ligada ao rock, de onde se destacam, entre outros autores como Bob Dylan, Patti Smith, Johnny Rotten, Leonard Cohen, David Byrne e Laurie Anderson, devolvendo ao estilo o estatuto de cancionero popular.

Tal como a ILÍADA ou a ODISSEIA – que se sabe terem sido coletâneas de histórias que se iam contando nas praças, de heróis e de guerras, de paixões – o rock usou a palavra poética para gritar na esfera pública a vida, para convocar todos a falar acerca da morte, da guerra, de amores e desamores, da solidão, das selvas de betão, da experiência da classe trabalhadora e da opressão.

Esta dimensão pública, que reúne gente à sua volta, que congrega, contrasta drasticamente com a introspeção que o ato poético exige tantas vezes. O espetáculo ESTRO / WATTS explora essa mesma dualidade: da palavra rock e da prática poética.



Figura 61 Cartaz do filme *Cinegrafema de Ruth* (2021), de Luísa sequeira



Figura 62 Frame do filme *Cinegrafema de Ruth* (2021), de Luísa Sequeira

CINEGRAFEMA DE RUTH (2021)

Duração: 2' Loop

Vídeo com som

Formato: digital

Com: Isabel Ruth

Realização: Luísa Sequeira

Cinegrafema de Ruth, faz parte de um filme biográfico que estou a desenvolver em parceria com a atriz Isabel Ruth. Devido à sua força poética e imagética este fragmento funciona com um *cinegrafema* (ver Figura 61 e Figura 62). Neste fragmento visual é usado o espelho e o corpo enquanto dispositivos primordiais, "o espelho é a máquina arcaica por excelência, contendo todas as máquinas 'futuras'. Mas o primeiro efeito é de uma multiplicidade infindável" (Miranda, Bragança, 2017, p. 31). Neste vídeo, o corpo é evocado enquanto dispositivo *cine palimpsesto*, que funciona como um lugar rizomático de memórias.



Figura 63 Cartaz do filme *Eu, Tu e o Outro* (2020), de Luísa Sequeira



Figura 64 Frame do vídeo *Eu, tu e o outro* (2020), de Luísa Sequeira

EU, TU E O OUTRO (2020)

Duração: 2'

Formato: digital

Realização: Luísa Sequeira

Com: Ana Brandão, Diana Narciso, Hugo Inácio, Íris Cayatte, Pedro Almendra, Pedro Galiza, Susi Filipe.

Este vídeo é um exercício experimental que convoca os atores a olhar fixamente para a câmara de filmar (ver Figura 63 e Figura 64). *Eu, Tu e o Outro*, foi ativado durante o espetáculo *Estro/Watts* numa performance de cinema expandido com manipulação de imagem em tempo real.

CONCLUSÃO

*A minha alma vive, sobre a tela onnipotente e movimentada:
e participa nas paixões dos fantasmas que aí se sucedem*
Paul Valéry

É impossível separar a artista da investigadora, da mãe, da mulher e da trabalhadora que faz parte desta sociedade capitalista; que tem de consumir e ser consumida; que tem de produzir e reproduzir. Ser artista é estar de mãos dadas com outras *personas* que fazem parte do nosso ser. Como tal, somos compostos por várias camadas que nos habitam, equilibrar essas camadas é um desafio constante e nunca é fácil, pois é um caminho com muitas interrogações, paragens, desilusões, mas também com esperança. Como referi inicialmente, precisamos de mapas e de constelações que funcionem como pontos cardeais para esta caminhada. Referências que operam como fios invisíveis e elásticos que nos guiam e nos dão a direção para o nosso pensamento se expandir.

Sem dúvida, que sair deste processo de doutoramento produziu alterações significativas ao nível pessoal, diferenças, alterações; tal como um *corpo cine palimpsesto*, que foi atravessado por diferentes épocas e tempos, um corpo que se alterou e não será o mesmo.

O desafio foi olhar para o trabalho e para a prática artística, tentando não dissecar nem esvaziar a subjetividade do mesmo, mediando vários conceitos de autores que acompanharam este processo; reconhecendo-lhes o pensamento revelador que possibilitou reflexões polissémicas.

Na exposição *Cine Constelação* apresento vários vídeos. Estes fragmentos visuais, refletem inquietações pessoais e artísticas. Além do teor documental e de resgate histórico que permeia toda a investigação, o trabalho está imbuído com a subjetividade característica da poíesis. Esse foi o grande desafio, fazer um trabalho académico e ao mesmo tempo com alguma potência poética que dialoga com várias questões relacionadas com o cinema.

Tal como uma Constelação, que está em transitoriedade, é um trabalho em trânsito e sempre em evolução, assim, como a vida está em *continuum*, o cinema como arte em movimento é um barómetro do nosso tempo, está em *devir*. Não é algo que está cristalizado e o seu movimento está permeável a várias questões. Desde o modo de produção, à forma como

opera nas nossas vidas e como está diluído em diferentes telas, a heterotopia, conceito deleuziano que descreve as múltiplas camadas de significação, também está presente no cinema; pois essa contaminação ocorre em diferentes espaços, o que faz do cinema uma arte fluída. Se por um lado, a tecnologia acelera, por outro também dilata as fronteiras do passado; dando assim possibilidade de resgatar novos horizontes para o futuro. "Durante muito tempo, o ecrã-cinema foi o único e incomparável; hoje perde-se numa galáxia cujas dimensões são infinitas: eis a época do ecrã global" (Lipovetsky & Serroy, 2010/2007, p. 10).

O esbatimento das fronteiras físicas, das transações, modos de trabalho, do público e do privado e a aceleração de todos os movimentos neoliberais que já estavam em andamento, resultado da pandemia que assolou o mundo; veio problematizar e agudizar várias questões éticas, morais, económicas e sociais. Esta crise mundial forçou grande parte da população (quem tem acesso à internet, e aos meios de produção por meios digitais) a mergulhar no mundo virtual, deslocando relações de trabalho e pessoais para um território digital, e o que até outrora era só para alguns, tornou-se obrigatório para muitos.

Ao longo do tempo, e devido a todas as transformações tecnológicas, o cinema viveu várias mortes anunciadas, mas reinventou-se de várias formas, quer seja através do dispositivo de exibição como do próprio dispositivo para capturar imagens.

O cinema é por excelência uma arte desterritorializada, sem fronteiras e limites, move-se ao sabor da sociedade capitalista e consumista. No contemporâneo as possibilidades digitais abrem novas formas de fazer cinema e de reinventar imagens, implicando no modo de pensar. Vivemos um momento de sobreposição de imagens constante, nunca em algum momento da história foi gerado um arquivo tão vasto e ao mesmo tempo tão imaterial. A relação com o outro, passa pela câmara, quer seja através do computador, telemóvel ou outro dispositivo, criando e ativando 'personas' para lidar com o mundo. Será que temos a total consciência do dispositivo que está entre nós e o outro? Será que temos a noção do que é real ou estamos presos numa caverna do século XXI, análoga à de Platão, onde só vemos as sombras e as confundimos com a nossa realidade?

No início do século XX, quando o cinema entrou na sala, foi formatado e tratado como mercadoria, a fetichização da arte, assim, devido a uma questão económica e capitalista, o cinema foi rentabilizado e transformado em indústria; resultando no modo de produção de um cinema hegemónico. Ironicamente, também é essa força capitalista que atualmente está a retirar o cinema da sala, e que o está a reconfigurar noutros possíveis espaços imateriais, como são

exemplo as plataformas de exibição, também pertencentes a grandes grupos económicos e "é no momento em que se afirmam o hipercapitalismo, os hipermedias e o hiperconsumo globalizados que o cinema inicia, precisamente, a sua carreira de *ecrã global*" (Lipovetsky & Serroy, 2010/2007, p. 21).

O cinema move-se e 'vive' em vários locais; de certa forma também estamos a viver um momento de eterno retorno ao pré-cinema. Elsaesser, reiterou o poder da lanterna mágica nas mãos de Étienne-Gaspard Robert que com as suas fantasmagorias ousou conceptualmente criando uma ligação direta com vários géneros do cinema principalmente os que usam efeitos especiais, além disso, o autor reconhece que:

"A linhagem da fantasmagoria também dá início a uma forma de cinema que não se projeta como janela para o mundo, nem requer limites fixos de espaço como uma moldura. Em vez disso funciona como uma forma ambiente de espetáculo e evento, na qual nenhuma divisão espacial clara entre dentro e fora ocorre, e em que há fortes indícios de presença, enquanto a sua temporalidade alcança o passado e o futuro (invocando os mortos, profetizando e prevendo eventos ainda por vir), enquanto os sentidos são ancorados em sensações físicas, e rejeição, ou noção de que o corpo situa-se em 'um aqui e agora'." (Elsaesser, 2018, p. 132)

O desdobramento do cinema e dos seus formatos de exibição em diferentes dispositivos é uma das características do cinema; abrir para múltiplas possibilidades é dar-lhe potência; mas o problema não é essa abertura, mas sim o encerramento de outras viabilidades. Quando essa multiplicidade, deixa de existir, quando outras formas de visionamento desaparecem, o que acontece é um empobrecimento e o aniquilamento da potência do cinema. Dubois alertava que, "as telas se acumularam a tal ponto que apagaram o mundo. Elas nos tornam cegos pensando que poderiam nos fazer ver tudo. Elas nos tornaram insensíveis pensando que poderiam nos fazer sentir tudo" (Dubois, 2004, p. 67). Telas exibem imagens a toda a hora e em todo o lugar, Susan Sontag (2015), alertou para essa proliferação das imagens e para a impassividade que as pessoas têm quando lidam com acontecimentos que já presenciaram através de imagens ou fotografias, pois o realismo dessas imagens gera uma confusão sobre o real e que a longo prazo é "moralmente analgésica" (Sontag, 2015, p. 111). Vários autores já tinham anunciado o ritmo desenfreado da nossa sociedade, entre eles, Pierre Nora, descreveu que um "movimento acelerado", resulta num esquecimento devido à rápida

acumulação cega de matérias nas memórias técnicas; também, Paul Virilio, advertiu para as consequências da pressa ditada pelo ritmo dos media, uma aceleração que conduz a uma superficialidade e deterioração do conhecimento, acrescentando que, "não há globalização sem virtualização" Para o autor:

"Todas as tecnologias atuais reduzem a expansão a nada. Elas produzem distâncias cada vez menores – uma fábrica de contração. Ora, um território sem temporalidade não é um território, mas apenas a ilusão de um território. É urgente que fiquemos alerta para as repercussões políticas de tal tratamento do espaço-tempo, pois elas são 'aterradoras'. O campo da liberdade se contrai com a velocidade. E a liberdade precisa de um campo. Quando não houver mais campo, nossas vidas serão como um 'terminal', máquinas com portas que se abrem e fecham. Um labirinto para animais de laboratório." (Virilio, 1983, p. 71)

O homem contemporâneo, reificado, que está ligado às máquinas e às redes sociais tem no seu duplo uma entidade, "retalhos de identidade" estados de vigília (Crary, 2018); uma vida de vigília, uma vida Frankenstein. Como sublinha Crary, "qualquer aparente novidade tecnológica é também uma dilatação qualitativa do nosso ajustamento e dependência de rotinas 24/7; é igualmente parte de uma expansão do número de pontos nos quais nos tornamos uma aplicação de novos sistemas e iniciativas de controlo" (Crary, 2018, p. 51).

Estamos numa crise da modernidade e experienciamos uma época de transição, vivemos em diferentes espaços dialéticos e somos um resultado, que está constante processo; somos a experiência de uma sociedade da ditadura da presença online, a ditadura de estar ligado e da novidade. Benjamin em *As Passagens de Paris*, salientou se por uma lado existe a necessidade e "a sensação do mais novo, do mais moderno" e por outro lado também vivemos a imagem de um "eterno retorno do mesmo", sendo ambas as coisas, a "forma onírica do acontecer", sonhado por um coletivo que, "não conhece a história" (Benjamin, 2019, p. 16).

Deste ponto de vista, para Susan Sontag, "as sociedades industriais transformam os seus cidadãos em viciados de imagens; trata-se da mais irresistível forma de poluição mental" (Sontag, 2015, p.32). A sociedade pós-moderna fragmenta os seus cidadãos que além de produzirem imagens, têm de alimentar as máquinas com essas imagens, que são os seus 'duplos', que vagueiam como fantasmas num 'não lugar' digital, que, nem é público, nem privado, onde as pessoas ficam sem tempo e sem espaço para a reflexão. Para Pierre Nora, essa necessidade de 'imagens' está relacionada com uma necessidade de referências:

"Menos a memória é vivida no interior mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas. Daí a obsessão pelo arquivo que marca o contemporâneo e que afeta, ao mesmo tempo a preservação integral de todo o presente e a preservação integral de todo o passado. O sentimento de um desaparecimento rápido e definitivo combina-se à preocupação com o exato do presente e com a incerteza do futuro, para dar ao mais modesto dos vestígios, ao mais humilde testemunho a dignidade virtual do memorável." (Nora, 1993, p. 14)

Para Giorgio Agamben, a atual fase contemporânea está contaminada pelo excesso de instrumentos que dispomos:

"À ilimitada proliferação dos dispositivos, que define a fase presente do capitalismo, faz confronto uma igualmente ilimitada proliferação de processos de subjetivação. Isto pode produzir a impressão de que a categoria da subjetividade no nosso tempo vacila e perde consistência, mas trata-se, para sermos precisos, não de um cancelamento ou de uma superação, mas de uma disseminação que acrescenta o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda a identidade pessoal." (Agamben, 2005, p. 13)

Quanto mais estamos ligados *on line*, menos sonhamos (os ecrãs retiram o poder de sonhar); um sujeito que não dorme, está sempre ativo em estado de vigília constante, não dorme; mas também não está plenamente acordado, vivo. Este ensaio tenta abrir uma brecha para um possível contributo na camada epistémica cinematográfica, fazendo uma relação recíproca entre o canónico e o novo. Tal como o cinema precisa do escuro para ser projetado, este trabalho volta a reiterar a necessidade do escuro; é necessário voltar ao mito da caverna de Platão, um homem que estava preso e só via as sombras como realidade, à semelhança do homem contemporâneo, que vive na sociedade vinte e quatro horas por dia, sete dias por semana. De certa forma, também é um prisioneiro do seu tempo, apesar de toda a informação e conhecimento que tem disponível, não consegue ver para além das sombras e da desinformação que é vinculada pelos meios de comunicação e pelas redes sociais. Não existindo um interesse pelo conhecimento, nem espaço para o espanto, "habitamos um mundo onde se atrofiam antigas noções de experiência partilhada" (Crary, 2018, p. 39). Mas como refere, Haraway no seu *Manifesto Ciborgue*, também se torna necessário questionar as novas reconfigurações do corpo e dos espaços que habitamos, cada vez mais mediados pelas máquinas: "The home, workplace,

market, public arena, the body itself all can be dispersed and interfaced in nearly infinite, polymorphous ways, with large consequences for women and others" (Haraway, 2016, p. 33).

Segundo Crary, vivemos "uma relação deteriorada com o passado e com a memória" (Crary, 2018, p. 42), desta maneira, devemos dar importância ao método de análise com base no materialismo histórico, para não ficarmos submersos no vórtice pós-moderno, desterritorializado e acelerado, que nos engole num *moto-continuum* de produção e consumo sem reflexão. E as ruturas experimentadas pelo cinema não hegemónico podem ser uma das cordas que nos ajudará a escalar a saída deste abismo, e que nos permitirá ter uma visão mais distanciada deste redemoinho entrópico que estamos a vivenciar. Desta forma, é necessário estar atento a todas as formas de tecnologia, como refere Rancière:

"Os artistas, assim como os pesquisadores, constroem a cena em que a manifestação e o efeito de suas competências são expostos, tornados incertos nos termos do idioma novo que traduz uma nova aventura intelectual. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Ele exige espectadores que desempenhem o papel de interpretes ativos, que elaborem sua própria tradução para apropriar-se da 'história' e fazer dela sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores." (Rancière, 2014, p. 32).

No filme, *Orphée* (1950), de Jean Cocteau, o espelho funciona como uma passagem para uma outra dimensão, no contemporâneo as telas funcionam como portais interdimensionais que nos transportam para outros tempos/lugares, dando uma sensação de ubiquidade. Atravessamos para um mundo conceptual de ideias que nos remetem para um repositório de imagens, conceitos e valores que estão a ser constantemente alimentados. Não é exatamente uma viagem no tempo, é uma viagem dentro de um mundo virtual e são essas representações de imagens e ideias que preenchem o mundo conceptual. O que acontece é que atualmente, temos dispositivos e tecnologias suficientes para gerar e consumir imagens-conceito e nós estamos imersos dentro dessas imagens. Os ecrãs e as câmaras funcionam como portais de partilha de um espaço imagético. Com os dispositivos tecnológicos disponíveis a nossa sociedade produz um excesso de imagens-conceito, o que dificulta o olhar crítico; para se contemplar é necessário ter distanciamento e no nosso tempo as distâncias entre o ecrã e os olhos têm diminuído cada vez mais, existindo uma miopia na descoberta de novas possibilidades imagéticas. Estamos presos às telas como os prisioneiros da caverna de Platão

estavam presos às sombras, "aquilo a que chamamos progresso está encerrado em cada uma das terras e desvanece-se com ela" (Benjamin, 2019, pp. 136, 137).

Olhar para a vastidão do céu e desviar o olhar dos ecrãs, os quais, não nos oferecem muito mais do que miríades de constelações artificiais que nos induzem ao estado de vigília constante. As estrelas, tal como nós, têm um limite de tempo, uma finitude, um fim anunciado, uma morte. Estaremos nós preparados para tal? Na sociedade atual, existe um afastamento em relação à morte; as mortes estão cada vez mais longe dos olhares, para o indivíduo, só existe a morte do 'outro' e o ecrã, aumenta essa distância, funciona como uma barreira, aquilo a que Flusser denominava de 'biombo'. O ecrã funciona como um escudo protetor de emoções, e uma sociedade menos altruísta ao não se comover com a morte do outro, renuncia a própria morte e a sua finitude. Rancière refere que:

"Passa especialmente por um olhar novo sobre a história da imagem obsedante em torno da qual ocorreu a inversão do modelo crítico, a imagem, totalmente surrada e sempre pronta para o uso, do pobre e cretino consumidor, submerso pela vaga das mercadorias e imagens e seduzido por suas promessas falaciosas." (Rancière, 2014, p. 46)

Flusser referiu que, "o progresso começou a girar automaticamente sem a dificuldade do atrito que o travava, a humanidade deixa de ter o controlo, havendo o perigo de ser arrastada" (Flusser, 2010, pp. 136, 137).

A biopolítica de Foucault poderá ser convocada e expandida para estes tempos, integrada numa sociedade cada vez mais mediada pela tecnologia do capital. O biopoder é um movimento em construção que se vai adaptando, está em plena ascensão nesta sociedade neoliberal, através do poder invisível que as corporações privadas têm sobre o indivíduo, a reificação das nossas memórias, desejos e das projeções; mas também, de toda a potência imaterial do nosso ser, que se transforma em dados para depois serem apresentados como opções de escolha e de liberdade, num cenário previamente construído com fundações invisíveis que têm como principal objetivo a privatização da nossa vida. Num futuro próximo, o ser humano terá de encontrar formas alternativas para viver, até mesmo um outro planeta, pois este está condenando por natureza. Seguindo esta perspetiva, Youngblood alertava para a nossa forma de lidar com a narrativa das imagens e do nosso mundo:

"The cinema, said Godard, is truth twenty-four times a second. The truth is this: that with the possibility of each man on earth being born a physical success there is no archetypal Man whom one can use in the culturally elitist manner and each man becomes the subject of his own study. The historical preoccupation with finding the one idea that is Man, will give way to the idea that earth is, and then to the idea of other earths." (Youngblood, 1970, p. 49)

O contemporâneo vive a velocidade, sem tempo e margem de manobra para reflexão; os "territórios sem temporalidade" e o conceito de 'dromologia' de Virilio (1983) está cada vez mais presente na nossa vida; para acompanhar este processo precisamos de suportes exteriores que funcionam como 'próteses de memórias' (Derrida, 2001). Por sua vez, essa utilização cria uma dependência na relação com a memória, assim, o homem vive e opera através dessas interfaces (Nora, 1993). No entanto, esses dispositivos que nos habitam, criam um mundo que resulta em atrofiamentos de experiências partilhadas (Crary, 2018). Um mundo que resulta num processo artificial mediado pelas máquinas, em que o nosso corpo está cada vez mais contaminado pelos dispositivos.

Antecipando o progresso imaterial, Flusser indaga:

"Parece que a sociedade do futuro imaterial será dividida em duas classes: os que programam e os que são programados. Nas classes dos que produzem programas e na classe dos que se regem por programas. Na classe dos jogadores e na classe das marionetas" (Flusser, 2010, pp. 104, 105).

Para o filósofo a sociedade do futuro será uma sociedade sem classes, que funciona como um totalitarismo programado e invisível, mas que nos é oferecido com uma sensação de total liberdade de escolha:

"o totalitarismo programador, uma vez realizado deixa de ser identificável por aqueles que nele participam: será invisível. Só é visível no estado embrionário em que se encontra presentemente. Somos, talvez, a última geração capaz de ver o que nos reserva o futuro." (Flusser, 2010, pp. 104, 105)

No início deste trabalho é evocado *o Único Mistério do Universo* (1988), de Fernando Pessoa (1888-1935) e os seus anseios "se tudo é uma máquina monstruosa e absurda" para o poeta a vida é uma "viagem experimental feita involuntariamente" (Pessoa, 2012, p. 327). Somos convocados para viver. O ser humano que vive a época do Antropoceno tem de se pre-

parar e olhar com atenção para o que o rodeia. Num pensamento constelar, faz-se um regresso a Benjamin, ao seu mundo e à sua condição de refugiado de guerra; que imagens habitavam em Walter Benjamin quando se suicidou? Ele, que gostava de poesia, nas *Passagens*, citou um excerto do livro *A eternidade pelos Astros* (1872), de Louis-August Blanqui (1805-1881), uma reflexão cosmológica que aborda a questão do duplo e do eterno retorno, assunto que futuramente Nietzsche iria aprofundar em seus estudos. Benjamin recupera este autor utópico, um dos responsáveis pela Comuna de Paris, passou grande parte da sua vida encarcerado; foi enquanto estava preso em *Fort du Taureau*, que escreveu um texto de astronomia poético e profético, sem esperança, impregnado de melancolia, possivelmente como Benjamin se sentia em Portbou, enquanto exilado e *desterritorializado*, num lugar de passagem, tentando escapar de uma guerra.

Benjamin transcreve e evoca o autor: "o universo inteiro é composto por sistemas estelares" (Benjamin, 2019, p. 136), fazendo uma análise subjetiva e metafórica do texto de Blanqui, religando como um cordão umbilical ao nosso tempo. Se para o autor "o número dos nossos sócios é infinito no tempo e no espaço" (Blanqui, 2021, p. 134), na contemporaneidade os 'sócios' a que se refere Blanqui são os nossos 'duplos', presos no mundo virtual que vive como, "uma humanidade barulhenta, enfiada com a sua grandeza, julgando-se o universo e vivendo na sua prisão como numa imensidão" (Blanqui, 2021, p. 137); para Blanqui, o grande problema é atualidade eternizada e isso provoca uma falha enorme, "não há progresso" (Blanqui, 2021, p. 134). Segundo Benjamin, neste pensamento resignado e sem esperança está espelhado o medo da incompreensão do homem do século XIX, pois "o século não foi capaz de responder às novas virtualidades técnicas com uma ordem social nova" (Benjamin, 2019, p. 137).

Ou seja, se para Blanqui a atualidade estava 'eternizada', certamente, podemos afirmar que no contemporâneo, a atualidade está *ecranizada*, e será que o homem está preparado para responder à virtualidade de um mundo cada vez mais acelerado e reificado? Flusser, com o seu pensamento inquietante chamou a atenção para o perigo do progresso sem travão:

"O progresso começa a derrapar quando a estrada está com gelo. E há o perigo de, nesta situação de progresso sem atrito, a humanidade ser arrastada justamente quando tenta travar. Uma realidade que de forma indireta evoca a de Édipo, que se insurge contra a roda fatal e é obrigado a arrancar os seus olhos." (Flusser, 2010, pp. 136, 137)

O desenvolvimento deste trabalho, fez-se acompanhar por uma constelação de autores que abriram o campo imagético para refletir sobre a condição contemporânea de forma crítica. Ressignificar é um trabalho constante, nesta tese meta cinema a criação artística tornou-se um processo que alimentou o trabalho teórico. Em suma, uma análise e procedimento de montagem de anamnese, que resulta de uma necessidade de explorar e abrir brechas. Com base no materialismo histórico, olhando para o passado e recriando um arco temporal para iluminar as possíveis similaridades, quase como uma teoria do eterno retorno, se para, Benjamin (2017), o anjo da história tem o rosto voltado para o passado mas é coagido para o futuro, no cinema também existe uma exigência de constante reconfiguração em resposta ao progresso e uma tentativa de reivindicação de um espaço novo, no entanto, torna-se fundamental um olhar voltado para o passado desconstruindo a história.

Esta tese está escrita numa época contaminada pela imprevisibilidade, em que os ecrãs medeiam as relações, funcionando como dispositivos *mise-en-abyme*, que nos absorvem e nos retêm numa entropia sem fim. Ainda assim, "Quando os canais da ação se fecham, abrem-se então as comportas do mito, do sonho e da magia" (Morin, 1970, p. 119), vislumbres de esperança ocorrem e o que se passa no cérebro humano na hora da morte ainda é um mistério. Recentemente foi publicado um estudo na revista *Frontiers in Aging Neuroscience*, e pela primeira vez, através de uma gravação contínua de um eletroencefalograma ⁵⁸, foi possível registar a atividade cerebral durante o período de transição para a morte, descobrindo padrões rítmicos de ondas cerebrais semelhantes aos que ocorrem durante o sonho e a meditação, assim, "o cérebro humano pode possuir a capacidade de gerar atividade coordenada durante o período de quase morte"(Vicente et al., 2022, p. 1) ⁵⁹. Tal como foi abordado ao longo deste trabalho, somos um corpo *cine palimpsesto* e mesmo no final da vida, possivelmente, o cérebro recria e ativa memórias, uma "última 'recordação da vida' que pode ocorrer no estado de quase morte"(Vicente et al., 2022, p. 9) ⁶⁰. Imagens em movimento que funcionam como sonhos que possivelmente nos acompanham na passagem para morte. Bazin, com o seu pensamento

⁵⁸Também conhecido por EEG- é um exame neurológico que deteta anormalidades nas ondas cerebrais ou na atividade elétrica do cérebro.

⁵⁹Tradução nossa, a partir do original: "human brain may possess the capability to generate coordinated activity during the near-death period."

⁶⁰Tradução nossa, a partir do original: "last 'recall of life' that may take place in the near-death state."

premonitório já anunciava que, "a memória é o mais fiel dos filmes, o único que podemos impressionar em qualquer altitude e até na hora da morte" (Bazin, 2018, p. 59). Possivelmente nos últimos momentos de vida, Walter Benjamin tenha idealizado um belo filme...

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T. W. (2003). *Notas de literatura I*. (Almeida, J.: Trad.). São Paulo: Editora 34.
- Adorno, T. W. (1970). *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70.
- Agamben, G. (1993). *A Comunidade que vem*. Lisboa: Presença.
- Agamben, G. (2005). O que é um dispositivo? (Valdati, N.: Trad.). *Outra Travessia*, 5, 9–16.
- Agamben, G. (2010). *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Alcoforado, M. (2013). *Cartas portuguesas*. Lisboa: Divina Comédia.
- Alter, N. M. (2007). Translating the Essay into Film and Installation. *Journal of Visual Culture*, 6(1), 44–57.
- Amaral, A. L., & Freitas, M. (2014). *Novas cartas portuguesas: entre Portugal e o mundo*. Lisboa: D. Quixote.
- Arendt, H. (2001). *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Astruc, A. (1948). The Future of Cinema. *La Nef*, 48, 46–51.
- Augé, M. (2016). Não-Lugares, Introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Lisboa: Letra Livre.
- Badiou, A. (2002). *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Barreno, M. I., Horta, M. T., Costa, M. V.; Amaral, A. L. (Org.). (2010). *Novas cartas portuguesas- Edição anotada*. Lisboa: D. Quixote.
- Barthes, R. (2017). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Bazin, A. (2018). *O que é o Cinema?* São Paulo: Ubu Editora.
- Belting, H. (2014). *Antropologia da Imagem*. Lisboa: KKYM+EAUM.
- Benjamin, W.; Barrento, J. (Ed.) (2004). *Origem do Drama Trágico Alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Benjamin, W. (2012). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Benjamin, W. (2017). *O Anjo da História*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Benjamin, W.; Barrento, J. (Ed.) (2019). *As Passagens de Paris*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Bergson, H. (1999). *Matéria e Memória Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
- Blanqui, L. A. (2021). *A eternidade pelos astros*. Lisboa: Várias Vozes.

- Bragança de Miranda, J. (2017). A Constelação como Método do Contemporâneo. In *Netativismo*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.
- Burdeau, E. (2001). Só o cinema: Pedro Costa filma No Quarto da Vanda. In: Oliveira, D. *Digital Cinema* (pp. 82–89). Porto: Sociedade Porto 2001.
- Castells, M., Cardoso, F. H. (2001). A era da informação: Economia, sociedade e cultura. *A sociedade em rede* (5. ed, Vol. 1). São Paulo: Paz e Terra.
- Crary, J. (2017). Técnicas do Observador, visão e modernidade no século XIX. Lisboa: Orfeu Negro.
- Crary, J. (2018). *24/7- Capitalismo Tardio e os Fins do Sono*. Lisboa: Antígona Editores Refractários.
- Damásio, A. (1995). *O Erro de Descartes. Emoção, razão e cérebro humano*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Damásio, A. (2000). O Sentimento de Si. O corpo, a emoção e a neurobiologia da consequência (8ª ed.). Lisboa: Publicações: Europa- América.
- Damásio, A. (2013, dezembro 5) *Entrevista Exclusiva*. Porto Alegre: Fronteiras do Pensamento e Instituto CPFL Cultura.
- Debord, G. (2012). *A sociedade do espectáculo*. Lisboa: Antígona Editores Refractários.
- Debray, R. (1993). Vida e morte da imagem. Uma história do olhar no Ocidente. Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- Deleuze, G. (2016). *A imagem-movimento, Cinema I*. Lisboa: Documenta.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1997). *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia, vol. 5*. São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, G., McMuhan, M. (1998). The Brain Is the Screen: Interview with Gilles Deleuze on «The Time-Image». *Discourse*, 20 (3), 47–55.
- Deleuze, G. (2005). *A imagem-tempo. Cinema II*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Deren, M. (1946). *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*. New York: Alicat Book Shop Press.
- Deren, M. (1965, janeiro 1). Amateur Versus Professional. *Film Culture*, 45–46.
- Derrida, J. (2001a). Le cinéma et ses fantômes. *Cahiers du Cinéma*, 556, 75–85.
- Derrida, J. (2001b). *Mal de Arquivo, uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

- Didi-Huberman, G. (2013). *A imagem sobrevivente: História da arte e do tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (1ª ed.). Rio de Janeiro: Contraponto.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Diante do Tempo* (1ª ed.). Lisboa: Orfeu Negro.
- Dubois, P. (2004). *Cinema, video, Godard*. São Paulo: Cosac Naify.
- Elsaesser, T. (2018). *Cinema Como Arqueologia Das Mídias* (Mendes, A.: Org) São Paulo: Sesc SP.
- Epstein, J. (1946). *L'Intelligence d'une machine*. Paris: Editions Jacques Melot.
- Espinosa, J. G. (1969). Por um cinema imperfeito. In *Cine Cubano*, 140, (n.p). Cuba: ICAIC.
- Espinosa, B. de. (2020). *Ética Espinosa* (Aurélio, D. P.: Trad.). Lisboa: Relógio d' Água.
- Federici, S. (2020). *Calibã e a Bruxa*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Fernandes, M. L. B. R. (2016). *Materialidade e Tecnicidade: Investigação sobre a Objectualidade Técnica*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Flusser, V. (1985). *Filosofia da Caixa Preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Humanismo, Ciência e Tecnologia.
- Flusser, V.; Escobar, S. (Ed.) (2010). *Uma Filosofia do Design. A forma das coisas*. Lisboa: Relógio d' Água.
- Foucault, M.; Peretti, L., Orth, E. (Eds.) (1999). *Vigiar e Punir*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- Foucault, M. (2013). *O Corpo Utópico, as Heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições.
- Foucault, M. (2014). *A Arqueologia do Saber*. Lisboa: Edições 70.
- Frémaux, T. (Diretor). (2016). *Lumière! L'aventure commence*. [90 min.]. Paris: CNC.
- Frias, J. M., Queirós, L. M., Martelo, R. M. (2010). *Poemas com Cinema*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Garrec, É. le. (1973, maio 24). Maria à ses soeurs. *Politique Hebdo*, 11–12.
- Habermas, J. (1987). The Theory of communicative action. Lifeworld and system: A critique of functionalism reason, (Vol. 2). Boston: Beacon Press.
- Haraway, D. (2016). *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist- Feminism in the Late Twentieth Century*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Ingvar, D. H. (1985). «Memory of the future»: An essay on the temporal organization of conscious awareness. *Human neurobiology*, 4 (3), 127–136.
- Kittler, F. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. California: Stanford University Press.

- Krauss, R. (2008, julho). A estética do narcisismo. In *Arte & Ensaios*, 16. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ.
- Labaki, A. (Ed.). (2015). *A Verdade de Cada Um*. São Paulo: Cosac Naify.
- Lacan, J. (1998). *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Lauretis, T. de. (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lipovetsky, G. (1988). *A Era Do Vazio. Ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Lipovetsky, G. (2018). *A Era do Vazio, Ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Edições 70.
- Lipovetsky, G.; Serroy, J. (2010). *O Ecrã Global, cultura mediática e cinema na era hipermoderna*. Lisboa: Edições 70.
- McLuhan, M., Fiore, Q. (1967). *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. New York: Bantam Books.
- Machado, A. (1997). *Pré-cinemas & pós-cinemas*. São Paulo: Papirus.
- Malraux, A. (2011). *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Manovich, L. (2008). Art after Web 2.0. In: Frieling, R. (Ed.). *The Art of Participation: 1950 to Now*. (pp. 67-80). New York: Thames & Hudson.
- McLuhan, M. (1972). *A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico*. São Paulo: Companhia Editorial Nacional.
- McLuhan, M. (2008). *Compreender os Meios de Comunicação. Extensões do Homem*. Lisboa: Relógio d'Água.
- McMullen, K. (1983). *Ghost Dance*.
- Merleau- Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Mondzain, M. J. (2015). *Homo Spectator: Ver, fazer ver*. (1ª ed.). Lisboa: Orfeu Negro.
- Morin, E. (1970). *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes Editores.
- Mulvey, L. (2006). *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

- Nora, P. (1993, dezembro). Entre memória e história. A problemática dos lugares. (Khoury, A. Y.: Trad.). Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, 10, 7-28.
- Noyama, S. (2009). Adorno e «O ensaio como forma». *Ítaca*, 14, 135–147.
- Parente, A. (2013). Cinemáticos: tendências do cinema de artista no Brasil. Rio de Janeiro: +2 Editora.
- Penafria, M. (2006). O Documentarismo do Cinema. Uma reflexão sobre o filme Documentário [versão online]. *Biblioteca on-line de ciências da comunicação*. Universidade da Beira Interior.
- Pereira, A. C. (2016). A mulher-cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação. [versão online] *Labcom Comunicação & Arts*. Universidade da Beira Interior.
- Pessoa, F. (2012). Livro do Desassossego. Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa (10ª ed.). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pessoa, F.; Cunha, T. S. (Ed.) (1988). *Fausto. Tragédia subjectiva*. (1ª ed.). Lisboa: Presença.
- Pintassilgo, M. de L., Barreno, M. I., Horta, M. T., Costa, M. V. da. (1980). Pré-prefácio (leitura breve por excesso de cuidado). In *Novas Cartas Portuguesas* (3.ª ed.). Lisboa: Moraes Editores.
- Postman, N. (1994). Tecnopólio: A rendição da cultura à tecnologia. São Paulo: Nobel.
- Puddefoot, S. (1973, julho 2). Women of the World United - In Song, Laughter, Work and Protest. (Oliveira, M. S.: Trad.). *The Times*, 8.
- Ramos, F. (2005). *Teoria Contemporânea do Cinema II*. São Paulo: Senac.
- Rancière, J. (2012). *Os Intervalos do Cinema*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Rancière, J. (2014). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Martins Fontes.
- Rascaroli, L. (2008). The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 49 (2), 24–47.
- Rodrigues, E. S. (2015). *O Embate além do sangue e da carne de Ruth Escobar: Facetas de uma guerreira*. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina.
- Salomão, W. (2007). *Algaravias: Câmara de ecos*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Sequeiros, P., & Sequeira, L. (2017). Esquecer Bárbara Virgínia? Uma cineasta precursora entre Portugal e o Brasil. *Comunicação e Sociedade*, 32, 331–352.
- Shelly, M. (2015). *Frankenstein*. Lisboa. Asa.

- Sontag, S. (2015). *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa: Quetzal.
- Steyerl, H. (2009). In Defense of the Poor Image. *e-flux*, #10.
- Tarkovski, A. (2010). *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Tofler, A. (1970). *Choque do Futuro*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Vicente, R., Rizzuto, M., Sarica, C., Yamamoto, K., Sadr, M., Khajuria, T., et. al. (2022). [versão online] Enhanced Interplay of Neuronal Coherence and Coupling in the Dying Human Brain. *Frontiers in aging neuroscience*, 80. Disponível em:
<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnagi.2022.813531/full>
- Virilio, P. (1983). *Guerra Pura, a militarização do cotidiano*. São Paulo: Editora Brasileira.
- Virilio, P. (2019). *Guerra e Cinema*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Woolf, V. (2014). *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas.
- Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co.

FILMOGRAFIA

- Dawley, J. S. (1910). *Frankenstein*. [16min.] Edison Studios.
- Deren, M. (1943). *Meshes of the Afternoon*. [18min.] Maya Deren.
- Flaherty, R. J. (1926). *Moana*. [1h25min.] Robert J. Flaherty.
- Flusser, V., Forest, F. (1973). *Os gestos do professor*. [41min.]
- Godard, J. (1967). *Camera Eye*. [25min.]
- Guy-Blache, A. (1896). *La Fée aux Choux*. [1 min.] Gaumont.
- Lumière, A. et L. (1895). *La sortie de l'usine Lumière*. [55'] Société Lumière.
- Lumière, A. et L. (1895). *L'arrivée d'un train en gare*. [50'] Société Lumière.
- Marker, C. (1967). *Loin Du Vietnam*. [1h55min.]
- Marker, C. (1982). *Sans Soleil*. [100min.]
- McMullen, Ken. (1983). *Ghost Dance*. [1h40min.] McMullen, Ken
- Méliès, G. (1902). *Voyage dans la Lune*. [14min.] Georges Méliès.
- Morin, E., Rouch, J. (1961). *Chronique d'un été*. [1h25min.] Argos Films.
- Muybridge, E. (1878). *Sallie Gardner at a Gallop*. [1 min.] Leland Stanford.
- Sequeira, L. (2015). *Os Cravos e a Rocha*. [16 min.] Luísa Sequeira.
- Sequeira, L. (2017). *Quem é Bárbara Virgínia?* [77 min.] Um Segundo Filmes.
- Varda, A. (2008). *As praias de Agnès*. [1h50min.] Ciné-Tamaris.
- Varda, A. (1989). *Jane B. for Agnès V.* [1h38min.] Ciné-Tamaris.
- Vertov, D. (1929). *O Homem da Câmara de Filmar*. [1h18min.]
- Vigo, J. (1933). *Zéro de conduite*. [41 min.] Argui-Films.
- Virgínia, B. (1946). *Aldeia dos Rapazes, Orfanato Sta. Isabel de Albarraque*. [41 min.]
- Wells, O. (2018). *The Other Side of the Wind*. [1h41min.]

ANEXOS

EXIBIÇÕES E EXPOSIÇÕES DOS TRABALHOS ARTÍSTICOS

NASCUTA (2019)

2021/2022 - Exibição do filme *Nascuta* na 13th Kaunas Biennial, Lithuania (ver Figura 65 e Figura 66). Curator: The exhibition is a part of the events opening Kaunas – European Capital of Culture 2022 Curated by Benedetta Carpi De Resmini



Figura 65 *Nascuta* (2021/2022) by Luísa Sequeira _at Ramybes Park Ph Gintarė Žaltauskaitė _courtesy Latitudo Art Projects and Kaunas Biennial



Figura 66 *Nascuta* (2021/2022) by Luísa Sequeira at Ramybes Park _Ph Gintarė Žaltauskaitė _courtesy Latitudo Art Projects and Kaunas Biennial

2021 - Exibição Mira Forum inserido no MIP (Mês da Imagem do Porto),

ver Figura 67. <https://www.mesimagemporto.pt/>

2020- Exposição online organizado pela META Cultural Foundation

Curator: Raluca Elena Doroftei.

Between 25 November and 23 December, 2020, META Cultural Foundation organizes an online showcase presenting the works of ten artists active in the field of video art and cinematography. The works have been created throughout the three editions of their residency in Slon, between 2018-2020,

The event is part of the third edition of the "MagiC Carpets" – Artistic Residency in Slon (RO) programme, and takes place within the project MagiC Carpets, a platform developed by fifteen European partners, coordinated by the Kaunas Biennial from Lithuania, with the purpose of creating new artistic productions together with local artists and communities.

Find more about the artists [here](#).



Figura 67 Promoção do filme *Nascuta* (2019) de Luísa Sequeira no MIP (2021)

ANTIGONA (2020)

Exibição no teatro Carlos Aberto inserido na peça ANTIGONA
(ver Figura 68 e Figura 69)

Jornal Expresso - <https://expresso.pt/cultura/2020-09-13-Antigona-transforma-se-em-A.N.T.I.G.O.N.A.-No-Teatro-Carlos-Alberto>

Teatro Carlos Alberto - <https://www.tnsj.pt/pt/espetaculos/5912/antigona>

Ficha técnica: <https://www.tnsj.pt/pt/espetaculos/5912/antigona#credits>



Figura 68 Imagens da régie e da exibição do filme *Antígona*, durante a peça de teatro ANTIGONA no Teatro Carlos Alberto (2020)

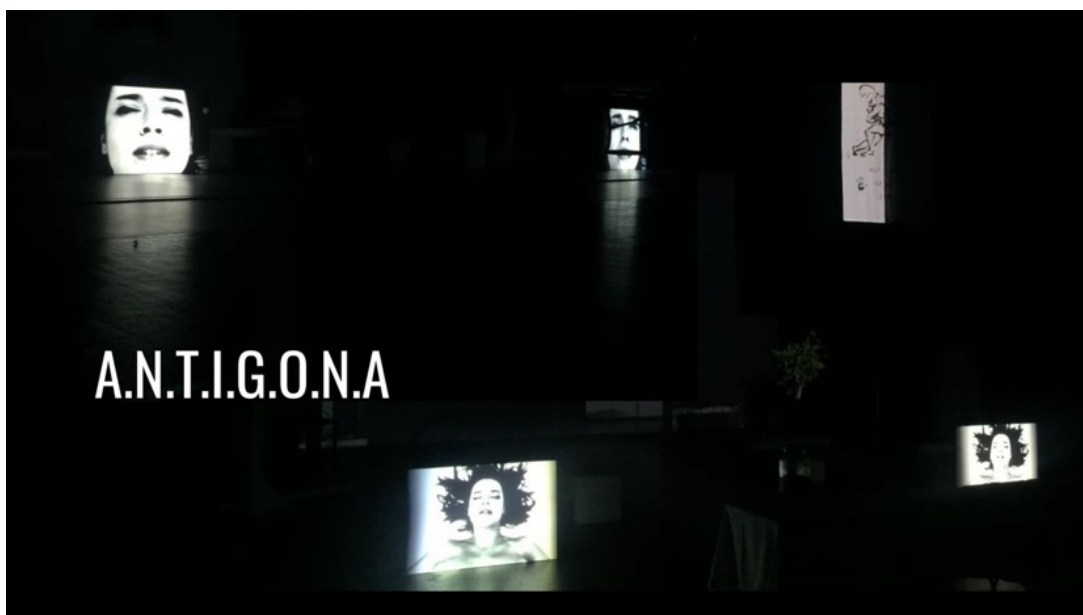


Figura 69 Imagem do palco da peça Antígona

DISCURSOS TRANSGRESSIVOS (2019)

Exposição *A Luz da Estrela Morta* (2019)
Galeria Nuno Centeno

Exibição dos filmes:
Discursos Transgressivos
Becomingness

Ver Figura 70, Figura 71, Figura 72 e Figura 73.

Notas de imprensa
<http://www.fitei.com/PT/fitei-2019/programa/>

<https://www.artecapital.art/exposicao-607-colectiva-silvestre-pestana-carolina-pimenta-juliao-sarmento-luisa-sequeira-filipe-marques>

<https://www.dn.pt/lusa/brasil-descolonizado-e-resistencia-marcam-42-edicao-do-fitei-no-porto-10874200.html>



Figura 70 Material promocional da exposição *A Luz da Estrela Morta* de Luísa Sequeira na galeria Nuno Centeno

A LUZ DA ESTRELA MORTA, UMA INSTALAÇÃO CONSTELAÇÃO DE LUÍSA SEQUEIRA NA GALERIA NUNO CENTENO

Em *A Luz da Estrela Morta*, Luísa Sequeira apresenta uma continuidade da sua investigação cinematográfica, que consiste numa instalação constelação, que conta com um filme, *Becomingness*, o vídeo ensaio *Discursos Transgressivos*, que faz um paralelo entre os filmes, *Aldeia dos Rapazes* de Bárbara Virgínia e *Zéro de Conduite* de Jean Vigo, uma série de quadros em pequenos e médios formatos, que mesmo produzidos em técnica mista, detetamos uma predominância do procedimento da colagem, técnica familiar para a artista, que trabalha neste método como uma extensão natural do processo de montagem em filmes. Além de objetos escultóricos dispostos tridimensionalmente na área de projeção dos vídeos. (Texto do artista Sama)



Figura 71 Material promocional da exposição *A Luz da Estrela Morta* de Luísa Sequeira na galeria Nuno Centeno (frame do filme *Becomingness*)

Exposição *A Luz da Estrela Morta* (2019)
Galeria Nuno Centeno

Exibição dos filmes:
Discursos Transgressivos
Becomingness

Notas de imprensa
<http://www.fitei.com/PT/fitei-2019/programa/>

<https://www.artecapital.art/exposicao-607-colectiva-silvestre-pestana-carolina-pimenta-juliao-sarmento-luisa-sequeira-filipe-marques>

<https://www.dn.pt/lusa/brasil-descolonizado-e-resistencia-marcam-42-edicao-do-fitei-no-porto-10874200.html>



Figura 72 Exposição e exibição do filme *Becomingness* na galeria Nuno Centeno (2019)



Figura 73 Exposição e exibição do vídeo ensaio *Discursos Transgressivos* na galeria Nuno Centeno (2019)

Exibição inserida na mostra *O Olho e o Tempo*, associado ao colóquio o ensaio audiovisual na era digital: investigação, pedagogia e ativismo, a acontecer dia 26 no campus de Campolide da Universidade Nova de Lisboa, apresentamos uma sessão de ensaios audiovisuais.

O Olho e o Tempo- Dia 27 de Setembro às 21h00, no auditório Caleidoscópio.

Nesta sessão propõe-se uma readaptação dos modos de ver e escutar o cinema: primeiro tapa-se um olho e ouve-se um grito, depois olham-se os mortos e as romagens, sente-se o tempo da presença e os gestos de um corpo em movimento, olham-se por fim as imagens (das imagens) e grita-se, em rebeldia, contra os cânones da figuração. Neste programa apresentam-se dez filmes/vídeos de treze realizadoras/vídeo-ensaístas. Dez criações audiovisuais que procuram refletir sobre o cinema, a representação da mulher no cinema, a representação do cinema de mulheres e o cinema da representação como ferramenta política (ver Figura 74).



Figura 74 Cartaz do colóquio O ENSAIO AUDIOVISUAL NA ERA DIGITAL: INVESTIGAÇÃO, PEDAGOGIA E ARTIVISMO

LIMITE (2021)



Figura 75 Cartaz da exposição *Videolatinas*, frame do vídeo *Limite* (2021), de Luísa Sequeira

Exibição na mostra online *Videolatinas* e na mostra presencial *Videolatinas* em São Paulo, Dezembro de 2021 (ver Figura 75). Exposição com curadoria de Khadyg Fares e Vivian Berto.

2021- Exibição do filme *Limite* na conferência internacional WOMANART, Mulheres Mulheres, artes e ditadura. Os casos de Portugal, Brasil e países africanos de língua portuguesa 18 e 19 de novembro de 2021 Centro de Estudos Humanísticos Universidade do Minho Mesa Redonda na conferência internacional Ana Luísa Amaral (Escritora) Ana Paula Ferreira (University of Minnesota) Flávia Castro (Realizadora) Luísa Sequeira (Realizadora) Ellen Sapega (Universidade de Wisconsin-Madison) – moderadora

Informações em: <http://ceh.ilch.uminho.pt/womanart/?cat=230>

2022 - Exibição na exposição coletiva "Em Residência" na galeria *Sputnik The Window* (Porto) Exposição "Em Residência" (Fevereiro 2022)