



UNIVERSIDADE  
**LUSÓFONA**

UNIVERSIDADE LUSÓFONA DE HUMANIDADES E TECNOLOGIAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARQUITETURA, ARTES E TECNOLOGIAS DA INFORMAÇÃO  
MESTRADO EM ESTUDOS CINEMATOGRAFICOS

## **Problemática sobre a Possível Plasticidade do Tempo**

Dissertação apresentada a provas públicas para a obtenção do grau de Mestre em  
Estudos Cinematográficos, orientada pelo Professor Doutor Paulo Renato da Silva Gil  
Viveiros

Sara Rocio | nº 20073445

2010

[www.ulusofona.pt](http://www.ulusofona.pt)



UNIVERSIDADE  
**LUSÓFONA**

UNIVERSIDADE LUSÓFONA DE HUMANIDADES E TECNOLOGIAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARQUITETURA, ARTES E TECNOLOGIAS DA INFORMAÇÃO  
MESTRADO EM ESTUDOS CINEMATOGRAFICOS

## **Problemática sobre a Possível**

### **Plasticidade do Tempo**

“VERSÃO FINAL”

Dissertação defendida em provas públicas na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias no dia 29/04/2011, perante o júri, nomeado pelo Despacho de Nomeação n.º: 147/2011, de 1 de abril de 2011, com a seguinte composição:

**Presidente:**

Prof. Doutor Manuel José Carvalho Almeida Damásio

**Arguente:**

Prof. Doutor João Sousa Cardoso, Universidade de Aveiro

**Vogal:**

Prof.<sup>a</sup>. Doutora Inês Godinho Mendes Viveiros Gil

**Orientador:**

Prof. Doutor Paulo Renato da Silva Gil Viveiros

Sara Rocio | n.º 20073445

2010

[www.ulusofona.pt](http://www.ulusofona.pt)

*“ Nesta vida que faz nascer a Elegia, o problema do tempo aparece mais exacerbado que nunca. É como se somente se vivesse no que é passageiro, consumido pelo espectáculo da sua passagem, gozando da realidade exactamente o que nela sem cessar fenece. A poesia chora-o; recordando, tentará criar a imagem mágica do tempo sagrado por uma forma de linguagem activa, criadora.”*

Maria Zambrano

## SUMÁRIO

### **1\_ Introdução**

### **2\_ Análise do filme – Plantadores de Palavras**

Nota de intenções

Conceito do filme

Primeiro Acto

Segundo Acto

Terceiro Acto

### **4\_ Conclusão**

### **5\_ Anexos**

Poema da Ana Rocha

### **6\_ Referências (bibliografia e webgrafia)**

## 1\_Introdução

Como é que a palavra e o tempo se relacionam com a imagem no espaço da vídeo poesia?

A sensação de tempo tem sido amplamente experimentada em quase todas as artes, sendo no cinema e vídeo, aquelas onde está mais presente.

Mas a minha questão não é a manipulação do tempo cronológico, mas sim tentar passar a ideia – tempo - pela sensação física do próprio tempo, como se este passasse a pertencer ao corpo do filme. Não é um tempo visível, seria antes, um tempo sentido, como uma presença. Acredito que nem tudo pode ser vivenciado pela experiência visual, há algo mais para lá dos nossos sentidos e da razão. Não quero entrar em caminhos esotéricos ou místicos, mas tentar compreender a dimensão humana na abrangência da metafísica.

No movimento podemos experimentar, pelas leis da física, o tempo. Mas o tempo para mim não está só associado a corpos parados ou em movimento, velocidades, acelerações.

Existirá um tempo em si, para além de mim, dos outros ou de qualquer coisa? Provavelmente, sim. Mas que sentido teria?

O tempo como o conhecemos é um conceito abstracto criado pelo homem, como todos os conceitos. O problema é que este em particular é um conceito que atravessa todas as coisas do universo e sem o qual cairíamos num hiato do conhecimento, da nossa própria existência.

O tempo nas palavras, na poesia, é um *tempo vertical*, naturalmente não segue o curso do tempo cronológico. Também na poesia das imagens, a sua constituição ontológica e assenta nesta dinâmica temporal.

Quanto ao suporte, um filme, digo filme mas podia dizer vídeo.

Vídeo poesia, projecto fílmico que serve de tese ao meu mestrado e que será neste documento, fundamentado.

A pesquisa feita para este relatório final, parte da problemática entre três questões: o tempo a nível filosófico, a palavra como suporte poético da linguagem, e o filme e a sua sustentabilidade visual através das imagens.

O processo de análise de todas as partes de construção do trabalho vai sofrendo constantes alterações, devido ao encontro com outras ideias e conceitos.

No trabalho teórico, a procura e o encontro ou desencontro de ideias, vai delimitando o próprio trabalho.

No trabalho prático, quando o imagino, parto de um conceito base, que neste caso é o Tempo/Palavra, concretizo-o mentalmente e depois dou-lhe um corpo – o filme.

## **2\_ Análise do filme – Plantadores de Palavras**

### **Nota de intenções**

(estes foram os primeiros apontamentos que escrevi sobre o filme)

Sintomas de um tempo em processo.

Como se tudo se contivesse no momento.

Um filme que conta a história dum tempo que se sente, que se torna corpóreo e neste sentido real.

Um real antes da própria realidade, pois trata-se de uma mentira que contamos a nós mesmos.

Por vezes, penso que será na mentira que reside alguma verdade, e no entanto queremos sempre enganarmo-nos.

Bem sei que os filmes, sejam de que tipo forem, não se fazem de ideias, nem de palavras ou de tempo, mas de imagens que vivem, respiram e ganham um poder de real (não confundir real com verdade).

Existe uma certa fantasmagoria no real, quando lhe detectamos pedaços do tempo morto, entre o tudo e o nada da memória.

Um tempo construído de imagens refractárias de momentos onde se passou qualquer coisa, que agora já não acontece.

Daí os sintomas, algo para lá da evidência, algo que ficou por arrasto na esteira da memória ou da acção.

Talvez as imagens tenham de ter algum esvaziamento, que as retire dum universo perceptível e compreensível.

Talvez gostasse de fazer um filme imensamente ilegível e somente sensível.

Gostava que transpirasse a confusão que se sente com a ordem das palavras, um filme onde o poema se confunde e afasta das imagens, como se realmente a acção, os gestos, a existência estivessem sempre distantes do ser por dentro, do ser pensamento.

As palavras assumem-se como um terraço alto no abismo das relações, plataforma suicida do entendimento, porque são imensamente tudo/abstractas e imensamente nada/concretas. Assim como as imagens, limpas e claras por vezes, mas confusas, difusas e ruidosas como na própria vida.

## Conceito do filme

O conceito do filme prende-se com o tempo, a palavra e a vídeo poesia.

O filme começou por ser palavra, sabia que era o que queria trabalhar, o material primário da sua construção, o seu ponto de partida e de chegada.

Por isso o título, *Plantadores de Palavras*.

Mas não me interessava fazer uma construção fílmica onde a palavra fosse trabalhada como um ícone. Preferia que ela fosse mais uma presença, integrada ou não, na imagem e pertença do tempo.

Apesar da evidente colocação sonora da palavra, ela não fica restrita à voz-off, cria relações com a imagem, por vezes funde-se na imagem, por vezes afasta-se. De duas linguagens aparentemente distintas surge uma nova, resultante da mistura intrínseca entre ambas.

Para mim, a poesia visual é este processo de construção entre a organização dos elementos e os seus significados. As palavras aqui, ganham duplamente uma dimensão visual, primeiro, a partir das imagens mentais que criam e segundo, quando as palavras aparecem integradas na imagem. Neste sentido, temos o visual aparente e o visual conceptual, entre imagem e palavra dita.

Criei um guião onde a palavra seria o único elo entre os personagens, uma leitura paralela à imagem e raros são os momentos síncronos entre a imagem e a palavra.

De uma forma resumida, o guião conta uma história fragmentada sobre duas pessoas, uma mulher e um homem. Eles amaram-se. Ao separem-se ela perde a memória de si, como se tivesse perdido o seu espelho.

O filme procura dar pistas dessas vidas. Tem três momentos: a separação, a busca de identidade, e o regresso à infância.

Entrelaçados com estes três momentos existem dois: o primeiro trata-se da comunhão amorosa do homem e da mulher, do seu encontro iniciático; o segundo passa-se no quintal, e cria uma certa ambiguidade, pois apesar de não coexistirem nitidamente ao mesmo tempo, a mulher e a criança estão presentes.

O tempo prende-se com dois conceitos base, a imagem-cristal de Deleuze e o tempo existencial de Heidegger.

Estes dois conceitos interligam-se e combinam-se ao longo da construção fílmica, na montagem, nos personagens, nas imagens, no poema e na atmosfera geral do filme.

## Primeiro Acto



Tem a duração de 00:06:30, começa integrado no genérico e acaba com a passagem para um plano nocturno (plano de transição para o Segundo Acto).

Subdivido este primeiro acto em três momentos: O primeiro, onde o homem vem de bicicleta, desmonta-a e segue a pé pela floresta, onde afixa nas árvores algumas palavras do poema que se está a ouvir, ou seja, afixa os seus pensamentos; O segundo, que vai desde início do percurso agreste no Cabo Espichel até à casa na falésia; O terceiro, vai desde a entrada da casa até ao plano de transição entre os actos.

Este acto não é o início desta história, é o fim da história de amor entre os dois personagens.

Deste modo, fica definido desde o início do filme que o que vamos ter são saltos cronológicos, é revelado à partida a não linearidade do processo fílmico.

Por outro lado, este primeiro acto isolado está construído segundo os princípios aristotélicos da narrativa (assim como os outros actos). Apesar de ter pensado inicialmente em fazer um filme exclusivamente retiniano, acabei mais tarde, na fase da edição, por optar por uma leitura perceptível dentro de cada acto.

Este acto, tal como já o referi anteriormente, reflecte sobre a separação no momento da separação, mas numa perspectiva masculina, por outro lado dá a conhecer o personagem e a sua evolução interior.

Este personagem está em fuga, longa e lenta, pelo caminho vai deixando marcas do passado das quais se quer livrar, as palavras, as memórias. É um personagem muito intimista e discreto. Ele podia andar eternamente, mas não o faz, a última folha das palavras é queimada, é destruído o derradeiro testemunho, e quando por fim, acende o cigarro, encontra a pausa de tempo, entre aquilo que se inspira e expira. Aquilo que queremos dentro e aquilo que pomos fora.

Neste acto, o tempo está presente em todos os movimentos, em todos os passos, em todos os caminhos, os percorridos e os não percorridos, o tempo dilata-se na extensão da paisagem. Ao longo do acto o personagem vai ficar cada vez mais determinado na sua busca de liberdade.

O filme é construído maioritariamente, por planos fixos. Os planos fixos transmitem o equilíbrio que procuro na durabilidade do plano.

Há sempre em mente a questão do tempo, para mim o tempo no plano fixo, tem mais peso, sente-se mais, torna-se mais físico, porque é o tempo daquele olhar sobre as coisas, sem mais nada.

Os *travellings* são à mão. As panorâmicas não, foram feitas com tripés de muito má qualidade.

Neste acto filmei com duas câmaras iguais, Panasonic Mini DV, colocadas em pontos diferentes de distância do personagem.

O primeiro plano, plano geral, revela a grandiosidade da paisagem, que existe para além de tudo, para além do personagem. É o personagem que se aproxima da câmara, é o personagem que se aproxima do espectador. Este personagem justifica o seu acto no nosso olhar, o nosso olhar será assim, o único cúmplice. Ele vagueia, com rumo, mas vagueia sobre uma paisagem aberta, tão dilatada quanto ele quer ser. Esta amplitude da paisagem, acentua a necessidade interior do personagem na fuga ao amor, expande-o. Depois a câmara aproxima-se, acompanha-o ao longo de uma subida e aqui pressente-se a sua intenção. Na mecânica dos seus gestos há uma procura de intimidade entre ele e o meio que o envolve. Agora ele já não estará só, a câmara à mão aproxima-se e detém os pormenores intrínsecos do seu ser. Volta a afastar-se, o personagem precisa ainda de alguma intimidade, com ele passamos de plano para uma paisagem mais agreste, mais desprovida de elementos, onde sabemos

que ele encontrará o seu limite. Nova aproximação de câmara à mão, o personagem está fixo no centro da imagem, cria um ângulo de noventa graus, adquire-se a estabilidade do tempo interior, o seu olhar é horizontal, fixo num ponto distante para o qual se dirige, o fim.

Na última cena deste acto, o personagem está finalmente transformado, como se a metamorfose se tivesse dado ao longo do caminho. No final, já será outro ser, alterado por um tempo interior não evidenciado na sua totalidade.

Neste acto inspiro-me na reflexão existencialista de algum cinema europeu dos anos 60/70. Não posso negar as minhas referências, em realizadores como Bergman e Antonioni, ou a escritores como Jean-Paul Sartre e Fiódor Dostoiévski. Talvez sejam estes os autores mais evidentes a referir neste acto, mas há outros que referenciarei quando analisar o segundo e terceiro actos. A inspiração existencialista tem-se manifestado em todos os filmes que fiz até agora, não sendo induzida é quase estrutural em mim. <sup>(1)</sup>

*“...Diz-me muito mal de Deus. / Diz que ele é um velho estúpido e doente, / Sempre a escarrar para o chão / E a dizer indecências. / A Virgem Maria leva as tardes da eternidade a fazer meia. / E o Espírito Santo coça-se com o bico / E empoleira-se nas cadeiras e suja-as. / Tudo no céu é estúpido como a Igreja Católica...”* (PESSOA, pag. 105)

Com existencialismo de Jean-Paul Sartre e mais tarde com a leitura da literatura russa e com Fiódor Dostoiévski, compreendi a dimensão humana entregue ao seu imenso abandono, a sua imensa possibilidade e limite.

O personagem deste acto tenta ser o retrato deste contexto e toda a mudança interna, operada ao longo do acto, resvala para esta noção de se estar permanente só. Por outro lado, os lugares escolhidos para os vários momentos do acto, promovem esta relação entre a imensidão do exterior, os vários caminhos que se podem tomar, e a opção interior de cada um, em seguir o que quer para si, por si.

1 - Tenho uma má relação com a religião e com a fé, dificilmente compreendo a doutrina católica e mais difícil ainda, se torna perceber os seus dogmas. Fui confrontada na adolescência pela interpretação dogmática do sentido da vida e do universo, acabei a ler “Porque não sou cristão” de Bertrand Russell, que me acentuou o sentido divergente à mística religiosa. Com Fernando Pessoa, aprendi a ler poesia e a sentir o mundo e a mim mesma de outra maneira.

Mais recentes, foram as descobertas dos pensadores Soren Kierkgaard e Carl Jung, referências essenciais para a análise que fiz do filme *Persona*, de Ingmar Bergman.

O existencialismo de Soren Kierkgaard reflecte-se no filme *Persona* mas também em outras obras cinematográficas de Bergman.

Os pontos mais importantes a referir são – a angústia, o desespero, o drama do indivíduo, a dúvida sobre Deus.

Para Kierkgaard, a busca da verdade é algo individual, ligada à procura do sentido da vida e só assim os indivíduos vivem/existem.

Quanto à condição – subjectividade – o que importa é compreender a si mesmo, compreender existindo, pois só assim se poderá compreender tudo.

Sobre Carl Jung, falarei mais à frente na análise do segundo acto.

A relação do existencialismo com o tempo, encontrei-a em Martin Heidegger, e sendo assim fecho o círculo da minha problemática, neste acto.

Para Heidegger o tempo situa-se ligado ao tempo humano, assim como no filme o tempo está dentro dos personagens. Carregam uma carga temporal, tornando-se o próprio tempo, assim como o filme é o próprio tempo em si.

O conceito *Dasein* de Heidegger (tempo é *ser-aí*), e se *ser-aí* é a existência em provir, falo em tempo. Por isso, para Heidegger a pergunta não é “o que é o tempo?” mas sim, “quem é o tempo?”.

Neste filme procuro esta relação, os personagens vivem um tempo fílmico embora esse tempo esteja focado no seu *ser-aí*.

O personagem deste acto caminha, ele caminha dentro de si, opera o seu tempo, opera a sua existência num determinado quotidiano, que se altera e muda à sua passagem. Para Heidegger a *quotidianidade* é o “se” impessoal ou seja, é o *ser-aí* em conexão com o *ser-uns-com-os-outros*.

Assim, este personagem tem um tempo impessoal, que se liga ao tempo impessoal do personagem ao qual estava ligado, é sobre este tempo que o personagem faz a sua mutação.

O *ser-aí* antes, e um *ser-aí* depois envolve o conceito de fim, de morte, porque o *ser-aí* está sempre em processo.

Esta ideia leva-me a considerar que a escolha de Bach para a banda sonora do filme está em sintonia com o conceito do filme. O concerto para dois violinos de Johann Sebastian Bach, Partita nº2 em Ré menor (BWV 1042), foi concebido, segundo a

musicóloga Helga Thoene, em memória fúnebre à primeira mulher do compositor, esta partitura reflecte uma meditação sobre a morte.

Por outro lado, este sentido fragmentado do tempo cinematográfico, que pressupõe o tempo interior dos personagens leva-me ao conceito da *imagem-cristal* do Deleuze.

Na imagem-tempo, a *imagem-cristal* é resultado de um intrínseco cruzamento de pensamentos, nem sempre ordenados e lógicos, ficam soltos e dispersos.

*“A narração dita clássica decorre directamente da composição orgânica das imagens movimento (montagem), ou da sua especificação em imagens percepção, imagens-afecção, imagens-acção, segundo as leis de um esquema sensorial motor. Veremos que as formas modernas de narração decorrem das composições e dos tipos de imagem-tempo: até à (legibilidade). A narração nunca é dada aparente nas imagens, ou o efeito de uma estrutura que as sustém; é uma consequência das imagens aparentes elas próprias, das imagens sensíveis nelas mesmas, tal como elas se definem por elas mesmas.”* (DELEUZE, 2006, pag. 43)

Para Deleuze, as imagens são compostas por signos, componentes, elementos genéticos, não são o que vemos nem duplos das coisas, são as próprias coisas.

A revolução deleuziana prende-se com este ponto de partida, as imagens são as coisas do mundo. O que significa de uma forma mais lata, que o cinema não é uma arte, é o próprio mundo. Assim, a classificação dos signos, é uma teoria dos elementos, uma história natural.

Este ponto de partida causa um paradoxo. Se pensávamos que a arte do cinema inventa as imagens e as sequências de imagens, a teoria de Deleuze rebate, *“não é nem o olhar, nem a imaginação, nem a arte que constitui as imagens. A imagem não foi constituída. Ela existe por si. Ela não é uma representação do espírito. Ela é matéria-luz em movimento.”* (RANCIÈRE, 2001, pag. 5)

Para Deleuze, o que faz a montagem, é levar a percepção às coisas. *“A definição de montagem aparece, então paradoxal: a montagem fornece às*

*imagens, aos acontecimentos da matéria luz, as propriedades que já lhe pertencem.*”(RANCIÈRE, 2001, pag. 5)

No cinema moderno opera-se uma ruptura com o passado clássico, as imagens tornam-se duplamente autónomas, por um lado são isoladas e desconectadas e por outro, aviva-se o vazio que as separa.

Deleuze propõe uma nova perspectiva filosófica da arte cinematográfica, que se fundamenta em dois pontos de vista sobre as imagens no cinema: a imagem-movimento e a imagem-tempo.

A imagem-movimento seria aquela ligada à razão, da sequência lógica sensório-motor, resultante de um encadeamento natural entre imagens transformadas em acção.

A imagem-tempo rompe com esse pressuposto, torna-se uma aparição ou seja, imagens e sons que não têm a intenção de agir sobre a acção, transformando-se em imagens virtuais, suspensas, espaços mentais. Como o espaço do pensamento é infinito, tais imagens ganham essa infinitude entre si e nos espaços deixados entre si - os intervalos.

O que por fim, a montagem faz, na perspectiva de Deleuze, é criar um tempo próprio, para lá do tempo cronológico que age sobre as causas que afectam os corpos, ao qual dá um nome, *aion* (tempo do acontecimento puro).

Neste primeiro acto, a sequência de imagens pretende criar uma atmosfera de mutação. Os ambientes escolhidos são suavemente díspares. A variação de escalas da imagem, faz com que o personagem varie em termos de aproximação ao espectador, cria um jogo de olhares. Penso que é muito importante deixar o personagem só, ele procura essa solidão. Por outro lado, noutros planos a câmara aproxima-se para que se crie uma empatia com o espectador. O espectador vai acompanhar gradualmente este personagem na sua curva de modificação.

A atmosfera geral deste acto contém uma certa tristeza, que vai ser transversal em todo o filme. O conflito interno do personagem não está caracterizado no ambiente envolvente por onde passa. A escolha destes locais para a filmagem, foi imediata. Conheço muito bem estes lugares e já fiz

anteriormente trabalhos lá. Gosto de voltar aos mesmos sítios e filmá-los de maneira diferente. Os sítios têm muito de mim e eu muito deles.



Segundo Inês Gil, *“Porque um filme exprime sempre qualquer coisa que vai para lá da mera representação e que está, no domínio do psíquico e afectivo, percebido pelo espectador.”* (GIL, 2005, pag. 17)

A atmosfera reflecte uma certa tonalidade, que transcende a zona mais visível e dizível do filme, retém forças internas e cria campos energéticos, emana a essência do estado das coisas.

No primeiro acto, e ao longo do filme as atmosferas são construídas de uma forma muito despojada e simples, deixo e os próprios ambientes ganhem o seu lugar nos planos e interajam naturalmente com os personagens. Para além de um certo pesar atmosférico, há paralelamente, uma leveza estranha, que se prende à imaterialidade criada pelos personagens.

A atmosfera não existe em si mesma, existe no modo como é percebida. O fenómeno não age de igual maneira para todos. O receptor tem uma acção

sobre a sensação que retém da atmosfera, porque esta acontece dentro dele. *“A atmosfera é uma expressão da relação entre o individuo e o mundo. O atmosférico, neste caso particular do campo sensorial, é uma expressão do indizível.”* (ibid, pag. 19)

Num filme, a atmosfera é composta por vários elementos, que se unem e separam, criando um fenómeno activo de forças, chamado *“corpo fílmico”* (ibid, pag. 23).

Ludwing Binswanger psiquiatra pioneiro na procura da compreensão do fenómeno atmosférico ligado ao espaço, distingue um espaço *“concreto, medível e claramente percebido – é o espaço orientado”* (ibid, pag. 19), e um espaço não determinado, indefinido – *“o espaço atmosférico ou thymique.”* (ibid, pag. 19)

Este último está intimamente ligado ao individuo que o percebe e que se encontra num determinado estado psíquico-emocional.

Há uma interligação entre todos os elementos no espaço atmosférico, a cor, a luz, o tipo de ambiente, o espaço físico, o som, o ruído, os objectos, os personagens, os movimentos, os gestos, os olhares, a montagem...que a origina. Esta é tão complexa, quanto é complexo analisar a mente humana.

Tratando-se de sensibilidade humana, situa-se num campo de enorme subjectividade.

*“Segundo Kaufmann, atmosfera é sentida de maneira emocional, através da experiência individual. E é esta experiência que a caracteriza. A atmosfera das emoções é tão intangível que Kaufmann insiste na importância da intensidade da sua percepção. Diz que se atmosfera tem valor emocional, ele deve-se, em certa medida, à abertura do individuo ao mundo, que enriquece a sua experiência, mas ela também tem em conta o meio originário do qual provém.”* (ibid, pag. 21)

Pode haver uma atmosfera globalizante que inclui os corpos no seu universo, como uma pequena atmosfera que é criada por determinados elementos. Estas duas inter-relacionam-se entre si.

O filme termina com uma atmosfera um pouco mais clara, a criança traz alguma frescura e apaziguamento. Mas ao longo do filme vão acontecendo varias curvas de alteração atmosférica essenciais à dinâmica e interioridade do filme.

## Segundo Acto



O segundo acto inicia-se com um plano de transição aos 00:06.31 e termina aos 00:16:17 minutos.

Este acto subdivide-se em três momentos: no primeiro, a mulher deambular pela casa; no segundo, dança em contraluz no quintal; no terceiro, construção de um mapa de identidade.

O plano de transição, liga os dois momentos “chave” desta história, o momento da separação e o momento da reconstrução do passado, trata-se assim do encontro. É quando os dois personagens têm o seu ritual iniciático, quando estabelecem uma comunicação conjunta e quando estão presentes ao mesmo tempo. As imagens confirmam o primeiro acto, a mulher é um ser frágil, que é carregado pelo homem. O discurso entre eles revela o nível de entendimento, mas também as diferenças.

É um plano nocturno porque quis excluir qualquer outro tipo de elementos do plano, era necessário que ficassem absolutamente sós um com o outro. A luz

projectada, desenha um caminho ténue que se desfaz com a distância. Ao caminharem os dois corpos vão entrar na escuridão, a meu ver, este momento tem uma carga simbólica determinante para o entendimento do filme. A poética não se reflecte unicamente no poema lido, mas principalmente na poética das imagens. Há uma envolvimento especial neste momento, a luz, os corpos em movimento ao longo da luz, a luminosidade da mulher em contradição com o obscurantismo do homem, os braços dela à volta do pescoço dele, tudo converge para algo que se une ao negro do ponto de fuga. Há uma vertigem para o Romantismo, intrínseco em todo este acto que começa neste plano.

No primeiro acto referi a influência dos existencialistas, que inspiraram o meu imaginário e sentir, neste, vou revelar os Românticos.

Um dos livros que mais me marcou foi “A paixão do jovem Werther” de Johann Wolfgang Goethe.

*"Que a vida do homem é apenas um sonho, é coisa que já ocorreu a muitos, e eu também arrasto comigo esta sensação. Quando vejo os limites que aprisionam as forças da acção da pesquisa no homem; quando vejo como toda actividade está orientada para conseguir a satisfação de necessidades que, por sua vez, não têm outro fim senão prolongar a nossa própria existência; quando verifico como ficamos tranquilos sobre certas questões a investigar, e de que isso não é mais do que uma resignação ilusória, pois andamos a pintar com desenhos coloridos e panoramas resplandecentes as paredes que nos mantêm presas - tudo isto, Wilhelm, tira-me a fala. Volto-me então para mim próprio e encontro todo um mundo! De novo mais por intuição e avidez obscura do que em representação ou força viva. Sinto então uma enorme insegurança e continuo, sorrindo, a andar pelo mundo como em sonhos."*(GOETHE, 1998, pag. 136)

Devido à atmosfera geral neste acto, o Romantismo parece-me incontornável, a busca da identidade, a propensão para um certo

individualismo exacerbado, a exploração de algum sofrimento alucinatório, a confusão entre sonho e realidade ou a intuição de que ambos pertencem ao mesmo lado e se complementam.

Estes aspectos podem ser observados no decorrer do segundo acto. Primeiro, com o reconhecimento da casa desabitada; depois, com o prenúncio do som do violino da infância no quintal; mais longo e fracturado, o encontro com a caixa do passado onde se espalham estilhaços da existência, ora saídos da caixa, ora projectados em slides, como fantasmas de luz sobre as memórias e o corpo; por último, a afloração do violino do passado e essencialmente a exploração da sua essência perdida, a dança. Pode parecer absurdo, nesta última sequência de planos, a tentativa da dança ser no chão, mas trata-se de um exercício muito doloroso da prática do ballet clássico - barra no chão.

Há uma atmosfera a roçar o alucinatório, a luz azulada das janelas contrasta com os tons quentes do interior, mas o facto deste acto ser filmado com uma fraca luminosidade é indicador de uma certa descida aos abismos da existência. Tal como no quadro do Caspar David Friedrich *“Viajante olhando um mar de nevoeiro”*, aqui o abismo é a fronteira entre a mulher que vive ainda dentro daquela mulher e aquela que se perdeu para sempre. Este limbo fronteiriço que aponta o limite. Entre o mar e a terra, no quadro de Friedrich,



entre o conhecido e desconhecido, entre a insegurança do medo e a vontade de arriscar tudo, entre grandiosidade da natureza e a pequenez humana, também este personagem está nesse processo de descida ao seu cerne,

lugar de todos os monstros e luz. Por esta razão, pontualmente optei por filmar com a câmara inclinada. A intenção prendia-se com esta ideia de queda lenta, mas para o final do acto, na cena da dança no chão, os planos começam a encontrar horizontalidade, a dança seria o encontro com o equilíbrio interior.

*“Quer isso dizer que a inquietação romântica é a inquietação do limite e a inquietação no limite. Um tal processo, simultaneamente estético e político, ontológico e antropológico, é um poderoso gerador da inconclusividade geralmente atribuída ao Romantismo. Será altura de dizermos que essa inconclusividade, enquanto abeirar do inquietante, é o próprio fazer-se obra no acto romântico. Que Heinrich d’Ofterdingen esteja incompleto, que a oitava de Schubert contenha apenas dois andamentos, esses são propriamente exemplos da pesquisa romântica levada ao seu lugar decisivo, e não obras artísticas interrompidas. Serão certamente obras abandonadas, mas não no sentido vulgar do termo. Abandonadas porque transportadas até ao território onde o abandono é a única possibilidade expressiva. Daí que o Romantismo seja também e necessariamente uma poética do abandono nas suas múltiplas formas.”* (ROSA, 2010, pag. 24)



Neste acto o personagem dilui-se nos *decors*, transforma-se numa fantasmagoria de si mesmo, uma representação “...uma bulimia do *sensível*...” (ibid, pag. 25).

Este pensamento leva-me a Deleuze, à imagem-tempo e *imagem-cristal*.

A fragmentação dos planos e a diluição do personagem intensificam a ideia de tentativa de alguma restituição interior.

Os gestos perdem-se nos actos dentro dos planos, o corpo parece desajustado, não só ao espaço mas em si próprio. As imagens sucedem-se por camadas de memória, que se misturam entre si.

As cenas são filmadas com duas câmaras, que revelam dois pontos de vista sobre o personagem, são colocadas assim porque preciso das variações de luz e de tonalidades, nada pode ser bem definido e concreto, tem de ser confuso, difuso, quase abstracto, apesar de tocar as tonalidades barrocas. São os trajes que confundem ao primeiro olhar, mas esta opção, serviu unicamente pela sua plasticidade e brilho, tal como no barroco, é certo, mas para além disso, esse barroquismo é igualmente absorvido e misturado pela

dinâmica da sobreposição das diversas camadas da composição da imagem e mensagem do filme, perdendo aquele o sentido e veracidade.

*“A imagem actual e a sua imagem virtual constituem, pois, o mais pequeno circuito interno, ao fim e ao cabo uma ponta ou um ponto, mas um ponto físico que não é sem elementos distintos (um pouco como o átomo epicuriano). Distintos mas indiscerníveis como são o actual e o virtual que não param de se trocar. Quando a imagem virtual se torna actual, é então visível e límpida, como no espelho, ou a solidez do cristal acabado. Mas a imagem actual torna-se virtual por sua conta, enviada algures, invisível, opaca e tenebrosa, como um cristal simplesmente extraído da terra.”* (DELEUZE, 2006, pag. 98)

O que acontece neste acto, tal como referi anteriormente, é uma sobreposição por camadas de vários tempos. O tempo actual, o corpo físico da mulher; o tempo passado, projectado e colado na parede; e o tempo intemporal, nos gestos, nas danças, e essencialmente na música, tanto a original de Bach, como a interpretação da mesma composição pela criança. Deleuze reflecte sobre estas mutações do tempo na imagem, ao longo de todo o capítulo 4 do seu segundo livro sobre cinema “Imagem – Tempo, Cinema 2”.

Estas alterações que se operam na imagem fazem com que o personagem também ele tome vários níveis de localização no tempo. Neste caso específico, quis que houvesse uma fusão de tempos imprecisos, essa imprecisão decorre da sua simultaneidade.

A partir daqui crio o ambiente psicológico propício do personagem, uma certa desconexão do real, um certo espelhar mútuo do interior e do exterior. O que passamos a ter é a presença ambígua de qualquer tempo. Estará ainda ali a mulher, ela vive, é real / actual? A intenção é essa mesma, transformar este personagem num ser pouco preciso.

Neste acto o tempo é mais complexo, entre o vazio dos espaços nitidamente há muito desabitados e a incongruência dos trajés e dos actos, aquela mulher está ali, faz aquele percurso, desenvolve aquela busca e no entanto, já não existe.

Voltando ao existencialismo do primeiro acto, é importante referenciar o que estudei sobre o Carl Jung.

Muito sinteticamente, nas teorias psicanalíticas de Carl Jung encontram-se três conceitos fundamentais. São eles: *persona*, *sombra* e *self*.

O conceito *persona* de Jung, significa a máscara com a qual nos apresentamos ao mundo e nos relacionamos com os outros. É um complexo da personalidade. Inclui papel social, imagem/estilo pessoal e expressão pessoal. Pode ter aspectos positivos e negativos e serve para proteger o ego e a psique das adversidades sociais. O outro conceito, *sombra*, reporta ao inconsciente, constitui o material rejeitado pela *persona* do indivíduo, como desejos, tendências, memórias ou experiências. Quanto maior for a *persona* maior é o repúdio à abordagem destas referências.

Quanto ao último conceito da linha psicanalítica de Jung, o *self*, é a junção do consciente com o inconsciente, que se completam mutuamente para formar a totalidade do indivíduo. O *self* é figurado em sonhos através de símbolos ou imagens reais. Todos estes pressupostos podem ser encontrados neste acto. Como na própria vida, a vida em si, no cinema cria-se este jogo intrincado de multiplicidades de ser.

No fundo, toda esta complexidade não é nada mais do que o todo do *ser-aí* em perpétuo devir de Heidegger.

*“Na medida em que o ser-aí é esse ente que sou eu, mas que, simultaneamente, é, quase sempre e normalmente, determinado como ser-uns-com-os-outros, o meu ser-aí não sou eu mesmo mas os outros; eu sou com os outros e, da mesma maneira, os outros com os outros. Na quotidianidade, ninguém é ele mesmo. O que ele é e como é, ninguém o é: ninguém e, contudo, toda a gente em comum. Toda a gente não é ele mesma. Este ninguém, que nos vive a nós mesmos na quotidianidade, é “se” impessoal.”* (HEIDEGGER, 2008, pag. 39)

Também este personagem, a partir deste ponto de vista, deixa de ser ele mesmo em si, e passa a ser uma revelação de qualquer ser. Isto porque o ser-aí neste personagem, foi superado pelo ser-uns-com-os-outros.

A parte do poema que atravessa este acto faz com que sejam criados os momentos de respiração. Como a sequência é muito densa e confusa, a poesia aparece como uma onda de suavização e orientação de leitura.

As imagens criam uma metalinguagem conjuntamente com a poesia, e a projecção de slides, sobre o corpo e parede, faz a ponte.

A poesia é aqui assumida como parte integrante do personagem, é-lhe intrinsecamente estruturante. No fundo revela-se a relação com as palavras, a forma como se pensam as palavras, como se organizam e expandem.

*“A poesia está sempre no limite das coisas. No limite do que pode ser dito, do que pode ser escrito, do que pode ser visto e até do que pode ser pensado, sentido e compreendido. Estar no limite significa muitas vezes, para o poeta, estar para lá do que estamos preparados para aceitar como possível.”* (CASTRO, 2008, pag. 119)

Stéphane Mallarmé na primeira metade do séc.XX, surpreendeu quando apresentou a sua proposta de uma poesia concreta, desconstrói o processo de composição de um poema e apresenta uma série de ideias / conceitos, abrindo um novo caminho.

O poema transforma-se numa imagem de si próprio, em acção com o espaço que o delimita. Com forte influência musical, Mallarmé transfere para a poesia a composição musical de uma partitura, distribuindo pelo papel os signos verbais.

Com o avanço tecnológico o poeta deixou de estar confinado a uma folha de papel, agora utiliza uma parafernália de equipamentos para sustentar as suas poéticas.

O objecto poético continua a ser o mesmo, com a devida aceleração dos tempos. O poeta passou a poder construir poesia com cor, texto, som, imagem, movimento e essencialmente, tempo.

A vídeo poesia insere-se dentro da evolução e transformação operada na arte vídeo, usa a mesma tecnologia e equipamentos, as mesmas temáticas e vocações.

*“ À primeira vista os valores estéticos do vídeo são a íntima relação entre o espaço e o tempo, o ritmo, o movimento, e as transformações de cor, todos apontando para uma poética da transformação e para uma gramática da integração dos sinais verbais e não verbais. Características estas que contribuem para um diferente e novo modo de ler. ”* (ibid, pag. 121)

O escritor e poeta Ernesto Melo e Castro é considerado o pioneiro da experimentação tecnológica da poesia em Portugal, criou o seu primeiro vídeo poema nos anos 60.

Nos anos 80, Gianni Toti misturou textos de poesia e imagens electrónicas criando um género chamado “poetronica”.

Outros autores contribuíram para a vídeo poesia, Arnaldo Antunes, Philippe Boissard, Jennifer Bozick e Kevin McCoy, Caterina Davinio, Gary Hill, Philadelpho Menezes, Javier Robledo e Alessandro Amaducci.

Na vídeo poesia pode não ser usado um poema na sua construção, a poesia pode ser um conjunto de elementos da imagem com forte carga poética.

Outros usaram a palavra e animaram-na (palavras em movimento), aumentando o seu carácter icónico. Esses trabalhos são elaborados digitalmente, utilizando o *software* de animação e computação gráfica, na década de 1990 Arnaldo Antunes, Caterina Davinio, Anna Alchuk em colaboração com Olga Kumeger, e Serguey Letov, optaram por esta expressão.

A vídeo poesia é uma derivação da experimentação na vídeo arte, por conseguinte mantém grandes afinidades, tanto a nível técnico como conceptual, por vezes misturam-se.

O nascimento da arte vídeo é normalmente apontado a Nam June Paik, em 1965, quando apresenta no *Café Au Go Go* de Nova Iorque, um vídeo que mostrava a visita do Papa Paulo VI, a Nova Iorque.

Andy Warhol, em 1965, apresenta *Outer and Inner Space*, feito com máquina de filmar e projecta-o a partir de duas bobines com o ecrã dividido. Warhol reflecte sobre a produção do filme *Factory Girl* de Edie Sedgwick, põe a decorrer em paralelo imagens do filme com imagens de Edie Sedgwick a ver o filme, a partir de um monitor.

Neste período histórico, um grupo muito vasto, organizava-se para manifestar os seus pontos de vista em relação à sociedade, tema muito actual na época – FLUXOS.

Os filmes eram curtos, repetitivos, fracturantes em relação à televisão. Wolf Vostell, organizava *happenings*, onde fazia fuzilamentos a televisões.

Nos anos 70 houve uma explosão. O vídeo já instalado no meio das artes, serve de suporte linguístico e técnico, para várias práticas (Conceptual Art, Body Art, Land Art, Action Art).

Os temas mais focados foram o corpo humano e os modelos de tempo e espaço conceptuais.

São realizados fóruns públicos para discussão da Vídeo Art e exposições, *Television as a Creative Medium*, na Galeria Howard Wise em Nova Iorque, e outros de distribuição e venda como *Electronic Arts Intermix* de vídeos de artistas.

Estas iniciativas proliferam e espalham-se pelos EUA e pela Europa.

Na década de 80 os equipamentos vídeo tornaram-se muito mais acessíveis e de fácil manuseamento. Floresceram e confirmam-se artistas ligados à arte vídeo, Klaus Vom Bruch, Robert Cahen, Gary Hill, Marie-Jo Lafontaine, Marcel Odenbach, Tony Oursler, Fabrizio Plessi, Bill Seaman e Bill Viola, entre outros.

As imagens já não se limitavam a uma reprodução da realidade de um modo documental, passaram a ter uma perspectiva holística, usando o simbólico e a metáfora.

Chegada a era do digital, nos anos 90, o vídeo corre o risco de uma banalização desprovida de expressão artística. Todos têm acesso aos meios e todos fazem vídeo. Começa a ser muito difícil separar o que é válido do que é supérfluo.

Mas isto não impediu que artistas se destacassem, Eija-Liisa Ahtila, Doug Aitken, Janet Cardiff, Stan Douglas, Douglas Gordon, Rodney Graham, Steve MacQueen, e Sam Taylor-Wood. A história do cinema foi uma fonte de trabalho, fizeram *remakes* e abriram a discussão sobre os dispositivos do cinema. A arte vídeo, rompe com o convencional no cinema, utiliza múltiplas projecções, ecrãs divididos, ou vídeo instalação. As imagens fornecidas pelo cinema são descontextualizadas e manipuladas para criarem novas mensagens.

Na viragem para o século XXI, o vídeo assume-se como a arte suprema e marca o panorama mundial. Os meios favorecem este fenómeno, a internet, as redes e os telemóveis, mas agravam a distinção e o valor. A cópia fácil, a ruidosa massificação, pode fazer com que se percam algumas fronteiras e se caia na banalidade.

*“As possibilidades da multiplicação das obras de criação na era da reprodutibilidade mecânica..., o famoso ensaio de Walter Benjamin de 1936, nunca como com as possibilidades da internet se puderam também associar à reprodução da imagem em movimento, recolocando as questões da sua autoria e cópia, reciclagem, samplagem. Todas as políticas da arte e da teoria se tornam pertinentes e complexas, passando do ritual único para a politização da arte, sendo aqui a politização associada ao conceito inicial de polis, da cidade massificada e da reprodução em massa / fragmentada dessa polis, sociedade em que se vive. Só que neste caso dos conceitos da memória visual, das imagens em movimento desta sociedade, já não se fala apenas dos produtos materiais, mas igualmente da propriedade intelectual dela.”* (GUARDA, 2008, pag. 40)

Por outro lado, o acesso ao produto artístico é mais directo e facilitado, podendo chegar-se mais longe, mais depressa. A vertigem para o imensamente tudo e o imensamente nada.

Em Portugal, a vídeo arte chega com duas décadas de atraso. O panorama político e económico não permitia aos artistas da época acesso as movimentações fora do país.

No rescaldo de uma longa ditadura, Portugal apresentava um enorme índice de iliteracia, que derivava dum enorme fechamento e retardamento cultural e económico.

Por estas razões, a arte vídeo começa a aparecer timidamente no território português, pela mão de artistas que puderam sair e viajar, tomando conhecimento do que se fazia a nível de arte noutros países.

Assim, a arte vídeo começa a ter uma suave expressão nacional nos finais dos anos 70, trazida por artistas que lutaram contra o isolamento artístico e ideológico do país.

Ernesto de Sousa com fortes ligações com a Alemanha foi de extrema importância neste processo. Depois seguiram-se lentamente outras iniciativas tidas pelos artistas, João Vieira, Ângelo de Sousa, Carlos Calvet, Artur Varela, Helena Almeida, José Barrias, José de Carvalho, Julião Sarmento, Silvestre Pestana, Cerveira Pinto, Joana Rosa, Henrique Silva e Noronha da Costa.

Estes artistas experimentaram esporadicamente as técnicas e características da vídeo arte, mas no início sem câmaras de vídeo. O vídeo complementava os seus trabalhos visuais.

Ernesto de Sousa e Júlia Ventura, nos finais dos anos 70, já faziam regularmente e verdadeiramente arte vídeo.

Em Portugal, no início, esta arte não tinha grande impacto a nível cultural, as artes oficiais continuavam presas às artes plásticas tradicionais.

Por outro lado, como é habitual os artistas oficiais e instalados pelo regime cultural, não estavam minimamente actualizados e sintonizados com as novas tendências artísticas internacionais.

Entretanto surgem novos espaços culturais como a Culturgest e o Centro Cultural de Belém, que inicialmente promoviam a arte institucional e mais tarde mudariam as suas políticas.

Nos anos 90 a condição económica melhora, Portugal com a entrada na Comunidade Europeia está mais aberto ao exterior e surgem no ensino superior mais e novos cursos relacionados com o cinema e vídeo.

Forma-se a partir daí, uma nova geração de artistas que pôde ter acesso a mais informação e equipamentos.

O Centro de Arte Moderna de José de Azeredo Perdigão e o seu serviço ACARTE foi de extrema importância no apoio a estes novos rumos.

A criação do primeiro Instituto das Artes português que teve como responsável Fernando Calhau, um dos pioneiros na arte vídeo e por onde passaram comissários como Nuno Faria, Miguel Wandschneider e Lúcia Marques, mostrou-se igualmente importante para a implementação e desenvolvimento do vídeo.

A criação de espaços como a Fundação Serralves, o Centro Cultural de Belém, a Culturgest e o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, fez aumentar as mostras de vídeos e divulgar novos artistas.

Paralelamente aparecem grupos que se organizam, formando associações culturais que também promoveram novas iniciativas artísticas, como a Galeria Zé dos Bois.

Com a criação destas condições, houve um aumento da produção nacional, mais saudável e constante.

Nomes como René Bertholo, Ernesto de Sousa, Ângelo de Sousa, Ana Hartherly, E. Melo e Castro, Fernando Calhau e Julião Sarmento ficaram como os pioneiros na história da vídeo arte em Portugal.

Mais recentemente têm vindo a destacar-se no panorama nacional, nomes como: João Paulo Feliciano que desenvolveu trabalhos com base na

subversão das câmaras de vigilância e parte de um propósito conceptual com referências ao pós-punk e ao pop. Pedro Cabral Santo e Paulo Mendes artistas e comissários de eventos e exposições colectivas de vídeo arte, desenvolveram de uma forma consolidada e continuada experiências da linguagem da arte vídeo. O colectivo Virose, dinamizado e teorizado por Miguel Leal, Cristina Mateus e Fernando José Pereira, desenvolveram trabalhos entre a exploração do corpo e poder, mas também sobre o meio político. Foram os primeiros a ter um projecto on-line, desde 1997. Alexandre Estrela aparece desde 1995, a partir dos dispositivos que foi construindo, revelando uma hibridez de meios, entre a escultura e a instalação. Rui Toscano desenvolve o seu trabalho sob forte influência pop, os seus vídeos não estão isentos de uma certa narrativa irónica e aproximam-se do videoclip. Miguel Soares, introduz em Portugal os *new media*, estabelecendo uma grande afinidade com os ambientes dos jogos de vídeo ou com a ficção animada em 3D, rumando ao encontro do virtual.

Daqui em diante, a cultura videográfica desenvolve-se e aparecem novas gerações de artistas que usam em exclusivo a arte vídeo como expressão. Cláudia Cristóvão, Daniel Barroca, Filipa César, Francisco Queirós, Hugo Brito, João Maria Gusmão & Pedro Paiva, Maria Lusitano, Mónica de Miranda, Nuno Cera, Nuno Ribeiro, Paula Roush, Pedro Diniz Reis, Rui Calçada Bastos e Vasco Araújo, são alguns dos mais representativos nomes que desenvolveram trabalho em Portugal e no estrangeiro.

*“As questões levantadas pelas suas peças poderão ser tão amplas como a releitura da imagem como meio discursivo, a ampliação do sentido da narrativa (nomeadamente a sua descontinuidade espacio-temporal), ou o carácter performativo do vídeo.”* (ibid, pag. 54)

Nos finais dos anos 90 surge uma nova vaga de trabalhos em vídeo, realizados por artistas provenientes de várias práticas artísticas, da música, do design, da programação digital, da dança e das artes performativas, são

artistas com um pendor interdisciplinar. Desenvolvem o seu trabalho videográfico de uma forma expandida. Redefinem as fronteiras entre a vídeo arte e o cinema, a vídeo-performance, a documentação das artes performativas e a instalação interactiva. São eles, Tiago Pereira, Miguel Clara Vasconcelos, Sérgio Cruz, Rui Viana, Adriana Sá, Fernando Fadigas, Gustavo Sumpta, Ana Borralho & João Galante, Rui Otero, Patrícia Portela, Pedro Gil, Nuno Maya, António Caramelo, Paula Roush, Ivan Franco, Luís Alegre, João Vinagre, João Carrilho, Hugo Olim e tantos outros que têm vindo a apresentar trabalhos fora dos circuitos habituais.

Deste modo, o futuro da arte vídeo, nesta era da globalização poderá trazer à tona visões e informações não oficiais que de outro modo nunca chegariam. Podendo assim, continuar a exercer um papel de contra poder, contra informação e contra arte, desenvolvido com uma linguagem mais livre das regulamentações da comunicação, da política e estética vigentes.

A internet permite uma circulação mais ágil de produtos vídeo e liberta os fazedores de uma conexão a circuitos instituídos. Frequentemente aparecem de todos os pontos do mundo novos grupos que se juntam e se organizam para procurarem apoios internacionais e apresentarem trabalhos.

Segundo a Rita Grácio “ *Somos todos deriv@dos*”. Dito assim, parece simples, mas não é. Porque depois vão acontecendo passo a passo novas propostas, novas técnicas, novas questões, novos mundos, novos desafios, novas visões e sensibilidades. A linguagem do vídeo ainda é recente, muito haverá para experimentar em cada ramificação.

*“Com as mais variadas formas e variações da linguagem vídeo... o vídeo permanece um meio aberto, um lugar onde se perder, encantar, revoltar ou reflectir criticamente sobre a cultura visual e a percepção visual da humanidade.*

*Será sempre cúmplice da introspecção pessoal e pode ser usado como um instrumento na forçada visualização dos indivíduos em espaços públicos.*”(ibid, pag. 58)

O vídeo como as outras artes, vai continuar a caminhar no sentido de uma captação paralela do mundo e do homem, sem que contudo se separe de um e de outro.

Pela minha experiência tanto como vídeo artista ou curadora do projecto ZeroFilme, os sinais que vou captando são uma tentativa de tirar os filmes do espaço virtual e colocá-los em circuitos de visionamento directo das obras.

Com a internet, o vídeo, foi por demais divulgado. A função da partilha de informação e de experiências é bastante facilitada, mas há um problema, o vídeo precisa de um espaço e de um tempo para ser visto, apreendido. Quando vemos ou lemos na internet, é tudo muito rápido e consecutivo, acabamos por não nos fixar em nada.

Vários grupos têm surgido na tentativa de organizar mostras de vídeo. Começa-se por criar uma rede de contactos e depois fazem-se propostas de apresentação dos trabalhos, tanto em Portugal como noutros países, tem acontecido assim.

No caso do Zero a selecção de filmes foi feita a partir de sites onde são colocados gratuitamente trabalhos de vídeo, fui vendo trabalho a trabalho e recolhendo os contactos dos autores, na altura recolhi setecentos contactos (identifico-os na webgrafia).

Antes de enviar o convite para a participação no projecto, que foi divulgado a partir do blog <http://zero-filme.blogspot.com>, escrevi o seguinte: “*O ZeroFilme é um projecto embrionário que pretende promover a partilha de ideias e experiências artísticas, em suporte vídeo*”.

Esta iniciativa tem como objectivo, reunir pessoas que encontram na linguagem do cinema ou do vídeo uma forma de se expressarem artisticamente, e divulgar os seus trabalhos.

No início de qualquer projecto nada se pode saber sobre o seu desenvolvimento, por isso ficam em aberto iniciativas e propostas futuras.

Conceito do ZeroFilme está ligado ao devir da linguagem do cinema.

Um cinema sem fronteiras, sem linguagem definida, argumento, ou estética global. Uma junção de ideias, conceitos, sensações, poéticas, questões filosófico/estéticas, contadas com imagens, discutidas através de imagens, sons e movimento.

O que somos, o que pensamos, o que fazemos, como sentimos, como observamos, como reproduzimos, como nos envolvemos, como comunicamos.... nós, os outros e tudo o que está envolvido. Exterior, interior.... espaço, tempo, movimento.

O objectivo do ZeroFilme é a criação de um arquivo de filmes que explorarem de forma experimental a linguagem da vídeo-arte/vídeo-poesia, e a sua divulgação através por exemplo, dos cineclubes em Portugal, de forma a que não se restrinjam a uma divulgação elitista e urbana. Em Portugal a rede de cineclubes cobre todo o país, situando-se desde as grandes cidades até às pequenas aldeias.

Na execução do ZeroFilme, deparei-me com algumas dificuldades, nomeadamente no apoio financeiro, assim paguei a reprodução dos 300 exemplares em DVD da reunião dos filmes seleccionados. Estes exemplares saíram conjuntamente com a Revista de Poesia e Imagem, Big Ode, no número 7, em Julho de 2009. Revista na qual colaborei como Designer de Conceitos, como participante, e como organizadora de meios para as apresentações.

Foram reunidos 27 trabalhos de autores de vários países, seleccionados de 46 participações, que chegaram por transferência na internet ou por correio normal.

Ainda antes de sair a revista e o DVD, o projecto Zero foi convidado a integrar a programação do Internacional experimental filme & video festival, FishEye, em Roma. Este convite partiu de Alexandro Amaducci que participou no Zero e o divulgou pela organização do festival. Recebi ainda

outro convite da Polónia ao qual ainda não dei continuidade por estar demasiado comprometida com a finalização do mestrado.

A simpatia que se gerou à volta do projecto Zero, deve-se ao factor leveza e descomprometimento. Não é um concurso, não envolve dinheiros, e só pretende mostrar trabalhos. Depois do lançamento em Portugal da Revista com o DVD, enviei a todos os colaboradores um exemplar, onde lhes propus que divulgassem pelos seus próprios meios o projecto.

É com a formação elástica destas redes de informação, que a partilha de projectos e trabalhos se pode expandir no futuro.

Outros projectos surgem em Portugal com este teor de divulgação e visionamento de obras video, tais como o projecto do Alexandre Estrela Oporto, espaço de divulgação em Lisboa; o Projecto NERV.O, a primeira edição em 2010 na semana da juventude em Alcobaça, pela mão do curador Alberto Guerreiro que consistiu na projecção de doze trabalhos videográficos de cadência essencialmente interpretativa, quase documental, da vivência corporal do(s) limite(s) indulgente. Entre as dicotomias evocadas estão algumas das elementares da condição humana: dia/noite, espaço/tempo, presença/ausência, utopia/real, poder/submissão, alienação/razão, liberdade/reclusão e princípio/fim; e a Videolab, é um projecto de promoção e divulgação das artes, tendo por base o multimédia. É o acontecimento à volta das experimentação videográfica mais desenvolvido e consistente. Apresenta uma programação sistemática e já tem parceiros de outros países.

Colaborar com outros eventos fora de Portugal é fundamental, pois para além do enriquecimento da partilha, da evidente divulgação, torna possível a continuidade dos projectos.

### Terceiro acto



A transição para o último acto é a partir do som, existe uma música, prenúncia o poema. Esta seria a música que viveu sempre dentro da personagem feminina, que a acompanhou e a qual ela não esqueceu.

A criança seria ela. O filme fecha o ciclo, com esta busca de retorno a um lugar seguro. A criança aparenta uma paz interior que é perdida. É uma criança que já imaginamos diferente. Com uma sensibilidade apurada para a música, para a poesia e para a solidão.

A delicadeza dos gestos da criança revelam uma doçura infindável, o seu olhar é tão vago, parecendo já estar a prever o que advém.

*Doppelkonzert d moll BWV 1043, I. Vivace*, de Bach é uma composição alegre e vibrante, revela a vida que palpita. Mas depois voltamos ao sossego e introspecção. A calma com que espalha as suas brincadeiras na cama, a forma com que constrói a frase com pedaços de papel e lê a carta, são sinais de uma plenitude que rareia e à qual dificilmente se volta, depois de perdida.

Neste acto, é fechada também, a relação de todo o filme com a palavra, a voz off, os jogos de palavras e, por último, a leitura. Tudo palavra, dita, escrita, lida. Poesia simples, de momentos simples, faz-me recordar, Miguel Torga, *“A cena é muda e breve: / Num lameiro, / Um cordeiro / A pastar ao de leve; / Embevecida, / A mãe ovelha deixa de remoer; / E a vida / Pára também, a ver.”* (TORGA, 1999, pag. 152)

Assim vejo este *“Instante”* de filme, com a duração de três minutos e quarenta segundos. Momento marcado de luz clara e de um grande plano de rosto.

Comecei por pensar este filme, tendo como base a palavra e vou terminar este documento que o acompanha, com uma síntese sobre a teoria filosófica de Gaston Bachelard sobre o tempo na poesia.

Para Bachelard o tempo poético é o tempo vertical, é construído pela destruição da continuidade simples do tempo encadeado.

*“Em todo o poema é possível então encontrar os elementos de um tempo detido, de um tempo que não segue a medida, de um tempo que chamaremos vertical para distingui-lo do tempo comum, que foge horizontalmente com a água do rio, com o vento que passa.”* (CARVALHO, 1995, pag. 147)

No tempo vertical, as imagens poéticas sobrepõem-se nesse eixo, criando uma nova ordem temporal, uma nova linguagem do mundo.

Isto significa, que o sistema de Bachelard, consiste numa apreensão do sentido da imagem pelo leitor, numa perspectiva metafísica.

É assim que vejo este ultimo acto, como um instante para lá dele, para lá da razão ou paixão, é um instante do ser poético que atravessa todo o filme.

As imagens para Bachelard têm uma dialéctica própria que se caracteriza pela ruptura que criam com os quadros sociais, fenomenológico e vivenciais do tempo ou a sua duração, isto é concretizado pela dialéctica da correspondência e dialéctica da ambiguidade.

Para o autor, o tempo é uma forma de ordem. Na poesia a simultaneidade imagística, está ligada à particularidade e singularidade, estética inusitada do poeta que apesar de criar uma certa ordem, esta não será em absoluto ordenada.

*“É preciso estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se houver uma filosofia da poesia, essa filosofia deve nascer e renascer no momento em surgir um*

*verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, no êxtase da novidade da imagem.”* (ibid, pag. 151)

*“O instante poético é o tempo de emergência da imagem poética”* (ibid, pag. 151). O instante, deste filme, fixa em si a emergência do tempo da poesia, numa metafísica que transcende a ordem natural, e que transporta a leitura para uma esfera simultaneamente macro e micro; exterior e interior; clara e escura; certa e incerta; presente e ausente. É feita de contraste e inquietudes.



## 4\_ Conclusão

Não faria o filme novamente da mesma maneira, se o refizesse seria naturalmente diferente, porque não consigo olhar para o que realizei como conclusivo.

Apreendi muito ao longo deste processo de construção, consegui testar ideias e resultados, aperceber-me melhor das fragilidades que me caracterizam e definir o que quero fazer e experimentar.

Não vou fechar-me em modelos ou estilos, neste momento só penso em fazer algo muito afastado desta experiência. Preciso das rupturas, da mutação do devir e da renovação plástica do tempo no meu ser.

A poesia, as referências literárias e cinematográficas vão ser sempre para mim estruturantes, não vou negar as minhas tendências naturais, mas por vezes têm que ser contrariadas para que a descoberta se faça.

A experimentação de novos métodos e materiais de filmagem, os novos caminhos estéticos e as novas problemáticas filosóficas vão ser presenças constantes no meu trabalho, porque é disso que vive o meu ser, é por essa razão que talvez exista de alguma maneira.

Diz o escritor Henrique Manuel Bento Fialho sobre o meu filme num email que me enviou:

*“É uma celebração da palavra através da imagem. O teu filme é a caixa onde estão resguardadas as palavras com as suas poderosas dimensões: som, sentido, significado, significante, imagética... Cada imagem, transporta-nos para um tempo fora do tempo, o tempo da palavra, um tempo que nos recupera de nós próprios enquanto resgata a raiz sobre a qual fomos crescendo, sobre a qual nos fomos desintegrando. Gostei particularmente da banda sonora, dos cenários, da interligação texto/imagem, que conseguiu evitar que uma das partes pudesse ser meramente acessória.”*

## 5\_Anexos

### Poema de Ana Rocha

Dormia e suspirava. Parecia febril, instável. Apertou a mão esquerda  
Quando me sentiu levantar e virou-se para a parede.  
Vi com nitidez as costas. O quarto azulou-se na proximidade do dia.  
As omoplatas cresciam na sombra proeminente do ombro.  
Aquele corpo, que não se contorcia, que não tinha nome,  
Mapeava um pressentimento.  
Apagou com uma só braçada, certa, definitiva,  
Ao avançar para a parede um dedo,  
Como se indicasse uma cruz no espaço,  
Toda a sua história na minha mente.  
Permaneci uns segundos, ali, em pé,  
A observar-lhe ainda a magreza;  
A rondar-lhe a identidade,  
Como um predador que só distingue o fraco do forte,  
Para lhe ser mais fácil tomar a vida;  
Não me consegui comover com nada,  
Senão com a forma como a silhueta se enchia,  
Levemente, de ar, a cada inspiração,  
Ao som de ondas que vinham e se juncavam  
No recorte do chão que, juro, começou a desfazer-se.  
Talvez as ondas fossem da minha respiração ofegante,  
Não posso precisar. Acho que estou doente.  
Em que dia estamos?

[Pausa]

Vesti-me à pressa.  
Enterrei a chave de casa no quintal,  
Ao lado do vaso vermelho,  
Há muito sem planta ou flor que sobrevivesse  
Naquela terra onde nem os cães escondem ossos,

E fugi, o mais rapidamente que pude, fugi dali  
Nesta bicicleta, uma sögreni dinamarquesa,  
Prateada, de selim desconfortável.  
Contudo, sempre gostei dela por ter as rodas desproporcionadas,  
Como os olhos têm de ser nos rostos:  
Tudo desproporcionado.

[Pausa]

Um dia, imaginei-me como o homem que foi  
Até à mais lacustre das palavras,  
Até à explicação da primeira lágrima humana,  
Até à transparência do som ao abrir uma carta,  
A que escrevi à sombra de uma árvore,  
Dentro da campânula da respiração,  
A que cuja tristeza devorei pelas estrias silenciosas  
Como veneno saboreado.

[Pausa]

Não há nada que me adoce as mãos.  
Vejo como corre o veneno na abstracção  
Da minha pele. Terá alguém notado?  
As árvores são tão amargosas.  
Alguém as plantou no mundo  
E não soube o que fazer delas.  
Elas lançaram-se na terra,  
Revoltearam-na, foram as raízes  
De todas as palavras.  
Depois aquietaram-se até à tristeza,  
Nós é que não.

[Pausa em assobios]

Agora que reparo melhor, o céu é um lago.  
Um lago que não verte.

[Pausa]

Como nos seguraremos aqui até ao meio-dia?

[Pausa]

Começo a sentir a inclinação da terra,  
A vertigem de uma palavra a descer pelas cordas,  
A crispção do vento neste corpo que pouco resiste,  
A gravidade a ficar cada vez mais leve,  
Alguma coisa atordoadora cá dentro  
Que me manda avançar.  
*Sinto que cada passo que dou é irremediável.*

[Poema para colocar nas folhas]

Escrevo porque obedeço aos doze ramos  
de onde se levantou a bátega de asas.  
Esta é a árvore do vulcão verde  
aparecido nos anelos dos meus sonhos.  
Era necessário que também voasse,  
para sentir a altura da idade.  
Era necessária qualquer coisa mais,  
Uma lente de tempo que corresse o risco da luz,  
Um céu ainda mais carregado de vazio.

[Diálogo]

Ele: Numa salva de papel ergo o nome como única verdade – um deserto tocado numa flauta de prata, uma alta casa no cimo de dunas, de janelas entreabertas pelo vento cintilando cortinas, a faúlha da água na boca, a erva fresca onde poisam pássaros brancos com as asas apontadas para a vertigem do horizonte. Ergo o princípio que te canta desde a solidão. Ouves?

Ela: Lançávamos pedras no charco. Ficávamos a contar as argolas de luz. Vê-las ainda?

Ele: Estendíamos os pulsos.

Ela: Estendíamos os pulsos com movimentos circulares. A primeira vez que te vi perguntei quem éramos.

Ele: Arrependeste-te.

Ela: Arrependi-me. Havia uma certa loucura. Um choque de espelhos à medida que nos aproximávamos. Uma irreversibilidade nos rostos. Era impossível voltar atrás.

Ele: Havia uma luz brusca na escuridão da boca. Um sufoco grandioso. O princípio do princípio.

Ela: Escreveste alguma coisa num rasgão de papel: um ponteiro, uma cruz.

Ele: Um nome.

Ela: Um nome. Dobraste-o e deste-mo.

Ele: Para que começássemos a nascer no calor das mãos.

Ela: O sangue luziu, manchou o papel com sinais da pele, plaquetas luminosas, palavras a espalharem-se na fala silenciosa do corpo. Abertas as mãos, tudo podia acontecer. As suas linhas rumaram até se perderem de vista. Como as argolas de luz. A perder de vista até nos encandearmos.

[Pausa]

Ele: És leve como as folhas de plátano pela manhã, nascida das falésias da terra onde os fantasmas se abastecem de calor, de perfumes, de vida. Tremem-te os joelhos finos como matéria de nuvens que finalmente se dispersam. Abro o Jordão para te levar à superfície. Afogo o mundo num poço de sangue onde previ o passado e o futuro. Acordar-te-ei na correnteza de água que acompanha as linhas das costas até ao fim. Nada temas. Estamos *aqui*. Vês-nos?

Vivo neste lugar distante

Na ferida de uma beleza urgente.

Oiço uma música.

Não me lembro de um único dia

Em que não a tivesse ouvido.

É imparável. Soa sem fim.

Apenas soa. Não sei de onde vem.

Já pouco me perturba.

[Pausa]

Minto.

[Pausa]

Quem se lembrará de mim?

Haverá ainda alguém?

Está aí alguém?

Alguém que se esconda

Num casarão de espuma, igual a este, imperfeito,

Com um sino, parado, um cemitério de líquenes vermelhos,

Um quintal onde nem as flores medram, ornado com vasos partidos.

Alguém que sinta também um silêncio

Vindo das florestas do peito para rebater esta música?

[Pausa]

É a valsa, a valsa do tempo,

A musculatura de um cavalo morto

Debicada por pássaros, as teclas negras,

Não, as teclas brancas, um som intermédio,

A água que nunca chegou a secar nos olhos

Dos acamados, dos fugitivos, dos amados.

É a valsa de todas estas sombras

A jogar à roleta comigo.

Uma nota só mais vibrante,

É disparado o canto.

[Pausa]

Mas para quem dispor a mesa?

Para quem a plena solidão,

A paisagem no risco súbito na janela,

A abertura funda dos lábios,

A renda de luz nos braços,

A chave a rodar no mistério das portas,

O estendal com a roupa sarada ao sol,

O banho matinal, o brilho dos ossos íliacos,

Este espaço aberto, este cansado batimento?  
Mas para quem hei-de apagar, por fim,  
A última réstia de rosto no espelho?

Oiço, à distância, as sombras das portas  
A moverem-se pelos espelhos.  
O lamento de uma bonequinha  
A girar até à tontura, a suave cor da ferrugem,  
Numa caixa abandonada algures,  
Onde uma cruz ilumina um caminho.  
Um lamento circular,  
Uma corrente de ar no peito.  
Uma imprecisão.

[Sugestão: aqui podia cantarolar alguma música muito suave, baixinho, uma música que costume tocar nas caixas de música com a boneca bailarina, mas de forma fragmentária, como quem se tenta recordar da melodia mas já não se lembra muito bem dela]

Oiço só as sombras das notas brancas,  
Sombras de pequenos pianos metálicos,  
Harpas, chuviscos, a ternura dos unicórnios.  
Não a música, mas a sua proximidade.  
Só fulgurações sonoras.  
Os passos de uma doença  
A avançar labirinticamente no coração.

[Pausa]  
E se tivesse sido eu a abrir a caixa  
Enquanto o tempo apontava para o segredo das mãos?  
Que mal libertaria eu ao dançar depois?  
Que pó, que cinzas levantaria do chão  
Para se ter formado todo este nevoeiro?  
Que mal hospedaria a nudez no corpo?

E que palavras mo diriam agora por inteiro?

[Pausa]

Talvez tivesse escutado um abandono de chaves levantar voo,

No colar prateando os seios,

Enquanto umas mãos me davam asas às pernas.

Ouvido um sino, ao longe, numa torre a ruir,

Uma síncope abrupta de aplausos.

[Pausa]

Talvez aí eu tenha acontecido

E o rosto dessas mãos

Me tenha visto a resvalar,

Me tenha deixado cair

Num só acto,

Num só segundo.

## 5\_Referências

### Bibliografia:

- BENJAMIN, Walter, (2006), *A Modernidade*, Lisboa, Assírio & Alvim
- BERGSON, Henri, (2005), *A Evolução Criadora*, São Paulo, Martins Fontes
- BRESSON, Robert, (2008), *Notas sobre o cinematógrafo*, Porto, Elementos Sudoeste
- CAEIRO, Alberto, *Obra Poética de Fernando Pessoa*, Livros de bolso Europa America
- CASTRO, E.M. de Melo, (2008), *Maquinas de Trovar*, Évora, Intensidez
- CORDEIRO, Edmundo, (2004) *Actos de Cinema*, Coimbra, Angelus Novus
- DELEUZE, Gilles, (2006), *A imagem-movimento*, Lisboa, Assírio & Alvim
- DELEUZE, Gilles, (2006), *A imagem-tempo*, Lisboa, Assírio & Alvim
- GIL, Inês, (2005), *A Atmosfera no Cinema*, Braga, Fundação Calouste Gulbenkian
- GOETHE, Johann Wolfgang, (1998), *A Paixão do jovem Werther*, Lisboa, Relógio de Água
- GRILO, João Mário, (2008), *As Lições do Cinema*, Lisboa, Edições Colibri
- GUARDA, Dinis , FIGUEIREDO, Nuno, *Video Arte e Filme de arte & Ensaio em Portugal*, Lisboa, Numero-Arte e Cultura, Associação Editora
- HEIDEGGER, Martin, (2008), *O conceito de tempo*, Lisboa, Fim de Século
- KANT, Immanuel, (1989), *Crítica da Razão Pura*, Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian
- MARTIN, Sylvia, *Video art*, Taschen
- ROSA, Jorge Leandro, (2010), “Os perigos do Romantismo ou o leitor nocturno”, in NADA, nº14
- TORGA, Miguel, (1999), *Diário Vils. I a VIII*, Lisboa, Dom Quixote
- VIVEIROS, Paulo, (2003) *A imagem do cinema*, Edições Universitárias Lusófona
- ZAMBRANO, Maria, (2000), *A Metáfora do Coração*, Lisboa, Assírio & Alvim

### Webgrafia:

- RANCIÈRE, Jacques, De uma Imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema, [www.intermidias.com](http://www.intermidias.com)
- CARVALHO, Mirian, (1995), Ontologia e estética: uma filosofia do tempo poético, [dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=2565567&orden=0](http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2565567&orden=0)
- <http://vimeo.com/videoart1>
- <http://www.videoart.net/home/index.cfm>
- <http://www.vdb.org/>
- <http://vimeo.com/videoart1>
- <http://www.perpetualartmachine.com/>
- [http://www.dmoz.org/Arts/Video/Alternative\\_Video/](http://www.dmoz.org/Arts/Video/Alternative_Video/)