



A IMAGEM VIDEO — A SUSPENSÃO DO REAL

(Nada de nada)

Cristina Manuela Vaz Rainha Mateus

Tese de Doutoramento em Arte e Design

Orientação: Prof. Doutor José Manuel Bártolo (ESAD)

Co-orientação: Prof. Doutor Fernando José Pereira (FBAUP)

U. PORTO



FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Outubro de 2011



Tiragem: 12 exemplares

Encadernação: Ana & Carvalho

A realização desta tese teve o apoio financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e do Fundo Social Europeu (FSE) no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.



Agradecimentos



Jean-Luc Godard, *Bande à part* (1964)

Miguel Leal

José Manuel Bártolo
Fernando José Pereira

Sílvia Simões
Cecília Albuquerque
Isabel Marques
Raquel Guimarães
Susana Chiocca
Jonathan Saldanha
Joana Mateus
Catarina Marto
Maria Mire
Aida Castro
Francisco Cardoso Lima
Ana Rangel
Sílvia Rangel
André Rangel
Marta Moreira de Almeida
Paulo Mendes
André Cepeda
Carlos Marques
Cândido Agra
Alice Vaz
José Rainha
Maria José Teixeira
Nuno Pina
Isabel Teixeira
Luísa Araújo Lima
Francisca
Vicente
Sofia

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto - FBAUP
Subunidade Orgânica de Desenho da FBAUP
Fundação para a Ciência e a Tecnologia – FCT
Escola Superior de Arte e Design – ESAD
Faculdade de Direito da Universidade do Porto - FDUP

Resumo

A IMAGEM VIDEO — A SUSPENSÃO DO REAL (Nada de nada) é um projecto artístico que tenta comportar-se dentro de um sistema que lhe é ao mesmo tempo próximo e distante: o sistema académico.

Ao obrigar-se a preencher um espaço, mesmo que vazio, a prática artística corre o risco de se ver ela própria fechada ao exterior. Foi então necessário esvaziar por completo o trabalho — bem como a própria linguagem — antes mesmo de o construir, para chegar depois disso a um nada de nada, uma espécie de abismo a que só um acto de destruição poderia levar. Até aquilo que parecia mais sólido acabou também estilhaçado: a palavra, a imagem, o som e o tempo.

No meio dos destroços, a imagem vídeo aproximou-se então de outras imagens, em particular dessas imagens do cinema que desde sempre estiveram perto da ruína ou se quisermos, da suspensão. O trabalho mergulhou nalguns textos encontrados ao longo do caminho, em personagens de histórias e em especial na própria realidade (contada pela aritmética dos números e pela gramática das palavras e das imagens), e aí, no real, nos meandros dos seus acontecimentos, encontrou um tempo que lhe é próprio e que tomou conta de tudo.

O trabalho fez-se pois assim: sozinho ou arrestado por algo maior do que ele.

A velocidade do mergulho na realidade aconteceu num tempo que nem sempre foi possível observar a olho nu: foram necessárias máquinas (câmaras com relógios) e outros dispositivos similares para arrestar, ainda que provisoriamente, o próprio tempo.

Noutras alturas foi preciso encontrar um olhar mais atento para se poder ouvir as imagens, ou se quisermos, múltiplos olhos, múltiplas perspetivações do olhar, múltiplas máquinas; e ainda um outro olhar, quase parado mas também ele suspenso e feito de manobras mínimas e imperceptíveis, as quais, umas vezes ampliadas, outras reduzidas a nada, permitiram construir uma narrativa.

Em suma, as imagens, as palavras e os sons (a linguagem) são eles mesmos dispositivos para usar e devolver depois à realidade. Desse vai e vem, desse posicionamento ambíguo, onde a verdadeira realidade e uma outra realidade, menos verídica, se misturam num só veículo, nasceu este trabalho que se foi esquecendo do lugar para onde queria ir.

As imagens representam-se a si mesmas, as palavras referem-se a si próprias, os sons são aquilo que são, tal como se encontra escrito no título: A IMAGEM VIDEO — A SUSPENSÃO DO REAL (Nada de nada).

Abstract

THE VIDEO IMAGE — SUSPENSION OF THE REAL (Nothing at all) is an artistic project that attempts to act within a system that is both close and distant: the academic system. By being required to fill a space, even an empty one, artistic practice runs the risk of being itself closed off from the outside world. Thus the work — as well as the very language — had to be completely emptied before even starting to build it, to finally reach nothing at all, a form of abyss to which only an act of destruction could lead. In the middle of this process, even that which appeared most solid also ended up shattered: word, image, sound and time.

In the midst of the wreckage, the video image became closer to other images, particularly those images from film that have always been near a state of collapse or, one might say, suspension. The work immersed itself in texts found along the way, in characters of stories and especially in reality itself (narrated through the mathematics of numbers and through the grammar of words and of images) and there, in the real, in the meanderings of its events, it found a time of its own which took over everything.

This is how the work was carried out: alone or arrested by something larger.

This immersion into reality occurred at a speed not always visible to the naked eye: various machines (cameras with clocks) and other similar apparatus were needed to arrest time, albeit provisionally.

At other moments a more attentive eye was needed to be able to listen to the images or, to put it another way, multiple eyes, multiple perspectivals of the vision, multiple cameras were needed; and also a further vision, almost stationary but also suspended and made of minimal and imperceptible manoeuvres, which, sometimes enlarged, other times reduced to nothing, were used to build a narrative.

In short, the images, words and sounds (the language) are themselves apparatus to be used and then returned to reality. This back and forth, this ambiguous positioning, in which true reality and another reality, less truthful, are combined in a single vehicle, brought forth this work which forgot where it wanted to go.

The images represent themselves, the words refer to themselves, the sounds are what they are, as written in the title: THE VIDEO IMAGE — SUSPENSION OF THE REAL (Nothing at all).

Sumário

A IMAGEM VIDEO — A SUSPENSÃO DO REAL (Nada de nada)

Zero ou nada	
10 hipóteses para uma introdução.....	10
1. A notícia no jornal: Não saber o que fazer.	
1.1. À espera (suspensão).....	36
1.2. Não sei se a notícia alguma vez existiu.....	38
1.3. Procurar mais uma vez?.....	39
2. Bartleby: Um objecto com vontade.	
2.1. Não fazer nada. Um método.....	44
2.2. Os lugares que Bartleby vai ocupando ao longo da narrativa. Os espaços que ficam.....	53
3. Cem vantagens de um trabalho de investigação.....	60
4. Notas soltas (ou o vídeo sem memória, porque não sabe o que vai acontecer a seguir).	
Algumas perguntas e outras respostas: Um cronograma.	
4.1. Março. A câmara faz o trabalho. Sem destino, corpo perdido.....	74
4.2. Abril. Inacção, espaços vazios.....	79
4.3. Maio. Sentimento de perda (o tempo passa). Sobre uma certa ideia de espera.....	116
4.4. Junho. Objectos em movimento (como o automóvel, a bicicleta).....	170
4.5. Julho. Incorporar o acaso, as ligações.....	199
4.6. Agosto. Suspende os acontecimentos, entrevistas incompletas (sem as perguntas ou sem as respostas).....	216
4.7. Setembro. O dispositivo presente, perceber a posição da câmara.....	224
4.8. Outubro. O tempo, fixar a imagem, pequenos acontecimentos, pequenas percepções.....	228
5. Suspensão e dispositivo: Morrer no tempo certo, morrer no fim.	
5.1. Genealogias do dispositivo.....	232
5.2. Aritméticas do dispositivo.....	237
5.3. Quantos são?.....	245
5.4. Cinema 1.....	249
5.5. Cinema 2 (vídeo).....	256
5.6. Cinema 3 (épilogue).....	268

6. Trabalhos (2003-2011): Breves descrições.	
6.1. <i>O meu corpo centrífugo</i>	270
6.2. <i>O meu corpo centrífugo 2</i>	272
6.3. <i>250 volt</i>	273
6.4. <i>Vai e vem</i>	274
6.5. <i>No meio</i>	275
6.6. <i>Sem posição</i>	278
6.7. <i>Retrovisores duplos</i>	279
6.8. <i>Vértice, Poço, Queda</i>	280
6.9. <i>Duplo</i>	282
6.10. <i>Conta-me coisas</i>	283
6.11. <i>Mach and film</i>	285
6.12. <i>Imagens caligráficas</i>	288
6.13. <i>Imagens caligráficas (vídeo para a Casa do Conto)</i>	290
6.14. <i>Máquinas que olham</i>	291
6.15. <i>Drift</i>	293
6.16. <i>Drift - Projecto para casa em Guimarães</i>	294
6.17. <i>Intermitente</i>	295
6.18. <i>29.5.1971</i>	296
6.19. <i>À espera (versões 2, 3 e 4)</i>	297
6.20. <i>Nova versão</i>	299
6.21. <i>Circuit (2009-2011) – Images in loop</i>	300
7. A imagem vídeo: Dois trabalhos.	
7.1. <i>Notas prévias</i>	302
7.2. <i>Uma escrita das imagens incompletas [DVD 1]</i>	308
7.2.1. <i>Colagem em 11 partes</i>	
7.2.2. <i>Outras colagens</i>	
7.3. <i>(1+1)+1+1=0, imagens para um ecrã sonoro [DVD 2]</i>	310
7.3.1. <i>Cinéma (Vídeo 1); versão castelhana e versão inglesa</i>	
7.3.2. <i>Cinéma (Vídeo 2)</i>	
7.3.3. <i>Cinéma (Vídeo 3)</i>	
10 hipóteses para uma conclusão	312
Fontes das imagens	352
Filmes e vídeos	359
Bibliografia	362



Zero ou nada

10 hipóteses para uma introdução



Grau Zero, Galeria Quadrum, Lisboa, 1994

Fotografia/cor, 30x40 cm

Acrílico sobre tela, 4 monitores vídeo, 1 canal vídeo, som, dimensões variáveis.

HIPÓTESE 10

Fazer uma apresentação do trabalho, ou introduzi-lo, não é uma tarefa simpática. Fica a impressão de que iremos seleccionar o que não interessa assim tanto e esquecer quase tudo. No entanto, com este conjunto de tentativas, multiplicando 10 vezes a introdução, procura-se um resultado, ainda que impreciso, cada vez mais próximo do desejado.

Assim, começarei por explicar que o trabalho é só um. É um trabalho com nome e que, ao contrário da multiplicação anterior, se divide e torna a dividir. Se o trabalho é só um, podemos depois encontrá-lo em múltiplos pedaços, fragmentado até ao limite. E descobre-se um possível limite deste trabalho antes do próprio título. Esse limite está na capa e é um resto, o mais pequeno estilhaço na divisão que agora se propõe. O acento “’” que lá está é o que fica no fim. Aparece na capa, no início de tudo, mas é um engano. É o resto mais pequeno, um acento que ficou no final. E este acento, a negro num fundo cinzento, veio do título que aparece agora incompleto e que podemos dizer que acabou *errado*. O novo acordo ortográfico, que chegou tarde de mais para este trabalho, não mexeria de qualquer forma no acento que ali está.

Entre multiplicações e divisões, o trabalho é só um. É um bloco inteiro, um objecto paralelepipedico. No seu interior, as curvas e contra curvas, as estradas a percorrer lá estão para se verem e percorrerem. E é sobre isso que interessará agora referir mais alguns pormenores, o que lá se tentou fazer e como se procurou organizar o trabalho. Será quase sempre uma explicação errada, mas de erros estamos nós inundados, por isso este trabalho (e a sua explicação) é mais um erro a juntar aos demais.

É mais um erro, como tudo o que aqui se realizou.

A IMAGEM VIDEO — A SUSPENSÃO DO REAL (Nada de nada) é um projecto artístico que se apresenta como prova de doutoramento. Ou seja, é um trabalho que vai a julgamento, que se apresenta nessas condições e procura tornar visíveis os múltiplos erros que advêm da natureza do trabalho: este é um trabalho errado. Sendo assim, desde logo se vê o problema que aqui está. Mas o problema é só um, o do trabalho que aqui se apresenta. É um problema, uma dúvida sobre a sua própria natureza, que só a ele diz respeito. Este trabalho procura antes de mais pôr-se em questão. Começa por tentar perceber a razão da sua pertinência e pôr-se em causa. Esta dúvida, este problema, acaba por tomar conta de tudo e ainda assim fica em parte por resolver. É talvez este o problema principal, o da própria corporização do trabalho. Como se o trabalho quisesse primeiro compreender como

sobreviver num novo lugar, num novo sistema, por não ser este o seu espaço habitual. Esta é por um lado uma falsa questão, pois o problema da relação do objecto artístico com o lugar que vai ocupar, que é pois o da sua instalação, é algo que a arte tem desde sempre procurado resolver. A arte sempre habitou lugares estranhos, lugares distantes, estrangeiros. Desde sempre se posicionou, mesmo em sítios sem existência ou em lugares que não consentiam a sua presença. Pensar que a academia é um destes sítios, desconfiar da sua integridade e imaginar que pode também pertencer a esse outro mundo, é a possibilidade que aqui se põe. O que em parte se tentou fazer foi arrestar o espaço académico e trazê-lo para um outro lugar estranho, um lugar envolto por uma névoa matinal que tudo anula e esconde, uma linha limite, uma *borderline*, que é o lugar onde se pode estar sem pertencer a tudo aquilo que a linha em definitivo exclui. O espaço desta linha fina, gravada no chão, pode muito bem ser o espaço académico e foi desse pressuposto que se partiu.

Por outro lado, o espaço académico resiste, como sempre resistiu, a ser aquilo que *não se conhece*. O espaço académico é afirmativo, afirma-se em relação aos outros espaços, é hierárquico e foi (é) uma forma poder. E esse lugar que a academia também ocupa é de facto um espaço que não parece pertencer à arte. É um lugar que afasta, é um lugar que cria distância e que não integra. É um lugar fechado. Ora, foi também deste pressuposto que se partiu. Trabalhar no espaço fechado. Trabalhar num espaço fechado, que bem podia ser uma cela prisional; ou o interior de um veículo a motor; uma prisão; um escritório ou um ateliê.

No início, este espaço não tinha nome. Era um espaço duro, frio, mas que não se sabia como se chamava e que era por isso intratável. Um deserto sem nome. E esse *sem nome*, como um nada que se afirma, deixou que se olhasse para ele de longe. O espaço ali estava. Isso que se passou permitiu depois, à distância, encontrar o nome, a palavra: *suspensão*. A suspensão dos acontecimentos, a suspensão das imagens, a suspensão da realidade.

Para aqui chegar foi preciso dividir o trabalho. Fazer de uma maneira e depois fazer de uma outra. E por esta razão aqui está o trabalho nas suas partes divididas. O trabalho é só um e muitos em simultâneo. Dividiu-se e multiplicou-se. Foi sempre a somar e sempre a subtrair. O trabalho deu voltas e mais voltas e é só um, o que aqui está. Muito próximo do nada, do zero que é um algarismo a mais, desnecessário no início dos tempos. O zero, o nada que veio depois. Só no final se viu alguma coisa do que se tinha feito. Na introdução é fácil dizer isto, mas a verdade é que é ainda um enigma por resolver. Por esta razão, o trabalho aqui está.

Começou por tentar ser zero, ser um nada e depois, como a dificuldade era grande, foi como Bartleby, como uma personagem de uma história. Esta personagem levou ao encontro de uma outra personagem parecida que lia jornais. Nessas leituras, uma notícia ganhou vida e a partir daí foi possível fazer alguma coisa. Bartleby era escrívão, e foi por aí que se começou, por uma escrita diária, mesmo que desordenada. Esta escrita estava metricamente definida: uma escrita dos dias que passam. E assim surgem as *Notas soltas* (ou o vídeo sem memória, porque não sabe o que vai acontecer a seguir). *Algumas perguntas e outras respostas: Um cronograma*. É uma parte do trabalho que começa quando tudo já estava quase passado. Esse tempo tardio permitiu contar como tudo aconteceu, permitiu contar as histórias. Essas *Notas soltas* são a parte do trabalho que se faz sozinho. Contam como se passaram as coisas. Têm um carácter arquivista, metódico. Guardam imagens e textos. Alguns destes textos são imagens e outros são sons. As *Notas soltas*, mais do que catalogar a informação, guardam-na na gaveta. Vão construindo gavetas, umas em cima das outras. Gavetas com perguntas, gavetas com poucas respostas. Gavetas com coisas passadas, gavetas com coisas que ainda não se passaram. Gavetas com palavras, gavetas com imagens. Gavetas vazias e gavetas por encher. E outras cheias de datas, números, silêncios e ruídos.

Ao contar o que se tinha passado, dia após dia, ficou a repetição de um método. E as coisas repetidas desprendem-se, tornam-se noutras coisas.

As *Notas soltas* permitiram uma escrita descontrolada, para depois em *Suspensão e dispositivo: Morrer no tempo certo, morrer no fim* a inversão se tornar possível. O trabalho é uma sequência de *ideias, tempos e formas*. Uma leva a outra e assim sucessivamente. Em *Suspensão e dispositivo* o que se fez foi fazer de uma outra maneira aquilo que nas *Notas soltas* tinha sido já tentado. É algo que vem depois na tentativa de fazer de novo ao contrário. É como se este texto fosse escrito por outras mãos, mais conscientes do perigo em que o trabalho estava mergulhado. E essas outras mãos fizeram o trabalho e perceberam que as mãos anteriores também estavam no teclado. Esse encontro a quatro mãos que no piano é possível, aqui também será, se os lugares forem vistos como estando lado a lado. Por esta razão, *Suspensão e dispositivo: Morrer no tempo certo, morrer no fim* é outro texto que se foi fazendo sozinho. Fez-se pela necessidade, pela urgência da linguagem utilizada. A linguagem, neste trabalho, é matéria plástica, a única que aprendi a olhar e a manipular. Essa matéria tem vida própria, a manipulação é afinal dela e não tanto nossa. E assim foi, *Suspensão e dispositivo: Morrer no tempo certo, morrer no fim* é mais um problema de linguagem, um texto encriptado. É matéria plástica.

E os vídeos vêm depois, mesmo os feitos em 2003, há muito tempo atrás. Esta data é uma outra data, como se o lapso de tempo que vemos em *Trabalhos (2003-2011): Breves descrições* viesse preencher um tempo que tinha ficado por realizar. Há pois o retomar desse trabalho de 2003 e de tudo o que veio depois. Assim sendo as *Breves descrições* servem para falar daquilo que entretanto nunca se parou de fazer: os trabalhos, os vídeos, as imagens, os sons. Esse trabalho continuado, aparece aqui com uma certa distância, e por isso restam dele apenas breves palavras e algumas (poucas) imagens. É um trabalho passado, mas que permite a outros trabalhos — ou novos trabalhos — afirmarem a sua presença.

Finalmente, em *A imagem vídeo: Dois trabalhos* guardam-se as palavras e vêem-se as imagens. Temos imagens, imagens sonoras, imagens escritas, imagens faladas. São conjuntos, matéria de trabalho.

Um trabalho e um outro trabalho. A divisão em dois foi necessária para separar coisas inseparáveis. São trabalhos que remetem um para o outro, mas que se apresentam separados. *Uma escrita das imagens incompletas* [DVD 1] é como um arquivo incompleto de imagens feitas. É material organizado. É uma colagem, uma sequência, uma narrativa das imagens feitas em vários formatos. E assim se apresenta este primeiro trabalho, como *Uma escrita das imagens incompletas*. No segundo trabalho, $(1+1)+1+1=0$. *Imagens para um ecrã sonoro* [DVD 2] é a contabilidade que conta. É aquilo em que tudo resultou, a matemática e os números, as contas feitas e as contas mal feitas. É sobre isto e não há muito a dizer, a não ser que é para ver e ouvir. Só isso e mais nada.

No entanto é preciso ainda saber que este segundo trabalho se divide em três e que aos três se deu nomes parecidos: *Cinéma (Vidéo 1)*, *versão castelhana* e *versão inglesa*; *Cinéma (Vidéo 2)* e *Cinéma (Vidéo 3)*. Estas três versões de $(1+1)+1+1=0$. *Imagens para um ecrã sonoro (usar de preferência auscultadores)* são um núcleo de trabalho que resulta de tudo o que foi encontrado. São tentativas, são imagens falhadas. São erros e mais erros e assim poderia novamente começar a apresentação deste trabalho. Pelos erros. Aqui estão. São erros e são meus, os melhores que encontrei. E sobre estas coisas encontradas mais uma vez posso dizer que nada fiz para as encontrar. São coisas que encontrei e que já lá estavam para serem encontradas. Nada fiz, mais uma vez. Os trabalhos fizeram-se sozinhos. Assim fico livre de culpas ou de responsabilidades.

Com o correr dos acontecimentos, e sem grande consciência, o trabalho acabou por ser levado, ser arrestado, ser empurrado, como se o fizesse somente com a ajuda dos empurrões. Ao ser levado, aproximou-se dessa linha fina e frágil de que falei atrás e que se pode habitar. E ao encontrá-la não voltou ao ponto inicial. Entrar na linha não tem retorno possível. O trabalho está lá nesse limite de mundos e a dúvida que tenho é se ficou sozinho ou

se morreu. A dúvida existe porque nunca se consegue lá chegar para se ver o que se passou. É como uma luz ao fundo do túnel, que nunca deixa de o ser porque estamos parados a olhar, não conseguimos avançar para a fazer desaparecer. É uma luz que fica suspensa. O trabalho é muito provavelmente um trabalho morto. Um quase *nada* ou um *nada de nada*. No entanto, o cadáver aqui está.

Esta é a verdadeira introdução.

Zero = Nada

[O zero e a fórmula matemática. O zero é coisa que veio depois, coisa que está a mais, não foi logo necessária, é uma coisa desnecessária, ou é uma coisa dispensável, não estava lá quando tudo começou, foi só depois que apareceu. Foi fabricado mais tarde, depois de todos os outros algarismos, ou talvez tenha aparecido no momento em foi preciso escrever 10. Foi a improvisação da altura. Apareceu ao lado do 1 para formarem um par: o 1 e o 0. Foi assim que o vimos da primeira vez, no lugar ao lado da condutora. E foi assim que o conhecemos. Mas aí o zero já era qualquer coisa, mesmo que ainda parecesse um fantasma. Já alguma coisa trazia consigo, vinha embriagado.]

[Quando a novela acabou e o romance terminou, então o 0 ficou sozinho....e a partir daí criou-se um novo problema. O zero não servia para nada...era outra vez o nada de nada. O zero era o vazio. Um navio, um vazio. Era o zero, um fantasma. O zero deixou-se levar por esse navio e nunca mais o vimos. Ainda hoje anda perdido, no meio do Oceano Atlântico. Ia num barco pequeno. Mas perdeu-se por lá. O barco ficou vazio.]

Esta será a verdadeira introdução.

HIPÓTESE 9

Nota do editor

Escrevo estas palavras para explicar o contexto do trabalho realizado pela Cristina Mateus, trabalho esse que tive a oportunidade de observar de perto. Acompanhei o processo e fui observando este trabalho que, devo reconhecer, começou mal. Começou sem nenhuma ideia do que era para fazer, devido ao formato de um doutoramento ser aparentemente tão estranho à arte e aos artistas. O formato dos doutoramentos “em arte” — aqui em Portugal como no resto do mundo... — não encaixa no que se faz nas escolas de arte, nas aulas que aí acontecem e na arte em geral. Nessas aulas, apesar de serem aulas, cultiva-se a boa prática da desorientação por parte de alunos e professores, normalmente com bons resultados. Desorientação, uma palavra não muito bem entendida, mas que significa andar à solta. Deixar fluir os acontecimentos, andar ao sabor do vento. Quando andamos à solta, por vezes os ventos transformam-se em furacões e podemos perder-nos. Deste risco vivem as escolas de arte. Saber correr este risco e estar na corda bamba é também a sua função. As escolas de arte estão cheias de alunos e professores, mas parece não estar lá ninguém. As salas esvaziam-se, os lugares estão silenciosos. Estas escolas correm o risco de desaparecer e os doutoramentos em arte são a prova disso. É por esta razão que devemos tentar perceber que ligações se querem fazer, perceber se ainda queremos ir andando por aí à solta. Que veículos utilizar, que caminhos seguir? Devo agora confirmar pelo que pude observar durante este tempo que os doutoramentos não são bons habitáculos; não são bons veículos, estão demasiado armadilhados. A arte não encontrará aí um abrigo possível. Está fora, muito longe.

Por esta razão e para tornar possível a discussão do problema, a Cristina Mateus teve de fazer uma tese de doutoramento. Experimentar o perigo para poder falar dele. O risco era grande, mas ela não deixou de o correr. Morreu. Um príncipe estrangeiro encontrou-a morta e salvou-a do abismo. Era o mesmo príncipe brasileiro do filme *Branca de Neve* de João César Monteiro. Recuperou alguma energia e entrou no buraco. Procurou fundo no interior do buraco, nesse lugar onde estão as imagens. As imagens são potência pura e foi nelas que encontrou um espaço para a alucinação.

A mistura entre imagens, textos e alguns sons é a experiência possível oferecida por este trabalho, uma experiência falhada mas ainda assim acabada. Pelo menos para já esta tese de doutoramento está feita. Depois será necessário destruir tudo o que aqui está. Fica para depois. Estou certo que ela irá conseguir fazê-lo. [A.G.]

HIPÓTESE 8

A IMAGEM VÍDEO — A SUSPENSÃO DO REAL

Um novo recomeço. 16 de Novembro de 2010

Quando me propus iniciar este trabalho, fi-lo com alguma expectativa. Como se a sua construção respondesse a um momento de investigação sem nenhum tipo de correspondência com outros processos de trabalho que até aí tinha realizado. A verdade é que a essa impressão se juntava uma outra. A de que estaria a começar do zero. Começar do zero tem que se lhe diga, mas seria como pensar numa narrativa qualquer pela primeira vez e que teria apesar de tudo um princípio e um fim. Tratar-se-ia de começar uma história nova. Não haveria pois uma ideia precisa sobre o que fazer em relação a um plano de trabalho enquadrado em contexto académico.

Esta questão da investigação em arte pareceu-me problemática, desde logo porque não encontrava nenhum exemplo convincente entre os trabalhos já realizados nesta área. Ou seja, o trabalho pareceu-me mais difícil de definir porque não havia possibilidade de *cópia* ou um modelo a seguir. E lembre-se que a *cópia* é um método dos mais praticados pelos artistas, e com resultados quase sempre compensadores. A luta que a partir daí se iniciou passou para um nível de quase absoluta irracionalidade que me obrigava, apesar da consciência de que alguma coisa estava errada, a encaixar à força modelos de investigação que teriam pouco a ver com as acções que naturalmente tinha aprendido a conduzir.

O trabalho dos artistas parece-me muito ligado àquilo que fazemos quando construímos uma grande cidade com peças *Lego* e finalmente sentimos a desordem da sua destruição, até ao limite de nada restar da sua montagem. Depois do esforço inicial, foi esta atitude que acabei por adoptar, construindo um plano de trabalho longo que durante quase dois anos me levou a fluir entre a mesa do meu computador e as salas aconchegantes das bibliotecas, abrindo livros com referências importantes para o que estava a fazer, para depois destruir tudo. Foi mesmo o que aconteceu. Aquilo que temos agora aqui é o resultado da total destruição de um plano inicial, que por razões não tão obscuras assim acabei por executar. Sei que qualquer artista faria o mesmo: recusar as coisas pré-definidas e impostas (mesmo as definidas por si). Pareceu-me até possível insistir nesta possibilidade, e fazer dela a minha *contra-tese*, apesar disso não acrescentar muito à investigação que se faz nas escolas de arte — e no contexto da arte em geral —, aquela que atravessa os limites, corrompe as linhas de acção e joga sem regras. A arte sempre o fez, e por isso não seria nada de novo

trazer a discussão para um contexto institucional que conhece muito bem aquilo de que estou a falar. O problema é que não há exemplos, ou os exemplos não se aplicam do mesmo modo que uma simples pomada para as mordidas de insectos. Não há soluções, não há respostas a dar. Não há exemplos certos. Não há soluções. Não há nada de nada.

A partir daí a reconstituição nunca mais poderia ser a mesma, porque os estilhaços teriam deixado marcas profundas.

Recomeçar novamente, mas de um ponto de vista totalmente *outro*, daquele que se pensava afinal possível, começando como sempre se começou, copiando o que se fez e o que outros fizeram, sempre numa lógica de repetição. O que estaria aqui em causa não seria fazer o mesmo que já se fez, mas quase *isso*. O trabalho iria acrescentar muito pouco ou quase nada ao que já se teria feito até aí. Pelo menos esta alteração de método permitiu avançar para alguma coisa. Assim foi, olhar para trás, para os lados, para a frente, para todo o lado e avançar numa direcção incerta. Esta é a imagem do trabalho; e uma tal pulverização estilhaçada, talvez a única possibilidade de acção.

HIPÓTESE 7

A IMAGEM VÍDEO — A SUSPENSÃO DO REAL

Nada de nada

10 de Fevereiro de 2011

Parando agora para repensar toda a estrutura deste trabalho coloca-se afinal uma hipótese que é a de tratar a informação como se ela própria fosse no seu conjunto não mais do que *matéria plástica*. As *dificuldades* que fui sentido ao longo do percurso e em simultâneo as aparentes auto-recusas em avançar nalguma direcção, fazem-me agora pensar que apesar de tudo é possível uma espécie de reconstrução do grande falhanço deste trabalho, sobretudo porque passou entretanto muito tempo, e porque foi necessário perceber a expressão *falhar totalmente* de uma forma que se entranha para lá da própria pele. Esta perspectiva de que tudo falhou e que só o tempo permitiu encontrar formas lúcidas de trabalhar a partir daí é o primeiro grande ponto do trabalho. Ainda assim, não faz sentido definir um rumo claro, ou seja, um programa. Arrisco apresentar um trabalho com um *aprograma* e que a existir só no final será visível. Sendo assim, tudo será invertido respeitando a investigação ou a contra-investigação que fui ensaiando, numa desconfortável rigidez de um corpo que se recusa. Se haverá agora alguma possibilidade de reconstrução, também só agora se torna claro tudo o que de facto marcou o trabalho. Sem saber definir este mapeamento das referências, há sem dúvida uma que me fez ver para lá da imobilidade por total solidariedade. A personagem de Melville, o *Bartleby* de que falarei mais à frente, pareceu-me um espelho sombrio da minha própria realidade. Como se aquilo que se estaria a passar dentro do trabalho não fosse mais do que parte da história que levou *Bartleby* à morte. E sem dúvida que, por alguma razão, matei este trabalho lentamente. O facto de o ter destruído permitiu-me gastar o tempo naquilo que era o nada. *Nada de nada*, pareceu-me um possível título para este trabalho por saber que nada podia acontecer dentro dele. No entanto, ter forçado uma investigação impossível permitiu-me precisamente não fazer nada, antes de mais por sentir uma profunda dificuldade em fazê-lo. E este não fazer nada, carregado de uma poderosa culpa, aproximou-me de repente de uma série de outras histórias, outros contextos, que afinal estavam tão próximos que não os tinha sequer visto. Percorri as ruas da cidade à procura de alguma coisa e soube que muitas pessoas também o faziam. Esta solidão dos percursos ou dos espaços que habitei durante esses períodos, fui depois encontrá-los nos filmes do Pedro Costa, em particular em *No Quarto da Vanda* e em *Onde jaz o teu sorriso?*.

Acho que posso falar num certo analfabetismo voluntário, que de facto pode não o ser, mas com facilidade parece *sê-lo*. Num período, em que por todo o lado se fala em “fazer”, “agir”, na necessidade de se fazerem “coisas” para “vencer” um estado global de crise a todos os níveis, pareceu-me que esta minha opção por nada fazer, ou fazer tudo muito lentamente, recusando fazer o que teria que ser feito, fez de mim e aos meus próprios olhos uma personagem errante saída do *Eira nem beira* de Agnès Varda. Aliás, foi da realizadora que pude ouvir dizer, dirigida a uma plateia de jovens artistas, que esperassem por ter alguma coisa para dizer. Que era preciso esperar.

Esta ideia, faria marca neste processo. Esperei muito tempo. Durante este período esperei percebê-la para avançar um pouco no trabalho.

Sendo assim, os filmes de Pedro Costa, assim como os de Agnès Varda, viriam a ter um espaço muito especial no desenrolar dos acontecimentos. A juntar a estes indicadores, uma imagem de Valie Export, carregando nas costas uma câmara de filmar, assim como os vídeos de Bruce Nauman, revistos vezes sem conta, também vieram a servir para este *não-projecto*. O lado caótico disto tudo não permitiu avançar assim tão rápido. O trabalho recua principalmente, não se realizando com facilidade. E sendo esta a ideia mais clara que fui construindo, percebi que era ela própria matéria de trabalho. A partir daqui teria então um processo em aberto, e que começava a ganhar alguma visibilidade. As possíveis maneiras de tornar isto visível vieram talvez de alguns vídeos que fui fazendo, mesmo sem saber se algum dia os iria utilizar. De facto, a forma do título, a única coisa que me pareceu no lugar desde o início, foi encontrada devido a uma sonoridade qualquer, onde as palavras vídeo, real e suspensão me pareceram tão naturais como vagas, e entendo agora que estas estão profundamente certas, ainda que isso possa não ser um critério válido.

Seria contudo interessante tornar palpáveis através destas palavras as imperceptíveis percepções que se foram tornando grandes problemas ao longo desta *suspensão*. Foi-se arriscando recusar processos à partida estáveis sobre o que é fazer uma tese. Desde logo, mostrou-se profundamente inadaptado todo e qualquer esquema previamente definido. Uma certa imobilidade apoderou-se do meu corpo, como se se fechasse ao mundo. Mais tarde encontrei nas imagens que fui fazendo esta ideia de uma suspensão da realidade que se constrói tão consciente como inconscientemente. É como se não pudesse ser de outra maneira. E assim comecei a encontrar alguma coisa. Tudo se processou muito lentamente, como se tudo significasse um grande esforço. Só incluí aquilo em que tropecei, porque ao princípio não sabia nada sobre isso, sobre os objectivos e os métodos. Se isto significa investigar, tenho as minhas sérias dúvidas, mas não foi possível fazê-lo de outra maneira. Deste total falhanço, surge o trabalho e nem sequer a tempo. Está fora do tempo,

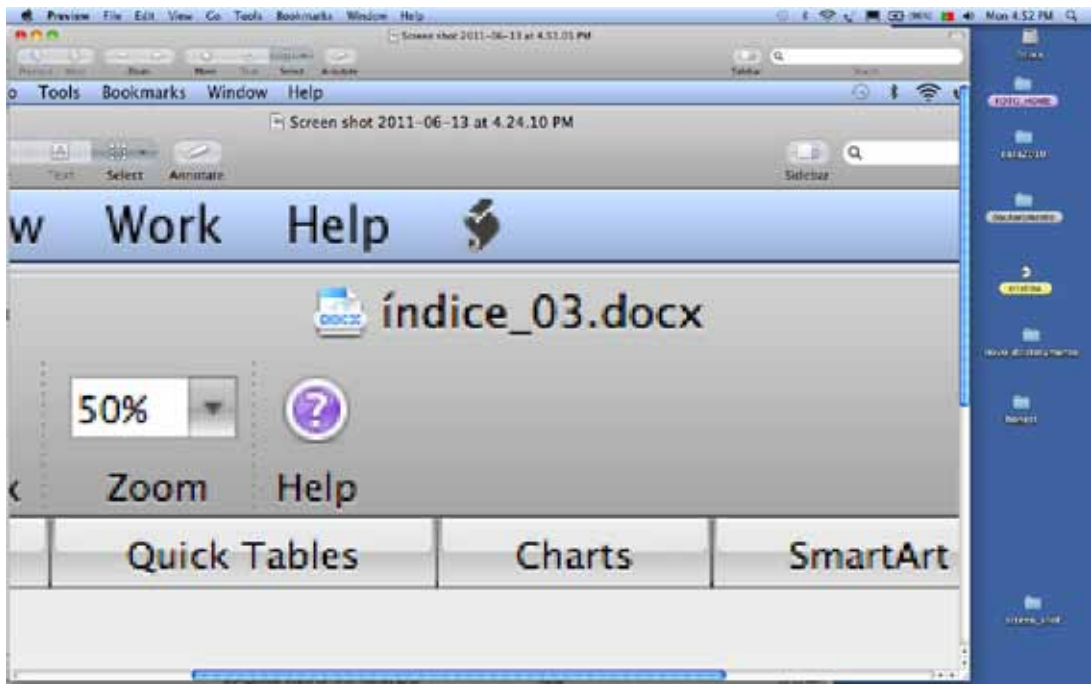
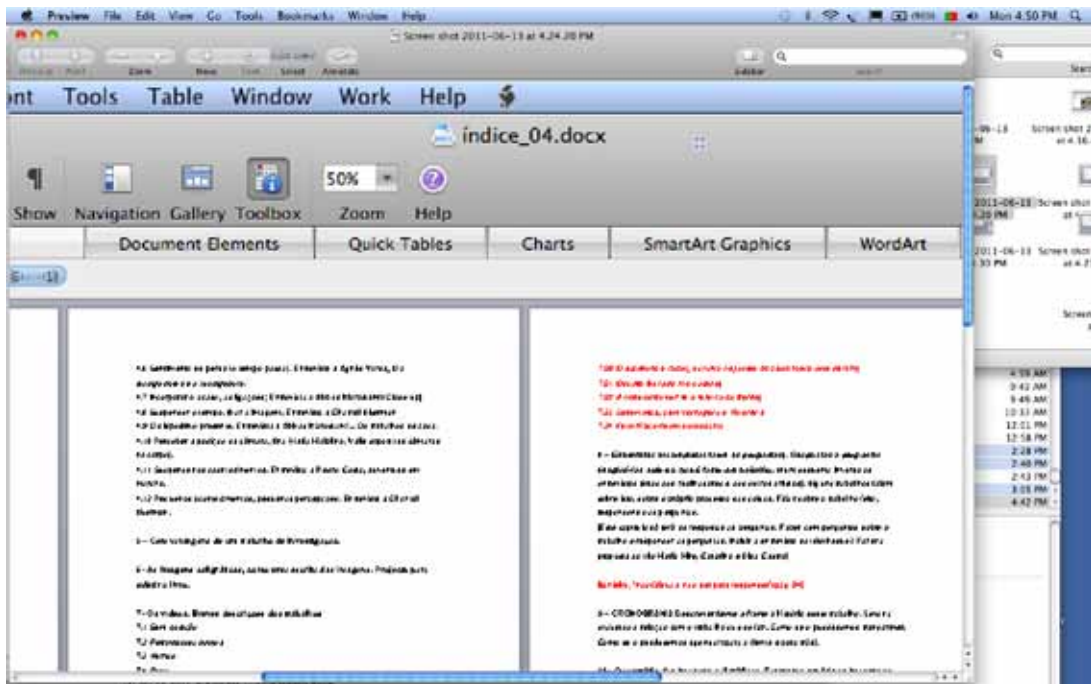
pelo menos essa é a impressão geral, como se já tivesse de estar feito, não estando. Este comportamento indisciplinado, mesmo sem querer, não foi metodicamente planeado. O que estava planeado era outra coisa, mas esperei para ver se era mesmo possível fazê-la. Não era. Esta será uma das poucas certezas que tive ao recomeçar o trabalho vezes sem conta.

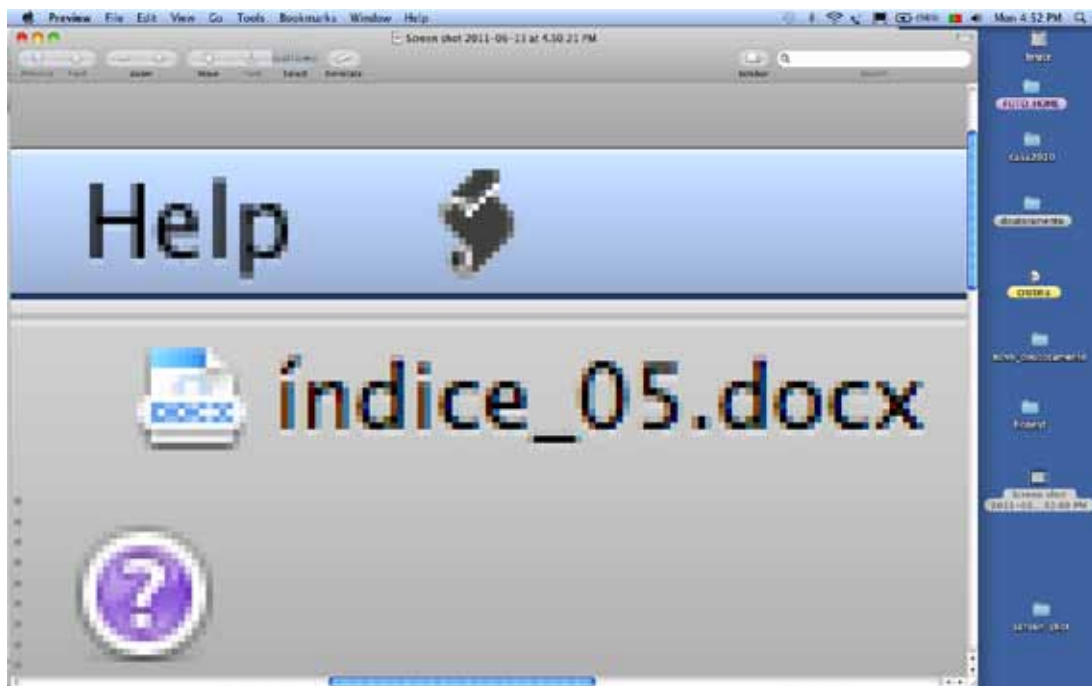
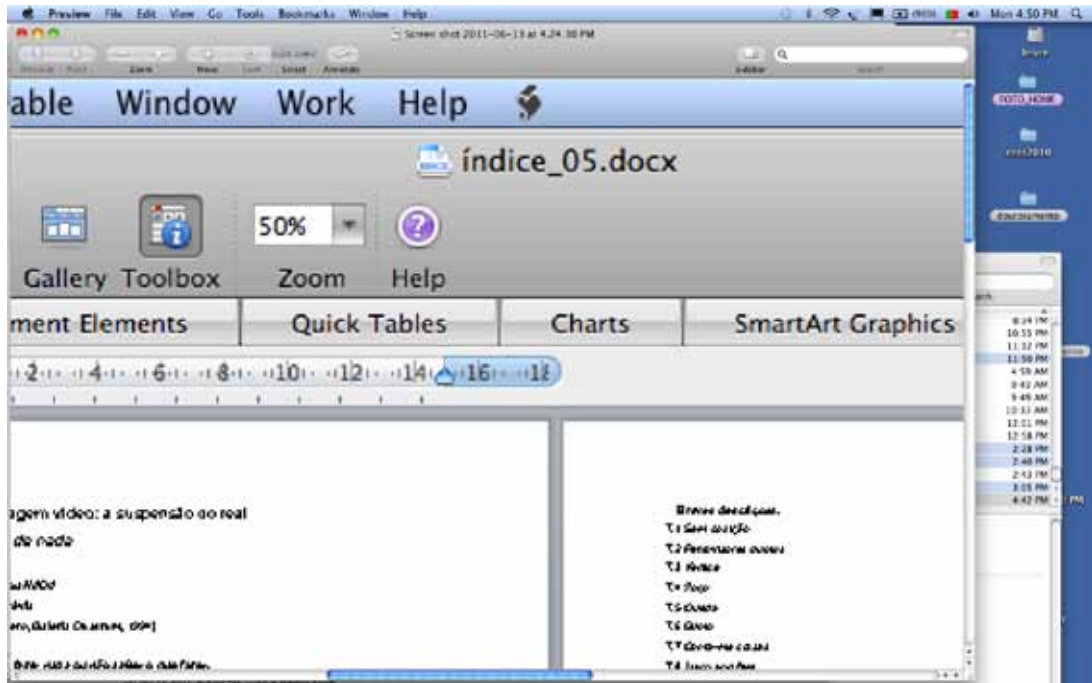
Não saber o que fazer, frase que podia também fazer parte de um título que ficava como estava: A IMAGEM VÍDEO — A SUSPENSÃO DO REAL, e ao qual acrescentei apenas *Nada de nada*.

Não pretendo fazer deste texto um rol de lamúrias, pretendo sim tornar mais claro aquilo que agora posso finalmente afirmar. O trabalho que tentei iniciar, procurando fontes, procurando contextos, decidindo esquemas, resultaria totalmente falhado. Mas esse impulso preguiçoso e desconfiado, apesar dos imensos riscos que pode provocar, permitiu que se fizesse alguma coisa a partir do que *não* queria. Dizendo *não*, por incapacidade, permitiu-me agora saber o que é esta angústia de se estar no espaço de trabalho sem nada saber sobre o que fazer. As imagens permitiram-me escapar à realidade, suspender transitoriamente uma relação com o real, apesar de não saber que nome chamar a esse *outro lugar*.

Este trabalho encontrar-se-á algures por aí, numa terra de ninguém.







HIPÓTESE 4

Porto, 10 de Outubro de 2011

Caro Cabo de S. Vicente (ou Cabo do Mundo),

Envio-lhe este livro e estes vídeos que fazem parte do livro. Chamo-lhe *livro* numa tentativa de evitar chamar-lhe tese de doutoramento, coisa que na realidade é. Mas é só um equívoco, porque na verdade é um livro, ou melhor, uma carta.

Envio-lhe agora esta carta porque sem saber fez com que a pudesse escrever. Sim, que a conversa que trouxe a Serralves com o Pedro Costa no dia 29 de Novembro de 2009 por causa do livro editado na altura, *Cem Mil Cigarros*, e do filme *Ne change rien*, mudaram o meu trabalho.

Por esta razão e porque estivemos muito perto um do outro no ciclo de cinema que organizou dedicado a Babette Mangolte também em Serralves em 2011, a uma distância de poucas cadeiras, achei que podia fazer-lhe chegar *esta carta*.

Voltei a escrever cartas e estou-lhe por isso eternamente grata.

Atenciosamente,

C. M.

HIPÓTESE 3

Restos de uma entrevista

take #2

(1:24) Eu acho difícil separar artista e obra.

Houve um momento em que tive que decidir, em que tive que escolher uma área (termo que se usava na altura).

Parece-me que sim. Julgo que isso acontece.

Há uma certa indisciplina...

Algo mais ou menos informe...

Quando existe um espaço de acção delimitado, algo inclusivo, eu preciso imediatamente de o questionar ou mesmo de fugir, de tentar escapar a esse território.

Sim.

Não sei... É difícil dizer... (0.28.15)

--- --- ---

Totalmente solitário. E disso é difícil escapar, julgo. Eu caio sempre nessa dimensão, do nada (vi uns trabalhos teus onde também usas essa palavra). Aproximo-me frequentemente da ideia do nada, de uma certa solidão.

(0.32.06)

Não sei se podemos chamar discurso, mas há qualquer coisa particular...

Tenho alguma dificuldade em balizar (0.33.59) onde, exactamente, termina a obra e começa o artista.

Acho que sim. Mas... (0.36.46) O discurso crítico sobre o meu próprio trabalho escapa-me.

Eu não o consigo construir. A construção do meu discurso não coincide com a construção do discurso da crítica de arte.

Desfasado, especialmente desfasado... Caracterizo o meu discurso por essa ideia de desfasamento, ou seja, acho sempre que aquilo que eu posso dizer sobre o meu trabalho, e quando o faço, é sempre falhado. Nunca digo aquilo que gostaria de dizer.

Muito raramente consigo verbalizar uma espécie de consciência de qualquer coisa que está a acontecer.

Agora, no meu trabalho de doutoramento, tenho essa experiência. Uma espécie de recusa de realizar o trabalho num formato expectável.

Não sei explicar isto muito bem mas, se por um lado me parece desfasado, porque nunca digo aquilo que quero dizer, por outro lado é também uma espécie de... resistência a 'ser'. E é por isso que me interessa um discurso do nada, um discurso do vazio. De resto, coincide com a própria experiência do trabalho... (0.39.41)

Encontrei uma personagem que pode explicar o discurso de que falo. Bartleby (de "Bartleby, o Escrivão", Herman Melville, 1853). Talvez ele tenha o discurso do artista.

--- --- ---

A minha experiência diz-me que é difícil estar nesse sítio.

(43:00) Sim, faço parte. Mas nunca me senti confortável e sinto-me de fora ao mesmo tempo.

(...) tenho estado neste espaço do nada. (0.43.37) E gosto de estar assim. Gosto quando me perguntam: "Então não fazes nada?"

Tenho. Neste momento sinto-me desligada.

Eu não tenho grandes expectativas, nem penso muito nisso.

--- --- ---

Sim... (0.47.44)

Não. Não no sentido de estar centrada sobre mim própria. Vejo-me como quem está dentro de um carro, no seu habitáculo, num espaço fechado, ao volante, a guiar. (0.49.40) Como um espaço de evasão (o Abbas Kiarostami diz exactamente isto).

Estar totalmente fechada e totalmente ligada a uma máquina que controlo (mas que nem sei como controlo) permite-me pensar em tudo que não sabia que ia pensar. Estar ao volante permite-me pensar. Essa é a imagem do trabalho.

0.51.18) Pois é...

(52:34) Sem perceber, estou sempre a fazer a mesma coisa (esta falta de distanciamento para com a sua própria obra é outra das características do discurso de artista sobre o qual falámos há pouco).

Não... Mas há qualquer coisa que se persegue e que parece ser sempre a mesma coisa. Fazer repetidamente a mesma coisa acaba por criar algo maior. E isso acaba por ser perceptível.

Sim, em certa medida.

--- --- ---

Eu não fiz o trabalho nessa perspectiva.

(58: 23) Esse espaço vai-se modificando.

Sim. E parece-me que acaba por ser sempre assim. Quando falas num trabalho centrado sobre o próprio, eu não consigo entender isso... Eu entendo o próprio na sua relação com aquilo que o envolve.

O subtítulo do trabalho que vou apresentar no âmbito do doutoramento é “Nada de Nada”.

O meu doutoramento (e parece-me que no caso do teu doutoramento pode estar a acontecer o mesmo) relaciona-se com uma recusa em cumprir um programa. Algo que se tornou tão forte que, a certa altura, apresentou-se como uma evidência incontornável para mim própria. Consegui perceber que podia transformar essa recusa no trabalho de doutoramento.

Parece ser uma impossibilidade... e a reacção a essa ideia de impossibilidade marcou todo o trabalho. Neste momento consegui aparentemente ultrapassar essa impossibilidade.

(1.04.39) Contudo, o trabalho que eu estou a fazer trata dessa recusa e apresenta-a como definitiva. Como se a recusa viesse para ficar.

Sim, especialmente a recusa a uma expectativa do sistema académico que pensa que vais avançar, fazer melhor, inovar... ora estas palavras não existem para os artistas.

--- --- ---

Sim

Há uns meses fui convidada para as conversas entre artistas da “Téléthèque” (Instituto Franco-Português, 2010), organizadas pelo colectivo Aida Castro, Catarina Marto e Maria Mire. E senti-me confortável. Com um crítico à frente as coisas são diferentes. Há qualquer coisa que é diferente, há um entendimento entre artistas que parece ser mais difícil encontrar noutras situações... Não tem que haver, mas... Sim, sim, pode haver...

Errata:

Onde se lê:

“Restos de uma entrevista” deve ler-se “Excertos cedidos por Francisco Cardoso Lima de uma entrevista que realizou no dia 3 de Março de 2011 a Cristina Mateus no âmbito da sua Tese de Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro, com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia”.

HIPÓTESE 2

Isto é um trabalho desconexo, aviso já.

Ninguém pense que isto é uma tese, porque não é. Não é uma tese. É um trabalho, é o que é. Só um trabalho desconexo.

Um trabalho que se mistura com coisas que aconteceram neste período longo de tempo. Coisas que aconteceram e outras coisas que não aconteceram e que o trabalho inventou por si. Isto é acima de tudo uma ficção inspirada no real, assim como a nossa vida.

Suspensão do real, imagens vídeo e o nada. São palavras do título.

Foram inventadas sem que soubesse o que seria o trabalho. O que é difícil lembrar hoje e mesmo para mim é que estas palavras inventadas há muito tempo atrás eram palavras certas. Não tinham sido inventadas, afinal.

O que temos hoje aqui são imagens, vídeos, são coisas suspensas e o nada.

Esta reunião de palavras que agora pronuncio é um encontro de palavras que levou a um encontro de imagens. As palavras estiveram primeiro e estiveram depois, mas isso é um pormenor sem importância. Tudo se misturou neste trabalho.

Houve um momento em que escrevi o cronograma. Esse momento aconteceu já muito perto do final. Só muito perto, é uma maneira de dizer, porque o *final* é coisa que não sei o que é. Nem o princípio do trabalho. Apesar de ser um trabalho que começa do zero, assim como já noutras alturas tinha acontecido.

Começar do zero com uma grande ajuda das coisas que aconteceram.

Então, o que queria dizer é que este trabalho só existe porque aconteceram coisas neste período, podemos dizer um período de 3 anos, 4 anos, 10 anos, vinte anos, cem anos... um tempo descontrolado, incerto, sem datas precisas (apesar do cronograma).

Mesmo que tenha muito tempo este trabalho foi como começar do zero. Por isso o subtítulo *Nada de nada* ficou decidido tarde. Um subtítulo que parece uma decepção total. E é. Corresponde a um momento intermédio e tardio, quando se percebeu o acidente em que se encontrava o trabalho. Foi um subtítulo encontrado no meio do acidente. (Um daqueles acidentes que acontecem quando se conduz sob o efeito de um cansaço enorme, quando

se adormece ao volante, embriagada de sono.)

É decepcionante este trabalho. Total decepção. Nada de nada.

Uma defesa irónica, esta: *Uma decepção total* é a maneira como gostaria que este trabalho fosse visto, assim num primeiro olhar.

Despido, sem roupa. Nu. (*Gosto de te ver nu*, é um título para um próximo vídeo).

E agora, quando se pára, quando *nada se faz*, a *decepção* desaparece, e o *desejo* volta.

Voltar à vida e começar do zero.

////////////////////////////////////

Este trabalho faz-se de coisas soltas. Devo dizer que são mesmo muito soltas, perdidas, para ser mais exacta. Coisas perdidas e soltas. Não gosto de perder coisas, deixem-me dizer que me mete impressão. Fico a cismar pela noite fora e perco o sono. Fico para sempre à procura das coisas perdidas. Podem ser imagens, rostos de pessoas, objectos, palavras. Há um texto que li, aliás era uma notícia de um jornal, que nunca mais encontrei. E este trabalho começou a ser feito quando a comecei a procurar, claro que muito tempo depois do dia em que a li.

Entretanto e por causa dessa notícia encontrei outras coisas (que não procurava).

Encontrei pessoas que como eu andam por aí.

O homem que vi vezes sem conta a passear cães e que no início pensei que andava por andar e que só depois é que percebi que andava a trabalhar.

O homem que traz consigo um rádio e cigarros para fumar fora dos cafés, que me cumprimenta sempre, parecendo saber o que ando a fazer.

O filho de uma vizinha que vi muitas e muitas vezes a conversar com a mãe, à tarde na rua, no café da cooperativa ou sozinho com um saco.

O homem do parque da cidade que corria todos os dias pelo menos nestes três últimos anos a uma grande velocidade e que passava por mim várias vezes numa manhã e que nos dias de chuva também lá estava.

A mulher que desviava a cortina da janela do prédio para olhar a rua.

A dedicatória num livro.

A jornalista no parque natural à procura de desaparecidos numa notícia de um telejornal.

A imagem de uma câmara de filmar.

Um espaço com portas.

Um meio dispositivo e uma parede.

Um sítio na internet.

Outro sítio e mais outro sítio.

Um carro cinzento escuro.

Um ecrã luminoso.

Um livro amarelo.

Um livro verde.

Um pdf no computador.

Um editor que é intermediário.

Um desconfiado.

Uma tradutora inglesa.

Uma tradutora castelhana.

Uma gritaria e uma propensão para cenas.

Uma bateria.

Um erro.

Um artista a falar e um copo de água.

Dois artistas a almoçar (A+B).

Um windsurfista.

Um espaço com um dispositivo e cadeiras ordenadas (não te preocupes que organizamos isto).

Um entrevistador.

Um realizador.

Uma realizadora.

Uma polícia da policia de investigação criminal.

Uma cozinheira de feijão.

Um artigo no jornal.

Um pantógrafo.

Um realizador (O que é realizar?).

Um e-mail de uma amiga que já foi aluna.

Um parque nacional.

Um parque com *rails*.

Uma grua.

Outra grua quase igual.

Um profissional da internet que compra coisas na internet: DVDs, sapatilhas, câmaras, lentes, livros e projectores de slides.

Um outro profissional de encomendas que as entrega em casa.

E ainda três assaltantes.

E assim fui fazendo o trabalho à procura da notícia do jornal (ou não?).

HIPÓTESE 1

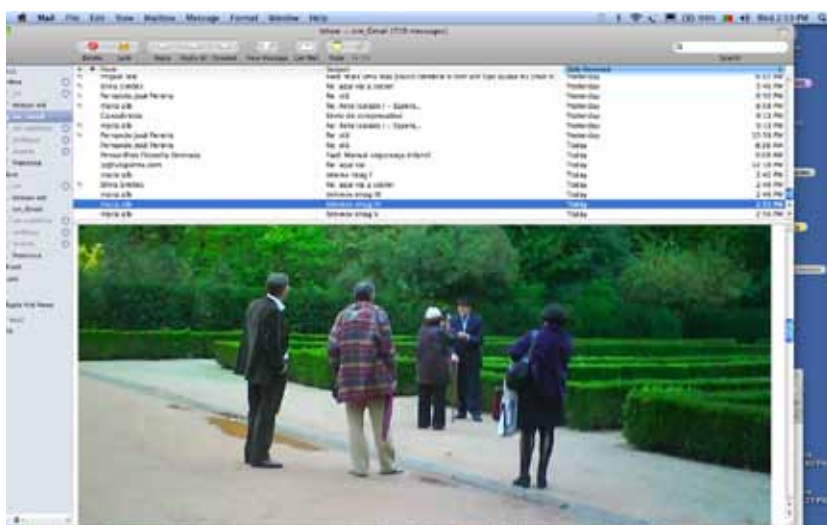
Conversa com Agnès Varda, Auditório de Serralves, dia 21 de Outubro de 2009, às 17 horas.

(...) Alguma liberdade na cabeça...

E é preciso ter desejo, ter desejo de criar. Por isso às vezes é preciso saber esperar até que o desejo seja forte, suficientemente forte para criar uma ideia.

Ou então é preciso ter alguma coisa que nos perturbe tanto que a gente começa a coçar-se até fazer alguma coisa.

(Tradução das palavras de Agnès Varda feita por Saguenail durante a conversa.)



1.

A notícia no jornal: Não saber o que fazer

1.1. À espera (suspensão)

Há muito tempo atrás li um artigo num jornal que falava sobre pessoas que se deslocam na cidade sem um rumo definido. Estas pessoas são capazes de andar 30 a 40 km para preencher uma parte do seu dia, como se esperassem que o movimento, o tempo e o espaço pudessem ser transformados noutra coisa qualquer. Relatados num tom informativo, estes acontecimentos ganharam *outros* contornos aos meus olhos, fazendo com que quisesse entrar nesta realidade estranha. Não o fiz logo a seguir a ter lido o artigo no jornal, mas muito tempo depois. A leitura daquela notícia teve repercussões também elas pouco lógicas, num outro tempo e em total desacerto com o momento em que a li.

Por serem perturbantes as razões pelas quais ainda me lembro da notícia, parece-me agora existir nesta breve história aquilo a que chamarei de *suspensão do real*, começando desde logo pelos efeitos diferidos no tempo provocados pela leitura da notícia. Acrescento ainda que tentei depois localizar o referido texto, sem qualquer sucesso, pelo que pensei na possibilidade de isto ter acontecido unicamente na minha imaginação. Em todo o caso, não tentarei agora investigar a natureza da minha memória nem distinguir nela aquilo que corresponde ao real e ao imaginário, até porque sei que vamos olhando para estes problemas de maneiras estranhas, sem razoabilidade aparente. Ainda assim, posso estar a confundir tudo, mas isso não me incomoda.

Volto à notícia, e o certo é que tenho plena consciência que a li. Lembro-me como se fosse hoje do sítio onde a li, qual era o jornal, e onde, na mancha da página, estava o pequeno texto. A verdade é que não tentei na altura compreender as implicações do que estava lá escrito. A notícia atraiu-me simplesmente e percebi mais tarde que não a tinha esquecido. Acontece por vezes a mesma coisa em relação a sonhos que persistem em repetir-se ou a não serem esquecidos.

Mais tarde, dizia eu, e sem saber como, acabei por perceber mais alguma coisa do que estava relatado na notícia. A verdade é que acabei por transformar-me numa dessas pessoas, cujo número é considerável, que decide meter-se num automóvel e ir algum lado talvez para poder sentir que está a fazer alguma coisa. Dei comigo com as mãos ao volante sem ter capacidade para saber para onde ia e nem mesmo se queria ir ou porque estava ali, naquele carro que se deslocava. A única coisa certa é que me encontrava imersa naquela situação.

Só então reparei que a breve notícia que tinha lido dizia respeito a coisas que acontecem mesmo quando me vi ao volante de um carro sem rumo definido. Desta vez era eu que estava em movimento sem saber porquê. Viro à direita? Ou viro à esquerda? Em frente...

Nem sempre isto acontece com as notícias dos jornais. Tratou-se de uma notícia que entrou na minha vida, sem aviso prévio.

Depois desse momento inicial comecei a *trabalhar*, o que nesta situação significava continuar a viagem, mesmo não sabendo para quê fazer aquilo. Contudo, parecia-se com uma coisa qualquer que tinha que fazer, ou seja, a sua utilidade transformava-a em trabalho. Trabalho difícil, é certo. Viro à direita ou à esquerda? Para onde vou? Viro à esquerda ou à direita? Vou para ali? Vou em frente. E depois? O que acontece nestas alturas é que o desespero (o tal *trabalho*) acaba por encontrar o caminho de saída e, aí sim, descobrimo-nos outra vez no ponto de partida.

Acabei pois por voltar ao sítio de onde tinha partido e, no dia em que me perguntarem alguma coisa sobre isto, poderei talvez vir a ser mais um número para ajudar a encher as páginas dos jornais.

Quando agora olho para trás, agora que escrevo estas notas, encontro naqueles breves momentos — multiplicados uma e outra vez — que acontecem antes das tomadas de decisão, nesses breves instantes destas *viagens sem sentido*, uma certa *suspensão do real*.

Ou seja, para quem entra num carro e tem pela frente um percurso que não conhece, serão os instantes de decisão, ainda que mais ou menos arbitrários, os próprios motores deste fenómeno. Sabendo que era indiferente o sentido da decisão, era no entanto necessário fazer alguma coisa, decidir, mesmo sem o querer fazer. Mais radical seria de facto não escolher, mas nesse caso entraríamos noutra ficção, a da suspensão total.

FICÇÃO=REAL (OU A FICÇÃO NÃO EXISTE E O REAL TAMBÉM NÃO, TUDO ESTÁ SUSPENSO)

1.2. Não sei se a notícia alguma vez existiu.



*Não sei se a notícia alguma vez existiu.
Uma amiga minha está à procura da notícia de jornal.
Ofereceu-se para o fazer não sei bem porquê. Haverá
uma vontade de perseguição associada às coisas que
se perdem? Fica-se para sempre à procura das coisas
perdidas? Será que é mesmo assim? Será que a notícia
vai voltar a aparecer?*

Não sei se a notícia alguma vez existiu.

1.3. Procurar mais uma vez?

Andei este tempo todo à procura da notícia e ainda não a encontrei. O trabalho é um trabalho falhado porque não encontrei a notícia; mas sei que a li, sentada num café, junto a uma janela.

Eu digo *sei que a li* porque este trabalho fez com que duvidasse que a tinha lido, e porque na verdade ainda não a encontrei. Esta dúvida, saber se tinha lido ou não a notícia do jornal, se a notícia do jornal teria existido ou não, surgiu por causa do trabalho, ou o trabalho existiu por causa da notícia do jornal. Uma coisa ou outra, tanto dá. O problema é que eu sei que a li, mas o trabalho arruinou esta minha certeza. O trabalho destruiu o que sabia que tinha lido e guardado na minha memória. Fiquei muito tempo, e ainda fico, a pensar se devia fazer mais alguma coisa para encontrar a notícia do jornal.

Tenho dúvidas e algumas pessoas sabem disso. Julgo que a li em 2009. Mas não tenho a certeza. Pode ainda ter sido em 2008, no final do ano, depois do Outubro da altura. Mais tarde contactei o centro de documentação do jornal com datas prováveis e o conteúdo da notícia, descrevendo aquilo que me lembrava dela. Falei com a pessoa responsável por esse centro de documentação, que me disse que sim que enviavam uma resposta. Mas a resposta à minha questão, a de saber como podia voltar a ler aquela notícia de jornal, em que dia fora publicada e por quem, nunca chegou.

Esperei pela resposta algum tempo e depois percebi que nunca chegaria. Não me pareceu boa ideia repetir o método e por isso parei de a procurar por algum tempo. Mesmo assim ainda estou à espera da resposta que não chegará, eu sei... Também sei que não insisti muito, podia ter enviado uma carta registada em vez de uma mensagem electrónica. Fiquei a pensar se deveria escolher outra forma de encontrar a notícia de jornal e ainda tenho esse problema.

Com o passar do tempo pergunto-me com frequência se será necessário, se devo ou não fazer mais alguma coisa para encontrar a breve notícia. Se devo ficar só com esta ideia de que li a notícia num dia de manhã, junto a uma janela e que era uma notícia breve, mas precisa. Ainda hoje a vejo com clareza na folha do jornal.

E fico a pensar e a dizer que ainda não encontrei a notícia, mas continuo a dizer a mim própria que vou até lá, ao sítio onde ela está, onde ela está certamente. E fico a pensar que devo lá ir, mas não tenho a certeza se não deverá ser a notícia a vir ter comigo. Imagino

que alguém me diga: *Já viste? Li uma notícia no jornal há um tempo atrás que dizia isto e aquilo.* É que muitas outras pessoas terão lido esta notícia, publicada num jornal diário. Imagino que alguém confirmará um dia, sem que seja preciso fazer mais nada, a existência da notícia; ou também penso que aparecerá uma notícia no mesmo jornal que se refira ao mesmo assunto e que faça prova de que a notícia que eu li existiu de facto. Por isso, o que quero dizer é que estou ainda à procura da notícia do jornal que li há algum tempo atrás. Por esta razão, continuo a comprar o mesmo jornal, todos os dias, pois não quero falhar a saída de uma notícia parecida. Porque as notícias repetem-se, aparecem de tempos a tempos com o mesmo assunto, o mesmo título ou um semelhante, com as mesmas ideias ou quase as mesmas. E a notícia há-de aparecer. Ou então uma réplica dessa notícia, uma outra notícia quase igual, quase a mesma, como acontece com os terramotos.

Estou à espera do encontro e entretanto sei que a notícia do jornal falava de pessoas que como eu se metem nos carros à procura de encontrar coisas para fazer. Pessoas que andam nos carros para a frente, para os lados, avançando no espaço.



Às vezes procuro um objecto perdido durante muito tempo. Procuo e volto a procurar. Só quando penso que é melhor parar de o procurar é que, sem que tenha de fazer nada, o objecto perdido acaba por aparecer.

Pensei então utilizar este estratagema para a notícia perdida e neste momento estou à espera sem que se repare que estou à espera. Não se pode perceber, é preciso que se

diga. Não se pode saber, eu própria tenho de me esquecer da sua existência. Tenho de me esquecer do que li naquele dia de manhã, num café próximo daqui. Esquecer é um esforço como qualquer outro. Tenho de me esquecer, livrar a minha memória do que aconteceu. Do que li. Querer esquecer tudo, limpar, pintar as paredes de branco ao fim destes anos todos. É um plano como qualquer outro. Limpar, fazer desaparecer, deitar ao lixo, queimar, esquecer a sua existência.

Livrar a memória, tirar-lhe esse trabalho, que ocupa espaço, como qualquer arquivo de uma biblioteca ou de uma repartição de finanças, ou de um tribunal. Tirar trabalho, queimar os documentos, fazer desaparecer, libertar espaço. É um esforço como qualquer outro. Então esquecer, esquecer tudo o que aconteceu naquele dia de manhã num café de bairro, aqui perto. Esquecer o que aconteceu.

E depois, no dia em que já não me lembrar de nada, mesmo de nada, então aí, nesse dia, tropeçar sem contar numa notícia de jornal que confirme que a outra notícia sempre tinha existido. Confirmar a sua existência, muito tempo depois. Dizer para mim própria que afinal alguma coisa se tinha passado nesse dia de manhã junto à janela do café.

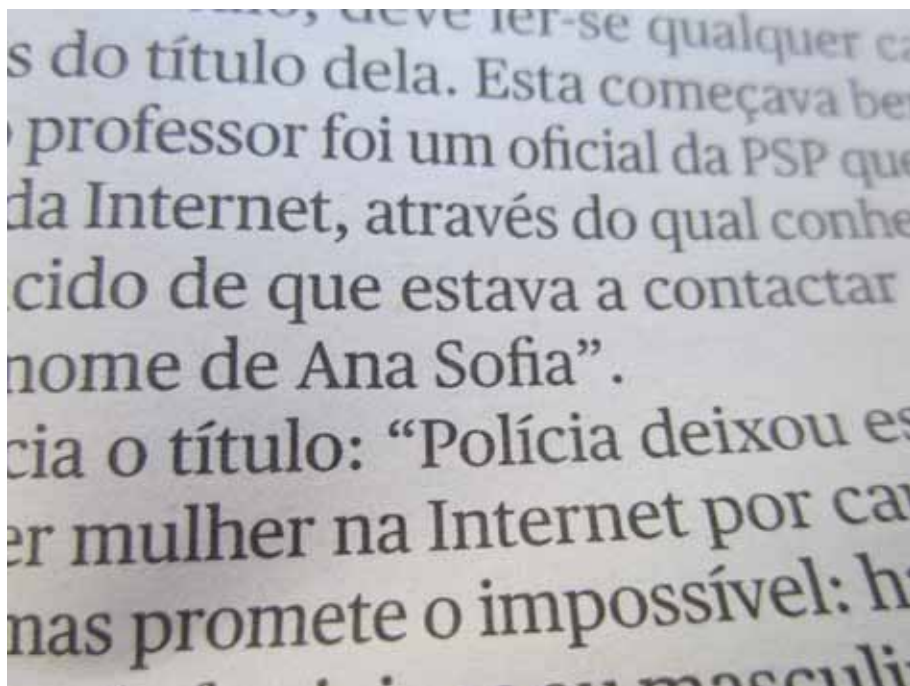
E depois perceber, quando a notícia aparecer, que afinal a notícia não era bem o que eu tinha lido, não era bem o que eu estava à espera que fosse. Perceber que a notícia só falava de uma parte dos acontecimentos. A notícia, que era parcial, contava só uma parte da história. A notícia, era uma notícia incompleta. Não dizia tudo a respeito do assunto. Não, no dia em que encontrar a notícia perdida do jornal, ou uma muito parecida, vou concluir que afinal não era a notícia que agora procurava. Ou que a notícia lida não dizia tudo o que eu hoje sei. O que eu hoje sei é outra coisa que não estava lá na notícia lida há muito tempo atrás. Olhar a notícia e dizer: pensei que era maior, a notícia diz-nos pouco, muito pouco até do que se passa nestas alturas em que não se sabe o que fazer. A notícia é mais pequena do que eu pensava. A notícia deu-me que pensar, tive mesmo de a procurar e tudo. A notícia deu-me que fazer e afinal a notícia é só esta, mais pequena do que eu pensava.

Deixem-me lembrar que a notícia falava de todas essas pessoas que andam pelas cidades cerca de 30 a 40 quilómetros diários sem um rumo definido. Andam por andar, percorrem os espaços na esperança de gastar tempo com isso. Avançam no espaço, era o que dizia a notícia. Viram à esquerda e à direita. Viram e andam para a frente, fazendo percursos que inventam momento a momento. Há nelas uma atracção pelo desconhecido, por aquilo que vem à frente, porque não têm o que fazer no sítio onde estão. Não sabem o que fazer. Não sabem e andam à procura. Avançam no tempo e no espaço.

No entanto, quando encontrar a notícia vou saber que era parcial. Não se referia àquelas pessoas que se metem nos carros sem rumo definido, mas que não avançam no espaço, que preferem o contrário. Fazem *marcha-atrás*, entram nos carros para fazerem marcha-atrás, para olharem para trás, recusando andar para a frente ou para os lados. A notícia não fala daquelas pessoas que se metem nos carros, que param e metem marcha-atrás e percorrem o tempo, durante o tempo necessário. Percorrer o tempo num carro que anda para trás e recua. Meter marcha-atrás e esperar para ver o que acontece. A notícia de jornal não fala destas pessoas. Não diz que é uma coisa perigosa mas que há quem o faça e que o perigo é enorme. Que há quem o faça e que esse número de pessoas é significativo. Que há quem recuse andar para a frente dentro de um carro e para os lados também.



Recusam. A notícia que vou encontrar um dia não vai dizer nada sobre o que acontece quando pessoas como eu se metem nos carros e andam em sentido contrário; que é isso que fazem quando entram nos carros: entram em marcha-atrás no espaço do tempo. Em contra-mão, numa *posição invertida*. O artigo do jornal será omissivo a esse respeito e é isso que espero descobrir na notícia que perdi há muito tempo atrás. Só agora o sei e foi preciso esquecer o conteúdo da notícia inicial. Entrar em sentido contrário e fazer tudo o que faltava fazer, mas ao contrário, recuando.



Compro o mesmo jornal todos os dias, e sei agora que se passa muita coisa nas notícias de jornal. E outras coisas fora dessas notícias. É assim. Coisas.



Será que devo procurar mais uma vez?

2.

Bartleby: Um objecto com vontade

2.1. Não fazer nada: Um método

Já o devia ter dito anteriormente, que umas portas de correr, em vidro, dividiam o meu escritório em dois; uma parte era ocupada por copistas, e a outra por mim. Abria-as ou fechava-as, conforme a minha disposição. Resolvi dar a Bartleby um canto junto destas portas (...). Coloquei-lhe a escrivaninha junto a uma pequena janela lateral, nesta parte da sala, janela que primitivamente oferecera uma vista lateral de pátios sujos e muros de tijolos, mas devido a construções ulteriores, não tinha neste momento qualquer vista, embora fornecesse alguma luz.¹

Convoco para este início uma história que Herman Melville nos conta e que tem como título *Bartleby, o escrivão*. Neste texto encontramos Bartleby, um escrivão que se move com lentidão no interior da narrativa. Podemos dizer de uma maneira simples que Bartleby se recusa a revelar o que quer que seja de si mesmo, nada sabemos sobre a sua vida. Não se sabe nada sobre ele, a não ser que está ali naquele sítio.

À medida que a narrativa se desenvolve percebe-se que as atitudes de Bartleby estão constantemente a aparecer como obstáculos para aqueles que se cruzam com ele, parecendo afirmar-se negando qualquer vontade em trabalhar. Revelando uma atitude fria e rígida, Bartleby não se move pelos critérios habituais que a *vontade de fazer* provocam, como se as suas impressões da realidade não resultassem de uma consciência dessa mesma realidade, esbarrando assim nos acontecimentos do dia-a-dia. A sua posição no espaço e a sua atitude distante começam a criar uma desconfiança geral no escritório onde se esperaria que trabalhasse como os outros empregados.

1. Herman Melville, "Bartleby, o escrivão" [*Bartleby, The Scrivener*, 1853], trad. de Gil de Carvalho e Pedro Paixão, p. 82 (in AGAMBEN, Giorgio *et al.*, *Bartleby: Escrita da potência*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, pp. 73-115).

Apesar da insistência do seu patrão, um homem de leis, em querer respostas para as suas perguntas e esclarecimentos para as suas dúvidas, começa-se a perceber que algo não está bem nas respostas de Bartleby. A verdade é que há um desacerto total entre as perguntas e as respostas. O patrão começa por confiar que as dificuldades que vão surgindo são transitórias mas acaba cada vez mais por encontrar múltiplas impossibilidades.

O imobilismo do escrivão que a certa altura é de facto visível, resulta numa fractura de entendimento, numa corrosiva desconfiança. O patrão do escritório tinha-o escolhido por acreditar que seria capaz de fazer o trabalho de copista como os outros copistas do escritório faziam e até pensou que o seu novo empregado o faria melhor do que ninguém.

O que acaba por acontecer é o ruir do contrato estabelecido no início entre os dois. Tudo se desmorona a partir dali. O copista deixa de copiar. Este insanável problema apodera-se dos desenvolvimentos da história.

Bartleby recusa-se também a consentir um despedimento, ou a cumprir uma ordem de despedimento, preferindo ficar no espaço para onde tinha sido levado para trabalhar mesmo recusando a realização desse trabalho.

Dá-se então uma transformação profunda. Bartleby torna o escritório num lugar diferente. Bartleby transforma o espaço de trabalho num lugar para viver. A partir daqui não será possível continuar aquele trabalho que o levava àquele lugar. O escritório passa a ser a sua casa.

Esta transformação profunda, esta transfiguração do lugar, este espaço que perde sua verdadeira função, esta verdade que desaparece para dar lugar a uma mentira descoberta nas suas acções mínimas, sem que ninguém suspeitasse que assim seria, esta transfiguração, transforma tudo à sua volta. A verdade dos acontecimentos transforma a realidade.

A realidade é só uma e esta é a que Bartleby escolhe, sendo ele a última pessoa que pensaríamos que fosse escolher alguma coisa, pois aparentemente nas suas palavras e nas suas atitudes lemos essa recusa em fazer, em querer, em *entrar em funcionamento*.

Este corpo sem acção é um corpo que inventa a sua própria realidade, uma realidade que é a verdadeira por ser a única possível. É um corpo que está fora da própria vida, está para além da vida. É um objecto inerte com vontade. É um corpo que é um objecto e vive num lugar que tem vida própria. Totalmente dentro do seu corpo abstracto. É um corpo falso. É um objecto.

Ao afirmar-se como objecto com vontade mas sem identidade, num estado de pré-morte, o corpo de Bartleby permite à verdade revelar-se fora de si mesma. É um corpo mais real, mais corpo, se é possível dizê-lo assim. “Era uma sentinela perpétua no seu canto.”² Não é um fantasma, não é uma sombra, é um corpo sem sombra. É um corpo fechado, enrolado, um corpo atrás de um biombo, um corpo quase invisível, quase parado.

Bartleby coloca-se na linha divisória entre o aceitar e o recusar. Coloca-se no limite dos dois mundos possíveis. Esse limite, essa linha divisória ganha visibilidade. Este espaço ocupado pelo escrivão toma conta de tudo, é uma vaga indefinida que se alastra, é uma mancha indefinida no espaço. É uma linha rasgada no chão. Este não fazer nada é o método. O método é a recusa em fazer. É a afirmação da recusa, construída de forma metódica e dificilmente entendida pelo seu patrão dedicado.



Linha rasgada no chão (1999-2011), resultado do espectáculo de improvisação “Aqui agora neste momento” da autoria de Marco Franco, Vera Mantero, Manuel Mota, Miguel Pereira, Frans Poelstra e Nuno Rebelo. Criadores convidados: Albrecht Loops, Cristina Mateus, Ilda Nóbrega, Sérgio Praia, Joana Providência e Américo Rodrigues. Programa de Dança e Música paralelo à exposição *Circa 1968*, no dia 24 Junho de 1999, na Fundação de Serralves, Porto. Fotografia de 19 de Julho de 2011.

2. Melville, *op. cit.*, p. 87.

Uma névoa indefinida marca os acontecimentos da história, sendo Bartleby uma presença tão opaca quanto transparente. Senão, vejamos a seguinte passagem:

No dia determinado contratei carroças e homens, dirigi-me aos meus escritórios e, tendo pouca mobília, a mudança fez-se em poucas horas. Durante todo o tempo o escrivão permaneceu de pé atrás do biombo, tendo eu dado ordens para que fosse a última coisa a ser retirada. Retiraram-no dobrado como se fosse um enorme fólio, e lá ficou Bartleby, ocupante imóvel de uma sala nua.³

Podemos, se quisermos, relacionar esta sala nua, vazia, com a presença resistente de Bartleby, que fica até ao fim. Bartleby fica no escritório até nada restar dele, até ao seu próprio corpo ser confundido com um objecto comum. O seu corpo invisível, atrás do biombo, torna-se *hiper-visível* no momento da retirada dessa barreira. Nada mais resta, só *ele*, só o seu corpo. Há nas palavras do homem de leis um momento em que não sabemos se está a falar de Bartleby ou do biombo, que é um objecto como qualquer outro e que serve para tapar ou dividir transitoriamente, um objecto que é uma linha divisória, límpida. No entanto, um biombo é um objecto de ocultação mas que a qualquer momento pode ser retirado e transportado para um outro lugar. Ao confundir-se com o biombo, Bartleby transforma-se ele próprio num objecto. Bartleby é agora um objecto, um objecto arrestado que marca uma linha divisória, uma *borderline*.

A sala esvaziada de coisas, na mudança do escritório, esvaziada de obstáculos, fica livre, *nua*, para depois olharmos para o corpo do escrivão. Ou ficarmos com um corpo do qual já não resta nada. Este nada que o corpo transporta vem da sua recusa em não fazer o que se espera dele. O *não fazer* o trabalho como prática metódica é a certa altura transformado em obstáculo intransponível. Não há nada a fazer senão contornar o problema. Ultrapassar o obstáculo. O problema (ou a atitude), a resistência em fazer, o nada fazer fica visível no seu corpo sem corpo.

Notei que no dia seguinte Bartleby nada fazia a não ser estar junto à sua janela, de pé, em devaneio frente à sua parede cega.⁴

A sua atitude será sempre a mesma: a da não adesão e a da recusa afirmativa da negação. É uma recusa sobre a recusa essa vontade de se colocar sempre num outro lugar, onde a acção não ocorre, onde nada acontece, fora de tudo. No momento em que desviamos o nosso olhar para esse lugar onde ele parece estar, nesse preciso momento em que o procuramos, Bartleby afinal já lá não está.

Temos assim um inconciliável relacionamento entre dois espaços, entre duas ideias de

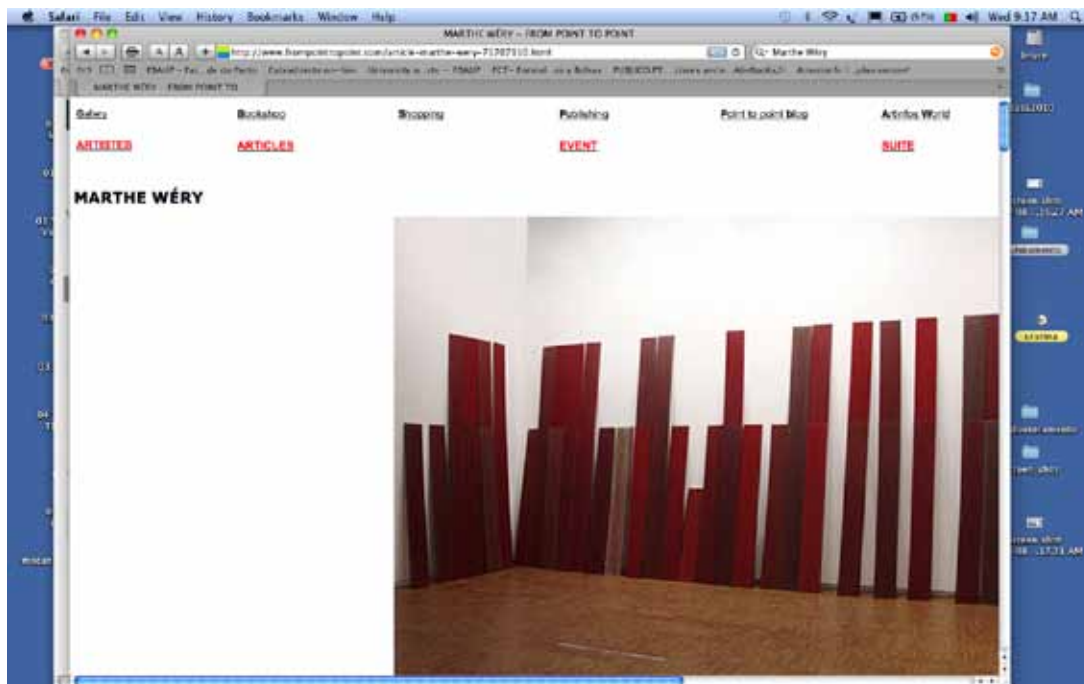
3. Melville, *op. cit.*, p. 107.

4. *Ibid.*, p. 98.

espaço. Em primeiro lugar a ideia da sala do escritório que se esvazia, sequencialmente, que desaparece enquanto sala de escritório, lugar onde se realizava o trabalho, mas onde dali para a frente já não é possível realizá-lo; depois, temos um espaço outro, mas ainda assim dentro do primeiro, o lugar *atrás do biombo*, onde Bartleby *espera* pelas coisas que acontecem do lado de lá sem nelas participar (essas coisas não lhe pertencem), um lugar onde *nada* se faz, um lugar onde se espera e nada mais. É um lugar privilegiado, este do outro lado, resistente aos acontecimentos. É um espaço de uma certa reserva. Quando o biombo é retirado, Bartleby substitui-se ao biombo, ficando onde o objecto estava, tornando-se ele próprio objecto. Bartleby é o *biombo*.

A partir desta impressão de vazio, de inacção, que inicialmente parece existir na personagem Bartleby — uma ausência total, uma negação total, uma recusa absoluta —, encontra-se afinal uma outra impressão que tentarei agora identificar. Parece-me haver em toda a história uma consciência aguda sobre o que é estar nos espaços, estar nos sítios e ser-se os objectos e os próprios espaços. A história de Bartleby é uma história sobre os espaços e os objectos nesses espaços. Bartleby é o corpo que se retira, que escapa, que não está. Que *prefere não estar*. Fica o espaço, ficam os objectos. Fica uma arquitectura fantasmática mas Bartleby consegue escapar, uma vez mais.

O texto de Melville é sobre espaços vazios, sobre espaços que se esvaziam. É um grito surdo, um “rosto voltado para um muro alto...”⁵, dentro da sua própria imobilidade.

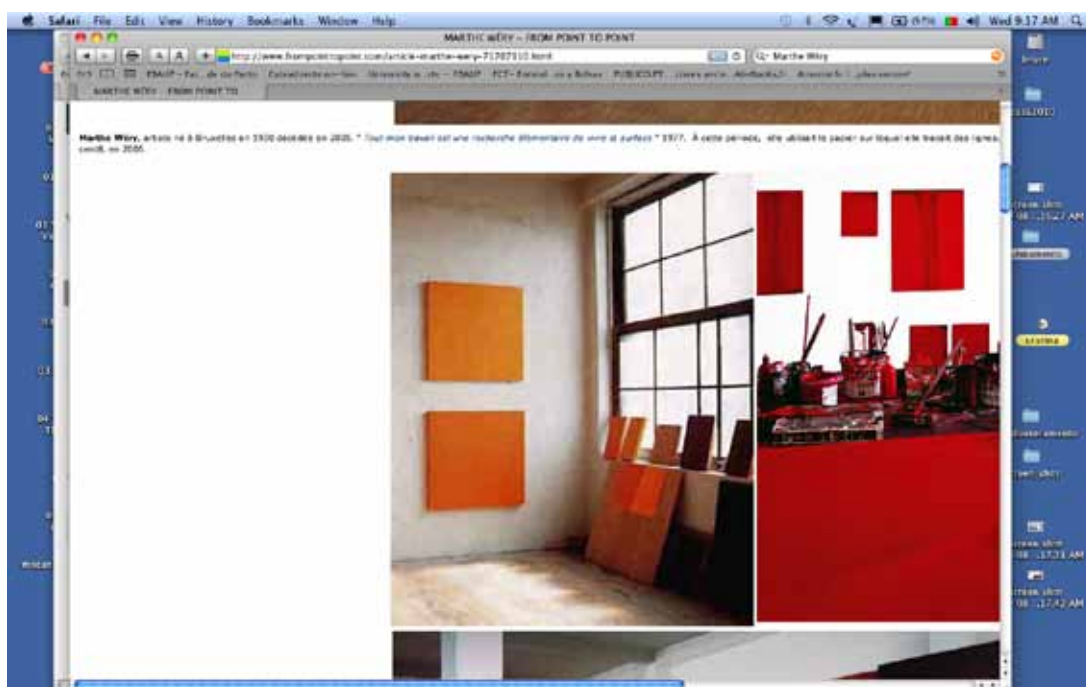


5. Melville, *op. cit.*, p. 111.

As posições que Bartleby vai tomando no espaço, a forma como são descritos os lugares que ocupa, parecem matéria que se afirma enquanto tal. São o que são. Coisas lineares. São linhas que cruzam o espaço. São planos que tomam posição no espaço vazio.

Poderíamos ainda retirar do texto mais algumas referências que ajudam a confirmar a ideia de que esta é uma história construída como se de um colete de forças se tratasse. É uma história que contém e circunscreve, ou então uma linha rasgada no chão. Por outro lado, está reservada para Bartleby uma posição num qualquer lugar muito preciso. Nada se revela sem uma topologia precisa, sem um lugar definido..

O facto de Bartleby resistir até às últimas consequências, numa luta permanente que contraria tudo e todos, fazendo o que não se esperaria que fizesse, permite-lhe ter essa posição que o leva premeditadamente à destruição total. Sendo assim, julgo que em Bartleby não existe uma isenção da sua afirmação, ou um posicionamento ambíguo, como parecem apontar as palavras *prefiro de não* querer dizer, mas uma radical recusa em participar, ou se quisermos dizer de outra maneira, uma resistência total perante o curso que as coisas tomam. Esta é uma resistência de um *ocupante imóvel de uma sala nua*.



A destruição do sítio de trabalho, um dispositivo que funcionava por si mesmo, levada a cabo por Bartleby, permitiu-lhe então não fazer o trabalho que tinha para fazer.

O ter parado de copiar textos em resultado de uma impossibilidade qualquer que não nos é revelada, permitiu-lhe ser um objecto no meio de todos os outros personagens da história

e, finalmente, ser levado dali como objecto em que se tinha transformado. Qual a verdadeira identidade de Bartleby? Como explicar o seu lugar no meio de tudo isto? A natureza de Bartleby não é totalmente clara, é até muito duvidosa, e a sua potência vem exactamente daí.

Bartleby é uma figura esguia, transparente. Será uma figura sem dimensão? Bartleby não ocupa espaço, limita-se a estar ali, a estar para ali, mais ou menos abandonado. É uma presença sem peso. Bartleby é essa coisa que resiste, é um objecto que parece sem vontade, despido, inerte. É um corpo parado. Foi no momento em que parou que a realidade à sua volta se baralhou, foi nesse momento que a suspensão do real se tornou visível entre preferências e silêncios. O silêncio e a negação, a ideia de que nada parecia estar atrás do biombo, porque do outro lado não o viam nem ele via esse outro lado. No final o biombo acabou por ser retirado, assim como Bartleby, os dois como iguais.

— Que está aqui a fazer, Bartleby! — perguntei eu.

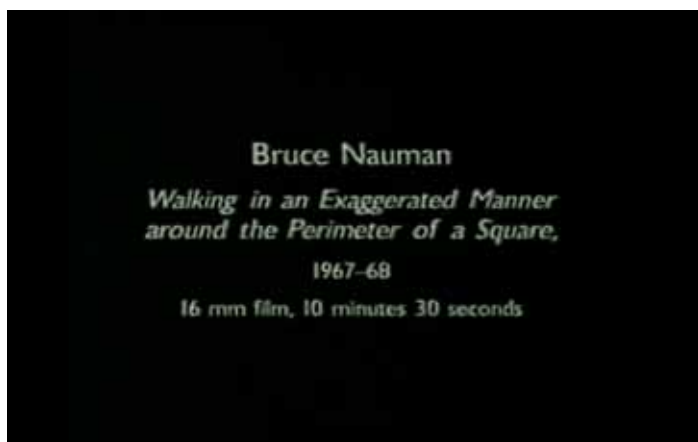
— Sentado na balaustrada — respondeu suavemente.⁶

Bartleby cometeu um crime não confirmado nem confessado, um crime vago, sem forma, mas mesmo assim é levado para um lugar distante. Bartleby morre numa prisão.

A prisão era talvez o único sítio para onde podia ir, um lugar onde se espera pagar com o tempo o castigo devido pelo crime que se cometeu, o de *preferir de não*. A própria expressão que condenou Bartleby é uma expressão falhada, fora da linguagem, sem sentido.

Bartleby morre no tempo certo, no seu tempo e num lugar distante, junto a um muro, enroscado dentro de si. Afinal sempre havia corpo.

Não fazer nada é a única coisa a fazer. Nada. Um método, um *não fazer fazendo*. E exagerar nisso. Ou seja, não fazer nada de nada. Literalmente.



6. Melville, *op. cit.*, p. 108.

2. Bartleby: Um objecto com vontade



Uma última nota sobre as imagens possíveis de Bartleby, depois de ter encontrado uma pergunta que Maria João Baltazar faz em *O olhar moderno: A fotografia enquanto objecto e memória*:

*Questionamos de que modo se pode retratar fotograficamente essa doença da alma de Bartleby: como representar de um modo tangível e visível, a sua não-resposta, seja qual for a solicitação?*⁷

Esta pergunta talvez possa ser um ponto de partida para algumas imagens deste trabalho. É uma pergunta que fica no ar e corro alguns riscos ao tentar responder-lhe. Bartleby só falava para responder e mesmo assim as suas respostas não pareciam certas. Penso que usava as palavras erradas ou havia um problema de tradução, um problema da própria linguagem. Uma incomunicabilidade sonora e visual. É ainda possível tentar depois *dele*?

Vou seguir-lhe os passos. Talvez a sua imagem apareça à superfície. Talvez o seu corpo lento não chegue a entrar ou a sua destreza fina seja rápida de mais. Não sei se o vou encontrar mas farei ainda assim uma tentativa.

7. Maria João Baltazar, *O olhar moderno: A fotografia enquanto objecto e memória* (2007), p.137.

2.2. Os lugares que Bartleby vai ocupando ao longo da narrativa.

Os espaços que ficam.



NO LIMIAR DO MEU ESCRITÓRIO

A PORTA

UMAS PORTAS DE CORRER, EM VIDRO

ESCRITÓRIO EM DOIS

UM CANTO JUNTO DESTAS PORTAS

A ESCRIVANINHA JUNTO A UMA PEQUENA JANELA LATERAL





NESTA PARTE DA SALA

UMA VISTA LATERAL DE PÁTIOS SUJOS E MUROS DE TIJOLOS

ALI À MÃO ATRÁS DO BIOMBO

DO SEU RETIRO

CADEIRA NO SOALHO NU

À ENTRADA DO SEU REFÚGIO

POR DETRÁS DO BIOMBO

NO SEU EREMITÉRIO



NO SEU CANTO

ABERTURA DO BIOMBO

DE PAR EM PAR AS PORTAS DE CORRER MESMO AO LADO

AS PORTAS

À PORTA

UMA SECRETÁRIA

POR TRÁS DO BIOMBO

DETRÁS DO BIOMBO

O ASSENTO ACOLCHOADO DE UM VELHO E BAMBOLEANTE SOFÁ

CANTO

ESCRIVANINHA FECHADA

ATRAVÉS DO JANELO

A PAREDE DE TIJOLO CEGA

AS PORTAS DE CORRER



NO ESPAÇO REDUZIDO ATRÁS DO BIOMBO

À SUA JANELA

FRENTE À PAREDE CEGA

NO MEIO DA SALA DESERTA

A PORTA ESTAVA FECHADA

INTERIOR DO SEU EREMITÉRIO

NO MEIO DA SALA

ATRÁS DO BIOMBO

ENTRADA DA PORTA

NA BALAUSTRADA, NUM PATAMAR

PELO PÁTIO

JUNTO À BASE DO MURO

AS PEDRAS FRIAS

3.

Cem vantagens de um trabalho de investigação*

* QUANDO SE USAR AS PALAVRAS “INVESTIGAÇÃO” OU “INVESTIGAR” OU “INVESTIGADOR” OU “INVESTIGADORA” ESTÁ-SE A QUERER DIZER UMA OUTRA COISA.

A PRIMEIRA

Poder não dizer nada a ninguém sobre aquilo que se está a fazer. A condição do *investigador* permite dizer que se está a *investigar*. A um artista não fica bem dizer que se está a fazer *arte*. Depois de John Baldessari o ter feito, e bem no caso dele, tornou-se ridículo fazê-lo outra vez.

A SEGUNDA

Encontrar no computador um espaço de relacionamento sem censura de qualquer natureza. O computador permite que pareça que se está a trabalhar. Podemos ver as notícias do dia, o tempo, responder a algumas mensagens de amigas e amigos, trocar imagens, coisas vagas. Tudo isto permite gastar tempo, um dos objectivos de quem está a investigar. Podemos voltar as vezes que quisermos aos sítos na internet onde já tínhamos estado.

A TERCEIRA

Usar o tempo para ver filmes e alguns vídeos.

A QUARTA

Usar o tempo para ver outros filmes e alguns outros vídeos.

A QUINTA

Usar o tempo para deslocações à biblioteca. Ver o que lá se passa.

A SEXTA

Usar o tempo para ver ainda mais filmes (cada filme demora muito tempo a ver).

A SÉTIMA

Usar o tempo para ver os filmes que já se viu. Poder rever ou ver só algumas partes.

A OITAVA

Ver estes filmes, a maior parte deles, em casa ou no espaço de trabalho. Não ter de ir a uma sala de cinema. Até porque não há acerto possível com as *coisas* que estão nas salas de cinema.

A NONA

Poder ler o jornal todas as manhãs no café (só aí é que se consegue) e encontrar pelo menos uma notícia importante ao fim de dois anos e meio. Mas há sempre outras coisas para ler.

A DÉCIMA

Andar a pé. Fazer circuitos a pé e repeti-los todos os dias. Não têm de ser os mesmos, nem tem de acontecer.

A DÉCIMA PRIMEIRA

Pensar em ir a algum lado sem se saber que lugar é esse. Ir de carro e andar à procura. Voltar ao princípio.

A DÉCIMA SEGUNDA

Não saber o que fazer. Colocar a câmara no carro, virada para trás e filmar um dia de chuva.

A DÉCIMA TERCEIRA

Ter a sensação que o tempo passa e nada está feito. Falta de produtividade.

A DÉCIMA QUARTA

Começar a encontrar as mesmas pessoas nos mesmos sítios, em especial nos cafés. Ir ao supermercado a meio da manhã e só encontrar pessoas que não estão a trabalhar, e sentir uma certa culpa.

A DÉCIMA QUINTA

Sentir que se está quase desempregada (apesar da bolsa e do vencimento), como as outras pessoas que de certeza também estão.

A DÉCIMA SEXTA

Ver passar quase todos os dias um homem que passeia cães. Os cães que traz consigo nem sempre são os mesmos. Pensar por hipótese que a profissão dele é passear cães. Tomar café ao lado deste homem. Mas não dizer nada.

A DÉCIMA SÉTIMA

Ver passar com muita frequência outro homem que traz um rádio ligado, que nos cumprimenta, entra nos cafés e fuma cigarros na rua. Também tomar café na mesa ao lado deste homem. Voltar a vê-lo nas paragens do autocarro.

A DÉCIMA OITAVA

Responder a perguntas sobre o trabalho que se está a fazer e parecer que se está a mentir, porque se responde que sim, que o trabalho está a correr bem. Apesar de se achar que se está a mentir, não se está. O trabalho está mesmo a correr bem.

A DÉCIMA NONA

Fazer aquilo que só se quer mesmo, ao fim de algum tempo. O ter feito durante algum tempo aquilo que se devia fazer numa situação destas, permite ao fim de algum tempo fazer exactamente o que se quer e não o que se devia. O que se quer fazer é aquilo que não se sabe.

A VIGÉSIMA

Como não se faz muita coisa, aparecem poucas exposições para fazer. No entanto, aquelas poucas que aparecem são o suficiente para depositar nelas toda a tensão acumulada. Os resultados disto, no trabalho, acabam por surgir.

A VIGÉSIMA PRIMEIRA

É possível fazer algum trabalho que é mesmo para fazer. Como se fosse urgente.

A VIGÉSIMA SEGUNDA

Há tempo para voltar a fazer pouco. Isto permite encontrar coisas no meio do nada.

A VIGÉSIMA TERCEIRA

Começar a escrever lentamente como resultado daquilo que fica da recusa em agir. Essas coisas que se escrevem ganham forma.

A VIGÉSIMA QUARTA

Começar a encontrar trabalho (outra vez como uma pessoa desempregada).

A VIGÉSIMA QUINTA

Começar a fazer qualquer coisa que ainda não se tinha feito.

A VIGÉSIMA SEXTA

Ouvir música.

A VIGÉSIMA SÉTIMA

Poder ir à ginástica. Ter um professor. Ter colegas de ginástica que não trabalham. O trabalho de algumas dessas colegas é ir à ginástica. A maior parte está reformada.

A VIGÉSIMA OITAVA

Voltar a escrever. Voltar e achar que o risco que se correu de se fazer o que não se queria está ultrapassado. Esta liberdade que se sente a certa altura, permite construir a própria metodologia do trabalho. Há um momento em que tudo parece fazer algum sentido. Só muito tarde. Pode mesmo acontecer que tarde e mais. É um risco que se corre. Ter a *certeza absoluta* que se está no caminho *certo*. Achar que a recusa por um formato instituído tinha mesmo de ser feita, por se estar a fazer uma investigação em arte (?). É como se estivesse a *brincar às investigações*, o que parece uma boa brincadeira para se ter. A natureza de uma investigação em arte é esta e não pode ser outra.

A VIGÉSIMA NONA

Achar que não são precisas citações. Todo o trabalho é matéria plástica e as leituras são para serem usadas da maneira que se achar, mesmo sendo a mais estranha. Isto porque a memória tratará de fazer a selecção dessas leituras. A impossibilidade deste trabalho de investigação é finalmente visível.

A TRIGÉSIMA

Fazer planos para trabalhos (para vídeos). Apontar as ideias.

A TRIGÉSIMA PRIMEIRA

Não fazer os trabalhos que se pensou fazer e substituí-los por outros.

A TRIGÉSIMA SEGUNDA

Indo dando conta que estão a entrar e-mails e interromper o que se está a fazer. Alguma vezes ficar à espera das respostas a mensagens enviadas. Ir vendo o estado do tempo e as notícias actualizadas.

A TRIGÉSIMA TERCEIRA

Ter insistentemente as mesmas ideias. Sempre as mesmas, ou voltar sempre a essas ideias. Quase todas as ideias que se tem são pouco interessantes. Acontece o mesmo com os filmes que se viu e com os textos que se leu.

A TRIGÉSIMA QUARTA

Começa a fazer sentido que as poucas coisas que vão ficando são suficientes para avançar com o trabalho. Ficam muito poucas. Que esse material é o trabalho e que é sobre essas poucas coisas que se encontrou que deve ser feito.

A TRIGÉSIMA QUINTA

Voltar a ter tempo para confirmar que o esquema do trabalho se afirma na sua própria lógica. Que é impossível respeitar um formato já executado.

A TRIGÉSIMA SEXTA

Achar que afinal se vai conseguir fazer o trabalho no prazo estabelecido.

A TRIGÉSIMA SÉTIMA

Ter a impressão de que alguma força oculta fará o trabalho através do nosso corpo. Que nada do que é feito é da nossa responsabilidade.

A TRIGÉSIMA OITAVA

Entender que “não saber o que é para fazer” marca todo o trabalho e permite um imobilismo útil. Como se a acção acontecesse dentro desse corpo parado. Sentir que isto acontece noutros trabalhos de outros artistas e ver uma hipótese de fuga.

A TRIGÉSIMA NONA

Não desistir. É uma prova de resistência. Nem sempre é assim.

A QUADRAGÉSIMA

Construir uma distância em relação ao trabalho que está por fazer. Saber que essa distância é crucial para a sua concretização.

A QUADRAGÉSIMA PRIMEIRA

Saber que depois disto vem outra coisa e que nada disto foi importante.

A QUADRAGÉSIMA SEGUNDA

Saber também que este período de inacção transformou o próprio trabalho. No entanto, chega-se à conclusão que também já antes se tinham formulado estas dúvidas, estas dificuldades. E não se tratava de um trabalho de investigação.

A QUADRAGÉSIMA TERCEIRA

Saber que há não-argumentos. Este trabalho é isso, não argumentativo. Não há discurso. É anti-linguagem.

A QUADRAGÉSIMA QUARTA

Começar a falar do trabalho. Lentamente. Perceber que faz algum sentido (será?), não só para quem está metido nele. Depois duvidar outra vez.

A QUADRAGÉSIMA QUINTA

Saber numa certa altura que há coisas para fazer. Esse sentimento traz-nos de volta ao mundo. Encontrar isso nalguns (poucos) trabalhos de outros artistas.

A QUADRAGÉSIMA SEXTA

Responder a quem pergunta que não há exposições agendadas, mas que há finalmente trabalho. É uma satisfação.

A QUADRAGÉSIMA SÉTIMA

Ir fazendo alguns vídeos (só porque a câmara é um utensílio doméstico e ultrapassado). Ver nessas contingências um rumo qualquer.

A QUADRAGÉSIMA OITAVA

Olhar para as coisas já feitas e não encontrar razões pertinentes. Só mais tarde o conseguir fazer.

A QUADRAGÉSIMA NONA

Poder usar uma câmara de vídeo antiga, que está totalmente ultrapassada por uma tecnologia mais eficaz. Saber que isso é a imagem do trabalho (sempre foi assim, porque havia de mudar?). O trabalho também é ultrapassado no momento em que é feito. Deixa de ter utilidade nesse preciso momento. Por isso, há vantagens em se ter tempo num trabalho desta natureza. É sempre possível *não fazer*.

A QUINQUAGÉSIMA

Perceber que um trabalho feito há dezassete anos atrás pode entrar neste trabalho de investigação porque é como se tivesse sido feito ontem. Esta condição atemporal dos trabalhos é uma grande vantagem. Podem não ter nada a ver com a realidade actual nem têm de ser defendidos num contexto qualquer.

A QUINQUAGÉSIMA PRIMEIRA

Tudo que se pensa ou escreve dentro deste trabalho é pura ilusão. Nada de facto é dito, nada de facto é comprovado como se tivesse sido dito. As palavras escritas são pura tinta ou matéria virtual num ecrã de computador. É tudo fruto da uma realidade oculta mas para a qual fomos treinados. O trabalho poderá dar a noção disto.

A QUINQUAGÉSIMA SEGUNDA

Estas vantagens do trabalho de investigação que se tenta fazer e um dia acabar, estão aqui para que a investigadora se convença ela própria da sua pertinência. Resultam de uma luta contra o tempo, para que tudo volte ao seu lugar.

A QUINQUAGÉSIMA TERCEIRA

Estas vantagens que estão a ser escritas não se apresentam segundo uma ordem definida previamente, nem serão reagrupadas, ordenadas.

A QUINQUAGÉSIMA QUARTA

As ideias que se têm tido são todas para não executar, porque são meramente ideias. Os planos, como atrás já se referiu, são todos para não levar até ao fim. No entanto, podemos sempre tentar. O que queremos nunca está na ideia, está fora dela.

A QUINQUAGÉSIMA QUINTA

A vantagens deste trabalho podem ser contraditórias entre si. Também podem ir sendo escritas à medida que o trabalho avança (isto numa perspectiva positiva).

A QUINQUAGÉSIMA SEXTA

As imagens que se fazem são parecidas com outras que já se fizeram. No entanto, são só parecidas. É possível assim ir buscar um ou dois trabalhos já feitos porque parecem actuais. Achar que o trabalho de agora corresponde a um novo *grau zero*. (O *grau zero* faz sentido só agora, passados os tais dezassete anos).

A QUINQUAGÉSIMA SÉTIMA

Poder assumir o trabalho tal como ele é num contexto académico é outra das vantagens da investigação em arte.

A QUINQUAGÉSIMA OITAVA

Ainda sobre os filmes que se viu, perceber que se viu só uma parte dos filmes que se podia ver. No entanto, essa parte ínfima é já alguma coisa. É possível pensar lentamente sobre esses filmes e ir encontrando ligações a outros que não se conhecem, mas que existem, porque alguém nos disse. Sendo assim, ficar convencida que ver filmes lentamente tem as suas vantagens, porque haverá trabalho para muito tempo. Como são vistos lentamente, permite-se pensar a ver (imaginar) coisas para fazer. Como por exemplo, alguns pequenos vídeos. Imaginar certos vídeos permite não os fazer, deixá-los só no plano da imaginação.

A QUINQUAGÉSIMA NONA

Começar a escrever freneticamente, como um acto performativo. É sempre tudo falso (por isso a ficção).

A SEXAGÉSIMA

Poder escolher aquilo que se lê, contrariando a natural vocação de uma investigação que prevê que é preciso ler tudo o que existe sobre um assunto e mostrar que assim foi. Mas investigar em arte permite não fazer as leituras deste modo. É possível até ler sempre o mesmo livro. Ou dois ou três e mesmo assim esquecer essas leituras. Só alguém muito astuto saberá que leituras foram essas. Nunca quem as fez, porque entretanto as esqueceu. Esquecer quer dizer incorporar.

A SEXAGÉSIMA PRIMEIRA

Cometer todos os erros possíveis, como por exemplo, fazer um vídeo e depois repeti-lo para tentar fazer melhor. É uma impossibilidade.

A SEXAGÉSIMA SEGUNDA

Aprender a dizer *não*.

A SEXAGÉSIMA TERCEIRA

Conseguir fazer nesta investigação aquilo que não se faz na vida. No entanto a vida é mais ou menos *isto*.

A SEXAGÉSIMA QUARTA

Conseguir pensar com a música alto. O ritmo da música ajuda.

A SEXAGÉSIMA QUINTA

Há um ritmo neste trabalho que se confunde com coisas que são sentimentos que se têm.

A SEXAGÉSIMA SEXTA

Descobrir que há coisas que se vêem (especialmente nos tais filmes) e lêem (nos tais poucos textos que se encontram) que são tão profundamente compreendidos que até magoam e tornam-se difíceis de ver e de ler. Há um sofrimento real (não manipulado). Talvez seja essa a suspensão de que se fala no título do trabalho.

A SEXAGÉSIMA SÉTIMA

Ler textos de artistas que falam do seu próprio trabalho e do trabalho de outros artistas e pensar que são esses textos os que se têm para ler. Esses textos são como conversas que se têm. Não são bibliografia. São conversas que acontecem. E essas conversas são coisas que não se podem transcrever.

A SEXAGÉSIMA OITAVA

Ler entrevistas feitas a artistas, as que mais interessam neste trabalho, e não ler as perguntas que lhes são feitas. As perguntas não são importantes. Nas entrevistas, os entrevistados falam só do que sabem através do seu trabalho.

A SEXAGÉSIMA NONA

Fazer pilhas de livros à volta do computador e não mexer nelas durante meses. Ir limpando o pó. No cimo dos montes estão os livros mais queridos. Assim não esquecemos que estão ali. Decidir que ficarão ali, nas pilhas, até ao fim do trabalho.

A SEPTUAGÉSIMA

Não comprar nenhum livro nem nenhum filme em DVD. Aproveitar aqueles comprados por alguém que foi contratado para o fazer mas que não sabe disso. As coisas têm de vir ao nosso encontro. Se forçarmos os encontros, estes nunca acontecerão.

A SEPTUAGÉSIMA PRIMEIRA

Perder um filme (em DVD) que ninguém mais tem. Esse filme, por ser importante para o trabalho, tem de ser descrito a partir daquilo que é a memória dele. Como há a possibilidade de a memória ter deformado a realidade do filme, é este o filme mais bem observado. É como uma notícia num jornal que se perdeu e nunca mais se encontrou.

A SEPTUAGÉSIMA SEGUNDA

Perceber que há coisas que se fazem neste trabalho que significam outras coisas, contrárias até ao que se queria. Deixar que vivam assim.

A SEPTUAGÉSIMA TERCEIRA

A impossibilidade do trabalho de investigação. Repetir esta fórmula ao longo das vantagens a estabelecer. Dizer a mesma coisa ao longo do trabalho, como se fosse sempre a primeira vez. A novidade das ideias e das palavras não é um dos objectivos.

A SEPTUAGÉSIMA QUARTA

Este trabalho de investigação tem a vantagem de não ter objectivos. Tem só um. Dizer *não*, como só uma criança o sabe fazer. Mais uma vez se torna evidente o falhanço do trabalho. Tem a vantagem de não precisar de conclusões, pois estão feitas logo no início. As conclusões, os objectivos, os métodos, tudo o que se imagina ser necessário num trabalho de investigação, neste *tipo* de trabalho de investigação, não são para se fazerem. Só existem vantagens nisto. Nem as desvantagens são visíveis. Não é um trabalho normal.

A SEPTUAGÉSIMA QUINTA

Dizer que não se faz nada, mas depois fazer tudo. O importante foi recusar antes de tudo. Recusar primeiro e depois fazer. Aprender isto com outros artistas (ou com os investigadores?). A recusa cura a nossa relação com o que se faz. Recusar sempre primeiro, uma das vantagens mais importantes.

A SEPTUAGÉSIMA SEXTA

Ter um filme em cassete VHS e já não ter um leitor VHS. Saber que há alguém que pode digitalizar as imagens. Mas não o fazer. Há coisas que se perdem inevitavelmente e outras que não se fazem.

A SEPTUAGÉSIMA SÉTIMA

Todo o trabalho vai avançando nos sentidos mais absurdos. Nem se percebe bem o que está a acontecer.

A SEPTUAGÉSIMA OITAVA

A bibliografia de um trabalho destes é como as obras guardadas num museu. Estão todas mortas. São cadáveres. Não interessam nada para aqui.

A SEPTUAGÉSIMA NONA

A bibliografia é o contraponto de um trabalho que se reduziu ao máximo, reduziu o material, dispensou tudo. Sobre isso não há listas a fazer. Só as tais pilhas e o pó. Limpar o pó, limpar o tempo. Quando há pó é bom sinal, é porque o tempo passou e o pó não foi limpo. Isto porque se fizeram outras coisas.

A OCTOGÉSIMA

Ler alguns textos duas, três, quatro, cinco vezes. Esses textos funcionam como uma aula à distância gravada num DVD. Ou seja, podemos repetir a aula sempre que quisermos. Carregar no *PLAY* e voltar a ver a aula. E a verdade é que essa aula que queremos ver mais do que uma vez é como uma primeira aula. Como se com essa aula estivéssemos a aprender pela primeira a vez o que precisamos para podermos começar a trabalhar. Traz as instruções e temos de a ver várias vezes. Essa aula é como uma primeira aula. É a primeira aula, como aquela a que assistimos quando tínhamos 5 ou 6 anos.

A OCTOGÉSIMA PRIMEIRA

Nesta primeira aula somos bem tratados. Vamos aprender tudo e tudo nos é explicado. Como devemos fazer, como é que não devemos fazer. As explicações são tão claras que conseguimos imaginar que seremos bons alunos. Tudo muito claro, com exemplos e tudo. Por isso, tentaremos ver essa aula carregando no *PLAY* muitas vezes.

A OCTOGÉSIMA SEGUNDA

Se essa aula for vista já com o trabalho avançado ainda melhor. Porque concluímos que tudo o que fizemos até essa altura é coisa passada. Assim temos a hipótese de fazer tudo de novo. Como se voltássemos a ter 6 anos de idade. Começar tudo outra vez.

A OCTOGÉSIMA TERCEIRA

Deixar as torradas queimar. Mesmo muito queimadas.

A OCTOGÉSIMA QUARTA

É uma sorte poder assistir a uma boa aula.

Há coisas que acontecem por sorte, neste trabalho.

A OCTOGÉSIMA QUINTA

E é uma sorte ter encontrado um professor, uma professora, dois ou três talvez. Isto só é importante para quem gosta de professores: a professora de português, o professor de música, o professor de vela, o professor de geometria, o professor de pintura, o professor de ginástica, a professora de cinema, o professor de cinema.

A OCTOGÉSIMA SEXTA

Com tantos professores, afinal, ficar sem saber o que fazer. Tudo é contraditório. Uns dizem para fazer, outros dizem para não fazer. Escolher um de cada vez e fazer o que cada um diz, separadamente. Ir por etapas, degrau a degrau. Subir escadas, descer escadas, abrir portas, fechar portas. Experimentar os problemas, como se se estivesse a investigar, custa.

A OCTOGÉSIMA SÉTIMA

De tanto subir e descer, entrar e sair, vemos que podemos emagrecer como gostaríamos muito que acontecesse. O exercício faz emagrecer. É como quando se anda e anda em círculos. Pelo menos 30 minutos por dia.

A OCTOGÉSIMA OITAVA

E encontrar a dieta perfeita. Experimentá-la e ver que resulta. Uma dieta que alguém nos passou. Passá-la depois a outra pessoa. Construir uma rede e ver tudo a emagrecer à nossa volta. É como a bibliografia de que se falou já.

A OCTOGÉSIMA NONA

Com o professor de cinema, o último que se teve, aprender que se deve deixar sempre a porta (do quarto) fechada. Tentar, à medida que o tempo acaba, encontrar essa porta, a que está fechada. Entrar no labirinto e procurar. No último *frame* encontrar a porta fechada. Sempre estava lá.

A NONAGÉSIMA

Olhar para ela. Olhar para a porta.

A NONAGÉSIMA PRIMEIRA

Olhar para a porta.

A NONAGÉSIMA SEGUNDA

Olhar para a porta.

A NONAGÉSIMA TERCEIRA

Num *frame* só, olhar para a porta.

A NONAGÉSIMA QUARTA

Ao olhar para a porta esta abre-se. Entramos e a porta fecha-se outra vez. Voltamo-nos e olhamos outra vez. A porta continua fechada.

A NONAGÉSIMA QUINTA

A porta está fechada. Sentamo-nos nuns degraus ao lado e esperamos.

A NONAGÉSIMA SEXTA

Ficamos à espera. Dentro do quarto à espera e tudo começa outra vez.

A NONAGÉSIMA SÉTIMA

A ideia de que não sabemos o que fazer. Ficar à espera ainda é a única coisa que temos para fazer.

A NONAGÉSIMA OITAVA

Tudo começa outra vez, isto se quisermos carregar no *PLAY* e ver o filme outra vez.

A NONAGÉSIMA NONA

Ou então, pegar no carro ir dar uma volta. Sem saber para onde se vai e voltar depois outra vez ao ponto de partida.

A CENTÉSIMA

E este trabalho nunca mais acaba.

FIM

[Estas vantagens, uma centena, foram escritas para se fazer um vídeo, ou um filme, como quisermos dizer. O vídeo respeitará a ordem em que as cem vantagens se apresentam, pois esta foi minuciosamente trabalhada. Uma vantagem a seguir à outra. Nenhuma etapa será ultrapassada e as cem vantagens são para cumprir tal e qual. É um guião para cumprir à risca, mecanicamente. As máquinas, por serem máquinas, como as câmaras de filmar, têm a sua própria mecânica, da qual não sabemos muito, apesar das instruções de utilização. O guião das cem vantagens foi escrito para a *máquina* fazer o que quiser. A máquina...]

4.

NOTAS SOLTAS

(ou o vídeo sem memória, porque não sabe o que vai acontecer a seguir)
ALGUMAS PERGUNTAS E OUTRAS RESPOSTAS: UM CRONOGRAMA

4.1. Março. A câmara faz o trabalho. Sem destino, corpo perdido.

Hoje é dia 29 de Março. Começo estas notas com uma promessa. A partir do próximo dia 1 de Abril, início de mês, farei um relatório diário, como um diário clássico de bordo (que por acaso nunca fiz e de que também nunca gostei muito) do trabalho do dia-a-dia. Até lá tentarei explicar rapidamente o que fui fazendo ao longo deste período que correspondeu ao momento em que vim para casa (ou para o escritório, ou para o *ateliê*) fazer a minha *tese de doutoramento*. Quando digo a minha tese de doutoramento, quero dizer isso mesmo. Uma tese com planos de tese. Assim comecei.

Encontrei espaço para os livros, para poderem estar fora das estantes, e para o computador. Remontei o escritório (a palavra serve).

Depois de muitas voltas na cadeira rotativa desse escritório, tive a clara noção de que *estava a fazer aquele trabalho* em vão. Não era uma coisa que eu quisesse fazer. Comecei por achar que a incapacidade era minha e depois percebi que a incapacidade era da natureza do trabalho.

Havia a experiência da tese de mestrado que tinha defendido em Junho de 2003. Na altura da defesa, por alguma razão, a minha cabeça deu várias voltas, numa aceleração centrífuga que não quero voltar a conhecer. Um certo *corpo centrífugo*, sem planos de fuga, estava ali. Uma das perguntas, lembro-me bem, tinha a ver com esta ideia: que o carro que na altura utilizava para fazer os vídeos teria qualquer coisa de *objecto panóptico*. A pergunta pedia que desenvolvesse esta ideia.

Agora, passados estes anos, talvez possa responder com o meu trabalho actual às perguntas dessa altura. Sei pelo menos que tentar encontrar respostas a perguntas é um trabalho fracassado. Há sempre um desacerto. Um desacerto total, para ser mais precisa. Por esta

razão gosto tanto (ou tão pouco?) de entrevistas. Por não haver ligação possível entre as perguntas e as respostas, pela fraca sintonia entre umas e outras. Por não se poder nunca responder às perguntas que são feitas, porque quem pergunta não sabe quais as respostas que o entrevistado pode dar e quem responde não pode entender o que se pergunta.

Assim, só há muito pouco tempo é que percebi a razão dos vídeos que apresentei na altura. Esse trabalho montado para o dia da apresentação da tese não foi sequer visto mais alguma vez. Só mesmo há pouco tempo é que percebi porque o tinha feito (se é que posso dizer isto). O vídeo (*O meu corpo centrífugo*, 2003), sem eu saber como, falava dessa centrifugação alucinada que na altura vivi sem compreender porquê.

Voltando ao trabalho que me ocupou nestes últimos anos, o da tese de doutoramento, progressivamente comecei a descobrir que não o queria fazer. Só quando pronunciei esse NÃO é que finalmente vi alguma hipótese de o realizar, uma possibilidade de fuga.

Agora, ensaiando aquilo que começará no próximo dia 1, penso poder ir fotografando o ecrã do computador onde trabalho e escrever algumas linhas sobre esse trabalho. Quando não estiver aqui frente ao computador, outras imagens, de outros espaços, aparecerão. Estas coisas escritas até ao dia 1 de Abril serão como ensaios. A partir desse dia 1 de Abril é mesmo a sério.

Estas notas podem incluir coisas que li, ou vi, ou ouvi, notícias, música, coisas que fiz. Não serão textos nem imagens, mas bocados, mais ou menos caóticos, expostos e em liberdade. Serão notas soltas.



É sempre bom termos umas notas escritas. Dão para fazer umas coisas, mais tarde. Para não nos esquecermos totalmente.

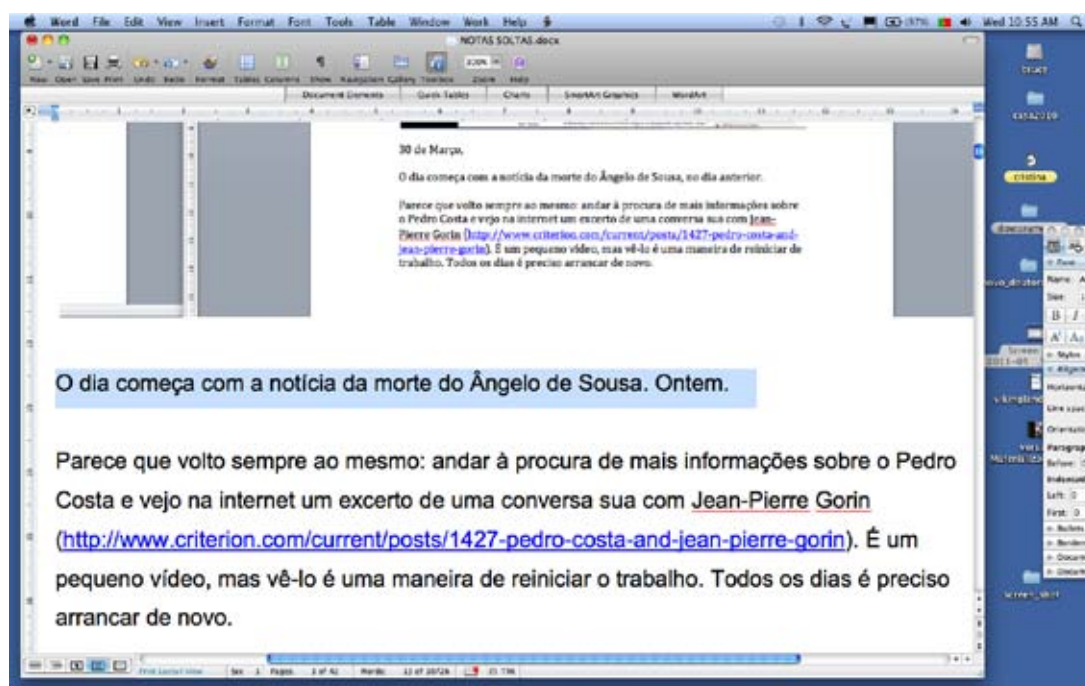
Hoje remontei a estrutura do trabalho, mais uma vez. Uma estrutura feita sem seguir qualquer tipo de modelo (?). É uma estrutura que se construiu ela própria. Sobre isto posso agora trabalhar e será sobre esse trabalho que tentarei escrever. Sobre todo o tempo que existiu desde o primeiro momento até agora, falará o trabalho. De certo modo entendo que o trabalho já está feito, ou melhor fez-se enquanto nada fazia, por isso agora me permito escrever sobre ele com um certo desfazamento. Neste momento estou a tentar dar uma forma a este trabalho para alguém o poder *ler* depois, mais tarde, e para eu própria o poder ver a aparecer, já que nada, ou quase nada, sei sobre *e/le*.

É um trabalho feito principalmente de imagens para ler e textos para ver, ou ao contrário também dá, em processos de conversão e de retroversão.

Por estas razões, talvez comece já hoje estas notas diárias (afinal já não é um ensaio, ou é?), contrariando a minha ideia inicial. Vou antecipar o calendário previsto, posso sempre fazê-lo. Também já fiz um *screen shot*, que pensava só fazer no dia 1 de Abril.

Assim sendo, estas notas já estão *on line*.

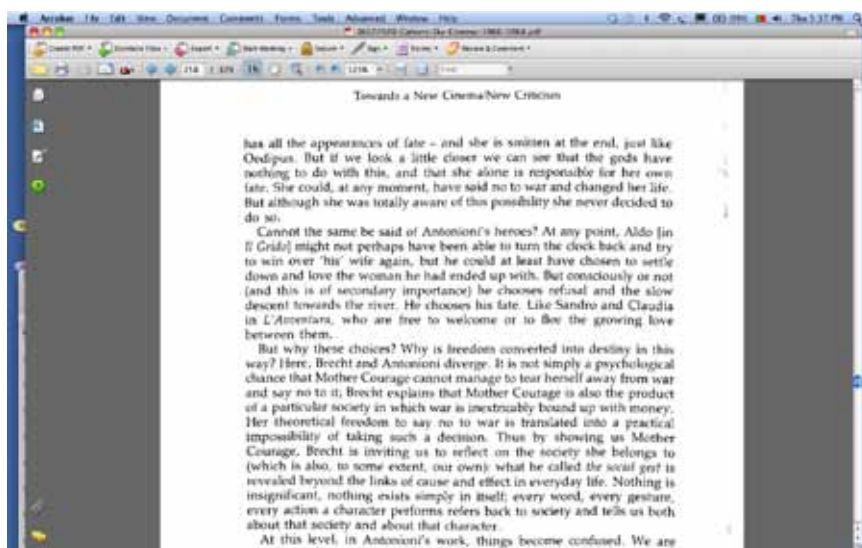
Quarta-feira, 30 de Março



Parece que volto sempre ao mesmo: andar à procura de mais informações sobre o Pedro Costa e vejo na internet um excerto de uma conversa sua com Jean-Pierre Gorin <<http://www.criterion.com/current/posts/1427-pedro-costa-and-jean-pierre-gorin>>. É um pequeno vídeo, mas vê-lo é uma maneira de reiniciar o trabalho. Todos os dias é preciso arrancar de novo.

No sense, Cat Power.

Quinta-feira, 31 de Março



Circuito no parque da cidade. Olhei para as minhas sapatilhas e vi um vídeo na minha cabeça. O vídeo que queria fazer sobre o parque da cidade, as voltas ao parque da cidade. Está feito na minha cabeça. Vou fazê-lo o mais rapidamente possível, senão ainda desaparece.

Hoje comecei com um texto sobre o Ângelo de Sousa no jornal *Público*. E uma entrevista ao Eduardo Souto Moura no mesmo jornal. São uma dupla, de certo modo. Estão os dois no jornal sem terem combinado nada. Ontem reli uma entrevista feita ao Ângelo de Sousa onde ele diz coisas que me interessam, claro. Já sabia disso há muito tempo. Uma vez apresentou alguns dos filmes que guardava em casa, na Aula Magna das Belas Artes. Talvez no último ano em que deu aulas (2000?). Não sei bem.

<http://www.publico.pt/Cultura/angelo-de-sousa-viver-esperar-talvez-pintar_1487487>

Voltei a ver o homem que passeia cães.

Durante a volta ao parque, revi o que tenho feito e o que tenho para fazer. Mudei algumas coisas e vi outras possibilidades para os trabalhos.



O pequeno excerto da conversa do Pedro Costa com Jean-Pierre Gorin que ontem vi na internet não é assim tão curto. Fica-se a pensar em duas ou três coisas que o Pedro Costa diz. Fiquei a pensar na passagem que existia para se entrar no bairro da Fontainhas, como um espaço de transição, iniciático. A passagem.



Pedro Costa, *No quarto da Vanda* (2000)

4.2. Abril. Inacção, espaços vazios.

Sexta-feira, 1 de Abril

(SEM IMAGEM)

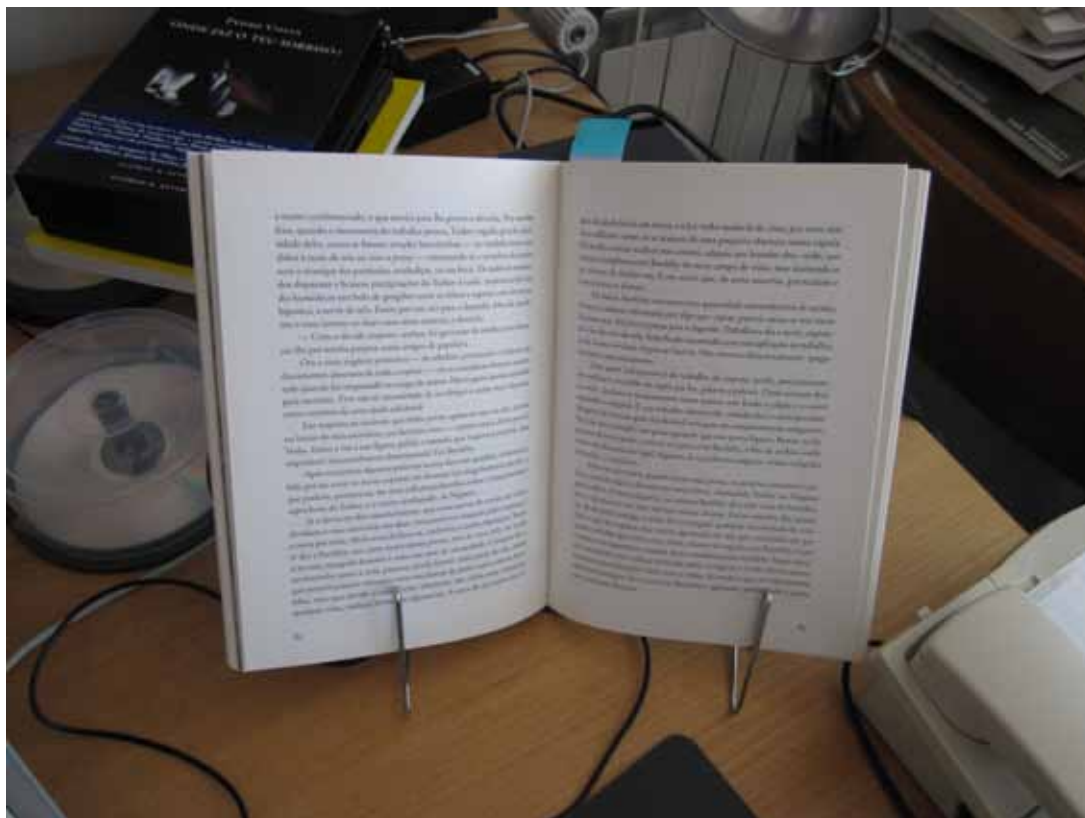
Este era o dia previsto para o início destas notas soltas que podem ser diárias ou não.

Como o que estava previsto não aconteceu, este acaba por ser mais um dia, não o *primeiro* dia.

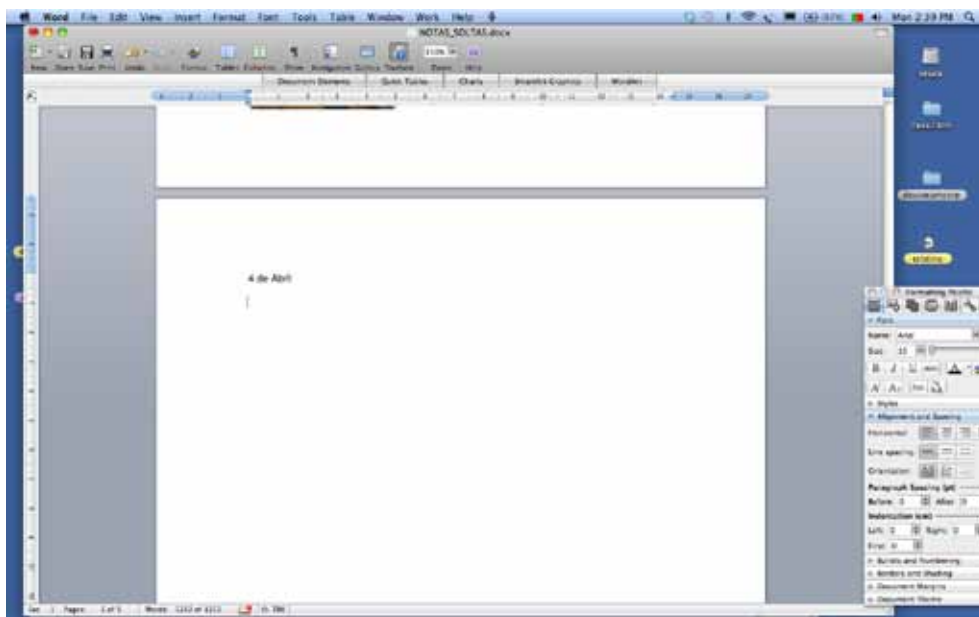
Ontem reli o *Bartleby* do Melville. Confirmei que preciso deste texto. Preciso dele para o trabalho. Até tenho a impressão que terei de o ler sempre que precisar de recomeçar alguma coisa. O texto é sobre a vida em suspensão.

Let England Shake, PJ Harvey.

Aos Sábados e Domingos não escreverei nada aqui, por isso as contas que fiz no início estão erradas. Afinal não há contas certas. Não há contas certas.



Segunda-feira, 4 de Abril



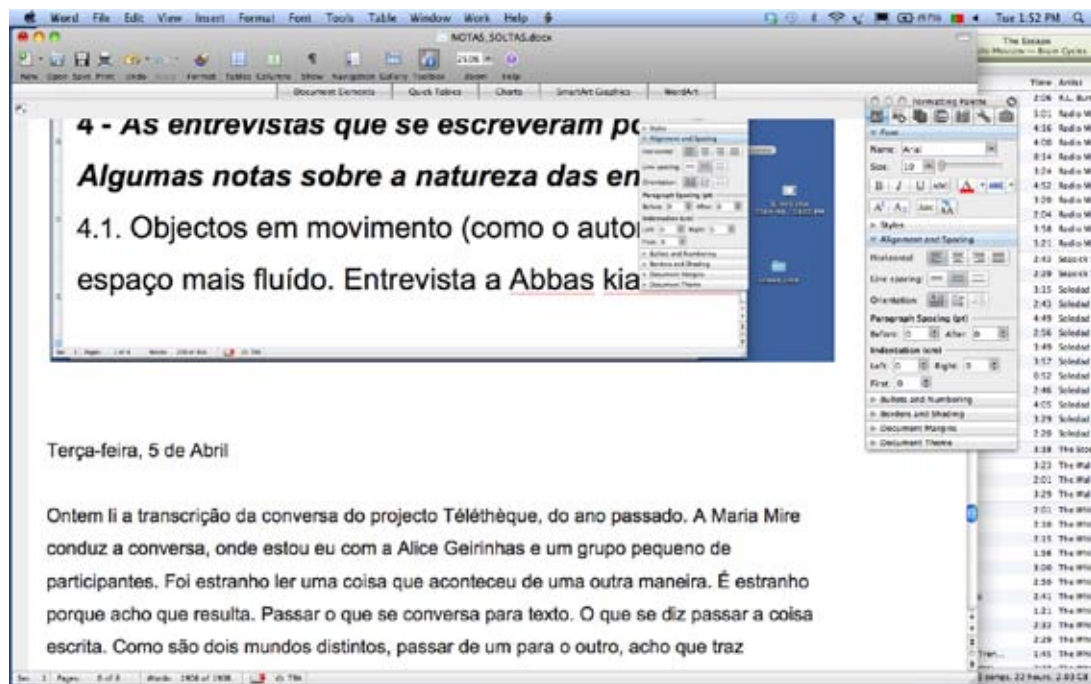
Novamente a volta ao parque da cidade. Consegui resolver mais uma tantas coisas nesta ida ao parque. Anotei-as, não aqui, mas noutra caderno que tinha à mão.

No início da tarde, reli uma entrevista feita ao Ângelo de Sousa:

http://www.rtp.pt/programas-rtp/index.php?p_id=24937&e_id=&c_id=7&dif=tv&hora=12:45&dia=02-04-2011

Terça-feira, 5 de Abril

Ontem li a transcrição da conversa do projecto *Téléthèque* do ano passado. A Maria conduz a conversa, onde estou eu com a Alice e um grupo pequeno de participantes (Miguel, Frederico, Pedro...). Foi estranho ler uma coisa que aconteceu de uma outra maneira. É estranho porque acho que resulta. Passar o que se conversa para texto. O que se diz passar a coisa escrita. Como são dois mundos distintos, passar de um para o outro acho que traz vantagens. A informalidade do discurso oral para um outro mais rígido, faz com que fique menos rígido. Faz com que as entrevistas escritas ganhem alguma coisa. A verdade é que acho que só se consegue dizer aquilo que se sabe quando falamos e usamos a voz. Não se pode inventar muito... A voz é denunciadora. Ou então as coisas que se dizem são muito ensaiadas (inventadas e ensaiadas) e aí sim, são coisas para serem ditas. São uma realidade ensaiada, resultado de um longo tempo de ensaio. Um tempo em que se ensaiou, dia



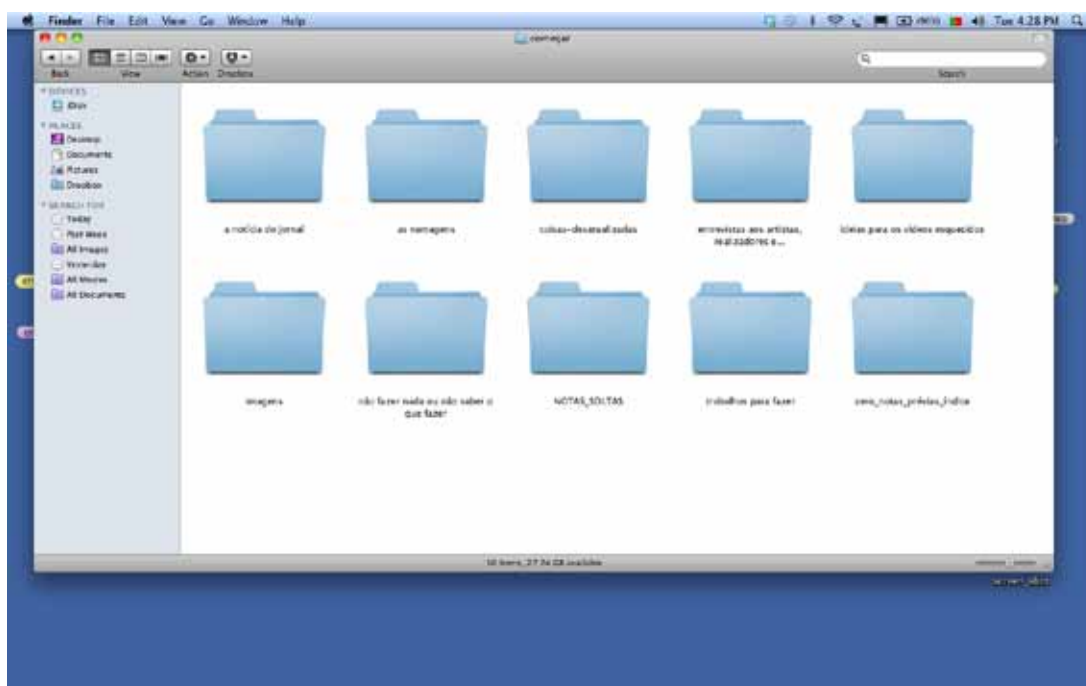
após dia, o texto. Aí sim, acho que é quando o que se diz sai melhor. Esta conversa, a que tive com a Maria (especialmente) foi o resultado de qualquer coisa que se tinha preparado antes. A montagem prévia, os ensaios feitos, permitiram a conversa. A conversa só parece fluir porque foi preparada para o ser. Cada uma preparou o seu papel. Sobre o que disse na altura, continuo a dizer mais ou menos o mesmo, o que me faz pensar numa espécie de coisa redundante, que não sai de si; ou então que há qualquer coisa que pode ser dita, que pode ser dita porque se sabe de cor.

As entrevistas, esta no *Téléthèque* e uma outra que dei a um *investigador* que faz a sua tese de doutoramento *em arte* (como deve ser), são duas inspirações para este trabalho. Contudo, no caso do investigador havia na sua lista de perguntas uma ansiedade qualquer que me pareceu perturbadora. Pareceu-me que o investigador queria estar do lado do entrevistado e não no lado do investigador-entrevistador. Isso, que foi evidente durante a entrevista, deu-me ideias para este trabalho. Estar de um lado e depois passar para o outro, voltar ao outro lado e depois regressar. Qualquer coisa que não parasse o fluxo de se querer estar nos dois lados, um de cada vez [estamos dos dois lados, como nos *Trabalhos de Casa* (1989) de Kiarostami]. Assim é, faço perguntas, dou respostas, volto às perguntas e às respostas...e por aí fora. Em *loop*, pergunta-resposta.

E ao ler agora a transcrição da conversa no *Téléthèque*, de fora e de longe, torna-se presente outra vez. Volta a acontecer novamente, ainda por cima com o tal desfasamento de que também era feito o espaço das conversas. Desfasamentos sobre desfasamentos.

Ao ter-me convidado, o trio do *Téléthèque* ajudou-me sem saber a resolver quase instantaneamente o problema (que o era) do meu trabalho. Foi naquela hora e poucos minutos que tudo o que agora faço ficou feito. Aquela conversa sobre o trabalho apresentado é uma antecipação. Pareceu-me que na altura tinha acontecido qualquer coisa de estranho...

O que me parece é que isto é um labirinto...



No Good Woman, *Brain Cycle*, *Radio Moscow*.

Quarta-feira, 6 de Abril

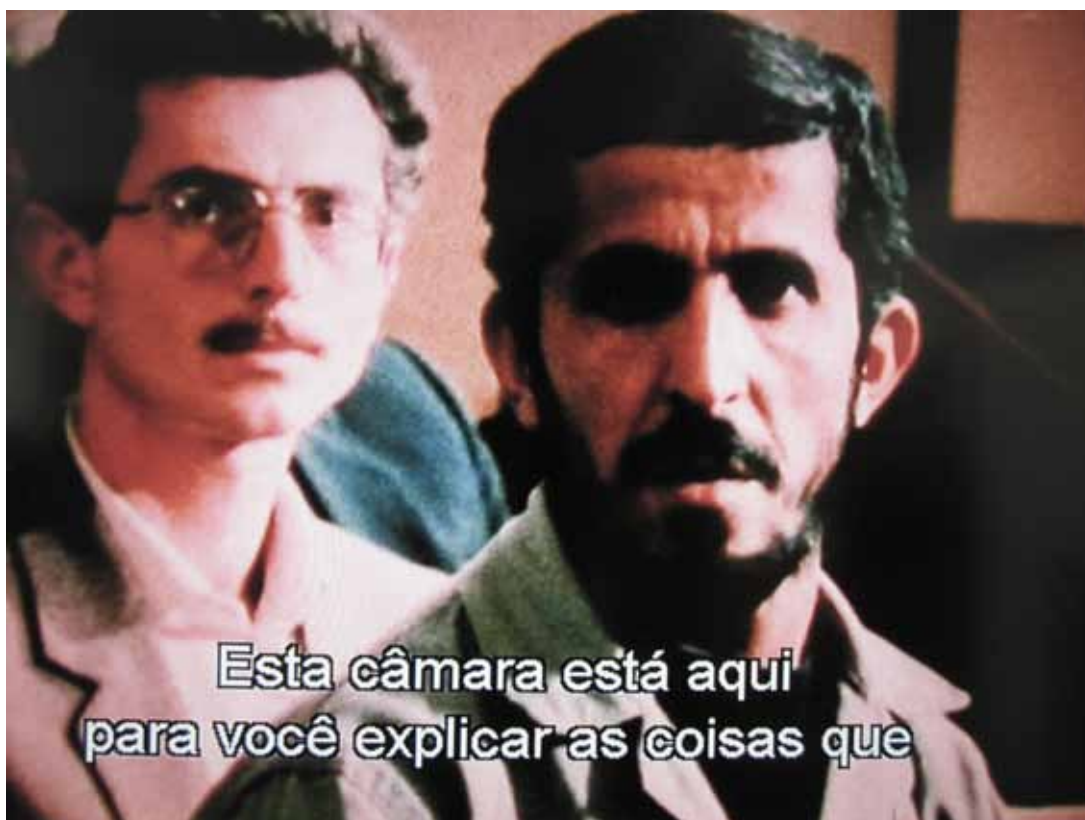
O Tio Boonmee que se Lembra das Suas Vidas Anteriores de Apichatpong Weerasethakul. Um filme estranho, negro. Fiquei fixada neste negro, uma lanterna a iluminar algumas cenas, ou quase nenhuma luz. Este negro da selva e dos interiores das casas.

Há uma coisa que o realizador diz acerca de um outro projecto que tem agora em mãos: "Quero concentrar-me na escuridão (...)" (*Jornal Público*, Ípsilon, 1 de Abril 2011, pág.10).

Para ver outro filme (curto), sobre este negro ainda, *Phantoms of Nabua*:

http://www.animateprojects.org/films/by_date/2009/phantoms

Há alturas em que se percebe que é preciso fazer as coisas que se tem para fazer. Tudo ao mesmo tempo. Como há-de ser? O que acontece nessas alturas é que aparece qualquer coisa que nos faz parar outra vez. Têm sido sempre mais ou menos as mesmas coisas: os filmes do Pedro Costa, da Agnès Varda e do Kiarostami. Depois as entrevistas e os textos sobre estes três realizadores. Penso mesmo que seria bom eliminar tudo o resto. Ficar só mais com o *Bartleby, o escrivão*. Colocar tudo o resto na pasta das coisas ultrapassadas. Fazer um capítulo do trabalho com as coisas ultrapassadas. É um risco eliminar os outros artistas, mas...(?) Vou fazer um **SAVE US** desses documentos e ficar com estes três vértices do triângulo. Depois há mais um centro (o texto do Melville) que se relaciona com tudo. A ideia do capítulo com as coisas ultrapassadas é boa. Há ideias boas, não há dúvida. Ao ler uma nova entrevista ao Pedro Costa (nova para mim) que veio com o DVD *Dans la Chambre de Vanda* (ora aí está mais uma coisa que vem ao nosso encontro, sem a termos chamado) fico com esta vontade. Vontade e inveja é o que é. Tenho vontade de dizer que há coisas que vêm ao nosso encontro. Coisas.



Abbas Kiarostami, *Close-up* (1990)

Um pontapé numa lata do chão, que pode ser um *aerossol* ou laca para o cabelo.



Abbas Kiarostami, *Close-up* (1990)

As coisas que ficam. As coisas que ficam são muito poucas. Quando falava de labirinto, queria falar destes documentos que vou fazendo, arrumados aqui no computador, e que se substituem uns aos outros, eliminando o que se fez antes, como se o que sobrasse fosse uma coisa limpa. Por isso pensei em fazer uns **SAVE US** para depois olhar para o que era para ser e não foi. Mas o labirinto são esses textos, estas palavras que se ligam a outras palavras. O que sei é que ao ler as respostas do Pedro Costa (também podiam ser as do Abbas Kiarostami) às perguntas do entrevistador fico novamente com as ideias mais límpidas. Não sei bem quais, pois as ideias não existem, claro. Mas é como quando se vai trabalhar com a câmara de vídeo. Posicionar a câmara, sem hesitações, porque não se sabe muito bem, tem de ser como tem de ser. Então, estes textos são como um labirinto que me prende aqui e não me deixa fazer as outras coisas que tenho para fazer, como os tais vídeos. É como se o tempo da escrita fosse um tempo para arrumar o labirinto e passar por ele um pouco melhor; e não estar preocupada em procurar nada, a ideia é estar apenas no labirinto. E se o labirinto não tiver saída? Um bom sonho para se ter.

E se o labirinto não tiver saída? E se o labirinto não tiver saída?

Estas entrevistas ao Pedro Costa (já sabemos) dão que pensar. São alimento. Depois alguns textos escritos sobre o seus filmes também: os do João Bénard da Costa. Eram

amigos, deve ser por isso. Dos três realizadores, claro que o Pedro Costa me deixa mais paralisada. Por estar tão distante do que faço.

O facto de este trabalho andar especialmente à volta destes três nomes, mais o do Bartleby, e de nenhum ser das artes plásticas, coloca problemas, sei que sim. O que eu queria fazer não é o que se pode fazer, como também já sabemos. E o que está a acontecer é que não se consegue fazer de outra maneira. Há aqui uma atracção qualquer. A verdade é que qualquer um deles não se sente completamente bem, sente-se até um bocado mal, naquilo a que nos habituámos chamar de cinema. A Agnès Varda acha-se agora uma jovem artista plástica, com a câmara de vídeo na mão, a filmar o que acontece à sua volta e a fazer instalações nas exposições... Sim sabemos isso dos três, que há um lado adolescente de um certo pretensu mau comportamento. Será isso que me atrai nos três, esse comportamento arriscado? Não sei muito sobre isso, mas deve ser assim. Isto e outras coisas. Não sei bem, não sei bem. Bruce Nauman? Valie Export? Baldessari? Anna Maria Maiolino?

Esta entrada noutro mundo, por trazer discussões que não domino porque nunca fiz cinema nem aprendi cinema, atrai-me por uma razão especial. Parece que compreendo a maior parte das coisas que se dizem nas entrevistas, nos tais textos. Compreender não quer dizer concordar. Compreendo a discussão, parece estar próxima dos meus problemas. Ou será antes por se tratar de um mundo estranho, um mundo que não me pertence? Acontece o mesmo com alguns textos, como o do Melville. São outros mundos, as entradas e saídas são menos regulamentadas, menos codificadas (porque não sei os códigos, nem os regulamentos) e por isso me sinto mais livre e posso olhar para estes filmes com um outro olhar. Fora do cinema, fora. Mesmo fora.

Também porque paralisam (e não hipnotizam). Deixam-me imóvel à espera de uma coisa qualquer. Fica-se no labirinto por um prazer qualquer de imobilismo total. No labirinto.

O dia do labirinto é hoje. O parque da cidade. A rotina. O jornal no café. O carro. As viagens cá e lá. O café. O homem do cão, o homem dos cigarros, as mulheres reformadas dos supermercados e da ginástica, e dos cafés, a vida de café. Os jornais, as notícias dos jornais.

E porque será ?

O computador, o teclado... A música (e tudo começou com *I'm Mad* dos The Dead Weather num dvd de um carro).

E os documentos desactualizados e os trabalhos por fazer.

O trabalho está a ser feito, mesmo neste caos labiríntico... Tudo junto já é alguma coisa. Vamos ver, esperar para ver...

Acho que estas notas são uma espécie de texto central, onde tudo se transforma noutra coisa.

[Um dia alguém me perguntou “O teu trabalho é **mais** prático, não é?”. Eu andava cima-baixo, dentro-fora, tudo menos teoricamente a trabalhar... Eu acho que respondi: Sim, o meu trabalho é isso, **menos**...]

Ver uns filmes, acho que sim. É como ver uma coisa proibida. Os filmes que tenho visto. É possível ver sempre os mesmos filmes? São vistos como se ninguém soubesse, às escuras durante o dia. Há coisa mais transgressora? Quando está tudo a trabalhar? (Nem todas as pessoas como sabemos). Cruzei-me com a minha vizinha que *trabalha* dia e noite, gestora em vários bancos. Será que ela sabe que ando a ver filmes? Claro que me pergunto isso, no momento em que nos cruzamos no passeio da rua. Será que ela faz ideia do que ando a fazer? Claro que não. Não faz ideia. A minha vizinha de baixo é gestora bancária. Como é possível que viva no andar de baixo? Há coisas que acontecem nas nossas vidas que são coincidências absolutas porque não fazem sentido. O encontro no passeio da rua.

Hoje é o dia do labirinto. E às vezes fico a pensar que deixei as torradas na torradeira ou a água a ferver. Porquê? Parece cheirar a queimado, mas não. Confirmo daqui várias vezes. Não, não cheira. Não cheira a queimado, deve vir lá de fora. Está um calor abrasador, deve ser isso. Lá fora. Há dias em que penso que talvez não seja necessário fazer os vídeos que estão previstos. Estão já feitos e eu nem sei. Será que se aceitam filmes feitos em *Word*?

Vou recebendo *mails* uns atrás dos outros. No outro dia alguém me dizia que desligava o *Mail*. Não sou capaz de tal coisa e vou interrompendo tudo o que faço para ver os *mails* que chegam. É como se estivesse à espera de alguma coisa. Uma coisa vinda de alguém que pudesse salvar o trabalho.

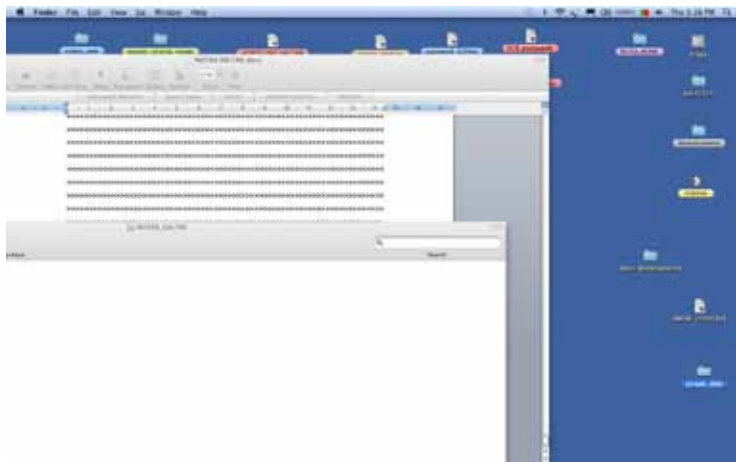
Apago quase sempre o que recebo. Antes disso vou fazer um *copy* e passar os últimos títulos desses *mails* para aqui. A cinzento. São como as ideias para os filmes. Ideias feitas e comprimidas.

[ed-up]Conferências do Conhecimento

April / May - What's on

Fwd: Scandale Les retraites des Nababs des hauts Fonctionnaires Europeens

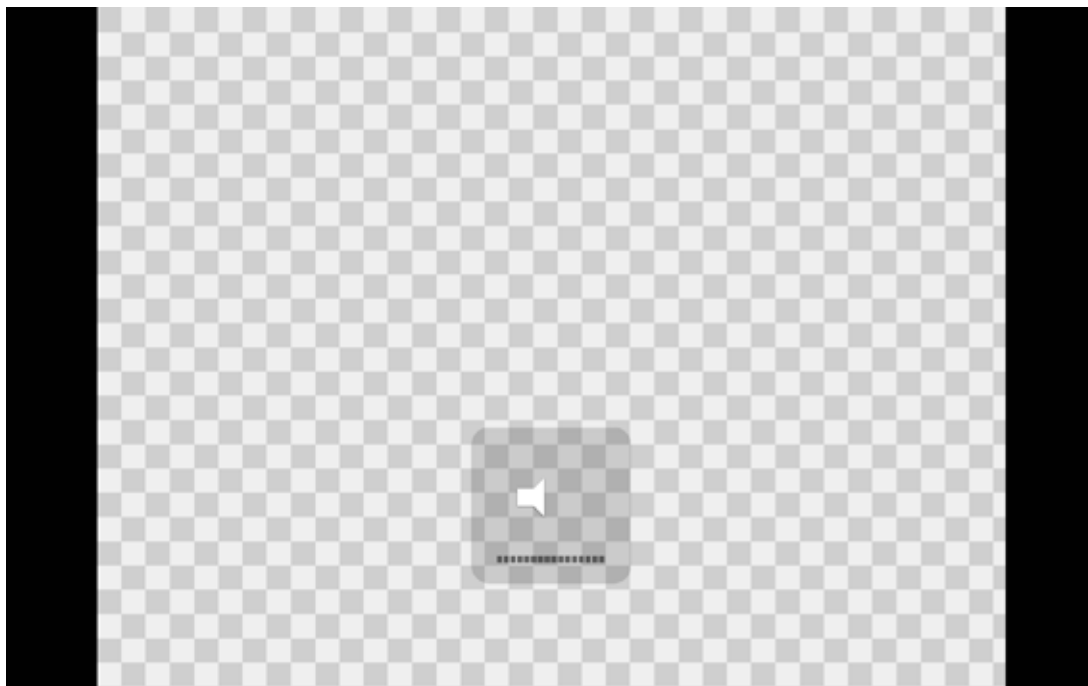
Quinta-feira, 7 de Abril



Masculin Féminin | Ne Change Rien

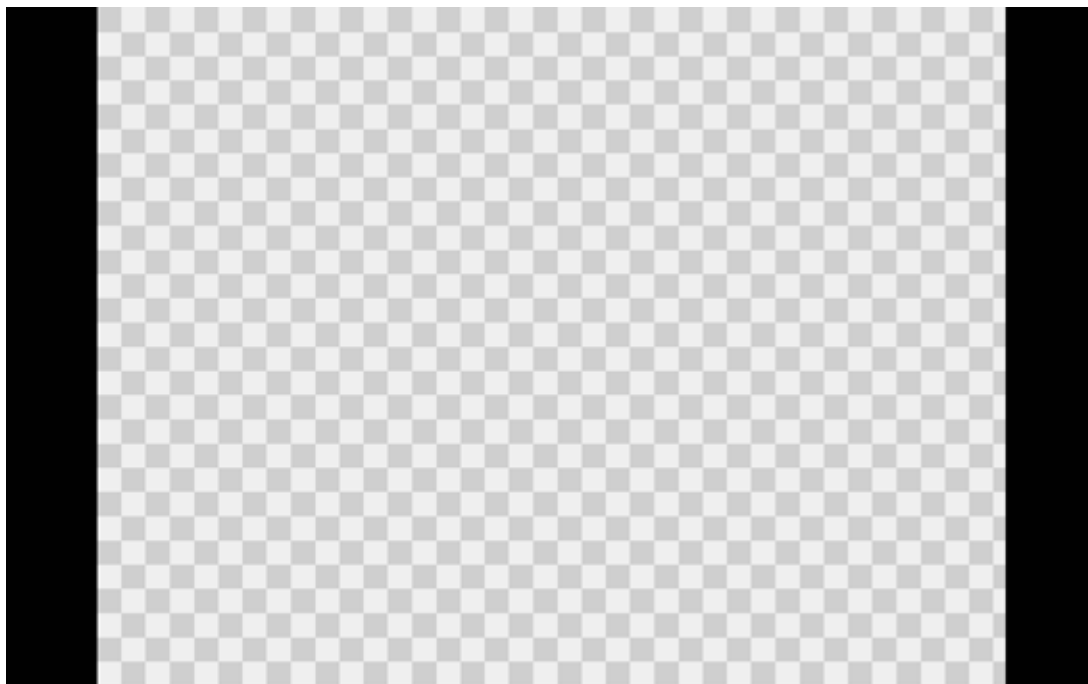
Sexta-feira, 8 de Abril

Parque da cidade. Circuito.



Menos som e nada. Sem imagem (o que não era o que estava no ecrã) e sem som (que não era o que eu queria). Este *screen shot* foi feito quando no ecrã estava o início do

Masculin Féminin do Godard. Coincidência estranha, já que este filme é uma espécie de um *outro cinema*, e o que se esperava encontrar ao fazer o *screen shot* era outra imagem, não esta. É uma inversão da imagem ou uma imagem do que não está lá. Uma subtração da imagem inicial. Fiz mais algumas imagens ainda sem saber o que realmente estava a fazer. Estas imagens são daquelas que nos escapam...



Ando aqui a tentar encontrar uma maneira de dizer que esta imagem (ou esta não-imagem, uma imagem que não o é), é aquilo que tenho procurado encontrar sem a suspeita do encontro. É o oposto do que se julga fazer, impõe-se escapando à ordem das coisas. Os comandos do computador?

maça + shift + 3

Os comandos do computador não respondem, ou são incapazes de fazer o que está programado, porque outra coisa qualquer, outro comando qualquer se lhes sobrepõe (quando não se suspeita que seja assim). É sobre isto que este trabalho se faz. Nem é bem isso. Os comandos fazem o que se lhes pede que façam, mas a imagem não corresponde ao que se espera dela, que é revelar o que está no ecrã. Recusando dar uma parte da informação, a imagem subtrai a informação. Por isso pensei que talvez pudesse fazer os pequenos vídeos que estão programados para fazer com a minha câmara de vídeo, que talvez os pudesse fazer aqui no *Word*, subtraindo a imagem vídeo de si mesma. Ao usar o *Word* para

fazer vídeos e não os mecanismos da máquina de filmar, aqui onde escrevo com o teclado, à procura das teclas e com a música que sai das colunas como pano de fundo, com as idas ao *mail* e com outras interferências pelo meio, talvez não ande muito longe do que quero fazer (que não sei o que é, mesmo assim) com a minha câmara de vídeo.

Um pequeno circuito viciado, como os cigarros que se fumam, os cafés que se bebem, que fazer? Que fazer?



Esta ideia de um prolongamento da recusa (ou este doentio vício da recusa), não sei se será assim, mas a recusa de fazer, mesmo os pequenos vídeos que estão programados, é um exercício que se faz, é como exercício vital. Pensar nisto como pura hipótese, não fazer nem sequer isso. Ou fazer de outra maneira. Fazer cinema sem fazer cinema (a partir do Pedro Costa, da Agnès Varda e do Abbas Kiarostami), fazer vídeos sem fazer vídeos, fazer textos sem fazer textos. É este o trabalho. Trabalhar é isto (pelo menos o meu trabalho), fazer-se o que não se espera fazer. Vais trabalhar? Encontraste trabalho? E sabes o que tens para fazer? Os tais vídeos são para não fazer, mesmo fazendo-os. Novamente esta ideia vaga do labirinto, agora viciado. Labirintos viciados. Pode ser isso.

Ideias vagas. Imagens vagas.

Tens uma ideia do que queres fazer? Sim? Tudo menos arte (ao contrário do Baldessari).

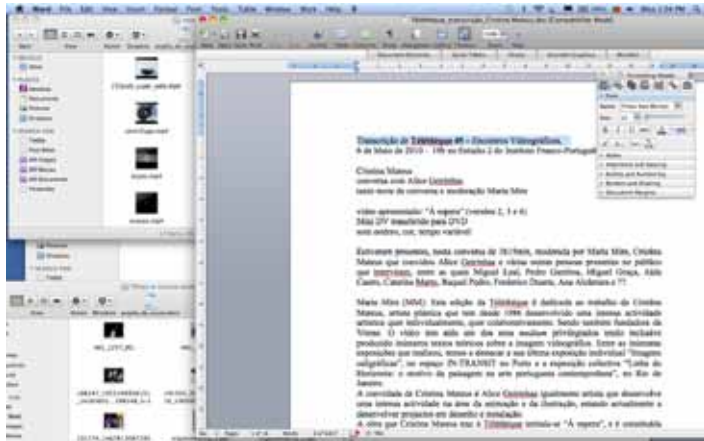
Por esta razão (que talvez tenha alguma validade) não posso ir ter com artistas plásticos. Não me posso encontrar com *e/les* nem falar deles. Há uma incapacidade, uma reacção física quanto à inclusão dos seus trabalhos dentro deste trabalho. Fora dele, mas não dentro do trabalho. Olhar para os artistas plásticos impede-me de ver aquilo de que preciso. É como se para viver nos alimentássemos da própria vida. Não é assim, como sabemos. Precisamos de outras coisas como alimento, ar, água, espaço, coisas, outras pessoas (!). Não posso alimentar-me do trabalho destes outros artistas que são artistas. Porque isso me impede de agir. Não é possível trabalhar. Esquecer tudo, só assim pode ser possível. Por isso desviar o meu olhar. Este desvio, este desvio do olhar deu-me alguma margem de manobra. O carro que conduzo tem sido mais útil do que os trabalhos dos *outros*. Tem-me levado ao parque da cidade e voltado a trazer para o sítio onde trabalho no computador. A inutilidade inicial do carro que me levava a sítios inúteis (do nada) e ficava parado em sítios estranhos, agora traz-me de volta ao sítio onde trabalho. Um ecrã branco luminoso plano. Ida e volta. Ida e volta. Ir mesmo aqui ao lado, quase não se demora nada. Fazer o trabalho aqui, daqui. Será que posso ir ainda mais perto? O carro leva-me e traz-me. Também podia ir sem o carro, porque é mesmo perto, mas levo-o comigo. Transporta-me. Depois tiro as sapatilhas e calço-as. As sapatilhas estão no carro. É preciso tirá-las para andar no parque da cidade. E como as sapatilhas estão no carro tenho de levar o carro. Estas são as razões. Ninguém sabe o que ando a fazer. A minha vizinha de baixo não imagina sequer.

Eu não me lembro de nada (isto é um vídeo que quero fazer). Não me lembro de nada (esquecer-me do passado). O passado como foi? Isto pode ser um vídeo. [Um vídeo sem passado](#). É um vídeo que quero fazer.

Assim como um vídeo da revisão do carro na garagem da rua aqui perto. Um vídeo da revisão do carro que se faz todos os anos. Em Setembro (será que vai a tempo?).

Chantal Akerman e os filmes perdidos.

Segunda-feira, 11 de Abril



Mais uma imagem. Não comprova nada, não é matéria de prova. É só uma imagem do ecrã do computador num dia qualquer (o de hoje).

Será que todos os artistas plásticos gostariam de fazer filmes? Não é preciso investigar muito para sabermos que sim, é uma discussão actual, está por todo o lado, nos centros de arte, nos museus, nos trabalhos dos artistas.

Não é bem o meu caso.

O que eu estou a fazer é um *filme sem memória*, não um *filme*. Ou antes, um texto sem memória, ou uma imagem sem memória, não sei bem o formato. Também pode ser um vídeo sem memória.



Agnès Varda, *A resguardora e os respigadores* (2002)

O Pedro Costa já o fez e a Agnès Varda também. Quando em *A respigadora e os respigadores* vemos a mão da realizadora que filma com a câmara que segura com a outra mão, sabemos que está a fazer filmes sem memória. Sem memória, sem contar com o que vem a seguir. Sem juntar as partes. Ou qualquer coisa como deixar espaços em branco, o nada, sem fazer nada. O que faz o Pedro Costa ao aceitar entrar no quarto da Vanda é filmar sem memória. É instalar-se num espaço sem saber como. É isso, esses filmes sem memória permitem uma suspensão da realidade, do que é o real. É como a mão da Agnès Varda que entra no seu filme, no filme que faz dos outros e em que ela entra. No *10* de Kiarostami, dentro do carro. É a mesma coisa. Terá a ver com espaços apertados como o são o quarto da Vanda ou o carro do Kiarostami, ou a distância da mão da Varda à câmara de vídeo?



Agnès Varda

Sempre me pareceu que espaços grandes, casas grandes, com janelas muito grandes não deixavam que esta ideia que existe nas casas pequenas, onde não há espaço, se pudesse sentir. Espaços fechados, pequenos, onde não existe o ir daqui ali, por não ser possível. É o estar aqui, quieto, sem espaço, onde qualquer movimento nos faz *entrar em campo* e não queremos que isso aconteça. Não são as verdadeiras mãos da Agnès Varda que entram em campo. É como se a realidade **não** estivesse lá, resistisse sempre, não se visse. Não ver a realidade, mas percebê-la (?). Duvidar dela. Há realidade?

[Como fizeste isso? Ou, não faças mais isto... Não te leva a nada, fazer isso. Filmes sem memória? Não faças isso. Não te leva a nenhum lado, ficas presa na ideia...]

Chantal Akerman e os filmes perdidos.

[Por isso pensei em filmar uma pessoa que não se lembre do seu passado, alguém a viver uma ficção total. Uma pessoa que não tem memórias recentes, de há poucos anos atrás, de coisas que aconteceram ontem, ou de coisas que lhe foram ditas]

Chantal Akerman e os filmes perdidos. A verdade é que já ando há algum tempo para explicar o que aconteceu ao DVD perdido da Chantal Akerman. Perdeu-se, perdi-o. O que aconteceu foi isso. Perdi o DVD que vinha com o catálogo da Chantal Akerman do Pompidou. Já o tinha prometido a um amigo, mas entretanto devo-o ter deitado ao lixo, se calhar desprende-se do catálogo e anda por aí à solta (como estas notas). E a verdade é que o DVD trazia dois filmes antigos, dos primeiros que ela fez. Vi esses filmes há muito tempo. Achei que eram como dois pequenos filmes. A cidade, a entrada de um prédio, as escadas, o subir as escadas, a casa. O interior, uma cozinha pequena, as portas fechadas da cozinha. Os objectos outra vez, agora atirados ao chão, o almoço, a determinação dos movimentos descoordenados, o esforço exagerado para fazer o que se quer, o gás, a câmara de filmar, o microfone para o som, a morte. Depois outro filme, interiores de um hotel, pessoas ao longe paradas. Os interiores, os objectos no espaço. Um hotel, os quartos, os corredores, as portas abertas?

E é isto o que sei dos dois filmes que vinham no DVD da Chantal Akerman. Achei a certa altura que iam entrar no meu trabalho, como acabaram por entrar. Fizeram-no com estes contornos distantes, porque só me lembro deles assim.

Terça-feira, 12 de Abril

Estas notas são apontamentos que se fazem para que alguns pensamentos ou ideias não se esqueçam. Com os vídeos fui percebendo que é preciso ter ideias (não muitas). Mesmo que depois o resultado não seja o que se espera delas, a verdade é que tem de haver ideias. Mesmo ideias vagas como filmar aviões a descolar, ou carros a passar.

Estas notas soltas são fixações de ideias, que dão voltas e mais voltas. Só pegarei na máquina de filmar quando puder. Estes breves vídeos são imagens e sons sem memória, como se os vídeos estivessem para lá das ideias e contivessem aquilo que está para lá dos apontamentos. Os apontamentos não são mais do que fixações da memória. Os vídeos são coisas sem memória.

A vantagem das ideias é poderem passar a ser outra coisa quando as concretizamos ou as procuramos seguir; ao passarem a vídeos perde-se a memória, transformam-se em coisas sem passado que não se lembram do que foram antes. As ideias para os vídeos passam a ser narrativas mortas (ou não-narrativas).

Desaprender (outra vez o analfabetismo voluntário).

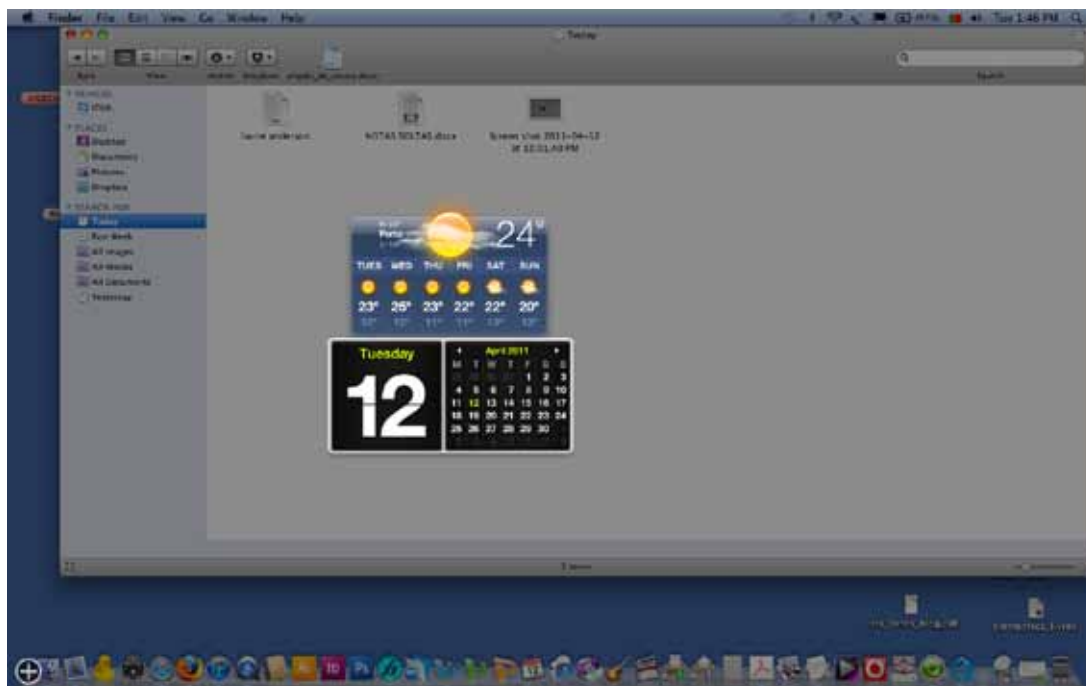
[Ontem fui ao cinema ver *Road to Nowhere (Sem Destino)* de Monte Hellman, um filme de 2010.

Isto é um filme?

Um filme dentro de um filme que é, segundo o próprio, “um enigma impossível”. “Cabe a cada espectador resolvê-lo sozinho.”

PÚBLICO, <<http://cincartaz.publico.pt/filme.asp?id=278631>>

Não fiz o exercício que propunha o realizador. Acabei por contrariar o que queria que fizéssemos, ou seja, resolver o filme, mesmo sendo *um enigma impossível*. Tinha de resolver o filme? Mas como? Há filmes que não se conseguem ver, não os vemos. Os filmes são para resolver? São como charadas. São formatos dentro de formatos (ou filmes dentro de filmes dentro de filmes?). Se entrasse no jogo estaria a fazer aquilo que se pedia, a desvendar o enigma. Ver os filmes como uma detective particular, astuta, irónica e inteligente... Este filme não dá para *analfabetas voluntárias*.]



Abbas Kiarostami é um realizador que viu poucos filmes. De certa forma não quer *saber muito sobre cinema*. Pelo menos é isso que ele diz. Mas faz filmes. Penso num outro realizador: Brillante Mendoza (*Lola*, 2009). Também não sabe nada sobre cinema, mas faz filmes negros.

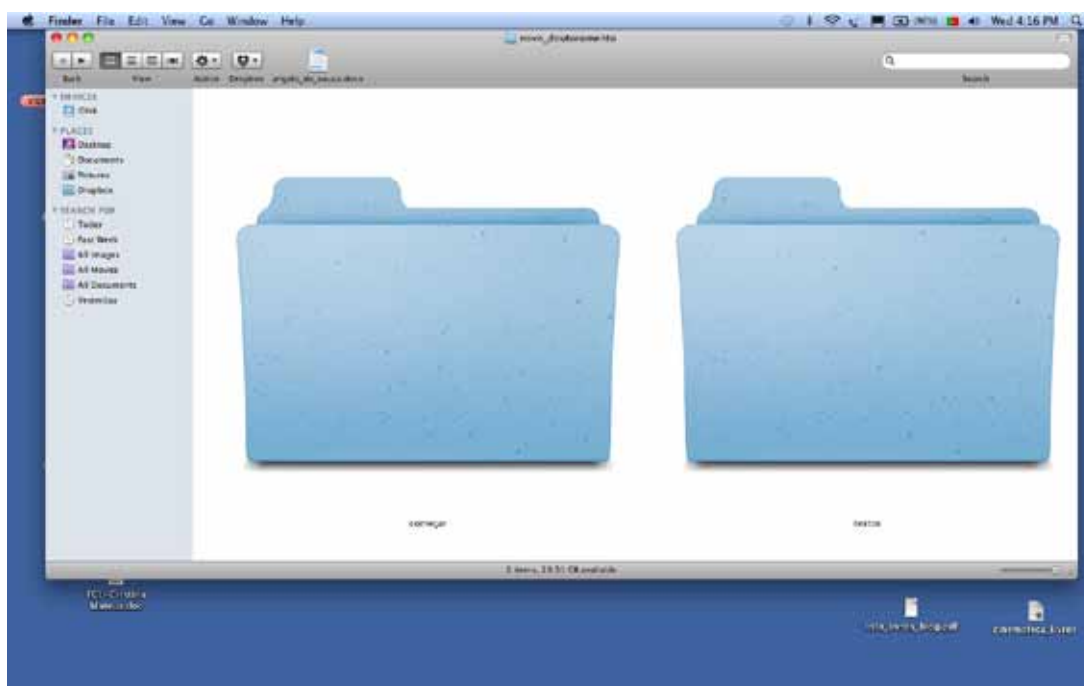
Esquecer para *poder fazer*. Quem não se lembra do passado tem uma parte do problema resolvido. Não tenta compreendê-lo ou resolvê-lo. E isso é a vantagem de quem não sabe ler (Sabes ler e escrever? É uma pergunta como qualquer outra. Quem não tem passado talvez possa inventar um passado, e fazer um filme sobre isso.)

O aspirador aqui em casa e o filme de ontem: *Sem destino*.

Estes apontamentos não interessam a ninguém. São como algumas entrevistas. Quem as vai ler? Eu ando a ler uma entrevista há muitos dias. Leio em contínuo e não termina, há sempre mais uma resposta.

Há o vídeo das sapatilhas, que me vem à cabeça. E há o vídeo do tempo a passar. Há o vídeo das vantagens (primeira, segunda, terceira, quarta...). Estes estão prontos para serem feitos. As sapatilhas paradas e a câmara em círculos.

Quarta-feira, 13 de Abril



Começar e Textos. São os títulos, os nomes destas duas pastas. *Começar* é um bom título. Datas a fixar: as das conversas com Pedro Costa e a da conversa da Agnès Varda. Falta ainda fazer uma cronograma do trabalho para o meu orientador. Foi a primeira coisa que me pediu há dois anos atrás (ou três?) e ainda não o entreguei. Consigo fazê-lo agora. Este

cronograma vai incluir as datas importantes para trás. E as datas importantes para a frente. Não são inventadas, são mesmo verdadeiras. Datas verdadeiras, não há dúvida que são datas. Estas datas, são como cicatrizes no corpo. Ficam para sempre. Quantas cicatrizes tens? E quantas cicatrizes ainda não tens? O *hoje* não existe num cronograma.

CRONOGRAMA IMAGINÁRIO, FICTÍCIO, SUSPENSO (para ontem e para amanhã)

A imagem vídeo: A suspensão do real. Nada de nada.

20 JUN 2008 Apresentação do projecto de doutoramento com título e índice. Orientador e co-orientador. José Bártolo e Fernando José Pereira.

21 JUN 2008 Encontro em Serralves com José Bártolo.

1 SET 2008 Licença para doutoramento que permitirá *dedicação exclusiva para uma especialização*. (Exclusiva? Título de um vídeo a fazer. EXCLUSIVA quer dizer ESPECIALISTA. Ver Laurie Anderson).

14 SET 2008 Pedido de Bolsa e reorganização do projecto de doutoramento.

OUT 2008

1 NOV 2008 Organização da bibliografia. Recursos bibliográficos. Idas à Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

DEZ 2008 Biblioteca da Faculdade de Letras.

1 JAN 2009 Início de Bolsa de doutoramento da FCT.

5 FEV 2009 *O lugar do Pedro*, in *Digital Cinema*.

10 MAR 2009 Encontro com José Bártolo.

ABR 2009

MAI 2009 Reunião com José Bártolo.

JUN 2009 Leitura e apontamentos.

JUL 2009 Leitura e apontamentos.

SET 2009 Leitura e apontamentos. Biblioteca de Serralves.

14 OUT 2009

28 OUT - 29 OUT 2009 - AUDITÓRIO DE SERRALVES

<http://www.serralves.pt/actividades/detalhes.php?id=1709&pai=3>

“Em *Ne Change Rien*, Pedro Costa filma Jeanne Balibar, a cantora. É o resultado da

amizade e do trabalho de vários anos, que em 2005 tomara a forma de uma primeira curta-metragem, intitulada *Ne Change Rien*. Jeanne Balibar – já conhecida como atriz, em filme de Jacques Rivette, Laurence Ferreira Barbosa ou Olivier Assayas, entre outros, lançou o seu primeiro álbum como cantora, *Paramour*, em 2003, e prossegue desde então o seu trabalho em ambas as áreas. Nos palcos, foi dirigida por Olivier Py, Julie Brochen ou Boris Charmatz. 28 de Outubro, às 21h30, no Auditório de Serralves > Estreia do filme *Ne Change Rien*, de Pedro Costa 29 de Outubro, às 22h00, no Auditório de Serralves > Concerto de Jeanne Balibar, Rodolphe Burger e Arnaud Roulin”

22 OUT - 29 NOV 2009 - CAPELA DA CASA DE SERRALVES

<<http://www.serralves.pt/actividades/detalhes.php?id=1708&pai=3>>

“A obra da realizadora Agnès Varda, precursora da Nouvelle Vague francesa com *La Pointe Courte* em 1954, estende-se por mais de 35 filmes - até ao recém-estreado *Les Plages d’Agnès* - e, mais recentemente, diversas vídeo-instalações. O mar, motivo central da sua obra, desde o primeiro filme, encenado em *Bord de Mer* - praia de areia, e vídeo, interrogando a relação entre o real e a imagem... Em *Le Tombeau de Zgougou*, campã cinematográfica em honra de um gato - figura tutelar do seu trabalho, é materializado o paradoxo essencial do cinema, imagem da vida para além da morte. A inauguração da Exposição: *Agnès Varda - Duas Vídeo-Instalações*, decorrerá no próximo dia 21 de Outubro de 2009, na Capela da Casa de Serralves, das 18h30 às 21h30. A presente exposição estará patente até 29 de Novembro de 2009. O filme *Les Plages d’Agnès* será apresentado no dia 21 de Outubro, no Auditório de Serralves, às 21h30. (Serão realizadas sessões adicionais de 23 a 25 de Outubro, no Auditório de Serralves, às 21h30). **No dia 21 de Outubro às 17h00, Conversa com Agnès Varda, no Auditório de Serralves.**”

20 NOV Encontro com José Bártolo na ESAD, aquando da conferência de André Parente.

29 NOV 2009

<<http://www.serralves.pt/actividades/detalhes.php?id=1736&pai=3>>

“Auditório de Serralves **ENCONTRO EM TORNO DA OBRA DE PEDRO COSTA** 29 NOV 2009 Auditório de Serralves 16h00 PROJEÇÃO DO FILME *O ESTADO DO MUNDO*, 2007 Apichatpong Weerasethakul (Tailândia), Vicente Ferraz (Brasil), Ayisha Abraham (Índia), Wang Bing (China), Pedro Costa (Portugal), Chantal Akerman (França) M/12 18h30 LANÇAMENTO DO LIVRO *CEM MIL CIGARROS - Os filmes de Pedro Costa* **Mesa-redonda com Pedro Costa, Ricardo Matos-Cabo, Óscar Faria e João Fernandes.**”

DEZ 2009 Biblioteca de Serralves.

JAN 2010 Biblioteca de Serralves.

FEV 2010 Leitura e apontamentos.

MAR 2010

ABR 2010

MAI 2010 Leitura e apontamentos.

JUN 2010 Leitura e apontamentos.

JUL 2010

SET 2010 Leitura e notas.

OUT 2010 Notas.

NOV 2010 Notas.

DEZ 2010 Vídeos.

JAN 2010 Vídeos. Leitura e apontamentos.

FEV 2010 Leitura e apontamentos.

MAR 2010 Biblioteca de Serralves.

ABR 2010

MAI 2010

JUN 2010

JUL 2010

SET 2010 Retorno às aulas (até Março de 2011).

OUT 2010

18 NOV – 19 NOV 2010 *Começar do Zero*, Ciclo de Conferências, Coordenação José Bártolo.

DEZ 2010

20 JAN

03 FEV

[http://www.serralves.pt/gca/index.php?id=5394:>](http://www.serralves.pt/gca/index.php?id=5394:)

“*As novas organizações do social no século XXI*, Orador: Diogo Vasconcelos, Ciclo de conferências *O Imaterial: Os Novos Paradigmas da Contemporaneidade* de Artur Castro Neves.”

MAR 2011 Nova licença para dedicação exclusiva. Até Setembro.

ABR 2011 (...)

MAI 2011 (...)

JUN 2011 (...)

JUL 2011 (...)

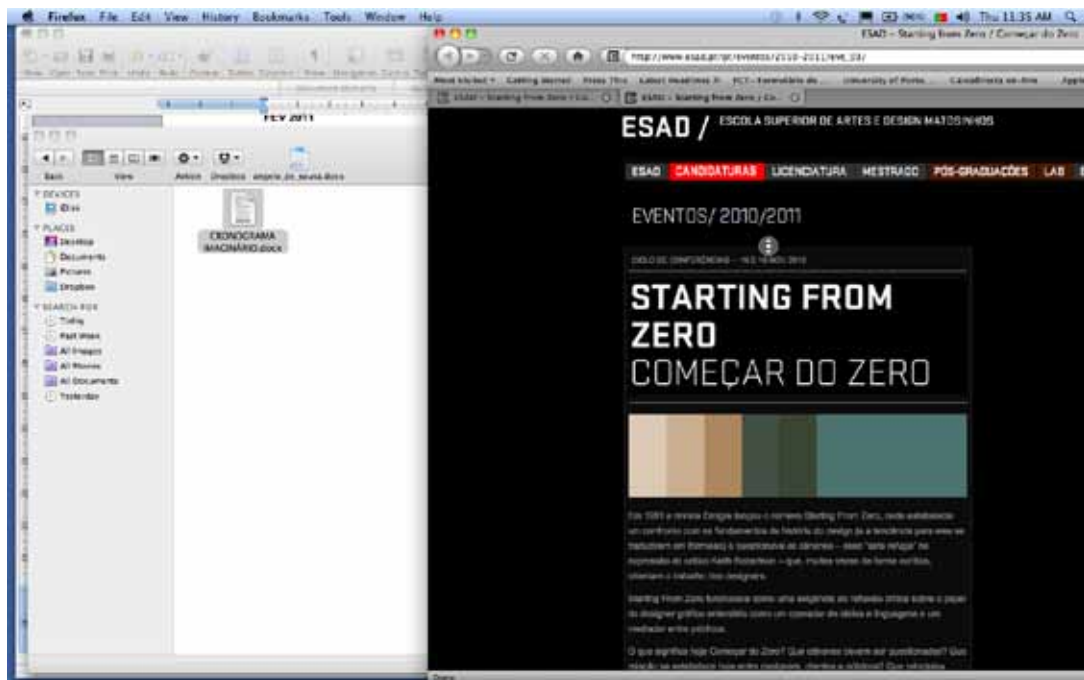
AGO 2011 (...)

29 SET 2011 Entrega do documento para impressão. Escolha do papel para o interior e da cor do tecido para a capa.

10 OUT 2011 Entrega na secretaria da Faculdade de Belas Artes dos 9 livros com os DVDs.

Quinta-feira, 14 de Abril

18 NOV – 19 NOV 2010 *Começar do Zero*, Ciclo de Conferências, Coordenação José Bártolo.



<http://www.esad.pt/pt/eventos/2010-2011/eve_03/>

José Bártolo escreve na apresentação do ciclo de conferências a propósito do design e dos designers:

(...)

O que significa hoje Começar do Zero?

(...)

“Começar do Zero” é um mote que tem atravessado a (...)

Sobre a Impossibilidade de Começar do Zero

A ideia de projecto pressupõe sempre um atirar em frente (...)

Revolucionar é, por isso, reconstruir. (...)

Começar do Zero? Impossível! Determinante é saber Começar de Novo.

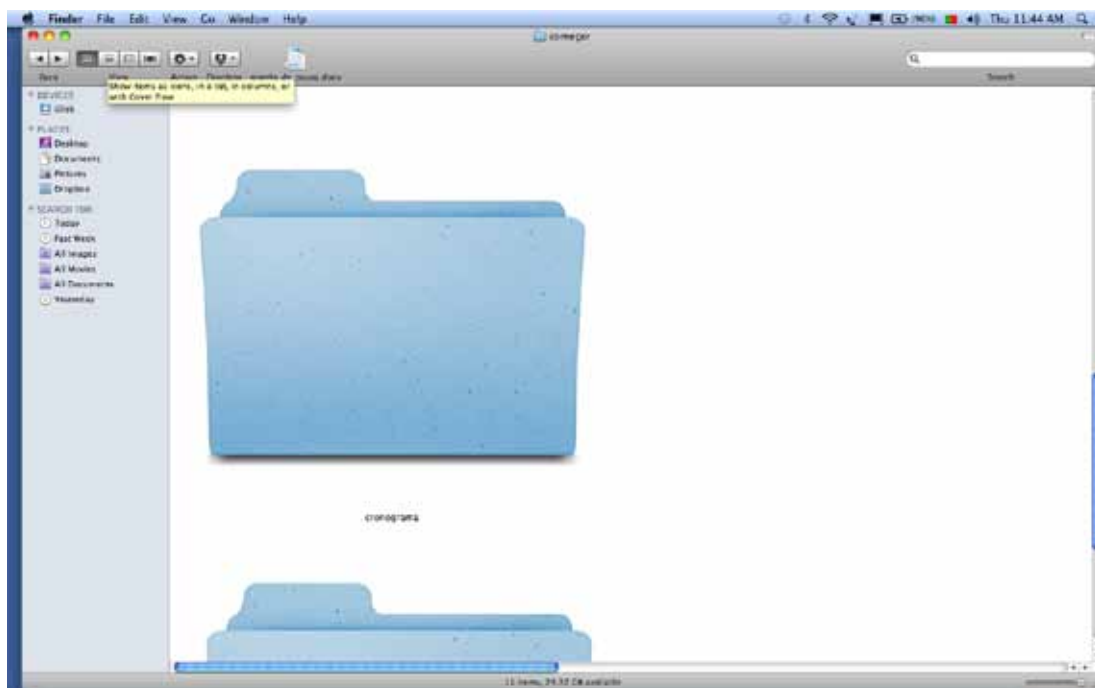
Sobre a Obrigatoriedade de Começar do Zero

A ideia de projecto pressupõe sempre um atirar em frente (...). O longo desse processo, o acontecimento (...)

(...) Revolucionar significa reconstruir, isto é, redefinir condições, relações, possibilidades para além das existentes.

(...)

Começar do Zero? (...)



Um cronograma em construção (*STARTING FROM ZERO*) retirado agora destas NOTAS SOLTAS, porque está na realidade em construção. Como terei reunião com o meu orientador em breve, preciso de o ter pronto. Isto tinha sido combinado da última vez. Fazer um cronograma.

O cronograma imaginário ou suspenso, tem a particularidade de ser uma coisa ordenada (como as *Cem vantagens*). A validade do cronograma é muito grande porque organiza o nosso tempo de trabalho. É uma agenda. A agenda está a ser feita. É uma agenda. Vou agendar o trabalho para os meses de Inverno do ano de 2009. Este cronograma tem agora uma pasta individualizada no conjunto das outras pastas.

Quantas vezes começaste do zero? Quantas vezes? Começaste do zero? Todos os documentos de um computador têm uma data. Tudo o que fazemos está marcado por uma data. É uma ajuda enorme para quem quer fazer um cronograma. *Remember...*

Recordar. Relembrar. É muito difícil saber o que aconteceu. Também é difícil saber o que acontecerá. Recordar o que ainda não aconteceu é difícil mas é possível. O cronograma.

Um cronograma dos tempos.

Sexta-feira, 15 de Abril

Volto ao *Youtube*, como no início. É necessário para conseguir fazer o cronograma. Para relembrar o que foi feito, fazendo outra vez a mesma coisa. É como voltar ao princípio. Vejo novamente as entrevistas que já tinha visto. Ainda estão lá. Acho que passaram dois anos.

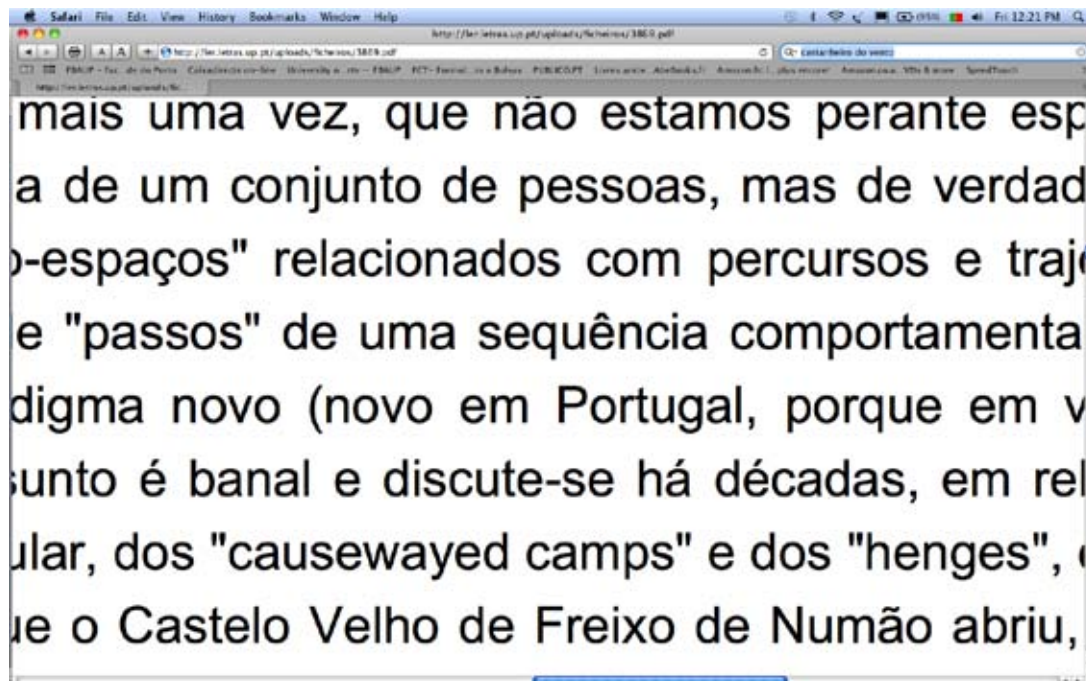
A ideia do Miguel, de que estarei a *esgravatar*, começa a ganhar sentido. *Lembrei-me de Castelo Velho. Ainda estou dentro do Labirinto.*

Vou rever todos os textos para saber se *isto* está a ficar confessional. Não me parece porque tudo o que tem sido escrito é inventado, é mentira, é falso (para ficar bem claro). A confissão é uma coisa sincera? Não. Então não é confessional. Nunca confessamos as nossas histórias, essas nunca contamos a ninguém.

Os documentos que vão crescendo referem-se uns aos outros. Estou aqui nas NOTAS SOLTAS e estou a falar do CRONOGRAMA; estou no CRONOGRAMA e refiro as NOTAS SOLTAS. Se tentasse fazer um mapa das palavras escritas, das suas relações, tinha um emaranhado à Lygia Clark. Ou tinha as redes da Agnès Varda.

Espremendo tudo muito bem há muito pouca coisa a dizer. São necessárias muito poucas palavras para dizer tudo. O *tudo* deste trabalho está no seu título (pelo menos alguma coisa está no seu lugar). Suspeito que tudo o resto esteja menos bem, mais imperfeito, fora do sítio, impreciso, vago e leve. É confessional. Tenho essa suspeita.

<<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3869.pdf>>



“passos” lê-se no *screen shot* que entrou agora, feito agora. Ouço passos. Alguém se aproxima do outro lado da porta. Há palavras que levam a pensarmos em imagens e a imaginarmos um breve filme. Imaginamos por imagens breves. Filmes na nossa cabeça. Não há nenhuma hierarquia nestes textos, todos remetem uns para os outros em circuito fechado. E em todos eles é feita mais ou menos a mesma coisa: imagens, imagens em sequência, pequenas narrativas que todas juntas, mesmo com espaços negros entre elas, fazem pensar num filme mais longo, sequencial, a andar para a frente... E a andar para trás como o carro que volta a casa. Voltar para trás como no cronograma ou ir para a frente como no cronograma também. Não sei que dia é hoje, nem sei se hoje é dia ou noite. Hoje não conta, não entra na narrativa, não há memória para o conter, para o lembrar.

Voltamos às memórias, a Castelo Velho e ao esgravatar dos escaravelhos, das formigas, dos animais que esgravatam. *Esgravatar* é um verbo animalesco, um pouco ancestral, que vem da arqueologia. Nem sempre fazemos o que sabemos. Nunca pensei na arqueologia até ao dia em que fomos a Castelo Velho. Ou até ontem à noite. Ontem pensei que esgravatar tinha sido um termo bem empregue. [E que nunca me tinha imaginado a esgravatar.](#) Mais uma imagem para um filme. Estas imagens todas juntas fazem parte do tal *anti-guião*. É *anti* porque... Também nunca fiz guiões. É a primeira vez, mesmo sendo um *anti-guião*, nunca fiz.

Um anti-guião para um vídeo. Esta frase pode vir a fazer parte da apresentação do trabalho. No cronograma diz-se que no dia 1 de Maio começarei os vídeos que falta fazer. Faltam 15 dias. O dia de hoje não conta. Tenho quinze dias para preparar tudo. Aí, nessa altura, veremos o que se pode fazer em relação a *isso*. Dia 1 de Maio é um bom dia para começar. É o dia do trabalhador. Está marcada uma manifestação na Avenida dos Aliados. Não irei à manifestação porque tenho outro trabalho agendado para esse dia.

Lê-se num livro — “O Homem Imaginado” (2006), de João Mário Grilo — a propósito do *10* de Kiarostami:

“A numeração surge ao contrário, como se ao deslocamento progressivo do automóvel, *para a frente*, correspondesse um deslocamento do filme, também ele progressivo e impossível de contrariar, *para trás*.” (pág. 131)

As contas não batem certo, nunca. *10* é um número certo?

Contar para a frente e contar para trás. É um trabalho de oposições. O carro anda para a frente, mas os ponteiros do tempo da viagem andam para trás. Não bate certo, esta contagem, está errada, mal feita. Kiarostami não devia ser bom a matemática.

Texto para o vídeo das 100 VANTAGENS:

Chamo-me Valentina e sou boa aluna a matemática.

As 100 vantagens.

A primeira, a segunda, a terceira, a quarta, a quinta, a sexta, a sétima, a oitava, a nona, a décima, a décima primeira, a décima segunda, a décima terceira, a décima quarta, a décima quinta, a décima sexta, a décima sétima, a décima oitava, a décima nona, a vigésima, a...

Segunda-feira, 18 de Abril

Ainda não foram lidos todos os textos necessários. Havia mais um no *mail* que ainda não tinha sido descarregado. Estava lá desde 5 de Março.

A água está a ferver para o chá. Não me posso esquecer. Esquecer, esquecer, esquecer, é sempre difícil... Não esquecer.

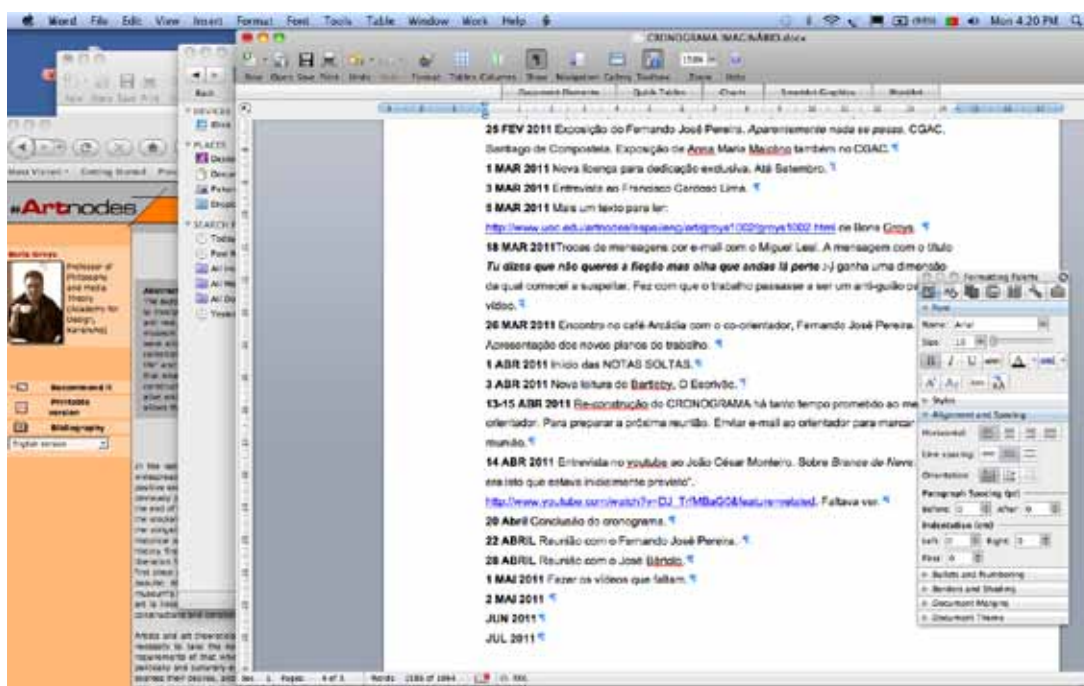
A água ferve e a objectiva fica embaciada. A humidade não faz bem à câmara. Mas o vapor faz bem ao corpo. Amolece-o. Corpo amolecido. Umhas palavras levam a outras. O que é

escrever um texto? Sobre isto li hoje um artigo no jornal do fim-de-semana que inclui uma entrevista a um escritor. Esse escritor sem nome e que não conheço diz que quando escreve fica dentro da escrita e tenta que cada frase seja o mais bem escrita possível. O que me agradou foi essa ideia de que está dentro do que escreve quando escreve e que nem a água a ferver é uma distração. Depois ainda fala nos espaços de que não gosta entre um livro e o outro. Não gosta dos espaços em branco, dos espaços em que não escreve. Não gosta do *nada*.

Se há textos que ficam esquecidos também há outras coisas que se esquecem. Uma conversa também pode ficar esquecida e depois num dia qualquer, que pode ser hoje, vem à memória uma frase dessa conversa. E fazem-se os contactos necessários para voltar a ver a conversa que está na memória. Vão ser feitos contactos. E nem se quer ver a conversa toda, que deve ter sido gravada em vídeo, mas só uma frase dessa conversa. Uma frase só pode ser o necessário. Até só uma palavra. Manda-se um *mail* para os serviços ou telefona-se e pergunta-se se é possível voltar a ver a conversa agora em vídeo. É para uma investigação que se está a fazer. Nem que para isso seja preciso esperar. Não pode ser muito, mas é sempre possível esperar um pouco, o que é razoável nestes casos em que se quer voltar a ver uma conversa de há mais de um ano atrás.

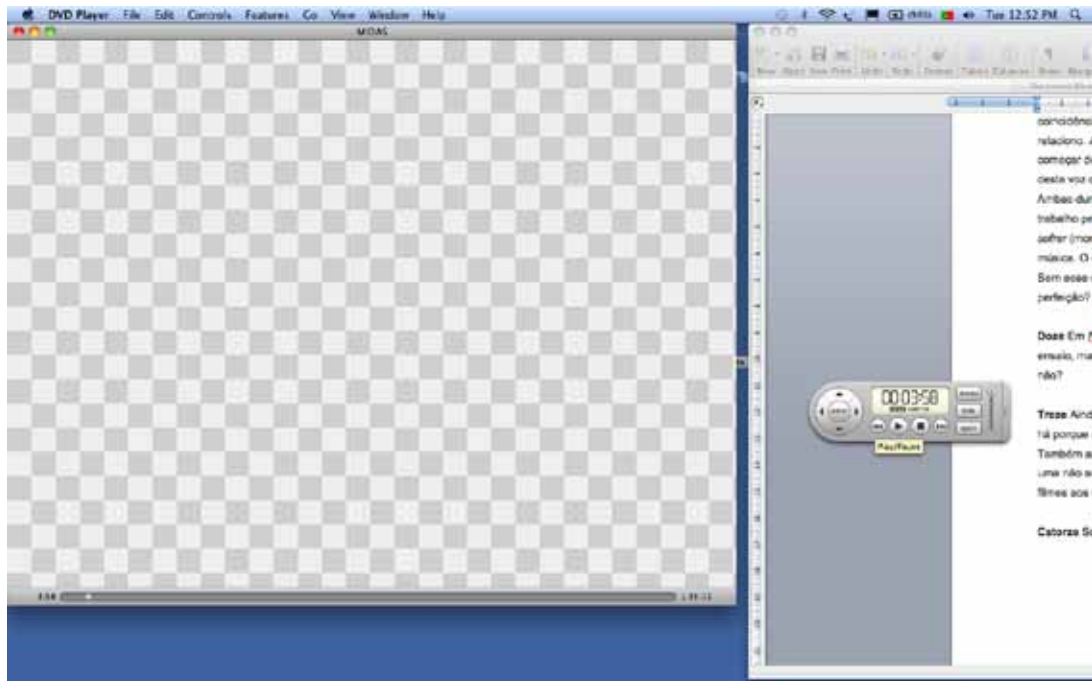
A investigação permite fazer estas coisas. Contactar os serviços.

O Boris Groys toma chá na fotografia que está no site.

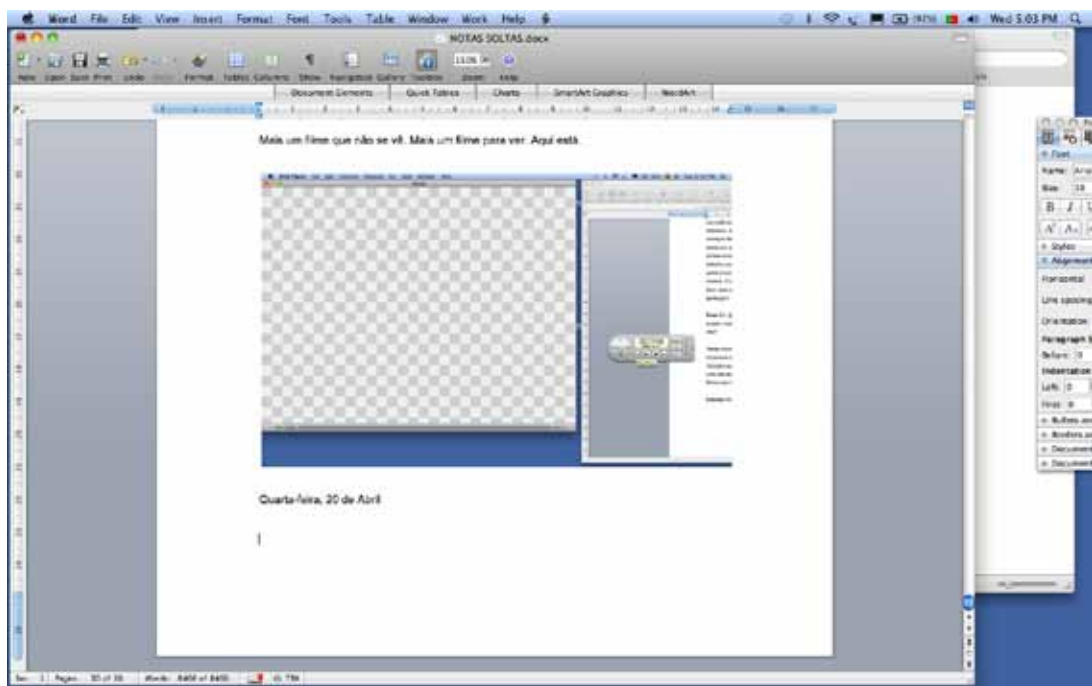


Terça-feira, 19 de Abril

Mais um filme que não se vê. Mais um filme para ver. Aqui está.

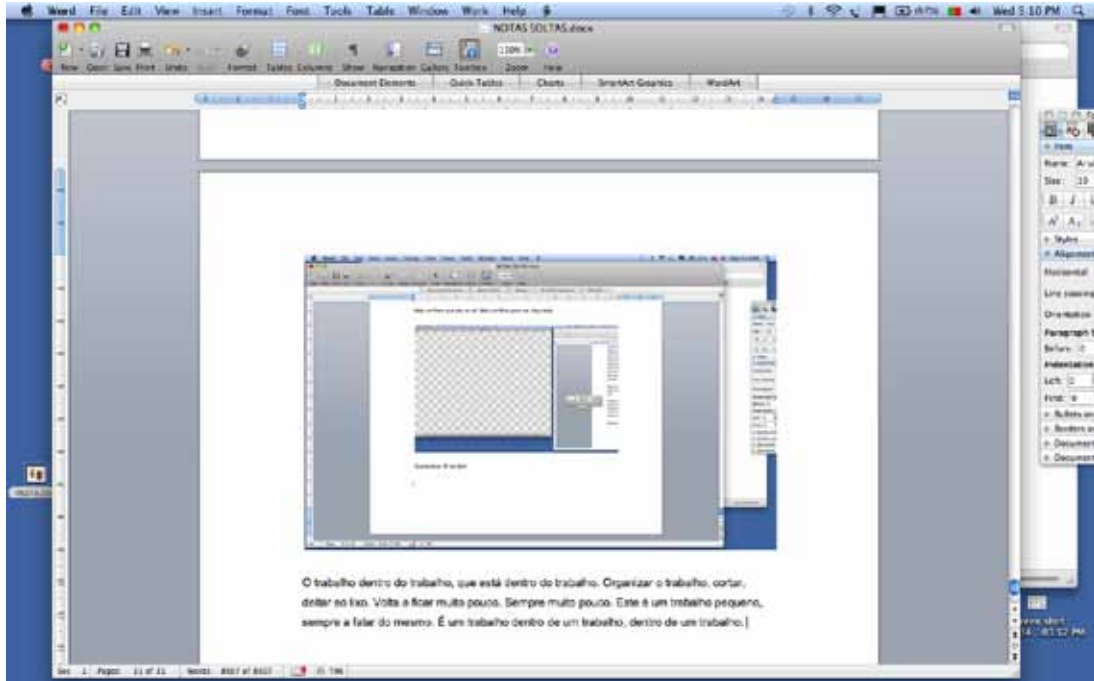


Quarta-feira, 20 de Abril

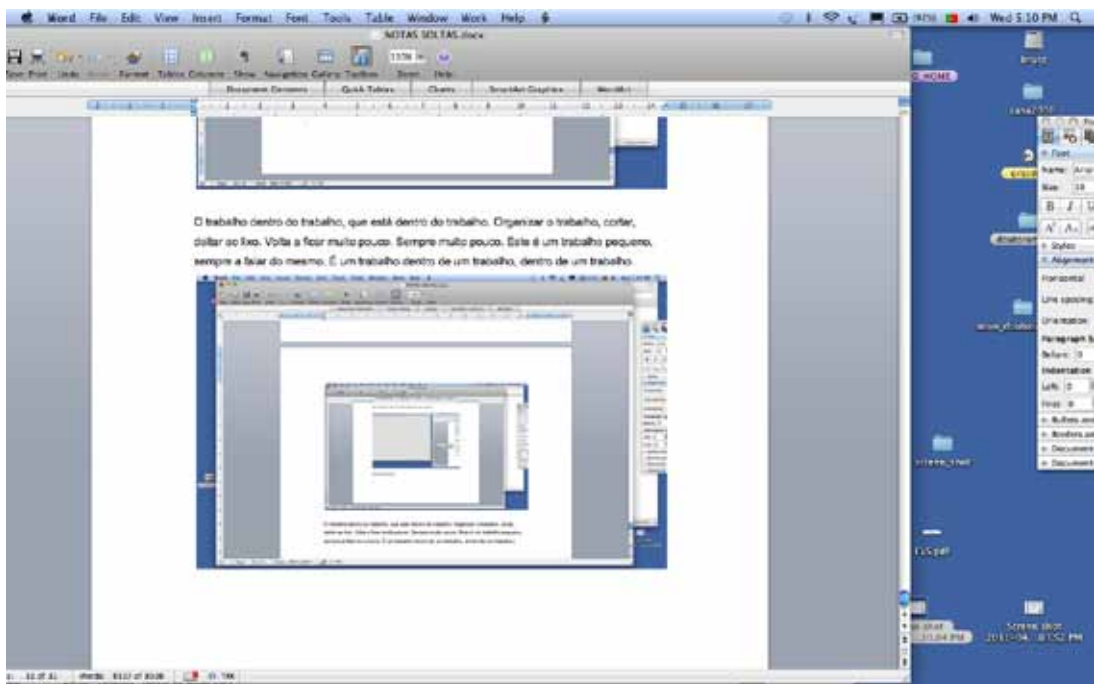


4. Notas soltas

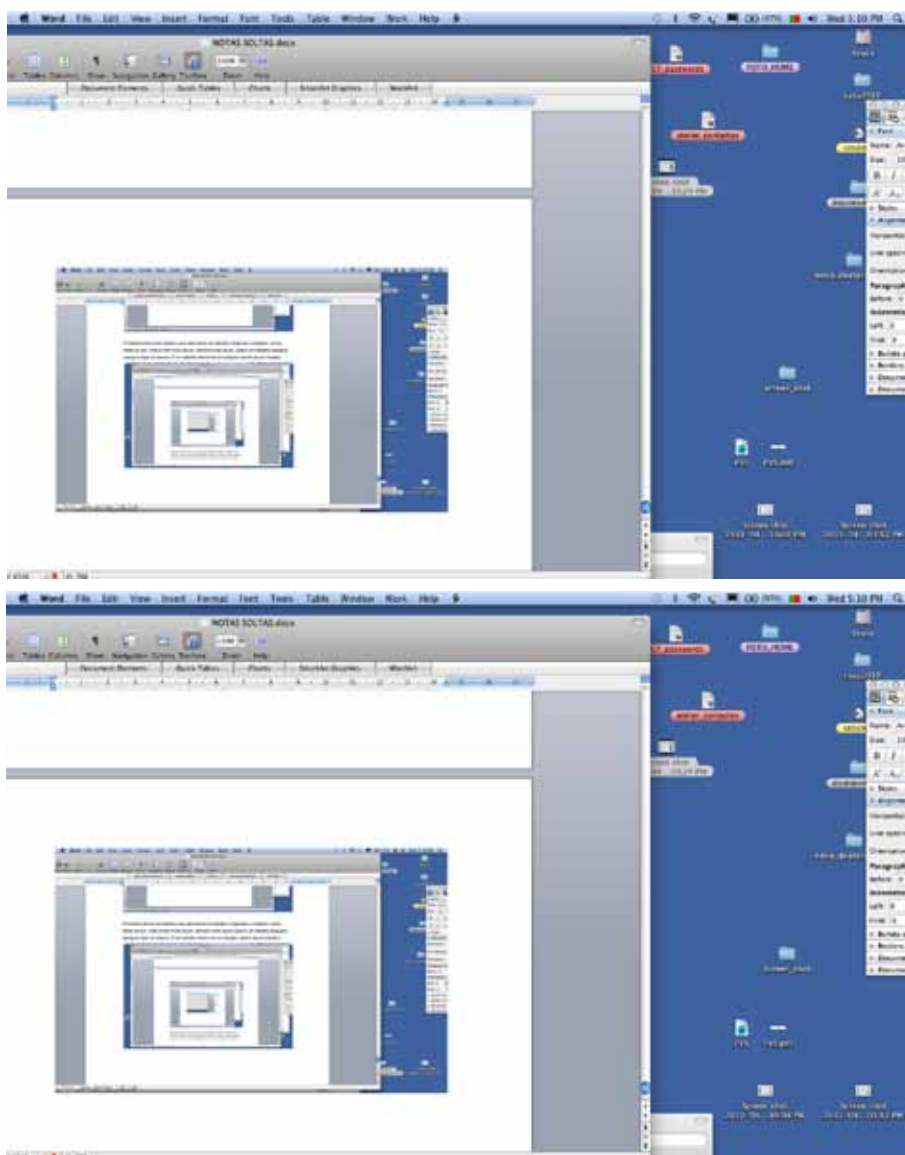
O trabalho dentro do trabalho, que está dentro do trabalho. Organizar o trabalho, cortar, deitar ao lixo. Volta a ficar muito pouco. Sempre muito pouco. Este é um trabalho pequeno, sempre a falar do mesmo. É um trabalho dentro de um trabalho, dentro de um trabalho.



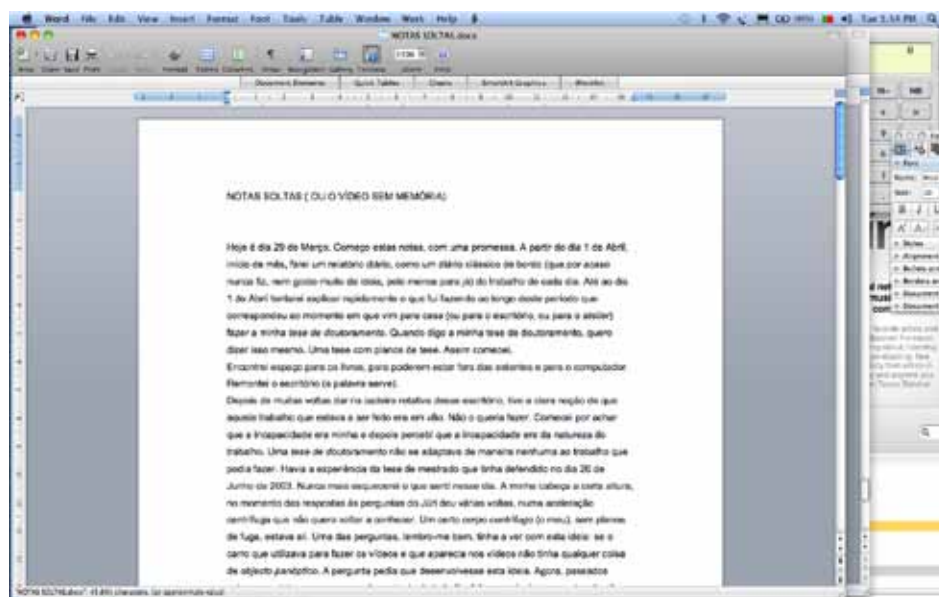
Espelhos frente-a-frente permitem imagens infinitas...



Não é que me agrade muito estar dentro do trabalho que por sua vez está dentro dele, e que...Os jogos dos espelhos não são novidade, são a evidência dos artificios, são como jogos de feira. Mas se não me agrada estar dentro do dentro, então a feira dos espelhos, será melhor, não? Espelhos e feiras... O computador é um espelho. Escrevo num espelho, dentro de um espelho, sem querer saber de espelhos... Só os retrovisores, porque estão em andamento, me agradam. Este espelho que consome horas do meu olhar, este espelho opaco translúcido, não me agrada. É um buraco branco luminoso para o nada. Mas os vídeos que tenho para fazer estão aqui, neste absurdo espaço espelhado, falso. Um objecto portátil que só parado se pode abrir. Se andarmos com um portátil aberto numa roda gigante da feira popular... Não devemos. Mas se andarmos com um portátil aberto num carro na auto-estrada sem solavancos, talvez seja possível, abrir um computador em andamento. Vou experimentar. Levar o computador a dar uma volta.



Terça-feira, 26 de Abril de 2011



Fazer planos e não os reconhecer, encontrar em vez desses, outros planos que não são os definidos. Perceber que uma história bem contada não faz bem parte dos meus planos. As histórias bem contadas não fazem parte do que sou capaz de fazer. Só coisas imperfeitas e mal contadas, ou impossíveis de fazer. Por isto os planos são sempre planos falhados. Se já tivemos dias de labirintos, e outros dias de espera, agora temos dias de planos falhados. São os dias de se fazer mal feito.

Insuportáveis dias falhados. O que pode acontecer nas histórias falhadas é que se procure depois de tudo... Alguns restos. Respigar.

Depois, talvez se refaçam os planos. Mas só mesmo *talvez*.

Não esquecer:

Sobre o que se pode dizer depois das coisas feitas, como aquilo que, por exemplo, o Pedro Costa nos diz sobre elas; pensar depois na forma como a Agnès Varda também o faz, mas em tempo real; a sua voz *off* é um discurso sobre o filme em tempo real, no tempo do filme, dentro do filme; temos os acontecimentos, e temos um *texto* sobre os acontecimentos; a Agnès Varda não fala sobre o seu trabalho “depois”, mas no tempo do filme, no tempo *real do filme*.

Não esquecer. Don't forget. Um bom título para um vídeo.

Quarta-feira, 27 de Abril

Começar a fazer os vídeos que faltam.

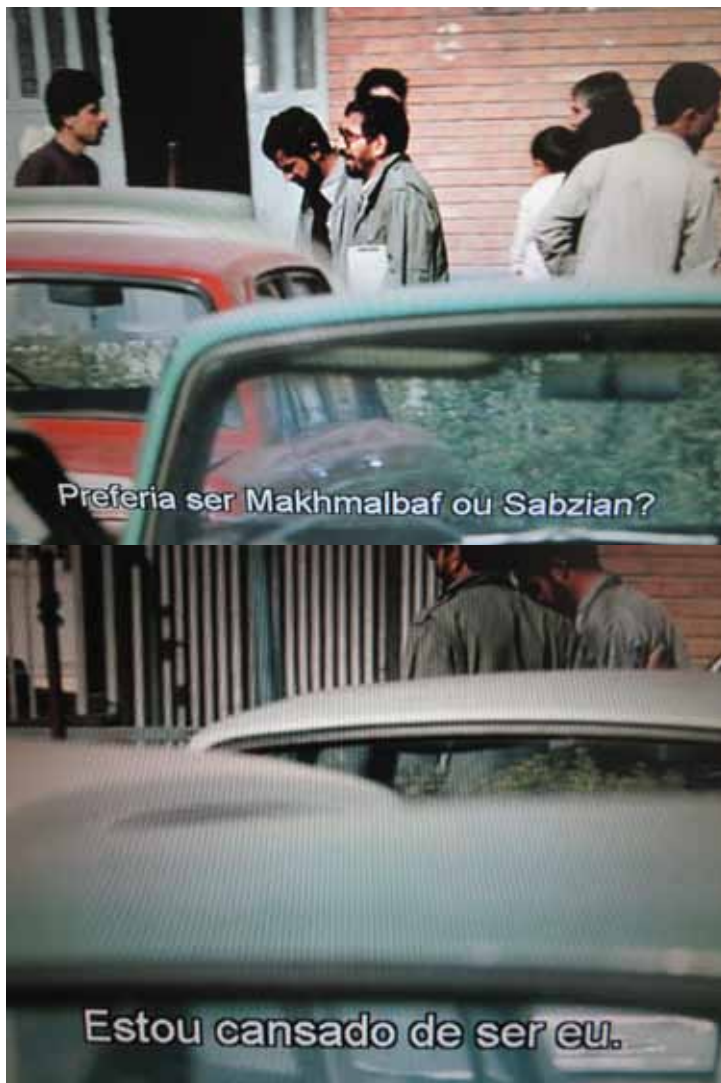
Sobre o último dos vídeos que há a fazer e que tem como título “Final (faço-te uma proposta)” perguntar ao meu orientador se podemos filmar o nosso próximo encontro no espaço da Escola dele, que vi há uns anos atrás (na primeira reunião) e que se situa mesmo ao lado da via rápida *Porto - Viana do Castelo*. Com o barulho dos carros vai ser impossível ouvir a conversa, que é o objectivo. E talvez a imagem também seja a da via rápida e não a da conversa. Isto fica em aberto. Logo se vê. Voltar ao Kiarostami e ao seu *Close-up*.



Abbas Kiarostami, *Close-up* (1990) [imagem sem som]

Como explicar que este trabalho é pura ficção? Sou parte disto e arrasto tudo o que está à minha volta. É qualquer coisa que aprendi com a Agnès Varda. Este *close-up* que vou fazendo sucessivamente, permite seleccionar, seleccionar até quase não restar nada, a não ser o que ficou. Pedro Costa, Abbas Kiarostami, Agnès Varda. Pensar através deles. Sem que saibam de nada. Não se trabalha afinal a partir do nada — o título do trabalho está

errado. Mas agrada-me muito que o título de um trabalho esteja errado. Uma parte certa e outra errada. Uma parte é verdadeira e outra é falsa. Apesar de tudo parecer que falta sempre qualquer coisa, como num puzzle onde falta uma peça só. Só uma peça para que seja um puzzle imperfeito. Por isso um título errado é a peça que falta. Tinha de haver uma coisa perdida e essa coisa é o título. Perfeito.



Abbas Kiarostami, *Close-up*

Por um lado coisas erradas, perdidas, por outro, coisas que não se fazem. Ou que estavam há muito tempo para serem feitas, mas resistia-se a fazê-las. Quando se fazem essas tais coisas há um alívio por se ver que estão a ser feitas. E como houve muito tempo para pensar se deviam ser feitas, por não serem coisas impulsivas nem intuitivas, é um acontecimento quando se realizam. Um acontecimento que se realiza. Estar no acontecimento conscientemente, como se fosse algo projectado num ecrã a que assistimos de fora, de longe, com imagens nítidas, com cores e formas e buracos negros.

Quinta-feira, 28 de Abril



Esta câmara tem filmado tudo o que tem acontecido. Há imagens de todo este tempo de trabalho que estão guardadas no seu interior. Tem permanecido sempre aqui, neste quarto (ou escritório), para depois se fazer um vídeo. É uma câmara que está suspensa pela sua alça desde Outubro de 2008.

Para se continuar tem de se refazer o trabalho. É constante esta necessidade. Refazer o índice, refazer o cronograma. É um trabalho constante.

Cheguei às portas. Põe-se a hipótese já há algum tempo de eliminar as referências menos constantes e ficar só com os três nomes que têm entrado sempre nos textos e nas imagens. Estes três nomes de realizadores puderam ser vistos nos filmes em DVD, neste quarto pequeno onde se pensa e faz o trabalho com o computador pessoal. Mesmo descer as escadas para os ver no plasma grande da sala é um esforço que foi evitado. Sem sair daqui, ter tudo à mão. Fechar, fechar, fechar as portas e ficar no quarto, no escritório, a divisão mais pequena da casa. Ao fechar as portas, sabemos (sei) agora que o espaço fica aberto para outras coisas que não estão lá fora mas sim noutra sítio qualquer. Fechar o quarto para poder fazer o que queremos. E tudo ou quase tudo o que foi determinante se passou aqui, neste espaço pequeno parecido como o meu *Wolkswagen Polo* cinzento escuro. Espaços duplos.

Será que é possível ter um mecanismo qualquer nos livros que ao abri-los seja accionado um pequeno emissor de música, uma caixa de música num livro? Claro que é. Assim colocava as músicas que fazem parte do trabalho. Como uma banda sonora.

Ou arranjarei uma maneira melhor do que esta.

suspensão do real = fictícia transparência do real

Sexta-feira, 29 de Abril



Lá está o céu cinzento com nuvens e as portas cinzentas abertas e fechadas.

suspensão do real = fictícia transparência do real

Esta fórmula matemática estará bem? Acho que sim.

Só falta dizer que nada disto é muito sério. É mesmo tudo inventado. São as tais imagens do real que são pura invenção. Inventar a realidade também é igual à suspensão do real. Entro na ficção, saio da ficção? Entro e saio e fecho portas e abro portas. Isto são as tais imagens (vídeo e outras) de que se tem falado por aqui.

4.3. Maio. Sentimento de perda (o tempo passa). Sobre uma certa ideia de espera.

Segunda-feira, 2 de Maio

Os vídeos que faltam estão a ser feitos. Devagar, porque ainda não há certezas se são para fazer. Até ao último minuto poderei decidir sobre isto. Fica tudo sempre para o último minuto, porque são coisas urgentes. Decidir as coisas leva tempo porque é preciso olhar para elas (quando existem), uma e outra vez. Demora, porque tem de haver uma absoluta necessidade em fazê-las. Pode haver um tempo limite. Essas linhas limite que se estabelecem no tempo são linhas-limite que nem sempre se podem apagar. Estão desenhadas com tinta permanente. Ou passas a linha ou não passas. Ou entras ou saís. Ou vais ou ficas. São as tais linhas limite que obrigam, que empurram para que se tomem decisões. Por isso é que os realizadores estão cada vez mais sozinhos.

Ficar na linha? Em cima da linha? Ficar na linha?

[“Ficar na linha” é uma boa ideia... Ficar em cima da linha como no tal exercício da barra... Ficar na linha tem outros significados...]

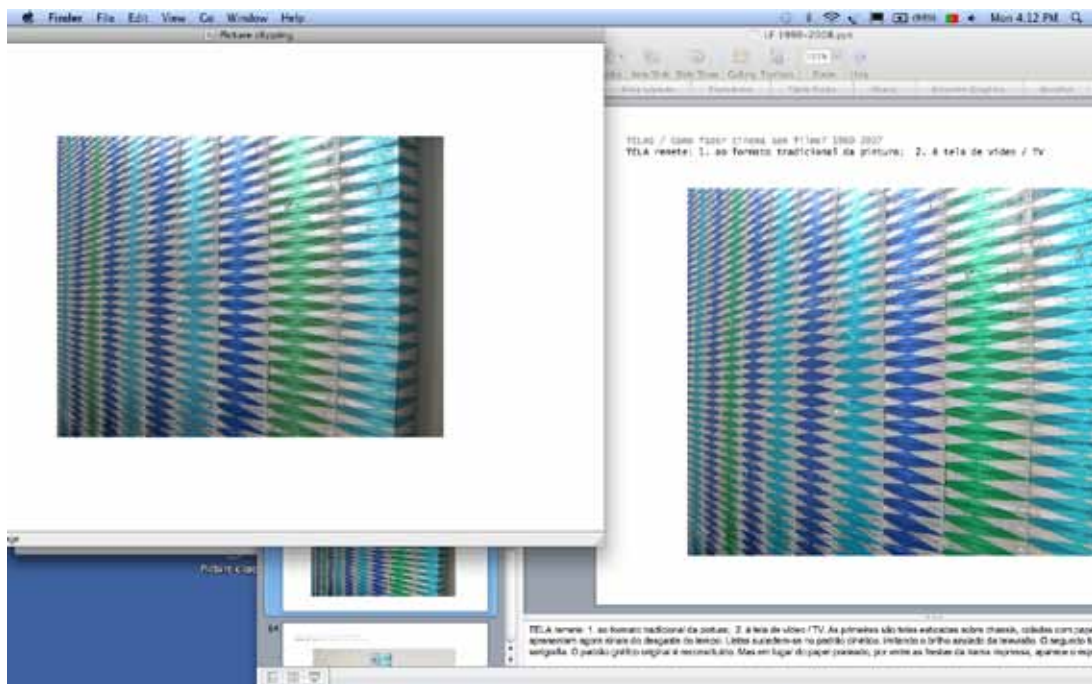
A história (do século passado) é a história do cinema (para reduzir as coisas a uma só coisa)... E de tudo o que veio depois, como o vídeo, por exemplo. Por isso os artistas plásticos lhe prestem alguma atenção, não que queiram fazer cinema... Nem pensar nisso...

O que significa tudo isto? O que sabemos é que o cinema nos trouxe uma nova forma de imaginar as coisas, com novas velocidades (*O homem da câmara de filmar*, Dziga Vertov, 1929) e esse é sempre o nosso problema. Como vamos imaginar as coisas? A que velocidade? Ou fazer os *tais filmes*? A questão do *fazer filmes* é que talvez interesse para aqui. Não no sentido que o cinema lhe foi dando, mas no sentido de como é que podemos imaginar fazer os tais filmes, sem câmara, sem nada. *Nada de nada*, neste sentido. Como é que podemos imaginar?

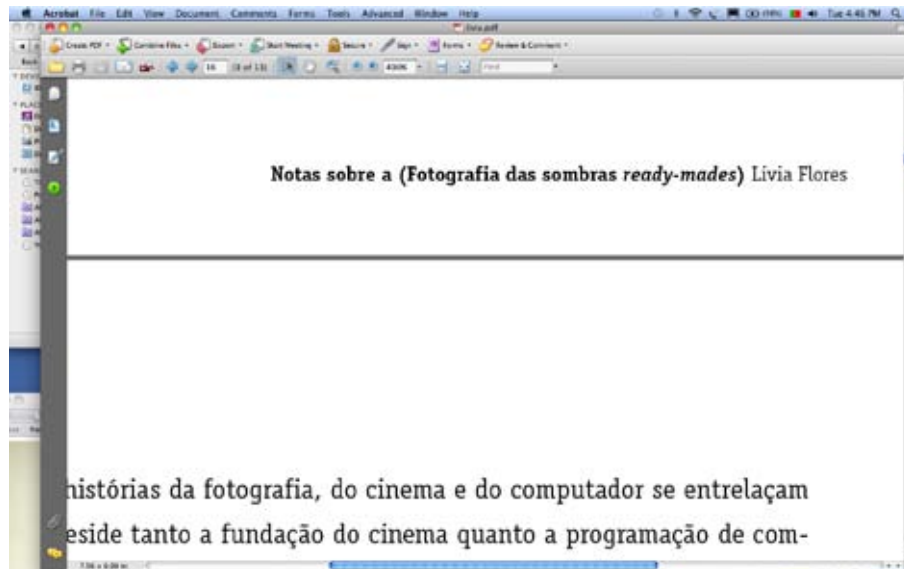
Por isso pus a hipótese de fazer os filmes no *Word*, sem saber escrever os filmes (nem ler). Reduzir a escolaridade. Já alguém pensou nisso? Andar para trás, marcha-atrás. Há um momento de que gosto especialmente no *Dez* de Kiarostami: é quando a condutora com alguma impaciência diz a outro condutor que pode andar para trás, que o carro dele passa, que pode recuar, retirar o carro. Esse “anda para trás à vontade” e esse “estás a ver como passou?”, “eu sabia que passava”, é o ter imaginado que era assim e esperar que alguém acredite em nós.

É possível imaginar?

Livia Flores e o seu “Como fazer cinema sem filme?”. Vim dar à Livia Flores. Mudar outra vez o cronograma.



Terça-feira, 3 de Maio



Sobre a natureza deste trabalho pensei que deveria dizer que não é auto-biográfico. Para que fique claro. Por isso não é confessional, ou se é não se sabe muito bem quem o faz. Tudo o que aqui se faz ou diz acontece a partir de uma outra identidade. É uma outra identidade (que vai tomando forma), totalmente outra, que escreve o (não) guião para um vídeo. Nada coincide com a realidade. Há uma suspensão do real, com alguns reflexos distantes, sombras que lembram que alguém esteve ali, fez isto, olhou para aquilo. A memória permite deslocamentos, ideias vagas. Nada se fixa, há um movimento lento, que dura há anos

e que ainda não terminou. Todas as datas, todas as personagens são pura ficção, não há nada assim na realidade (apesar de estarem tão próximas não coincidem, há erros e é quase tudo inventado). O *eu* da narrativa é parte da ficção ensaiada, muito ensaiada. É um *eu* que ensaiou o seu próprio texto, que é seu. Há uma personagem que ensaia a sua própria personagem. Não é mais do que isto. E não é atriz profissional.

SAIR, ENTRAR, DESLOCAMENTOS

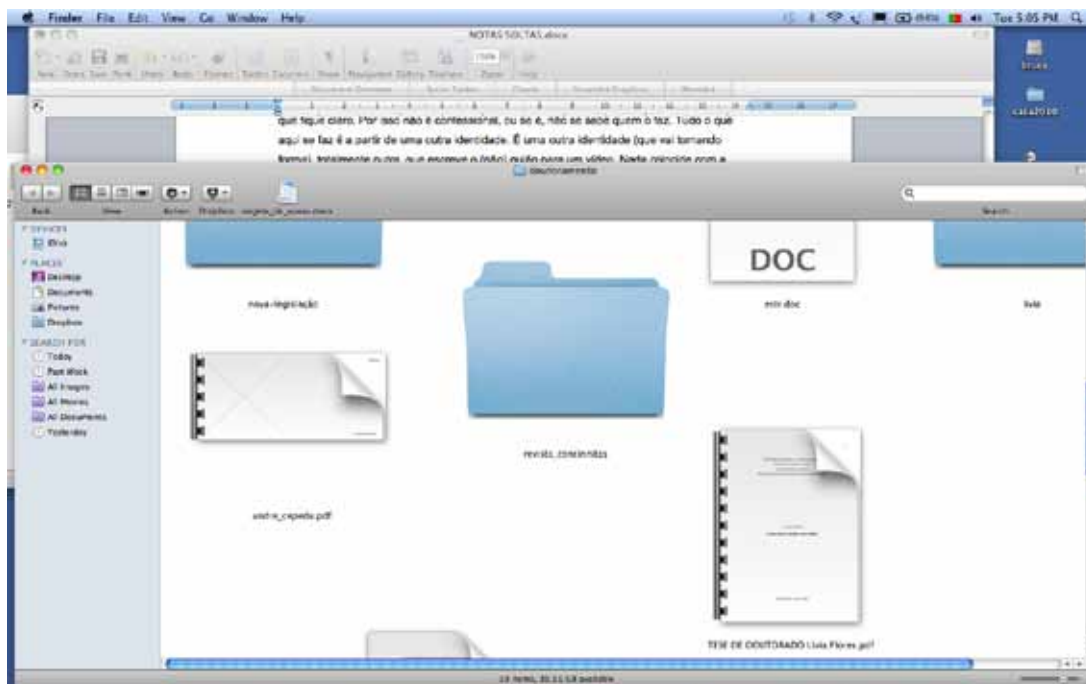
Livia Flores e o seu cinema sem filme. Tinha lido um artigo de Luiz Cláudio da Costa sobre o seu trabalho na revista Concinnitas (<http://www.concinnitas.uerj.br/arquivo/revista14.htm>), em 24 de Novembro de 2009. Fui descarregá-lo outra vez. Mais um outro da mesma revista da própria Livia Flores. Estes textos que guardei na altura numa pasta dentro de uma outra pasta que diz “Doutoramento”, afinal vão ser precisos. Vim dar com este material que estava no *velho doutoramento*. Vou agora passá-los para a pasta do *novo doutoramento*. Claro que não estava previsto neste *novo doutoramento*. Não está indicado no índice nem em nenhum lado, nem no cronograma, que estes textos interessem. Mas interessa o trabalho da Livia Flores, claro. Interessa muito porque me encontrei com esse trabalho agora, já nem sei porquê. O seu cinema sem filme é qualquer coisa que entendo agora, ao fim de algum tempo. Também está a passar um ano que o Ricardo Basbaum e a Livia Flores estiveram cá, nas *Unneeded Conversations* (<http://unneeded.virose.pt/>) e agora volto a lembrar o que se passou. Volto a ver o trabalho da Livia Flores, e o seu cinema, o seu entendimento de cinema no trabalho que faz. E isso tem de fazer parte deste trabalho. Vou ter de reformular mais uma vez o índice e o cronograma. Se não havia artistas plásticos, agora já há. Encontrei uma artista plástica ali no texto e nas imagens da Concinnitas, dentro outra vez deste computador, nos sites da internet e nas coisas guardadas nas pastas. E já lá estavam desde 24 de Novembro de 2009.

Ok, *no problem*. Bom trabalho.

Encontrei-me com a Susana que está a fazer o mesmo que eu. A escrever uma tese (??) de doutoramento (quantos caracteres?)... Mesmo aqui ao lado, no prédio que se vê da minha janela. Não está sempre cá, é mais nómada do que eu, mas gosta de estar aqui. É porque ninguém a distrai. Estamos numa zona da cidade onde ninguém diz nada a ninguém. As pessoas estão fechadas dentro de casa a arrumar, a trabalhar, a olhar pelas janelas, mas ninguém sabe, porque estamos na zona da cidade onde ninguém sabe o que se anda a fazer. Há muitas pessoas dentro das casas — não estão nas ruas — mas ninguém diz nada. Por acaso, encontrei a Susana e combinámos sair, ao mesmo tempo. E não vimos mais ninguém na rua (ah, só o Nuno Melo! Até foi assunto de conversa).

Depois enviei à Susana a nova legislação que existe sobre as teses de doutoramento em artes (que teses?). A Susana ainda não a tinha.

No dia da apresentação deste trabalho (ainda falta muito) quero fazer aquilo que a Laurie Anderson faz com a sua voz, alterá-la em tempo real. Ou então fazer playback! Isto é que era uma boa ideia. Ter um texto escrito para acompanhar o meu próprio texto que sai das colunas da sala. E fazer isto tão bem que não se daria conta...



Quarta-feira, 4 de Maio

Corrigir os textos de ontem. Depois ler uma entrevista ao Manoel Oliveira que se encontra *on line*. <<http://ipilson.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=283593>>

A certa altura Oliveira diz “Isto é evidente: o realizador não deve mostrar-se. Mostra o inconcebível, mas não se mostra a ele próprio.”

Isto de ir fazendo documentos *Word* tem que se lhe diga. As notas soltas, o cronograma, as ideias sobre os vídeos. Ir anotando coisas nos vários sítios em simultâneo. As ideias que se tem aqui nas notas soltas, as coisas que se fizeram no cronograma, as ideias para os vídeos...

Então aqui está mais uma (são coisas tão fugidias... que se não existissem estes apontamentos...):

[Ir a Lisboa aos serviços de documentação do jornal Público e saber alguma coisa da notícia que li e que fez iniciar este trabalho. Fotografar a viagem. Fazer imagens para depois talvez fazer um vídeo com imagens paradas.

No entanto, não sei se irei a Lisboa para fazer isto. Mas existe a ideia. E vou pensando nela.]

É como os serviços de documentação da Fundação de Serralves. Não dizem se posso lá ir ouvir e ver novamente a conversa que aconteceu com a Agnès Varda no dia 21 de Outubro de 2009. Fica-se à espera e enquanto isso espera-se.

Não sei se isto está nas *vantagens* que escrevi a propósito de se fazer um trabalho desta natureza, ou seja, uma investigação em artes plásticas, mas a verdade é que não vejo aí futuro nenhum, não vejo qualquer possibilidade nesse tipo de investigação. Muitos artistas usam métodos e processos de investigação no seu trabalho, alguns próximos até da investigação policial. Só haverá talvez uma única chance: investigar o *nada*. Se a evidência for essa, então está bem, vamos investigar o *nada* porque é difícil de lá chegar. O *nada* é o que temos para investigar, porque é inatingível.

A Agnès Varda encontrou coisas para filmar. E é sobre encontros e coisas perdidas, o seu trabalho. É o *nada* da Agnès Varda.

O encontro com a Susana às duas e meia no bairro onde vivemos, o encontro às treze para o almoço com o namorado, o encontro com o orientador às portas da via-rápida. A entrada na sala do computador, a ida ao cinema, o livro pedido que não vem. A ida aos serviços de documentação que não é marcada. Não há nada de novo no trabalho que se faz, a não ser todas as coisas que acontecem e que são novas, porque nunca se fizeram exactamente assim.

[Interessante este encontro com a Susana, porque nos encontrámos a meio de um processo semelhante. Eu aqui, ela ali. Eu venho daqui e ela vem dali e estamos a fazer quase a mesma coisa. Eu do 1º Dto, ela do 2º Esq, mas de prédios diferentes, embora muito próximos. E estamos mais ou menos na mesma situação. Trocámos legislação? Há também uma vizinha desempregada, que também não sabe muito bem o que anda a fazer, não encontra o que fazer. E há também o homem que passeia cães e o homem que fuma cigarros na rua, do lado de fora dos cafés.]

Há uma tentativa que aqui se faz e que é a de olhar para as coisas como sendo coisas de um passado qualquer, ou coisas que já não pertencem a este mundo. Como explicar este sentimento sobre o trabalho? Posso chamar-lhe suspensão do real. É ter a impressão de

que aquilo que se escreve, por exemplo, neste momento faz parte de um filme qualquer, que não é a realidade, apesar de se fazer da própria realidade. Não há trabalhos ao espelho. Os espelhos devolvem a realidade (alguns não) e aqui não é disso que se fala. Lentes sim, gosto da ideia das lentes. Os meus óculos, por exemplo, devolveram-me um real inventado pelas lentes. A hipermetrópe (a que tem dificuldade em focar ao perto) precisa de umas lentes ajustadas à sua fraca-realidade. As lentes permitem que viva uma hiper-realidade, um *Close-up*. Por isso a impressão de que se vive uma ficção onde tudo é mais exacto que a própria realidade. Os meus óculos novos são o meu dispositivo para entrar na ficção em que estou agora metida. Metida numa ficção (?). Os óculos e a ficção.

Também pode ser uma câmara de filmar, etc, etc..

Mas os óculos? Usas óculos?



Já tenho dois objectos: os óculos e as sapatilhas que estão na mala do carro. Pouco a pouco a investigação ganha dimensão. E mais um: a câmara de vídeo que vejo daqui onde estou, parada e em suspensão.

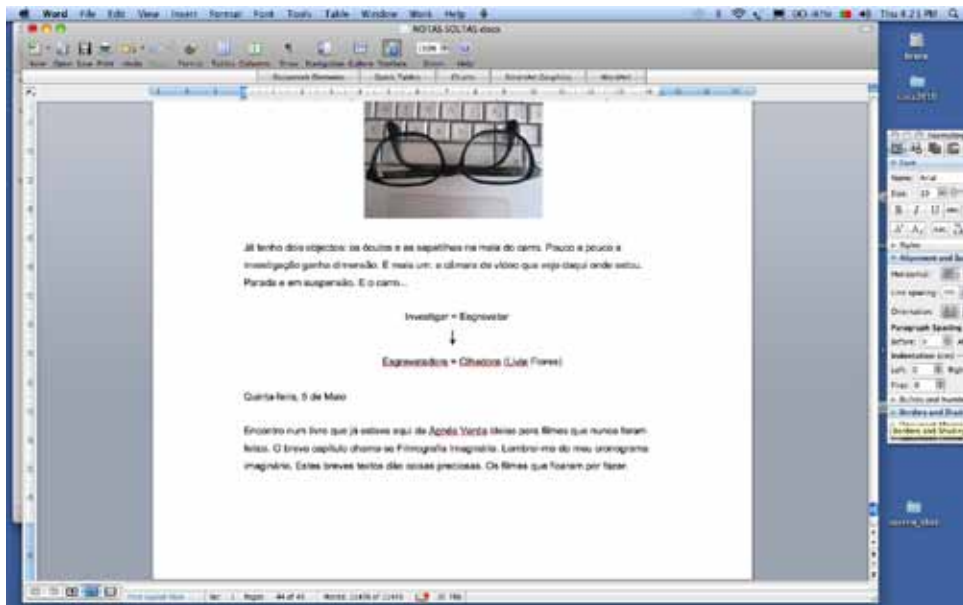
Investigar = Esgravatar



Esgravatadora = Olhadora (Livia Flores)

Quinta-feira, 5 de Maio

Encontro num livro que já estava aqui da Agnès Varda ideias para filmes que nunca foram feitos. O breve capítulo chama-se Filmografia Imaginária. Lembrei-me do meu cronograma imaginário. Os filmes que ficaram por fazer. Foi preciso a Maria mandar-me um livro que eu também tinha para o ir procurar nas pilhas de livros que estão aqui ao meu lado. Agora encontro mais um fio à meada. Uma pista sobre o que se faz sem ser feito.



Sexta-feira, 6 de Maio

Agora encontro mais um fio à meada. Uma pista sobre o que se faz sem ser feito.

Tem surgido de uma forma mais clara uma ideia que agrada bastante e que encontrei neste trabalho. É a de que o trabalho foi feito sem nada fazer. Quando tudo parecia parado e uma recusa fria em fazer correspondia a um *nada se passa*, reconheço agora em quase todos os momentos destes dias que correm que isso era simplesmente uma coisa aparente. Que o trabalho se fazia nessa altura de uma inquieta certeza de fracasso. Mas que o trabalho se fazia e que até ficou aí todo decidido (e sem ter precisado de tomar qualquer decisão).

Sobre os vídeos que tenho para fazer começa a haver uma especial sensação de que estão suspensos, numa situação semelhante à dos filmes imaginários da Agnès Varda, no fim de um livro sobre as suas fotografias e os seus filmes. No fim de um livro. Esses filmes realizam-se ali, ao contrário dos outros sobre os quais Agnès Varda escreve também, assim como outras pessoas. Esses filmes feitos estão no centro da discussão.

Os outros, os filmes *suspensos* vivem enquanto tal, sem mais nada. E os apontamentos sobre as coisas *não feitas* vivem de uma concretização total.

Claro que esta linha ténue e abstracta dos projectos por concretizar os reduz a nada, a quase nada. A uma não inscrição no real (fictício).

A linha ténue pode ser pisada, mesmo sem ser perceptível. Essa condição irreal das coisas por fazer seria interessante encontrá-la nas coisas feitas. Vou tentar que isso passe para os vídeos que tenho para fazer, mas...

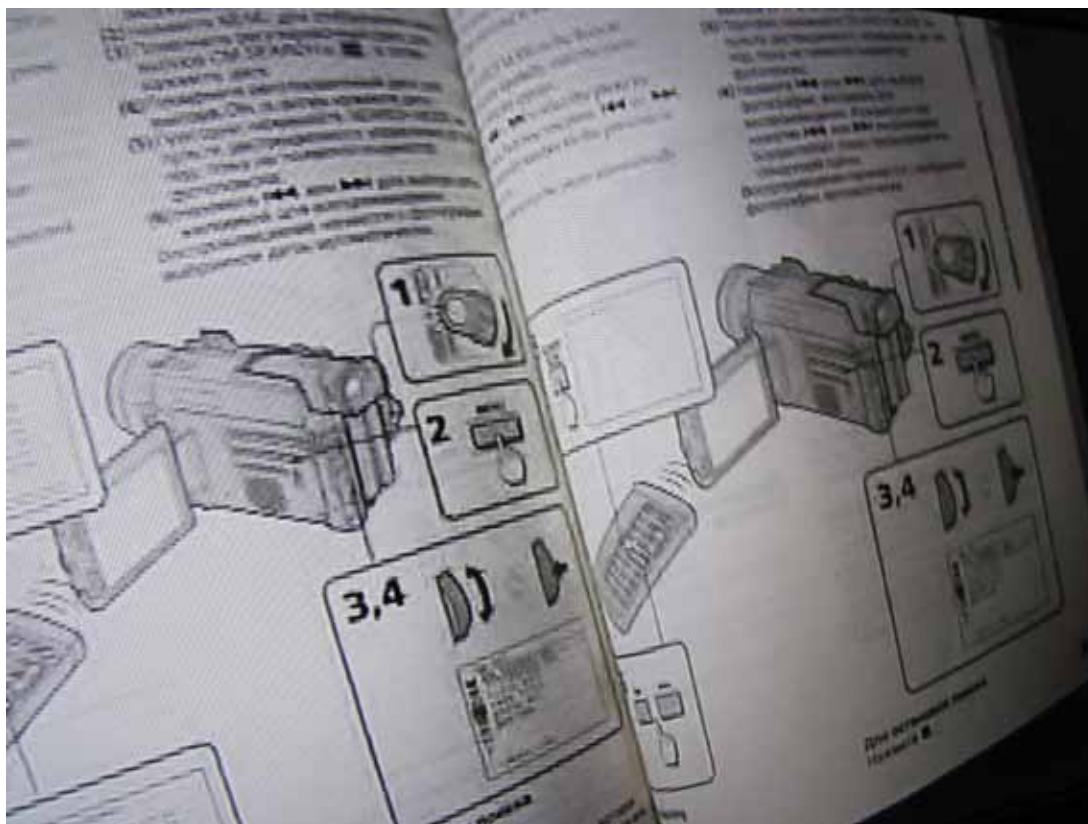
No entanto, a câmara continua suspensa pela sua própria alça, olhando para o que se faz aqui, esperando que uma fórmula qualquer impulse a sua utilização.

Pegar na câmara fictícia e impossível de ligar é a primeira coisa a fazer. Começar por dizer: é uma câmara fictícia.

Estes também são uns óculos fictícios, tudo isto é fictício.

Como serão as imagens de um filme *por fazer*? Como serão as imagens de um filme feito por uma câmara fictícia? Imagine-se uma câmara que é ela própria uma câmara. É uma imagem que representa o seu próprio *ser câmara*. Faz de si mesma, a câmara que filma.

Imagine-se que a tal câmara que é uma imagem é ela própria a câmara que filma. Que as duas se combinam numa só: coisa e imagem da coisa. E isso que daí resulta é a câmara que o filma.



Agnès Varda, *A respigadora e os respigadores* (2002)

Imagine-se que a câmara é uma imagem de si própria. O que pode filmar uma câmara assim? É como fazer de conta que se é o que se é. Actriz de si mesma.

A câmara poderá dizer: eu sou aquilo que sou.

Isto está nos filmes *Ne change rien* e *No quarto da Vanda*, e nos últimos filmes da Agnès Varda (e nos mais antigos também). Eu sou aquela que represento. Eu represento aquilo que sou. O que sou e o que represento são uma coisa só. O que sou. Acho que foi o que a Varda disse ao Pedro Costa. Não me digas o que tenho para dizer. Só eu sei o que tenho para dizer. Ouve. O que vamos ensaiar é isto e isto. Ensaiar o que sou, que não sou mais do que isto. Não me digas o que tenho de dizer, porque só sei representar aquilo que sou. Eu represento-me e só assim sairei daqui. Só digo as palavras ensaiadas e que podia ensaiar. Ouve. Em *Onde jaz o teu sorriso?* passa-se o mesmo. E no *Dez* de Kiarostami também. Reunir um grupo de filmes que pudessem ser coisas diferentes e a mesma coisa: a tarefa está feita. Há neles uma improvisação ensaiada vezes sem fim. Vamos ensaiar a improvisação?

Sentir-se uma figura inventada no meio de um mundo inventado. É linear. Sempre me disseram que era simples de mais. Coisas assim não contam, são simples, lineares.

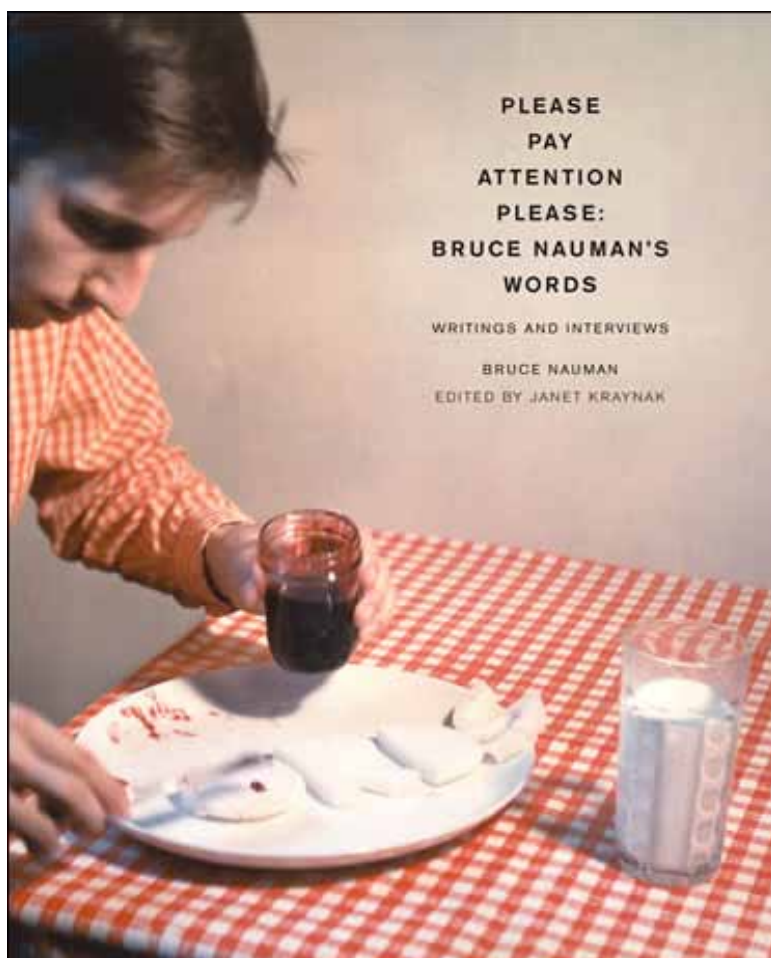
Uma história simples, linear, pode ser a coisa mais estranha que acontece em certos contextos (?).

É o que tenho dito a algumas pessoas que vou encontrando no café (são conversas de café, ah!). Estamos num filme, cuidado, estás a representar a própria pessoa que és. És uma pessoa não és? Ou não? És um animal ou és um vegetal? Então era isso que era preciso, a personagem que és. Estás a representar-te a ti mesma, tem cuidado, não é brincadeira nenhuma. Neste processo não interessa mais nada. Dá atenção às palavras que dizes, estás a representar. Foi o que a Vanda fez. Deu toda atenção às suas palavras faladas.

É isso que faz a Agnès Varda enquanto *voz off*. Está *off*. Dá toda a atenção.

Please Pay Attention Please

<<http://mitpress.mit.edu/catalog/item/default.asp?ttype=2&tid=9900>>



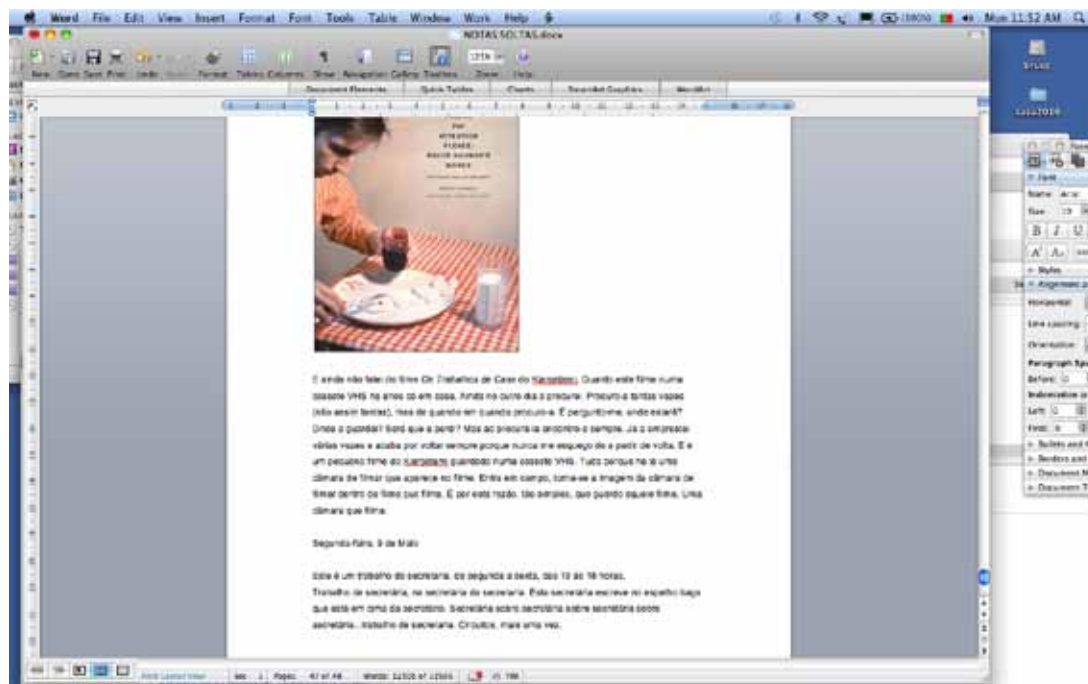
E ainda não falei do filme *Os Trabalhos de Casa* do Kiarostami. Guardo este filme numa cassete VHS há anos cá em casa. Ainda no outro dia a procurei. Procuro-a muitas vezes (não assim tantas mas de quando em quando procuro-a). E pergunto-me, onde estará? Onde a guardei? Será que a perdi? Mas ao procurá-la encontro-a sempre. Já a emprestei várias vezes e acaba por regressar porque nunca me esqueço de a pedir de volta. E é um pequeno filme do Kiarostami guardado numa cassete VHS. Tudo porque há lá uma câmara de filmar que aparece no filme. Entra em campo, torna-se a imagem da câmara de filmar dentro do filme que filma. É por esta razão, tão simples, que guardo aquele filme. Uma câmara que filma.

Segunda-feira, 9 de Maio

Este é um trabalho de secretária, de segunda a sexta, das 10 às 18 horas.

Trabalho de secretária, na secretária da secretária. Esta secretária escreve no espelho baço que está em cima da secretária. Secretária sobre secretária sobre secretária sobre secretária... Trabalho de secretária. Circuitos, mais uma vez.

Terei de voltar à biblioteca da Faculdade de Letras para olhar para os avisos que estão lá na paredes. Os avisos que eu respeitava. Gostava daqueles avisos. Eu sou secretária por isso gosto de avisos para respeitar. Tenho de os voltar a ver porque são parecidos com os do Bruce Nauman.



Por vezes parece-me redundante tudo isto, mas aparece sempre mais uma coisa. Agora o Bruce Nauman. Já estava no índice que o Bruce Nauman ia aparecer. PLEASE PAY ATTENTION PLEASE

Não era assim que o via a aparecer, mas agora... PLEASE, PLEASE

A biblioteca e a secretaria têm um horário. Abrem as portas e fecham as portas. Eu sou funcionária da secretaria. Aqui estou na secretária.

Na secretaria ninguém fala muito alto, só quando é mesmo preciso. É como na biblioteca da Faculdade. Estes sítios são silenciosos (de falsos silêncios) e foi por esta razão que andei muito tempo lá pela biblioteca. Passam-se ali muitas coisas. Uma mesa grande, várias cadeiras, vários lugares. Livros, computadores, muitos computadores e poucos livros nas mesas. Casacos, mochilas e um guarda-chuva a cair. No silêncio da biblioteca. PLEASE PLEASE PAY ATTENTION! Um guarda-chuva a cair.

O Bruce Nauman e os seus vídeos. Como sabemos foi quando tudo começou. Mas não foi assim que o Bruce Nauman entrou neste trabalho, pelos vídeos. Foi pelas palavras, pelos sons das palavras escritas.

PLEASE PAY ATTENTION PLEASE é como que um aviso. É um aviso, atenção. Atenção, é um aviso.

Um exercício de avisos de atenção. Atenção, vamos fazer um exercício. Exercício, após exercício, de aviso em aviso, atenção, vamos fazer um exercício. Tudo pronto para o exercício.

Um exército de exercícios, é o que é. Vais fazer exercício? Sim, quero ser polícia para ver se respeitas os avisos. Gostava de ser polícia, disse-me uma amiga, uma vez. Vou tentar tudo para ser polícia de investigação. Da judiciária, foi o que me disse a minha amiga. Gostas de exercícios? Sim, vamos fazer um exercício. De exercício em exercício, fazemos exercícios.

Ser polícia de investigação. Ora aí está uma coisa para se ser. Polícia. Respeitar os avisos.

PLEASE PAY ATTENTION não é um aviso normal. É um aviso para distraídos. Estás distraída? Sim, não ouvi o que disseste. Não? Então ouve, vou repetir. Dá toda a atenção.



Aqui estou a ouvir.

Já não...

Ouves? Não, não ouço. Fala mais alto.

Agora sim, podes falar.

Ouvi com atenção. Aqui estou e ouço-te.

Não sou polícia, mas li os avisos. Os avisos de silêncio. Não era preciso, porque não queria falar. Queria estar calada, mesmo sem os avisos. Mas os avisos estão lá na biblioteca e nem sabes como é difícil ler os avisos.

Não queria falar.

Não queria falar. Agora que falei, estou arrependida. Não devia ter feito isso, falar. Não prestei atenção ao que disseste e falei. Não fiz o que estava no aviso. Mas eu vi o que lá estava. Era um aviso para ler, como o do Bruce Nauman. Ler os avisos e fazer o que dizem. Ou não. Ou não.

De aviso em aviso, de exercício em exercício.

De aviso em aviso, de exercício em exercício.

De aviso em aviso, de exercício em exercício.

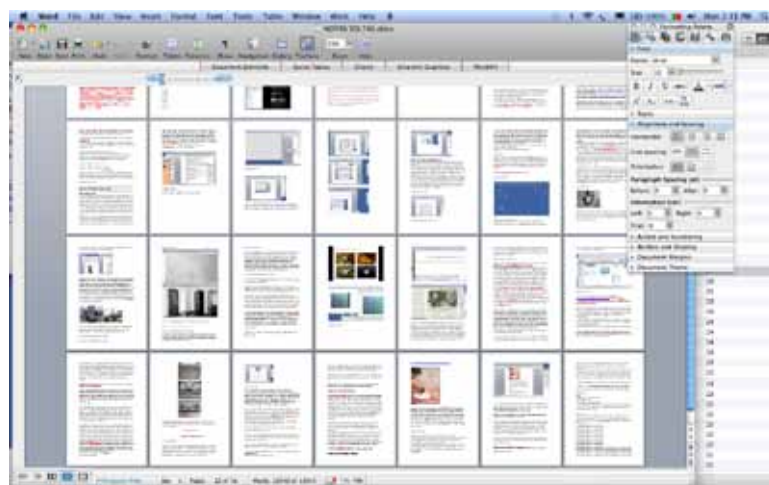
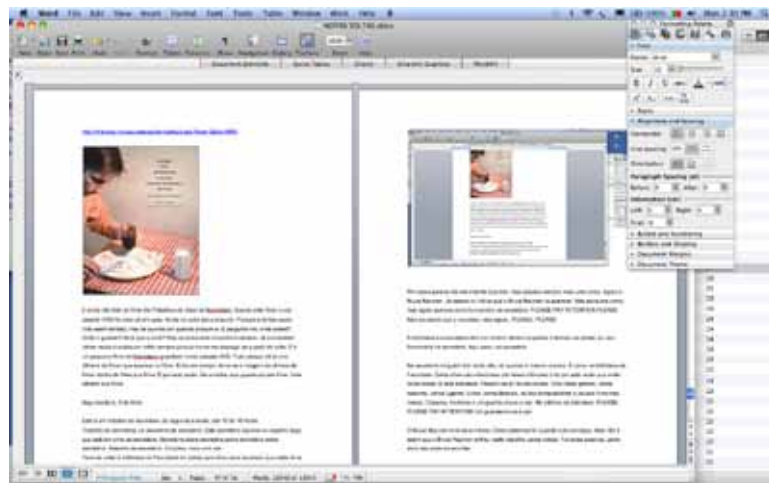
que está no texto escrito para um texto sonoro, com o texto escrito na mão. É como ler uma partitura. Fazer o texto como se estivesse num ensaio, mas num ensaio final. Depois deste ensaio não há mais nada a fazer.]

[Filmar a biblioteca da Faculdade de Letras. Vazia. Num dia de fim-de-semana, Sábado ou Domingo, quando está fechada. E percorrer com uma máquina no corpo o espaço. Subir as escadas, descer, andar nos vários patamares. Sem ninguém lá. E não ler os avisos. Não é preciso porque não está ninguém. Aqui não está ninguém.] [Pedir autorização] [Ir à secretaria fazer o pedido?]

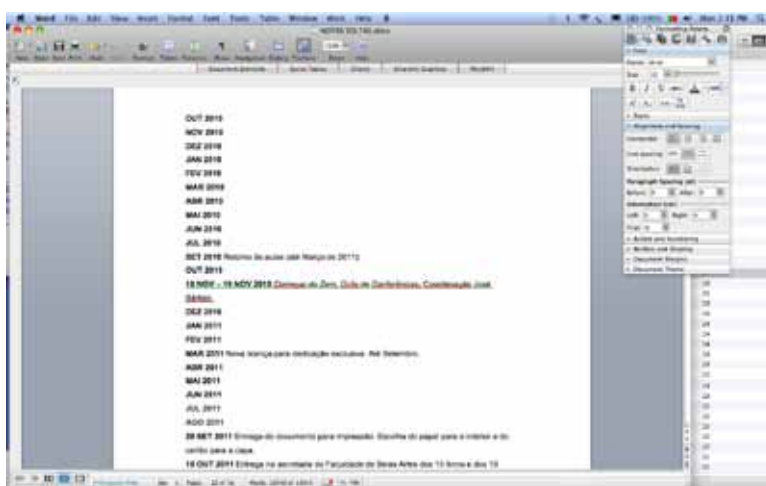
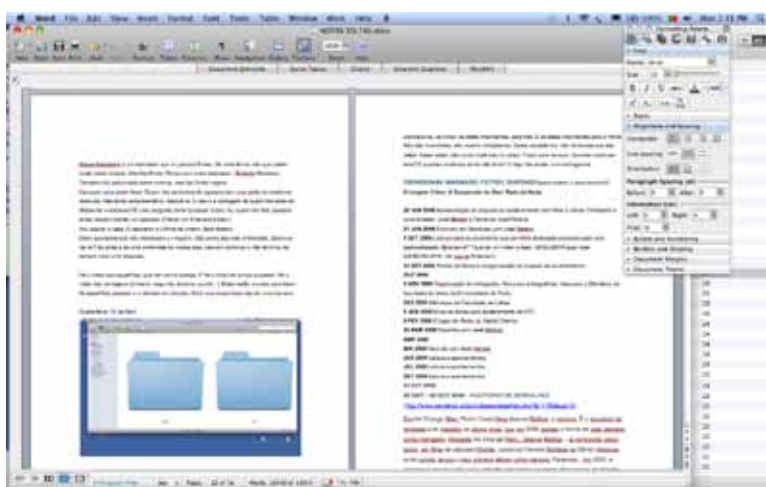
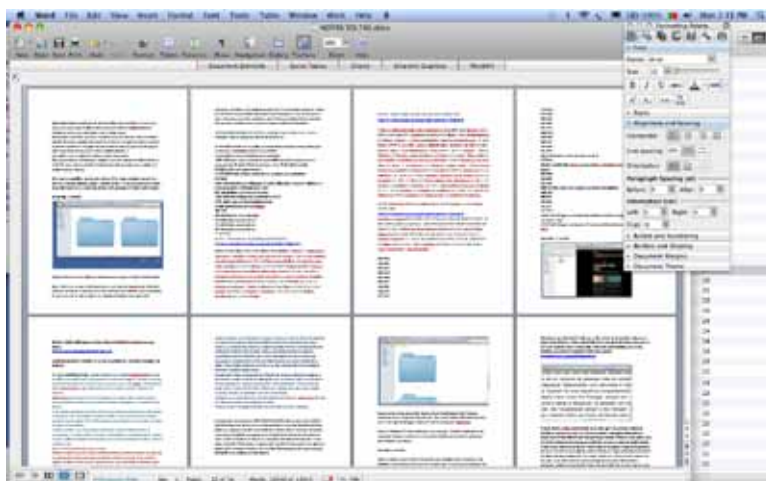
Ideias para vídeos.

Aqui estão. Só ideias. Nada de vídeos.

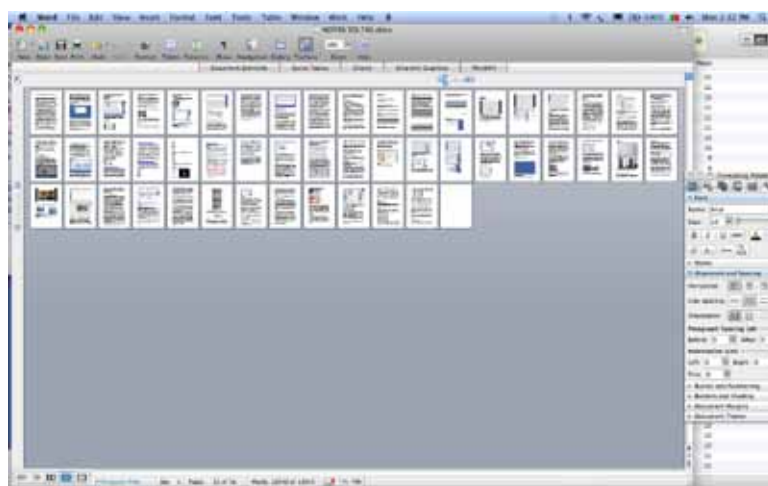
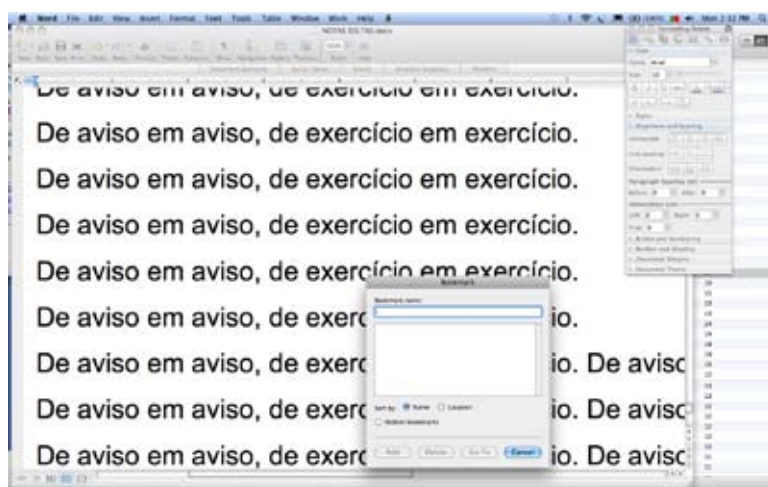
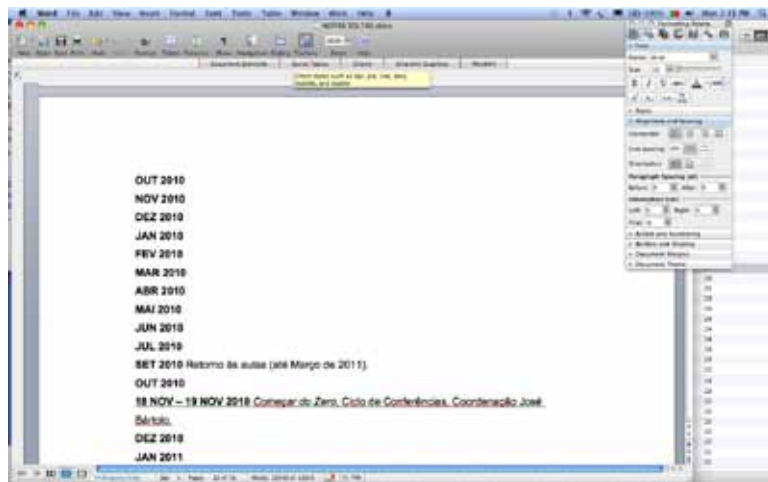
Estes nasceram assim, para não serem feitos, os vídeos por fazer. Videografia imaginária (este capítulo já está previsto no índice?).



A imagem video — A suspensão do real



Ver o trabalho a diferentes escalas. Quando se pára. É preciso fazer ZOOM IN e ZOOM OUT. O trabalho dentro do trabalho. É assim.



Há um limite para este exercício. Corre o risco de se tornar ilegível (há um outro capítulo...).

Terça-feira, 10 de Maio

Sim, haverá um perigo nas aproximações e nos distanciamentos. Tanto num caso como no outro, podemos correr o risco de deixar de ver. Deixar de ver.

Os perigos, sei quais são. Como sei, vão ficar aqui a pairar. A pairar sobre o trabalho. Um trabalho perigoso, tanto desprendido das coisas (do próprio objecto) e como depois preocupado em afirmar-se demasiado; a dizer constantemente o que quer ser e não ser... E a aproximar-se demais...



Parar.

Quarta-feira, 11 de Maio

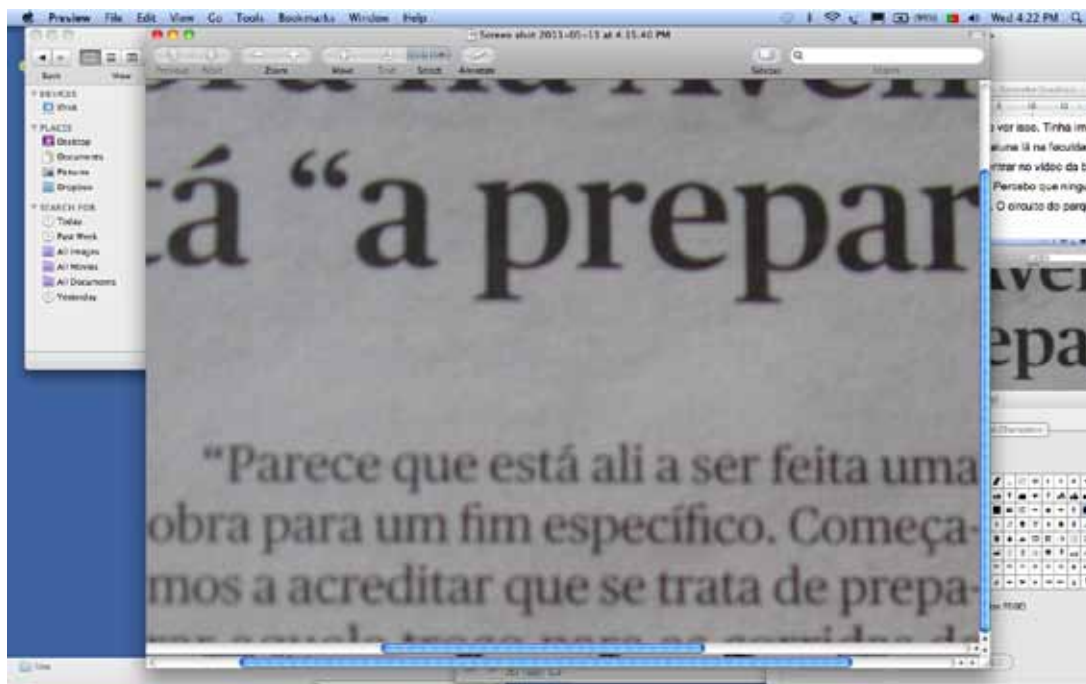
E continuar.



As sapatilhas, aqui estão as sapatilhas. Não estão no parque da cidade nem dentro do carro. Estão fora. Fora do circuito (por acaso há um outro circuito a ser montado lá, um verdadeiro circuito, totalmente fechado, uma coisa maníaca). Estas sapatilhas ainda hoje lá estiveram, no circuito. E saíram. As sapatilhas são umas velhas sapatilhas. Já estiveram para ser substituídas por outras. Mas nas lojas de desporto não havia nenhuma que conhecessem o circuito. Ainda tentei, mas não deu. Não havia. Ainda pensei que depois de percorrer todas as lojas possíveis traria umas sapatilhas novas para fazer o circuito do parque da cidade. Umas mesmo boas para fazer o vídeo do circuito, como vi num outro vídeo. Eram umas sapatilhas copiadas de um vídeo, quase iguais, as que eu queria. Mas não deve ter lá muita saída esse tipo de sapatilhas, porque não as vi por lá. Estas velhas sabem de cor o circuito, o que não é coisa de deitar fora... Saberão bem demais qual é o circuito? Nem me lembro bem qual foi o circuito de hoje. Estas sapatilhas, são uma espécie de GPS, escolhem o caminho, levam-me por lá. Permitem que me esqueça de o escolher. Qual foi o caminho de hoje? Qual foi? Não me lembro. São velhas mas de alta tecnologia com sensores ultra sensíveis.

Ultra sensíveis são as sapatilhas velhas que estão na fotografia. O vídeo que quero fazer para o trabalho, para o conjunto do trabalho já está há muito tempo na minha cabeça, como se sabe. Mas antes de isso acontecer, é preciso perceber se as sapatilhas ultra-sensíveis querem entrar num filme em que são elas próprias. O problema é esse. Saber se este filme que se prepara para fazer quer ele próprio ser um filme. Antes de mais é preciso saber. Por isso as sapatilhas terem vindo até aqui, terem saído do circuito, de dentro do carro. Serão capazes de sair de si e entrar no filme onde terão de se esforçar para serem as sapatilhas do circuito? Circuito, circuito, circuito. Eles estão a montar o circuito e isso não é nada agradável. Ninguém gosta daquele circuito e afinal está a ser construído e aperfeiçoado (melhor ainda que o anterior), como li hoje no jornal. É uma daquelas notícias que se lê e que se vê logo a utilidade. Saber que há outras pessoas que acham que o circuito do parque da cidade é supérfluo (não serve). Por isso saí hoje do parque da cidade com as sapatilhas na mão. O circuito não servia nas sapatilhas. Era de um tamanho estranho. Tirei-as e trouxe-as na mão. Não podiam lá ficar porque estão a montar o circuito fechado com *guard rails* no parque da cidade. Quem gosta de *rails*? Há uma aluna na faculdade que gosta de *rails*. Ouvi dizer que faz acrobacia nos *rails* e tudo. Quero ver isso. Tinha imaginado um vídeo numa barra de ginástica competitiva, mas há uma aluna lá na faculdade que faz o mesmo em *rails* da auto-estrada. Talvez queira a aluna entrar no vídeo da barra que se transforma em *guard rail*. Talvez e assim sair do circuito. Percebo que ninguém goste do circuito. Não voltarei lá ao parque com um circuito assim. O circuito do parque da cidade é um circuito viciado. Está feito e não se pode entrar.

A imagem vídeo — A suspensão do real

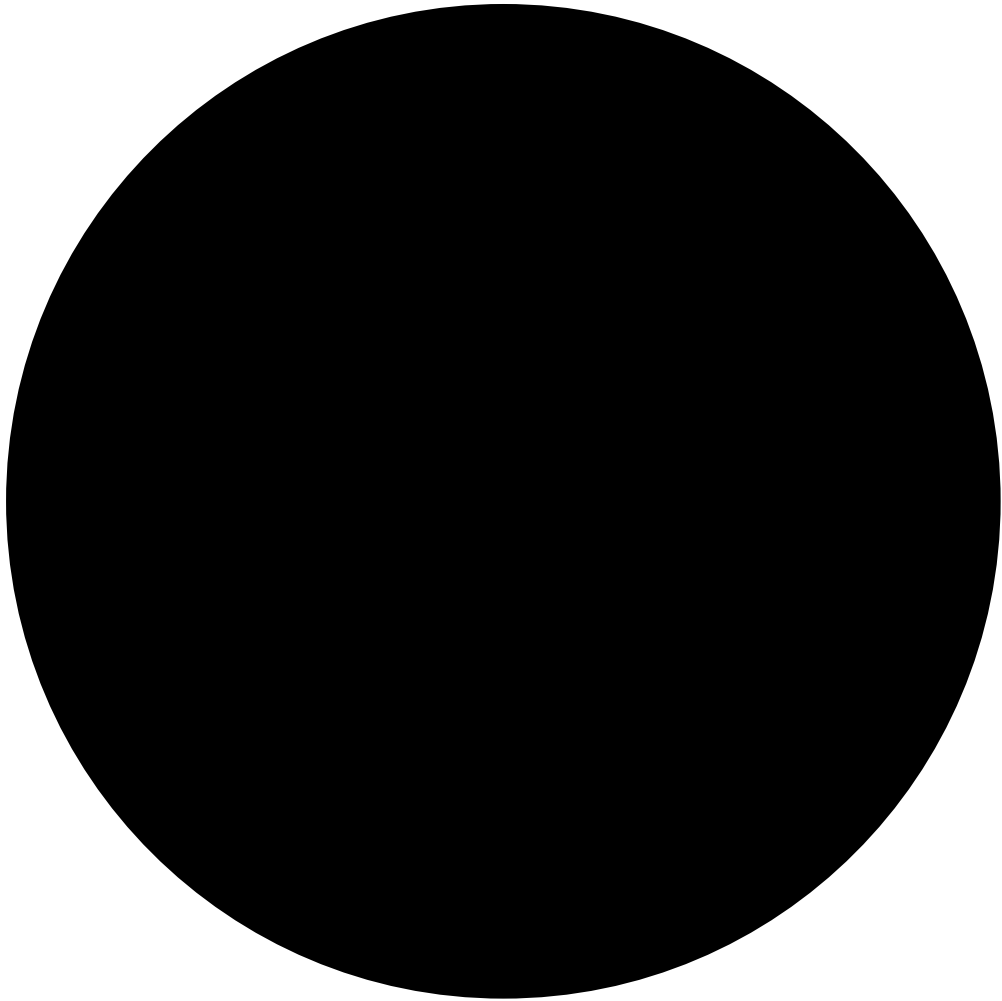


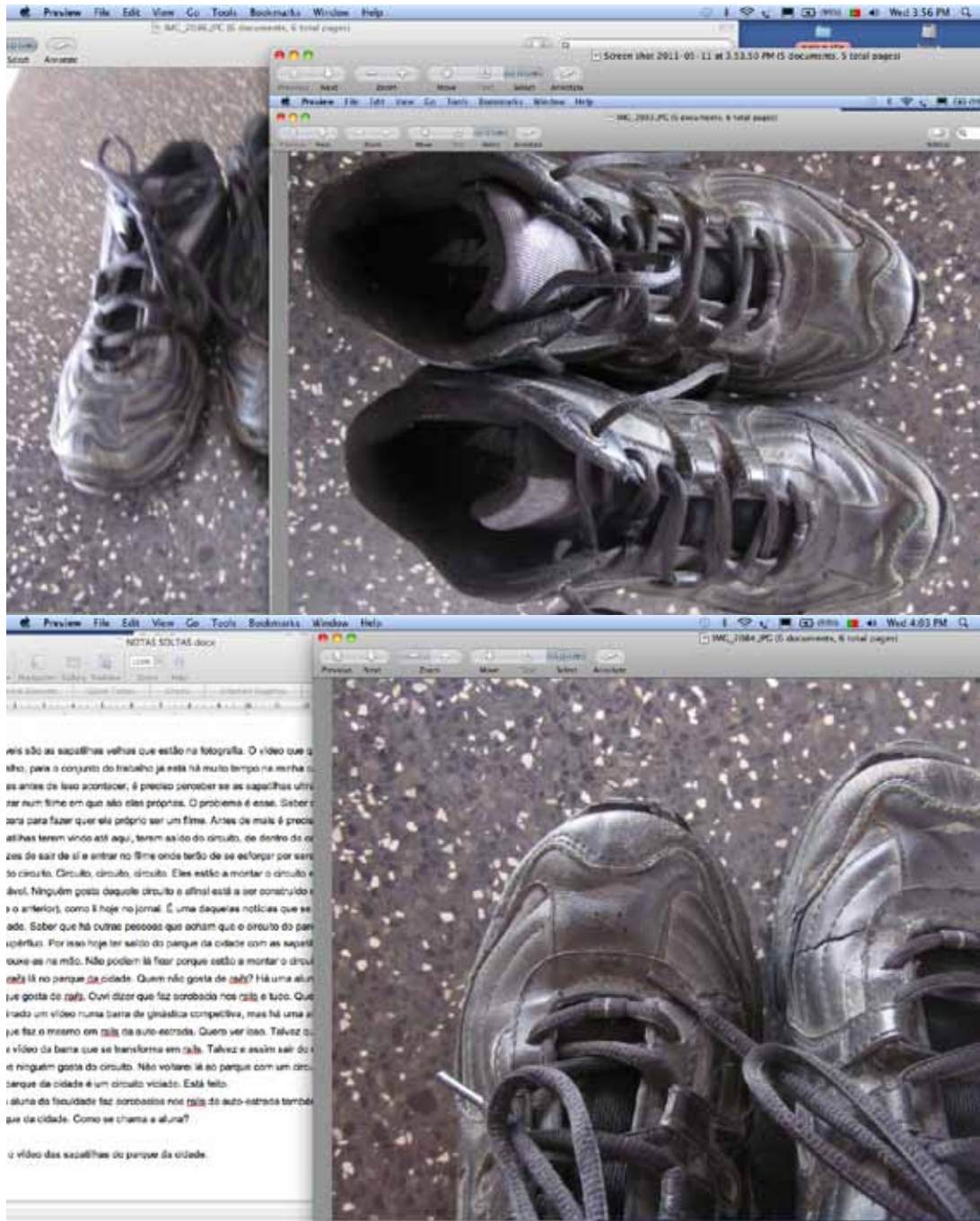
Agora, se a aluna da faculdade faz acrobacias nos *rails* da auto-estrada também pode fazer nos do parque da cidade. Como se chama a aluna?



Abandonar o vídeo das sapatilhas no parque da cidade.

Um buraco negro.

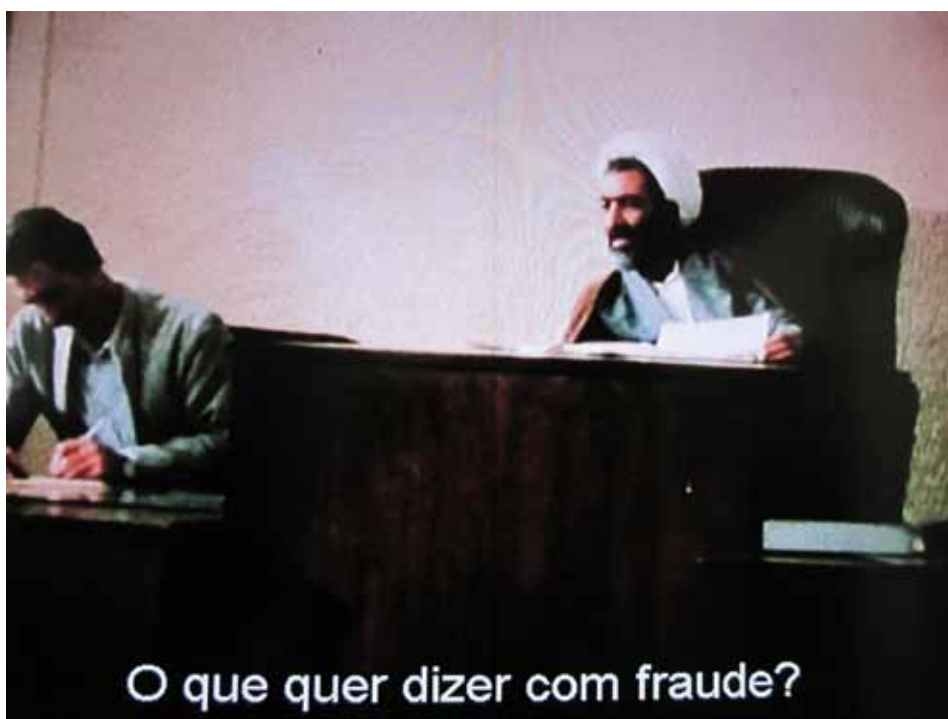




Trouxe as sapatilhas comigo. Porquê? Esqueci-me de as deixar na mala do carro. A razão é simples.

Os esquecimentos, como é que os esquecimentos fazem a sua história paralela? Esqueci-me de deixar as sapatilhas na mala do carro. Esqueci-me de verificar se tinha bateria no telemóvel e não te liguei, desculpa. Não liguei porque não tinha bateria. Ou não foi assim?

Li também hoje no jornal uma frase solta do Godard que tinha interesse. É uma frase que tem interesse para aquilo que se faz aqui. Não é caso único, este. Há pelo menos mais um de que ontem se falou. Um texto que é uma fraude (são tudo rumores). O Godard diz hoje no jornal mais ou menos isto: “O cinema é a mais bela fraude do mundo.” Há outras fraudes. Belas? Sim. Não gostas do Godard? Então não gostas desta frase. Eu gosto. Uma fraude, uma fraude do tamanho do mundo. É isso que o Godard quer dizer. De que tamanho é a fraude de que ontem falámos? Não é tão grande como o mundo, nem maior. Mas é uma fraude. Mais pequena, mas não deixa de ser uma fraude e isso é que conta. Ser uma fraude.



Abbas Kiarostami, *Close-Up* (1990)

Parece que está ali a ser feita uma obra para um fim específico. É uma fraude o que se está lá a fazer: uma obra para um fim específico. Fechar o parque da cidade com *rails* a toda a volta, uma fraude que é pelo menos do tamanho do parque. Ainda assim, podia ser maior ou mais pequena. Podia-se fechar a cidade, ou uma casa, como em *Home* (2008) de Ursula Meier.

Fechar uma casa e os seus habitantes ao resto do mundo. Será uma fraude do tamanho do mundo? Os *rails* serão uma fraude? Uma fraude para quem quer fazer ginástica competitiva.

Os *rails* da aluna.



Ursula Meier, *Home* (2008)

As acrobacias da aluna em cima dos *rails*. Vamos ver o que acontece aos *rails* do parque da cidade? As sapatilhas estão a salvo, aqui comigo. Não irão ao parque que podem não voltar. E são umas sapatilhas velhas, gastas. Umhas sapatilhas gastas. Compro uma novas? Não há. Deixaram de se importar sapatilhas para circuitos. Aqui não se produzem sapatilhas para circuitos. Têm de vir do estrangeiro que não havia saída. Deixaram de as mandar vir. Já tentaste pela *internet*? Não queria, mas vai ter de ser. Não há nada que não se possa ter, agora que há *internet*. Com sensores e tudo... *Super* sensíveis. E com sorte consegues um preço especial na *internet*. Quantas fraudes há no mundo? A mais bela é o cinema, diz Godard.

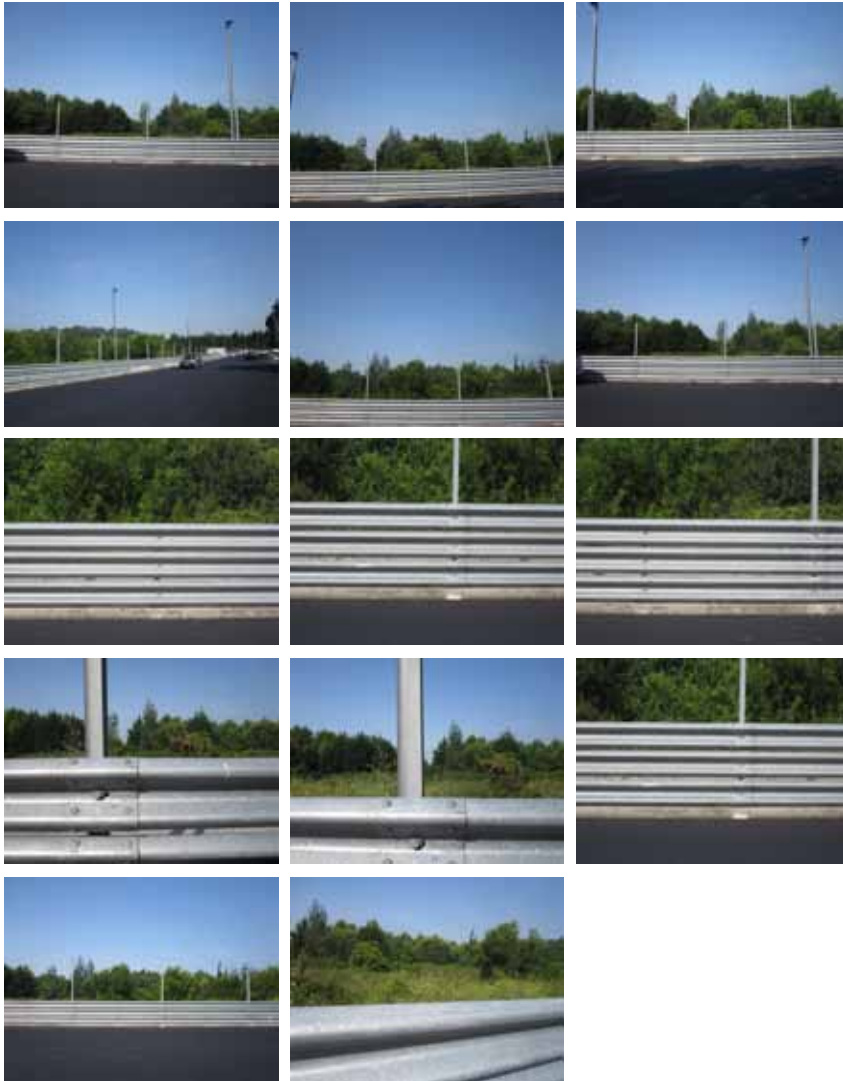
E agora? Vou tentar a minha fraude ou o meu azar? Por azar não vi o filme de Chantal Akerman que passou anteontem em Serralves. Já tinha perdido o DVD onde os filmes dela estavam e agora perco um filme seu em Serralves. Por azar...Haverá alguma coisa com as coisas perdidas e a Chantal Akerman?

<<http://www.serralves.pt/actividades/detalhes.php?id=1954&pai=3&tipo=passadas>>

[MAI 2011 (Seg), 21h30 *Un jour, Pina a demande*. Realização: Chantal Akerman (1983) Duração: 58']

Coisas à volta dos *rails*. A aluna em cima dos *rails*. E à volta quem? “Filmando quase sobre os corpos dos bailarinos” diz o breve texto de apresentação do filme que Chantal Akerman fez acompanhando o trabalho de Pina Baush e que está no *site* de Serralves. Filmando sobre os corpos dos bailarinos...

Quinta-feira, 12 de Abril



Fui lá ver o que se passava. E a verdade é que os *rails* estão a crescer. Cada vez há mais *rails*, até se conseguir fechar o circuito à volta do parque da cidade. Há também um prédio que vai ficar fechado. Fechado no parque da cidade pelos *rails* do circuito. Fora do resto do mundo. Entrei no filme sem querer, agora que estive lá.



Nesse prédio, conheço umas pessoas. O Sandro é uma dessas pessoas. E já lhe disse que lhe levo o filme para ele ver. Talvez com o filme fique claro para ele que também está dentro do filme. Outra vez a fraude? Disse-me o Sandro que os construtores de *rails* não têm sido simpáticos. Esperava-se uma certa simpatia, agora que estão a construir os *rails*, até porque ninguém gosta de *rails*. Só a aluna. De resto, ninguém entende porque é que se tem *rails* à porta de casa. Por isso o Sandro diz que não foram simpáticos. Se tivessem sido simpáticos a fraude não era do tamanho do mundo, como é na realidade. Uma fraude monumental, a construção dos *rails* à volta do parque da cidade. O parque da cidade vai ficar fechado, assim como o Sandro e os vizinhos dele. O negócio vai cair, como já caiu, aliás. Um dos vizinhos já perdeu clientes no preciso momento em que o primeiro *rail* foi colocado. Um cliente não gostou e foi-se embora. E irão mais. Os clientes vão embora, todos, até isto acabar. Depois não voltarão. O prédio do Sandro ficará isolado do resto do mundo, sem clientes nem nada. Vamos ficar fechados aqui, diz o Sandro. Não temos hipótese nenhuma e não percebemos porquê, até porque ninguém foi simpático, nem disse nada.

As fotografias podem ir para um *blog* que os moradores estão a montar? Sim, aqui vão as fotografias do início da fraude. Vão por *e-mail* e pode fazer delas o que quiser. Um dia ainda lhe apareço aí com uma câmara de filmar. Para a reportagem sair no primeiro jornal.

A reportagem sobre os moradores do prédio que vai ficar fechado. Como farei para entrar e sair? O problema é esse. Um sítio de onde não saberemos sair. Um sítio onde não sabermos como entrar. As entradas e as saídas onde estão? Estamos aqui. E agora?

Há outros sítios como este, fechados ao mundo, mesmo que o sítio seja um parque da cidade (com patos que voam) e um prédio com moradores. Um lugar que vai ficar fechado ao mundo.

É como um mundo às escuras.



O *Juventude em marcha* (2004) do Pedro Costa não é tão escuro como o *No quarto da Vanda* (2000). Fazem parte de uma trilogia, mas este é o menos escuro e o mais complexo. As redes, as ligações, as narrativas. É um filme cheio de textos que se cruzam, mais ou menos lineares (são histórias que se contam), mais ou menos caóticos.

O branco dos edifícios do bairro, as personagens que se isolam no branco. A luz dos interiores e especialmente a luz que vem da janela do novo quarto da Vanda. Há espaços abertos. E um espaço vazio com portas e paredes brancas. É só na aparência que este filme é mais claro. Anda à volta de Ventura e este tem um olhar transparente. Talvez por isso a aparente claridade do filme.

E a porta da entrada que fica com a chave na fechadura. As portas que são difíceis de abrir, a porta que se fecha repetidamente. Há portas, muitas portas neste filme.

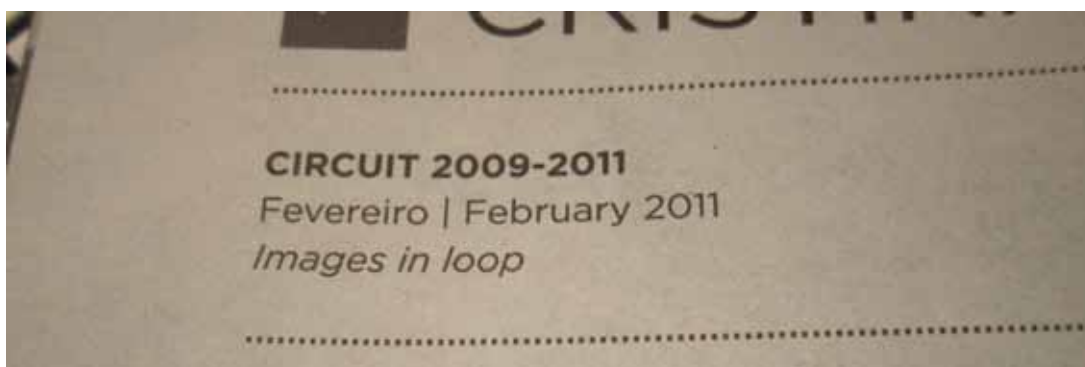
Sexta-feira, 13 de Maio

E há céus azuis. O Pedro Costa diz (na entrevista que vem com o DVD do filme *Juventude em Marcha*) que é nos exteriores que está a estranheza deste filme, não nas paredes brancas.

A imagem da chave na porta. Uma chave na porta. Não sei se me enganei. Não sei se a chave é esta ou se não é. Será que não consigo abrir a porta? Será que esta é a chave certa? Não há muitas mais chaves em portas. As portas abrem-se sem chaves. Agora, as novas portas não, precisam de uma chave. Não consigo abrir a porta com esta chave, mas a chave é esta. Eu faço isso.

As histórias, as coisas que se contam. Temos tempo para ouvir as histórias, as coisas que aconteceram.

Ter tempo, é o que se percebe que é preciso ter. Ter tempo? Quanto tempo? Dois anos? Três anos? Quanto tempo? Espera, é preciso esperar. Ter tempo.



Ter tempo de 2009 a 2011. Foi o designer de Lisboa que me disse que o tempo era este (2009-2011). Disse-me que era assim, que o tempo era este e eu aceitei sem dizer nada. Só mais tarde, aí uns quinze dias depois, talvez até três semanas, é que lhe disse que era estranho, muito estranho. Que não me lembrava de termos estabelecido um tempo. Que era uma coisa vaga ao princípio. Mas não, não era. Era um tempo de 2009 a 2011 e que pedia desculpa pelo erro se fosse dele. Aceitei as desculpas e disse-lhe que não havia erro, que era assim mesmo, desde o princípio. Que o circuito tinha demorado esse tempo a fazer. Os *rails* do circuito atrasaram tudo, por isso acabou por ser assim, entre 2009 e 2011. Que era um tempo certo, entre 2009 e 2011. Um erro, pensei eu... Apesar de tudo um erro. Este trabalho tem um erro. A data não fui eu que a coloquei mas encontrei-a lá. Estava lá e ainda deve estar, apesar das imagens em *loop*. É que as imagens estão em

loop, percebes? Por isso não há tempo para as imagens, são sem tempo. Têm um tempo incerto, em *loop*. Uma estranha frieza percorreu o meu corpo quando vi que afinal havia datas definidas: 2009-2011. Uma estranheza tal que não fui capaz de dizer nada. Mesmo nada. Fiquei calada, o erro foi esse. É sempre o mesmo erro. O silêncio, desde o princípio, o silêncio das imagens.

Enviarei o novo plano de montagem do vídeo. O anterior não explicava tudo. Se for possível, as versões do vídeo são para ver uma em cada dia. Não pode ser. Como é que dizemos aos visitantes da exposição que têm de vir cá três vezes? Não podemos, isso não faz sentido. Então vamos arranjar outra solução. Vamos colocar as versões em sítios diferentes da exposição, em salas diferentes, misturadas com coisas diferentes em salas diferentes. Está bem, a sala é grande, ponho uma em cada canto e ainda sobra um canto.

É preciso ter criatividade para se montar uma exposição. Uma curadora é uma pessoa criativa. Os artistas não percebem, mas há coisas que não se fazem. Dias diferentes para um vídeo que se pode ver em quinze minutos, mas três dias para o ver? É impossível, é pior do que os vídeos que demoram 40 minutos para serem vistos. Quarenta minutos só para um vídeo numa exposição. Onde nos sentamos? Impossível. Não se pode ver. Agora três dias?

Então o que estás a contar ver? Uma sala de espelhos? Os espelhos que deformam são interessantes, estamos sempre lá e bem, mesmo deformados. Queres entrar na sala dos vídeos? Os vídeos são interessantes, são como espelhos. Podes ver. São interessantes.

Já não se pode dizer a palavra interessante para coisas que se vêem e que achamos interessantes. Caiu de moda. Nem a palavra criatividade. Há muito tempo que sabia isso porque é uma coisa que se sabe. Não há artistas criativos e há artistas criativos. Há artistas maus e artistas bons. Até há muito mais artistas maus. Aí 90% são maus. É tão interessante essa tua ideia. Que ideias tão interessantes. Uma obra interessante e criativa. Se as pronunciases és banida do sistema. É a criatividade do sistema que impõe estas regras. São regras criativas, que fomentam a criatividade. Tens uma obra. Será que *obra* também não fica bem? Estou a fazer uma obra maior, uma obra. Agora é que é, uma obra maior que as outras. Há uma obra maior por trás disto? Também não se pode falar que fazes obras, obras de arte. Não se pode. Estou a fazer uma obra de arte. Que ridículo.

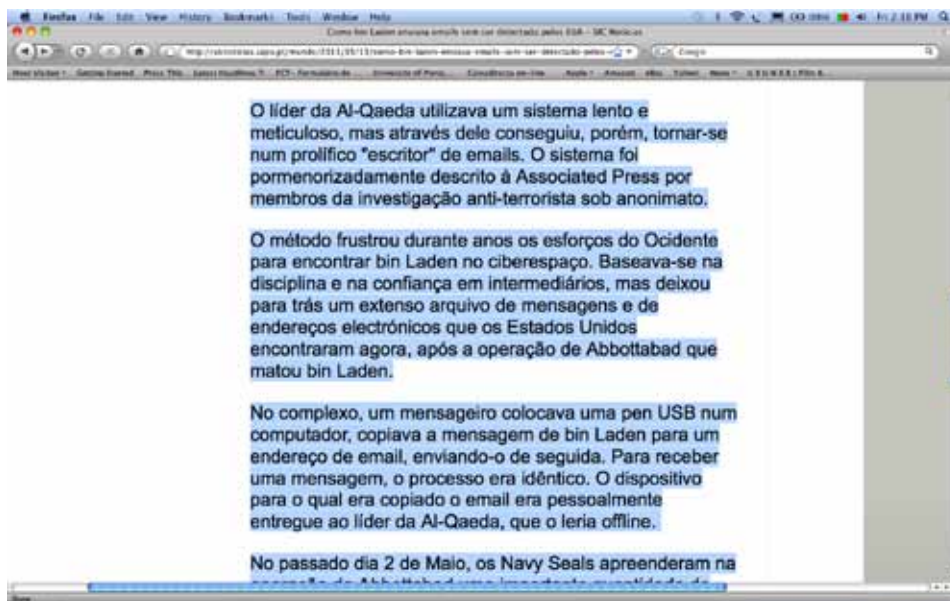
Então o que fazes? Não sei, não sei. Tudo menos. Fazer cada vez menos em mais tempo, se for possível. Muito tempo para isto. Dás-me quanto tempo? Não há tempo, tenho de lá estar às nove em ponto. Sou pontual, sempre. Não gosto de chegar atrasada, nunca, irrita-me que alguém fique à minha espera. Nunca faço isso.

Mas não sei, isto não parece que vá interessar a ninguém. Se eu pudesse não fazia isto, mas tenho um calendário e já está, comecei. Agora, vais ver, tudo vai fazer sentido, tudo vai fluir, a escrita tem ritmo. Vais ver que se resolve. Estou atrasada.

E arranquei sem que pudesses entrar. A porta veio aberta e nem reparei nisso. Arranquei e não sabia que não tinhas entrado. Ouvei uma porta a bater e foi isso que me fez pensar que tinhas entrado. Mas não, ficaste fora, lá fora. O carro arrancou e desapareceu. Nunca mais o vi. A porta aberta.

Velocidade louca. O vídeo não é para velocidades loucas. Não se filmam bem cenas de velocidade com câmaras de vídeo. A câmara não consegue apanhar o que passa depressa. Uma ciclista passou e não a vi. O vídeo não apanhou a ciclista e a velocidade era a de uma ciclista. É um vídeo de ciclistas invisíveis. Elas passam, as ciclistas umas atrás das outras, mas não se vêem, desaparecem instantaneamente. Vou fazer *slow motion*.

Vou colocar a câmara na bicicleta e já está. A câmara parada na bicicleta vai-se confundir com a ciclista invisível. Uma câmara invisível. Ninguém dará conta da câmara na bicicleta e filmarei os *rails* a serem colocados no parque da cidade. É insuportável a sensação de que sabem que estamos a filmar. Assim na bicicleta não se vai reparar nisso. Os *rails* serão filmados sem que seja notado. Filmes ocultos, câmaras ocultas.



Há duas palavras que estão na imagem que está em cima que me interessam (gosto da palavra, tu não? Também podemos dizer que são duas palavras estranhas, é melhor?).

As palavras são **CIBERSPAÇO** e **INTERMEDIÁRIOS**. Encontrar Bin Laden no ciberespaço e a confiança em intermediários.

Segunda-feira, 16 de Maio

Não gosto de coisas inventadas.

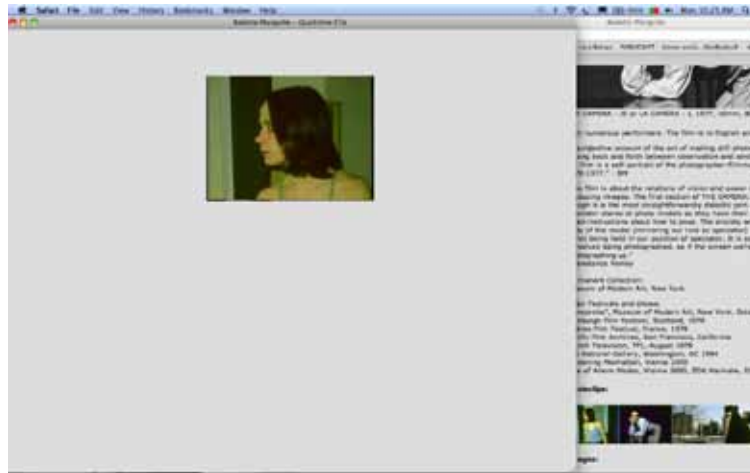
As coisas como são.

As histórias, a apropriação do real. Olha para a esquerda, olha para a direita. Desvia o olhar daqui para ali.

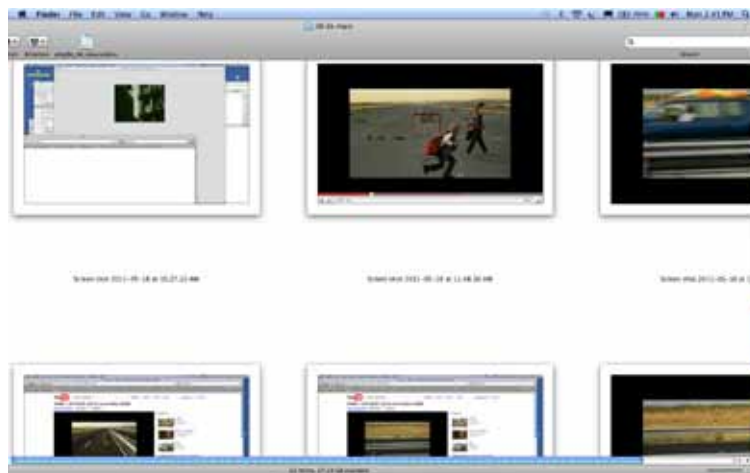
Babette Mangolte

The camera: Je or la Caméra: I (1976)

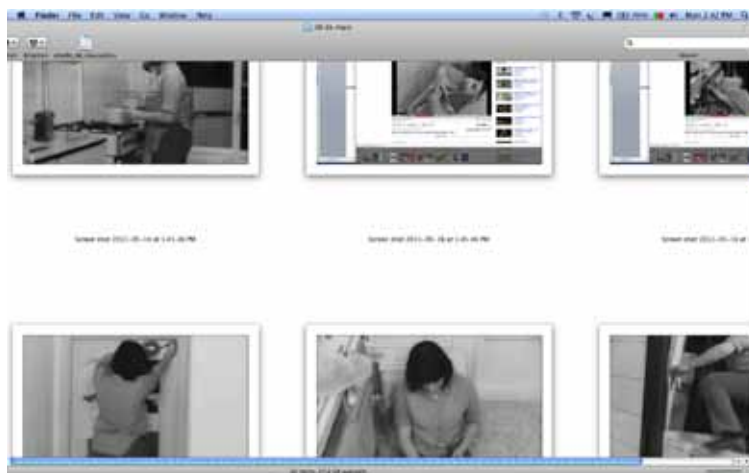
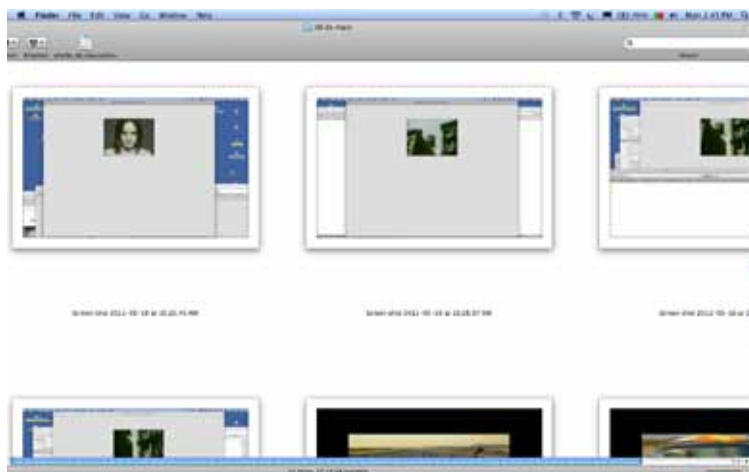
O dispositivo está montado e a partir daí, as coisas vão-se fazendo. Qual é o dispositivo?
Que dispositivo é esse que montaste?



Screen shot atrás de screen shot. Uma pasta de screen shots. Hoje é o dia dos screen shots.



A imagem video — A suspensão do real



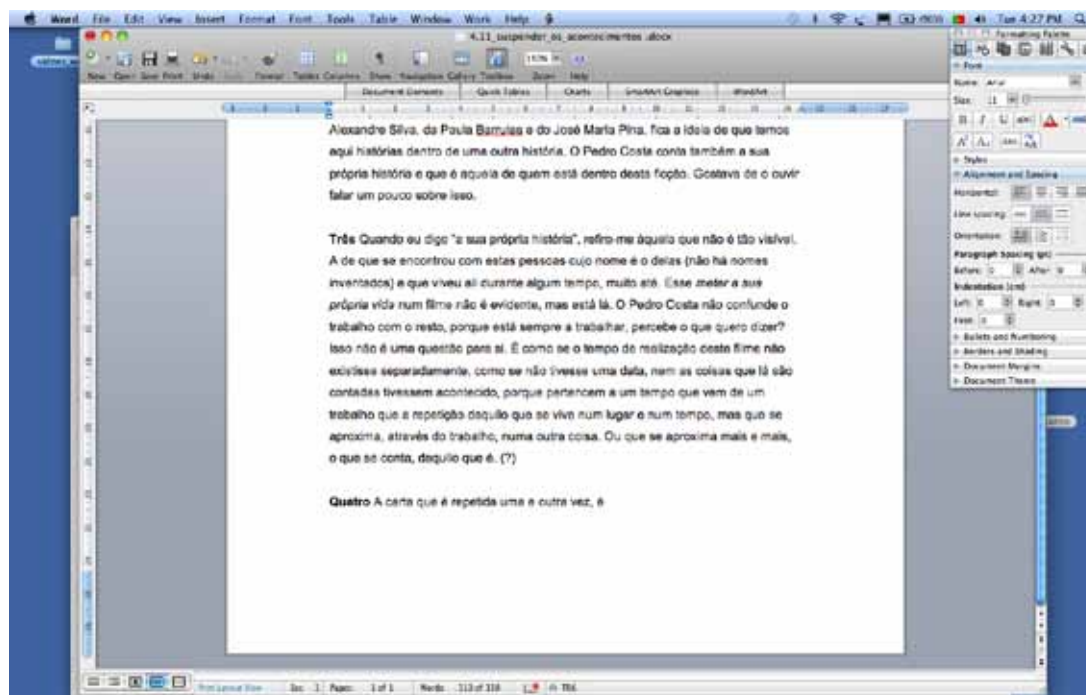
Aqui está o filme perdido da Chantal Akerman: *Saut ma ville*, 1968. Havia ainda outro.

Terça-feira, 17 de Maio

Voltar às entrevistas, até porque faltam muitas perguntas ainda. As perguntas têm uma correspondência com o que fica a pairar no dia seguinte. O que fica do que se vive são as perguntas (ou respostas?). Eu fiz aquilo? Eu não fiz aquilo? Eu almocei *Suchi* com uma amiga no restaurante aqui ao lado. Ou foi noutra cidade? Não me lembro bem, onde terá sido? Não me lembro do que comi, só me lembro que não havia lugar. As entrevistas permitem ir fazendo as perguntas daquilo que nos lembramos de ter visto um dia. E permitem adivinhar as respostas. Já alguma vez fizeste uma pergunta da qual não sabias a resposta? É assim que são feitas as entrevistas, à espera de uma resposta às perguntas. Eu não sei se respondo às tuas perguntas. São perguntas sem interesse nenhum, porque já se sabem as respostas. Para que queres que eu esteja aqui a responder às perguntas se estas não te interessam assim tanto?

Então ao contrário, se preferires. Faz tu as perguntas que eu tento as respostas. É justo?

Num processo de pergunta-resposta nunca permitir que as perguntas sejam respondidas nem que as respostas respeitem às perguntas feitas. É possível fazer isto num vídeo? Eu já vi isto nalgum lado. Perguntas e respostas, num desajuste total (não é uma ideia nova, claro que não). No entanto, experimentar o impossível, que é mesmo assim fazer as perguntas e dar também as respostas, mesmo que a outras perguntas. Por isso ainda haver muitas perguntas a fazer. Hoje. E depois respostas a dar.



Por exemplo, o Pedro Costa disse-me que sim que podia enviar-lhe as perguntas, ou outra coisa qualquer, o que quisesse. Aqui vão.

No entanto, daqui nunca chegarão aí, já que eu uso um meio de transporte à distância que não reconhece documentos *Word*. Só um dia, quem sabe, quando se resolverem estes problemas de incompatibilidade. Ficarão guardadas para um dia serem feitas. Diz lá o que queres perguntar. Qual é a pergunta? A garganta está seca e não sou capaz de a fazer. Ficou na garganta, a pergunta ficou lá. Fica para depois.

Quarta-feira, 18 de Maio



Pedro Costa, *Onde jaz o teu sorriso?* (2001)

Li um texto de Jean-Pierre Gorin sobre o *Onde jaz o teu sorriso?* no livro *Cem mil cigarros*, e que não tinha lido ainda. Ia à procura de mais coisas sobre o *Juventude em marcha* e encontrei este texto. É um texto espantoso. Como é que este livro consegue reunir textos tão espantosos? Também não sabia quem era Jean-Pierre Gorin e agora já sei. Já o tinha visto num pequeno vídeo há algum tempo atrás, mas não sabia que o ia encontrar de novo. Um amigo do casal Danièle Huillet Jean-Marie Straub. E claro, do Pedro Costa. Ao investigar uma coisa, encontro outra (volto à mesma coisa). É sempre assim, porque não dizer que é sempre assim? Há uma rigorosa cadência nestas investigações, pois umas coisas levam a outras, numa matemática visível.

Continuo por aqui às voltas. Às voltas.

Como fazer imagens vídeo bem feitas com uma câmara lenta? É uma preocupação que tenho, entre outras. Encontrar uma câmara lenta e depois colocá-la no sítio.

Quinta-feira, 19 de Maio



Chantal Akerman, *La Chambre* (1972)

A matemática tem destas coisas, é sequencial. Isto dá isto e isto dá aquilo. Daqui para aqui e agora daqui para ali. Não há resultados, só etapas que levam a outras. *As cem vantagens, a matemática e a Valentina* dizem exactamente que cem é um número certo, são vantagens contadas para serem certas e são mesmo exactas. Quando vemos coisas é porque são para ver. Encaixam no que tínhamos visto mesmo antes de vermos o que estamos a ver. É sempre contínuo o raciocínio matemático, linear. Páginas e páginas de raciocínios matemáticos, como os filmes da Chantal Akerman, em especial o *News from Home*.

Sequencial e matemático, mesmo que a ordem seja invertida não deixa de ser linear. Uma história leva a outra. Chantal Akerman e a matemática ou *Valentina e a matemática*, mais as cem vantagens. É sequencial a contagem, de um até cem, sempre a seguir uma sequência. E lembrei-me que me mandaste um livro em 1982 e que tinha uma dedicatória. Dizia que o livro era para ler e reler e que aquele dia era especial. Ler e reler é matemático, o livro tinha de aparecer um dia. Mando-te o que disseste daí, de 1982.

E as imagens do filme em *screen shots*, para ficarem aqui dentro deste manual do nada, das coisas do nada. Mando-te também as imagens dos filmes de Chantal Akerman e outras

fotografias. Estas imagens vieram hoje depois das de ontem (que não estão lá) e amanhã virão mais. É a sequência matemática.

Continuo sem perceber o que fazer com este material. Isto é material guardado. Já vinha de trás, mas só agora é que está a ser arquivado. Isto será um arquivo? Um arquivo?

É uma pergunta. Tinha ficado a pairar já não sei porquê. Há um eco na cabeça, deve ser isso, o arquivo. Um eco.

Ecos.



Chantal Akerman, *News from Home* (1977)

Ecos vindos de longe. Que ideia matemática!

Found a way to understand the things I'm learning. São os ecos. Os ecos que vêm de longe. Até pensei que podia voltar a ser aluna, mas como? A aprender o que é ensinado? Por estranho que pareça a Agnès Varda diz que é uma jovem videasta, que está a aprender e que faz instalações. Estou à espera de ouvir isto que ouvi em 2009 e que está gravado numa cassette vídeo. Estou à espera de ouvir novamente, mas andam à procura da cassette.

Como uma banda sonora para os meus ouvidos. Os ecos. E pensei que sim, que é preciso saber o que fazer com o que se aprende. A contar, por exemplo, para que serve isso afinal? Para que serve aprendermos a contar? Para quê? As cem vantagens, sabes contar? Uma, duas, três...

A minha memória é uma embrulhada, por isso aqui estou a arquivar. A ecoar, para ser mais precisa. A matemática é precisão. Uma precisão matemática que ecoa por aí. Não vejo os teus olhos, mas mesmo assim sei o que estás a pensar e até te podia dizer o que é. Nem preciso de te ver. Basta a respiração ao telefone. Já sei o que dizes, já sei o que pensas. Com as cartas é o mesmo. Não precisas de escrever nada no papel para saber o que queres dizer. Basta mandares-me as cartas, mesmo sem nada, que saberei tudo, exactamente. O nó na garganta, sei que estás com um nó na garganta porque não perguntas nada. Basta ver. O que vemos é precisão matemática. Vê e já sabes o que estás a ver. Ouve e já sabes o que estás a ouvir. Lê o que está escrito.

Bartleby só falava para responder. Acho que tinha um nó na garganta. Não perguntava nada e mesmo para responder o nó devia lá estar. Um nó na garganta.

Segunda-feira, 23 de Maio



Perdidos no Gerês, uma notícia de 2008 que vi hoje. Três pessoas, dois homens e uma mulher, estavam perdidas na Serra Peneda-Gerês entre a Portela do Homem e a aldeia de Pitões das Júnias. Pediram socorro pelo telemóvel. As três pessoas dormiram numa tenda e mantiveram contacto telefónico. Estavam perdidas e as condições climatéricas não ajudavam. Um helicóptero esperava para levantar voo em Santa Comba Dão. As três pessoas seriam resgatadas e encaminhadas para um posto de comando onde os primeiros socorros seriam dados, caso fosse necessário. As buscas foram retomadas depois de um forte nevão ter impossibilitado o trabalho. A jornalista ainda disse que as três pessoas quando voltassem teriam o seu carro à espera para as levar de volta ao Porto.

<<http://videos.sapo.pt/O6tij4KZBioebvTeg8AW>>

O Pedro disse com tanta segurança que a jornalista que eu procurava se chamava Catarina Folhadela que acabei por a encontrar no Gerês, numa reportagem de 2008. Esta notícia agora arquivada e a que li hoje no jornal Público e que diz que “mais de 20 mil pessoas já desistiram de procurar emprego em Portugal” são o princípio do arquivo. No entanto, a jornalista não era a mesma. Eu procurava afinal uma outra que também se chamava Catarina. Ao encontrar a jornalista que relatava a notícia sobre as pessoas perdidas no Gerês, fiquei pensativa. Parecia-me que conhecia aquela cara de algum lado. Foi minha colega na escola de certeza, ou então num outro lugar, mas era tão familiar aquilo que dizia que só a podia conhecer de algum lado. Depois, as pessoas encontraram o carro para voltarem ao Porto. A viagem foi um alívio. Foi como se tivessem sido levadas num táxi onde fosse só preciso entrar e deixarem-se ir. Ninguém à frente, todos atrás. Ninguém precisou de conduzir.





Encontrei o sítio ideal para o movimento lento. Falta só a câmara. A câmara lenta.

Terça-feira, 24 de Maio

Sobre dispositivos, sobre o uso de dispositivos, sobre a recusa dos dispositivos, sobre dispositivos, sobre arquivos. Encontrei o dispositivo que precisava porque é um dispositivo partido ao meio. É um *meio dispositivo*. O que falta, o outro meio, está arquivado. Sendo, assim, por ser imperfeito na sua própria integridade, este é o dispositivo que pensava encontrar. Não sei se é o dispositivo que esperava encontrar ou se é o dispositivo substituto daquele que eu esperava encontrar.

É mais isto: tinha visto o dispositivo ideal para fazer o trabalho. Quando lá fui novamente o dispositivo tinha sido substituído por um outro dispositivo, por isso fiquei admirada. Este novo dispositivo é um dispositivo substituto, porque está lá agora e o outro já não. Meio dispositivo como dispositivo substituto. Um outro dispositivo. Quem me levou lá?

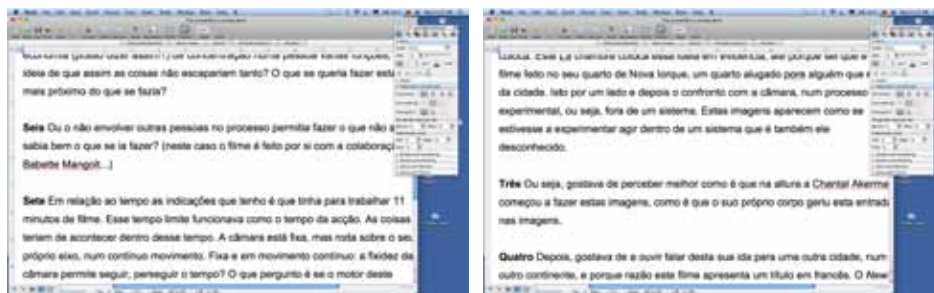
O intermediário: o que faz a mediação.

O intermediário que é mediador levou-me a ver o dispositivo mediático, que é um meio dispositivo. Onde está o outro meio? Arquivado na *pen USB* do intermediário de Bin Laden.

Palavras retiradas de um texto da *October*. É a primeira vez que o faço nestas notas soltas, contra todas as expectativas, retirar palavras soltas de um texto da *October*. Agora vou traduzir o texto das palavras soltas:

fisicamente presente, pós-produção, mistura, partilha, Internet, maneiras de trabalhar, plataformas, estações, interactividade, relacional, material recalitrante, máquina reprocessada, impulso anarquista, artista-come-arquivo, artista-come-comissário, instituído, destrutivo, legislado, transgressivo, ligar o que não pode ser ligado, narrativas postas de parte, melancólico, vertiginoso, incompleto, como um comentário de outra era, sem lugar, utopia, sem tempo, enigmas sem resolução, más combinações, oferecer espaço para interpretações associativas, **anomic fragmentações, arquivo privado, arquivo público, um esforço doido para colocar tudo no sítio**

Não sei ainda o que fazer com as palavras. Vou preparar-me para responder.



Quinta-feira, 26 de Maio



Vou colocar-me no meio da rua com uma máquina fotográfica, um colete para acidentes e fotografar o dispositivo (mais uma ideia para um vídeo). De dispositivo em dispositivo... Ir de dispositivo em dispositivo. Mais as perguntas e as respostas.

Sexta-feira, 27 de Maio

Ontem, José Bragança de Miranda <<http://sociedadeportuguesaantropologia.blogspot.com/2011/05/seminario-de-arqueologia-na-flup.html>> falou de dispositivos. Que coincidência estar a falar de dispositivos numa sala a ferver. Calor, muito calor e tudo muito, mas mesmo muito quieto. O que hei-de fazer? Vou abrir a porta e não sei se vai resultar. Será que vai resultar? — perguntei. A rapariga do lado riu-se mas não respondeu. E lá fomos ficando afundadas no suor.

Parou o movimento. As coisas ficaram fixadas no calor da sala. Havia dificuldade na respiração. E estávamos na Faculdade de Letras onde existe uma biblioteca. Fui lá ver os livros nas prateleiras e os avisos nas paredes e estava tudo na mesma para alívio meu. O vídeo ainda podia ser feito porque o dispositivo estava intacto, mesmo tendo passado tanto tempo. Não me lembrava de algumas das cores dos móveis, de algumas pessoas, mas o resto estava como naquela altura.

Os dispositivos são para serem usados de uma determinada maneira, disse Bragança de Miranda. A tabela de basquetebol é um meio-dispositivo. Aqui há uma desculpa por ser um dispositivo incompleto, só está lá meio-dispositivo. Como? É um dispositivo com uma desculpa. O outro dispositivo é fechado, até tive de inclinar a bicicleta e deixar de dar aos pedais para poder passar. É certo que a passagem era baixa e de qualquer modo naqueles dias vai ser impossível passar. O dispositivo vai fechar o mundo. Ninguém dará conta. A câmara estava enrolada num pano roxo que já foi uma toalha de rosto (precisas de toalhas? todo o conjunto?). Lembro-me de limpar a cara naquela toalha áspera. Agora é apenas um bocado de toalha onde enrolei a câmara da bicicleta. E ninguém deu conta, o circuito entrou na câmara várias vezes. Levei a bicicleta a ver o dispositivo. É um só olhar, mas não interessa. Olha melhor que muitos olhos juntos. E a mochila aparece nas imagens. A mochila? O olho viu a mochila que ia vazia para dar aquela ideia de que ia cheia de coisas... Sim levei a mochila vazia, nem sabia porque a tinha levado. Ia vazia, mas afinal aparece nas imagens. É um dispositivo fechado ao mundo, mas consegui que entrasse na câmara e agora vou (sem que eles saibam) ver as imagens onde aparece a mochila.

Até quando posso falar? Digam, se não não me calo, sou professor, sabem... E os alunos gostaram muito das silhuetas que fizeram com tinta da china, até nem queriam ir ao intervalo. As silhuetas eram como nuvens. Imaginavam-se coisas com aquelas silhuetas muito bem feitas que os alunos fizeram. Eram como nuvens e outras manchas.



Segunda-feira, 30 de Maio

Algumas coisas aconteceram nestes dias. As principais foram um *e-mail* que recebi e uma conversa que tivemos. Sobre a conversa (uma outra), sentia-se que não aprovavas o que estava a ser feito, mas não o dizias abertamente, que era o pior. A tensão dos lábios fechados, que não diziam as palavras que lá estavam. Não posso admitir que se brinque aos doutoramentos, foi o que disseste. É um assunto sério de mais para se fazer uma coisa qualquer, nem sequer uma bibliografia está lá. É um trabalho sem bibliografia nem palavras suas. Só palavras de outros, copiadas e coladas. Não tens nada a dizer? A tua insistência deixa-me o corpo paralisado, sem resposta e uma tensão nos lábios. Que resposta dar? Não sei. Um doutoramento é aquilo que não se sabe. Na quinta-feira passada ouvi a definição do que é um doutoramento (e não há mais?). Um doutoramento é *aquilo que não sei*. Quando estou a trabalhar não sei nada do que estou a fazer. Não percebo nada daquilo. Ninguém percebe que não faço ideia do que aquilo é. Esse meu desconhecimento, esse meu *não fazer ideia do que é que aquilo é* o meu doutoramento. Foi uma conversa que ouvi no dia da conferência do Bragança de Miranda. Olhei para quem estava na conversa que ouvi e ri-me. Um rir descontrolado, ainda por cima uma câmara fotográfica que também faz uns filmezitos empoleirada num copo de plástico e num livro fino. Tive vontade de rir sem parar...



Sobre a conversa que tivemos fica tudo entre nós. Ninguém precisa de saber. *This is a secret* (soa melhor e é um título de uma música).

Sobre o *e-mail* que recebi não sei como foi. A exposição estava bem, até muito bem, principalmente aquele elevador projectado (mais ou menos mal). Era um elevador que ela conhecia, mais o calor das salas. E nessa madrugada chegou o *e-mail* da Cecília. Não estava à espera de um *e-mail* assim. Foi por causa da exposição que foi escrito? É preciso publicar aquele *e-mail*. Um bom lugar é no princípio de tudo. Vai dar sorte ao trabalho este *e-mail*. Um *e-mail* que a Cecília me enviou e uma pêra que veio de Alfandega da Fé. Duas prendas que a Cecília me deu (até já foram mais).

Ainda sobre este *e-mail*, é como uma prenda que se recebe. Obrigada, gostei muito, como sabias que me ia servir? Gosto da cor e o tecido é bom, muito elástico. Comprei num OUT LET.

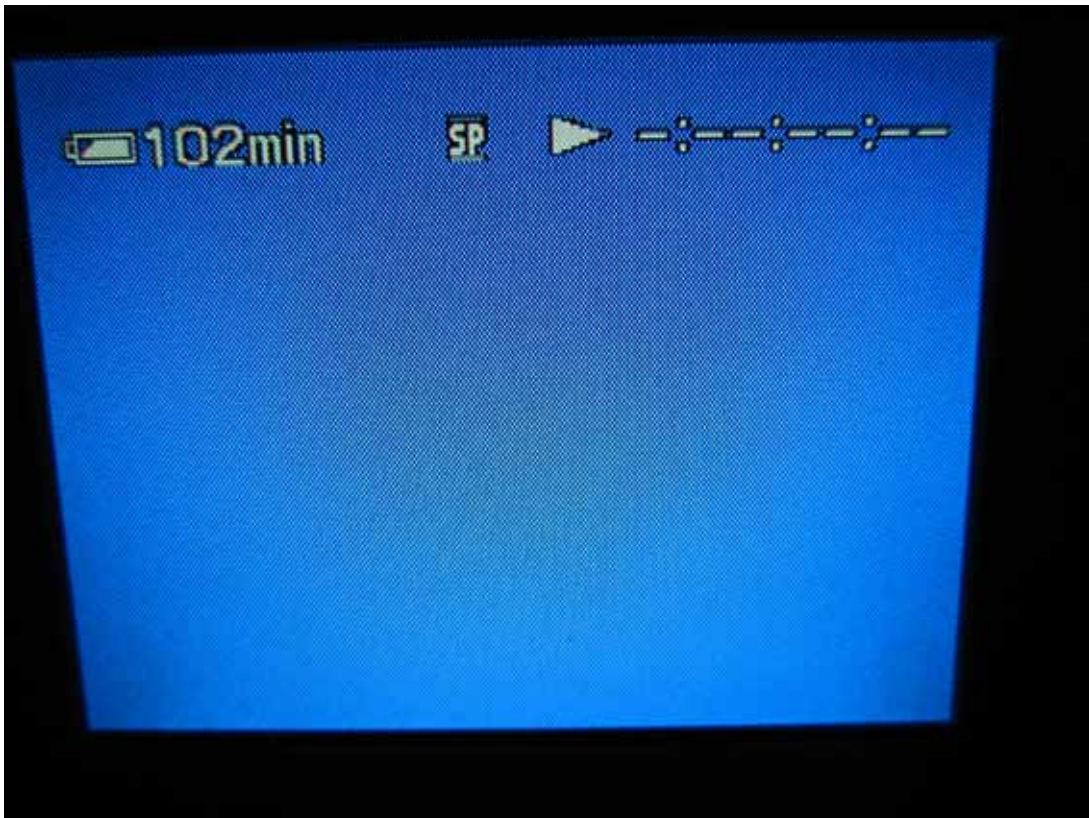
Só nos lembrámos agora, é tarde demais, mas vai ficar feito. É como uma prenda que te dou.

OUT LET e o cubo mágico nas mãos do professor de bateria.

O cubo mágico nas suas mãos é uma coisa fora de moda. Lembras-te quando havia muitos cubos mágicos nas mãos? Fazias aquilo em 30 segundos, até em menos tempo e ou olhava. Olhei para o cubo mágico nas mãos do baterista, que é pianista mas também serve. É o professor de bateria que toca piano. Sempre os professores, gostas de professores, já sei não precisas de dizer mais. Compreendi. Não dizemos, mas vai ficar feito. Disciplina e confiança.



E o copo de plástico transparente com o livro fino mais a câmara que faz uns filmes pequenos, sem definição nenhuma. Mas serve. A pessoa que vinha filmar não apareceu. Má sorte a minha.



e coisas assim vais ver que também as tenho no meu trabalho. Não é arame farpado, mas quase. Não são grades em ferro forjado, mas quase. É uma parede intransponível de betão. Para lá desse bloco de cimento não se sabe o que estará. Só o que pensavas que estava. A cozinha da escola. A cozinha? Sim, antes era uma escola de artes, das artes do fogo e agora é um forno de cozinheira. Estou a tirar a carta de cozinheira para trabalhar na cozinha por trás da parede de betão. Ali poderei fazer coisas com o fogo. Artes do fogo. Sabes que é preciso ter uma carta? Tem de ser e há lá cozinheiros que cozinham há quarenta anos ou mais e que não tinham a carta. Agora são meus colegas.

A carta chegou e eu li-a. Li a carta durante vários anos e voltaria a lê-la se soubesse onde está. É outra coisa que anda perdida. Mas li-a as vezes suficientes, as vezes necessárias. Nunca mais a esqueci, como deves imaginar. E essa carta que li mudou toda a história. Tive de refazer a história, adaptá-la, por causa da carta. Adaptar a história. Só gostaria de saber se vais fazer o vídeo das sapatilhas. Como? Não sabias? Acho que o substituí pelo da bicicleta. Sabes, o da bicicleta que tem uma câmara oculta. As sapatilhas ficaram gastas e não arranjei uma novas. Não havia, como te disse. Como os pneus não estavam furados, usei a bicicleta. Tinha que ser o mais rápido possível, porque vão fechar o circuito e nessa altura não vai ser possível entrar nem sair.

E o vídeo gagueja um pouco porque ficou a alça a baloiçar. Não me lembrei que tinha de haver alguma coisa que marcasse o ritmo. Foi a alça que o fez e o problema ficou resolvido. O ritmo está lá. É só deixar o corpo ir, como quando danças com esses sapatos pretos. Posso pôr os sapatos pretos? Queres dançar, não é? Sim. Eu sei o que é. Deixar o corpo ir. Não te esqueças disso. Vinha na carta que li as vezes suficientes e necessárias. Nunca mais esqueci. Vou buscar-te, não te preocupes. São horas.

Terça-feira, 31 de Maio

Come to my past

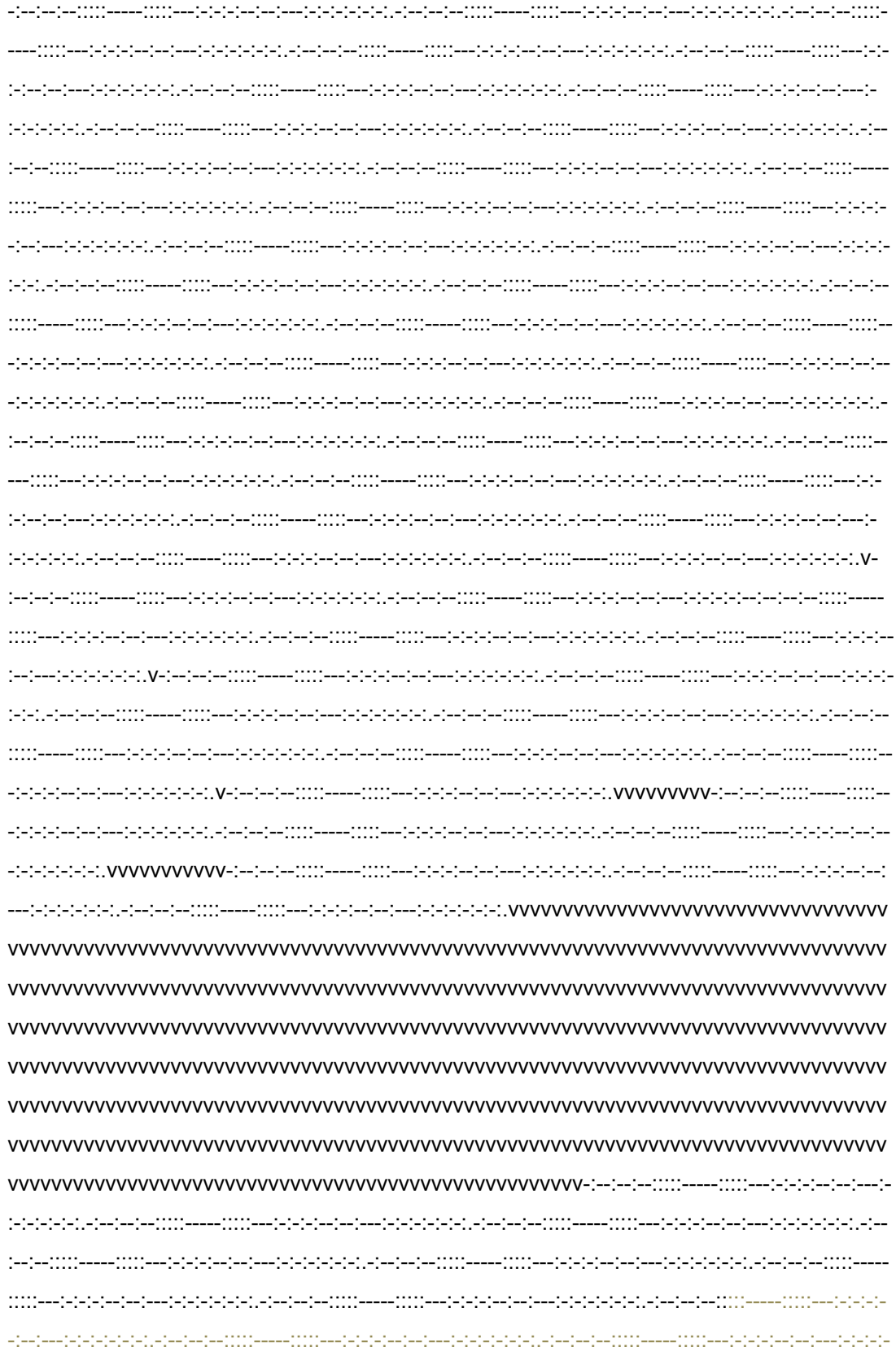
Answering machine

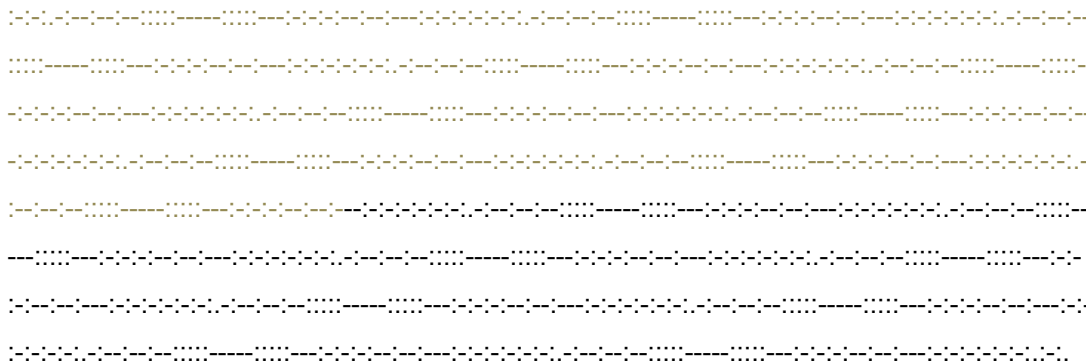
De vez en cuando

Just before my thoughts

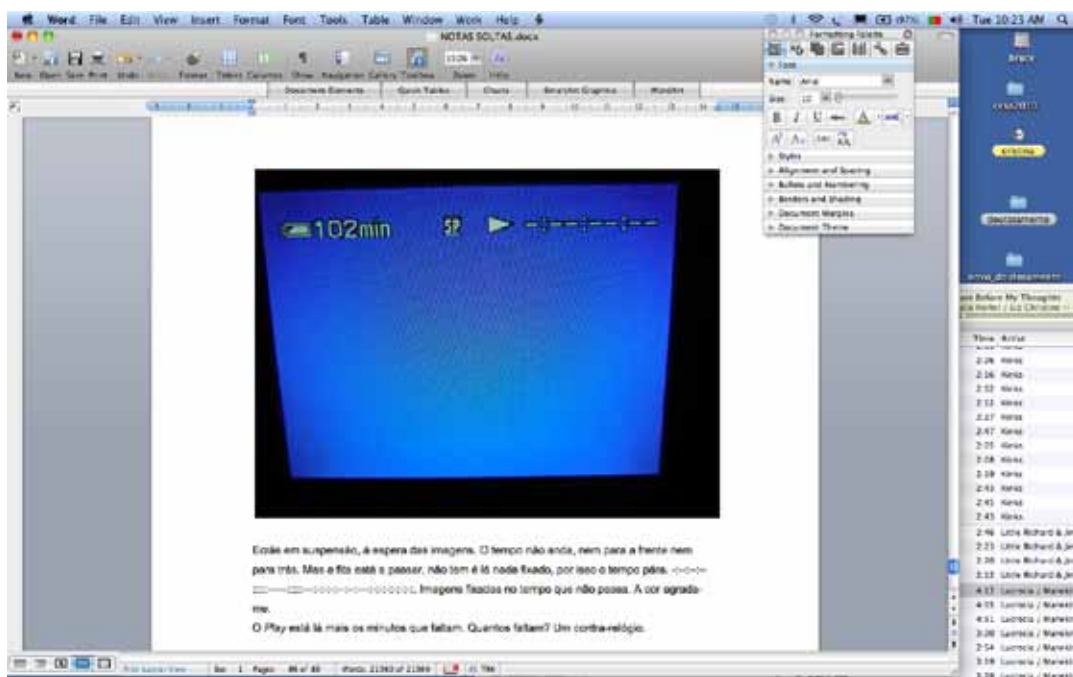
São quatro títulos de músicas de *The Sound of Lucrecia*, que não são dela, mas é o som de Lucrecia. A autora não está lá. Só o som dela, não ela. Os títulos não têm autora, é o som que lá está.

São quatro títulos com som. Os quatro títulos são como títulos para outras coisas.





Escolhe uma cor que fique bem. Talvez verde mais vivo ou castanho. Ou se quiseres azul ou vermelho escuro, como as que temos aqui. Disseste as cores todas, grande ajuda. Às vezes vejo-me a pintar uns quadros. O azul do ecrã é igual à pintura de 1993. Quanto tempo passou para conseguir finalmente copiar o que estava na pintura? *Come to my past.*



Não que não queira sujar as mãos. Gosto de coisas limpas e alças de mochilas nas imagens. Não, não quero sujar as mãos. Como podes dizer uma coisa dessas agora que andas a esgravatar por aí à solta? Tenho olhado para as tuas mãos e tens as unhas sujas de terra. Como podes não gostar de mãos sujas? Devias querer dizer outra coisa. Sim, as mãos com o cubo mágico. *De vez en cuando* sujo as mãos e roo as unhas, mas muito raramente. A tinta da china no outro dia e a grafite nas outras mãos. Essas não eram minhas, mas também entram na contabilidade. É tudo muito raro, não é todos os dias. Não é possível fazer aquilo sem sujar as mãos. E não uso máscaras nas letras. De vez em quando, *De vez*

en cuando. O mais chato são as traduções. Alguém terá de traduzir isto para castelhanho, e terei de arranjar também quem faça a tradução para inglês. Assim não sou eu, mas dá trabalho na mesma. Fazer o pedido, a encomenda, é difícil, se não souberes o que pedir. Sabes que tenho aqui um título? Talvez adivinhes por acaso. *Just before my thoughts*. Sim, tenho aqui um título e é isso que vais fazer: preencher o título. *Final (uma proposta)* é o título que aqui está. Como adivinhaste os meus pensamentos que eu própria não sabia que tinha? Não estava nada escrito. Ainda procurei e até pensei ter enviado o documento errado, mas não.

Vais fazer aquilo que não fui capaz. É uma resposta surda, não me dirás nada.

Answering machine

Mas qual é a tradução para **anomic fragmentações**?

Ficou por fazer.

O Victor disse-me que o *Facebook* é apenas o protótipo daquilo que substituirá os mails, como já estes substituíram o fax... isto muito simplisticamente. É naquele dispositivo que a realidade hoje está... E eu disse-lhe que, sendo assim, me ia inscrever no *Facebook*.

Nem penses nisso, o facebook é uma coisa impossível. Nunca mais te livras disso. Nunca mais te livras da realidade, era o que querias dizer. Não faças o que o Victor disse. Não sei o que fazer. A verdade é que o pantógrafo desapareceu sem que eu soubesse o que era. Era arqueologia uma das hipóteses e eu vou para lá. Nunca percebi porque me deram um pantógrafo, era uma coisa que não servia para nada ao princípio. Só mais tarde é que o levei mas ninguém deu importância àquilo. O pantógrafo ficou sempre associado a uma certa desilusão. Agora desapareceu, alguém o levou, não sabemos quem.

anomic fragmentações, o meu outro tradutor está à procura de uma tradução.

uncomic

anemic

nomadic

anmoci

(...)

Foi o pantógrafo que desapareceu e tudo o resto que lá estava. Três homens com luvas de lã, uma técnica que usam. Também escolhem casas com pó porque as impressões digitais não pegam no pó. Já antes tinha limpo o pó aos livros, mas depois nunca mais o tinha feito. Por causa do pó as impressões digitais não se conseguem apanhar. A agente

*machine Answering machine Answering machine Answering machine Answering machine
Answering machine Answering machine Answering machine Answering machine Answering
machine Answering machine Answering machine Answering machine Answering machine
machine Answering machine Answering machine Answering machine Answering machine
Answering machine Answering machine Answering machine Answering machine*



O quadro estava lá e era uma cópia. Não o levaram porquê? Era uma cópia do visor da máquina. Olha que quadro engraçado. Fui eu que o fiz. Foste? Não, é só uma cópia feita em 1993 a partir de um original de 2011. Em 1993 copiei um quadro de 2011, percebes? Eles não o levaram e não sei porquê. Era uma cópia e tudo. O quadro ficou mas as jóias foram. Eles derretem o ouro e fazem outro ouro misturado com cobre. Fica menos ouro mas rende mais dinheiro. Sabes, as artes do fogo? Sim, vou lá fazer isto. O caos é o princípio do universo. Derreter uma coisa para dar noutra coisa. Sim, andei à procura de letras para dar aos três assaltantes, mas já tinham ido para derreter. Telefone-me mais tarde que lhe dou uma resposta. Mas é natural que as letras já não existam. Estiveram aqui tanto tempo que me fartei de as ver e levei-as. Sabe, é natural que já tenham ido para derreter junto com outras jóias. Não me lembro bem, mas levei-as ontem daqui. Telefone-me mais tarde que dou-lhe uma resposta. Que letras é que quer?

F de Fake,
V de Vento
e
S de Serpente.

São três letras que os assaltantes eram três. Fake, Vento e Serpente. Eram os nomes deles e a serpente era transmontana do nordeste. Bastante otimista quanto ao futuro. Sabias que há futuro? Os três juntos fizeram o trabalho bem feito e não deixaram rasto. A mulher polícia da polícia de investigação criminal levou os restos mas diz que não há hipótese. Dia 17 vou fazer provas para ingressar na polícia de investigação. A minha amiga que quer ser polícia está entusiasmada com esta hipótese. Há uma hipótese de fazer o que gosto, não posso perder a oportunidade. Não estavas lá na altura do assalto, mas chegaste antes. Foi o faro que me levou lá. Sabia que ia haver um crime e estive lá umas horas antes a digitalizar umas imagens. Foi cedo de mais mas estive perto. No dia 17 de Junho vou tentar a minha sorte. Começo hoje a estudar matemática.

Eu quero ser polícia, e tu? Da GNR (sou fã). Vou dançar com sapatos pretos que deslizam e o corpo vai atrás. Ainda bem que não fiz o que devia porque a má circulação era um presságio. És especialista em quê? Em ver o futuro, sou uma espécie de vidente, sabes o que é? Vejo coisas que não acontecem mas estão no futuro. Que hei-de fazer? Às vezes engano-me a e as coisas realizam-se. Já não é a primeira vez. Como sabes tinha um quadro de 1993...

Disseram que isto não é uma investigação. Então o que é? Tenho aqui um quadro que é uma cópia, uma máquina de filmar que é um leitor de cassetes áudio e umas tantas outras coisas, entre iniciais de nomes e números de datas. Umas imagens também. Falta o método. O caos é o princípio do universo. Foi a mulher polícia de Ponte de Lima que disse, não eu. Como vês há quem também ache que isto é uma investigação. Falta o resto, tudo o resto. Nem sequer uma bibliografia. É uma coisa que dirás no dia em que fores júri, estou a ver o futuro. Diz isso por escrito que assim não haverá dúvidas, a escrita é uma ciência do futuro, fora os *facebook*s e os *i-pads*.

Não posso acreditar. Sou céptica por natureza. Nasci aqui, perto daí, nesta aldeia longe de tudo. É uma aldeia que é um quarto como o da Vanda. Voltar aí, ao princípio do mundo, ao caos, como disse a mulher polícia. Não a conheci, mas vou lá amanhã que sei onde é Ponte de Lima. É uma viagem até lá. Também estou farta de estar aqui, não há problema. Uma viagem dá para relaxar como aquela massagem de recuperação miofascial que ainda não fiz. Mas depois diz-me se gostaste. Também a farei, se achares bem.

As cem vantagens são como as cem ilhas. Não há falha possível, é um número certo. O título também não engana, são cem e estão lá todas.

Junho. Objectos em movimento (como o automóvel, a bicicleta).

Quarta-feira, 1 de Junho



A mesa de trabalho com *flash*



A mesa de trabalho sem *flash*

Vou dar-te uma ajuda com o *anomic*:

talvez traduzisse por 'sem lei' ou 'desorientado' ou 'alienado'

from anomos, lawless : a-, without; see a⁻¹ + nomos, law

anomic - socially disoriented; "*anomic loners musing over their fate*"; "*we live in an age of rootless alienated people*"

alienated, disoriented

unoriented- *not having position or goal definitely set or ascertained; "engaged in unoriented study"; "unoriented until she looked at the map"*

Faltam o tripé, as pilhas, os auscultadores e o livro de instruções. Vou aí buscar. Mas olha que a câmara não deve ser falsa. Sim, será meia-câmara, meio falsa e meio a sério. É como aquele dispositivo, lembras-te? É também só metade o que lá está. O espelho é baço e de betão por isso nunca teremos o dispositivo por inteiro. É mesmo só metade. A câmara nem isso, é outra coisa, mas também vê. É uma câmara que vê, mas também fala e canta. Se puseres uma daquelas cassetes que já não existem consegues ver que funciona. Estão aqui as pilhas e o botão. Abre e tudo, podes pôr. Tens aqui os auscultadores, agora ouve. A câmara funciona e podemos ver o que há lá fora. O som só dá se puseres os auscultadores, só tu podes ouvir, para já. Depois veremos.

Não sei o que fazer com a câmara. Ainda não. Não conheço a câmara, onde está o *flash*? É nova e ainda não sei onde estão as coisas. Nova? Bem, é nova para mim. As câmaras são sempre uma coisa estranha, nunca consegui perceber como funcionam. Talvez aquela que ouve e vê não seja assim tão estranha. Agora que dizes, parece-me mais simples que as outras. Demasiado simples, até. Falta-lhe o cérebro, o que é extraordinário. Já alguma vez tinhas visto uma assim? Vou lá meter o meu e talvez resulte. É uma câmara que é só o embrulho de plástico, não tem nada dentro, sabes? Nunca tinha tido uma prenda assim.

Ainda não percebi bem. Não tem nada? Não é bem assim. Tem espaço para pôr uma casete e um rolo fotográfico.

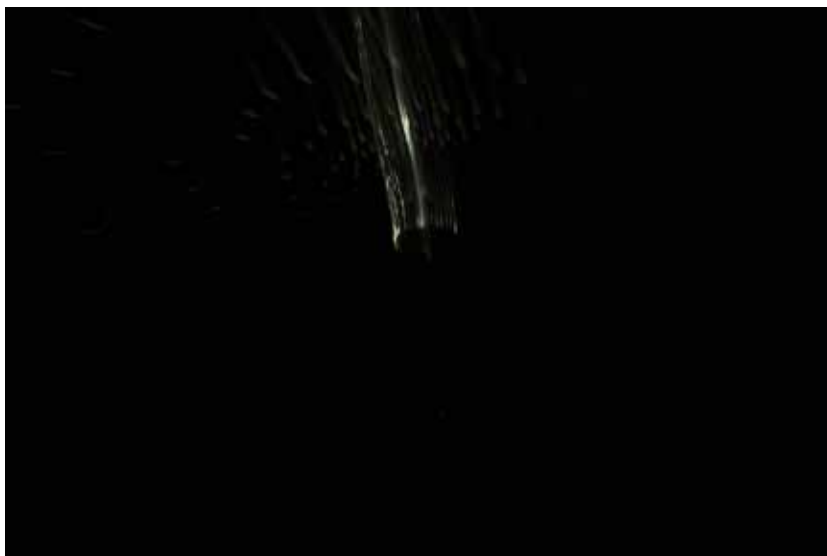
Tenho ecos na minha cabeça, acontece-me quando não percebo. Quando não percebo nada, mesmo nada, do que se está a passar. Ecos na cabeça e formigueiros no resto do corpo. Muitos e muitos. Será que é uma hérnia discal? E dores nas costas de tanto ficar à espera para perceber alguma coisa. O trabalho é físico, sabes? Todos nós que fizemos exercício físico numa certa altura das nossas vidas ficamos assim. Eu jogava basquetebol e uma vez dei um grande tombo na ginástica. Agora, estou cheia de mazelas. Duas hérnias e o resto, sou a que estou pior. E há três semanas que não treino.

Aquela última frase fez-me pensar no dia em que não apanhei o avião, já tinha partido. Depois fui para um sítio que não queria.

“unoriented until she looked at the map”

Os mapas são sempre teus, nunca mos dás nem confias no meu olhar. Eu confio e acredito em tudo o que me dizes. Acredito cegamente. Tão cegamente que te dou cem euros e tu dás-me a câmara sem cérebro. Acredito nisso que me dizes no escuro tão escuro que está.

De quem é esta imagem? Roubei-a e era tua.



Sim, agora roubo coisas. Sou a cabecilha do trio de assaltantes, sabes? Não te tinha dito ainda mas se quiseres podes entrar. Ficas como ajudante da cabecilha ou então como cérebro. Faltou o cérebro e acho que tens jeito para isso. Ficas o cérebro e eu assino por baixo. Nem sempre se pode fazer o que se quer, achas que me dás uma oportunidade? Faço tudo o que quiseres, é uma troca justa. A imagem era tua e eu roubei-a, lembras-te? Sou a cabecilha do trio mas não tenho cérebro. Dei-o à máquina que não tinha nenhum. Temos de tratar uns dos outros porque senão quem o fará? Uns e os outros e assim não haverá problema. Não viste quem se sentou aqui ao lado? Sim, tu conhecias aquela mulher. Eu sei quem é, é irmã daquele homem que vejo ali. Conheço-o porque anda por aí como eu para não ter de ficar em casa. Sair dali é o mais importante a fazer. Não fiques no quarto, não posso, falta muito, tenho de trabalhar. O trabalho é este, ficar no quarto e arranjar um cérebro agora que dei o meu à máquina sem cérebro.

À procura de um cérebro, a arca perdida, a mala do gira-discos. A máquina vai dar trabalho a arranjar. Deve ser o sistema informático, a placa gráfica. Agora ficou baralhada, tenho de pôr os dados e depois trago-a cá. Vai ser rápido, não precisas de lavar a loiça. Por causa dela não dormi, não consegui. Tinha de a arranjar antes de acordar, é assim. Agora o pequeno almoço ficou para tarde, não há dúvida nenhuma que é assim. Falei a todas as minhas amigas para saber mais alguma coisa da máquina. As mulheres, sabes, percebem disto. De máquinas de lavar a roupa e outras. De tudo o que é electrodoméstico, como eu já te tinha dito. Quando fiquei solteiro entrei em pânico. E então pus-me a ler as instruções. Estão em inglês e castelhano, o que preferes? Tanto dá sou *bivalente*. Gosto de imagens,

percebes? O que vale é que não tinha lá nenhuma. Senão era o caos. Não te preocupes porque a tendência é essa, para o caos. O melhor é apagar tudo. Deste-me uma boa ideia. Vou levar a câmara para o SPA ou para a massagem de recuperação miofascial. Que achas? A tendência é para o caos e para umas cenas, sabes, aquelas que vi há muito tempo atrás. Fazias uma cenas, uma berraria enorme, uma histeria total. Sim, gostava de qualquer coisa que tivesse a ver com isso, com cenas. Tens propensão para cenas, és até um pouco louca, que bom, vamos fazer isto juntas. Procura o DVD que eu mando-te a câmara, a outra que encontrei perdida.

O cérebro onde está? E o resto do corpo não conta?

Ando à procura, à procura e nada. Nada de nada. Perdi a notícia.

Acho que acaba aqui. Já encontrei tudo, menos a notícia e agora o cérebro.

(faltam só 4 páginas para as cem, como vou preencher as 4 que faltam?)

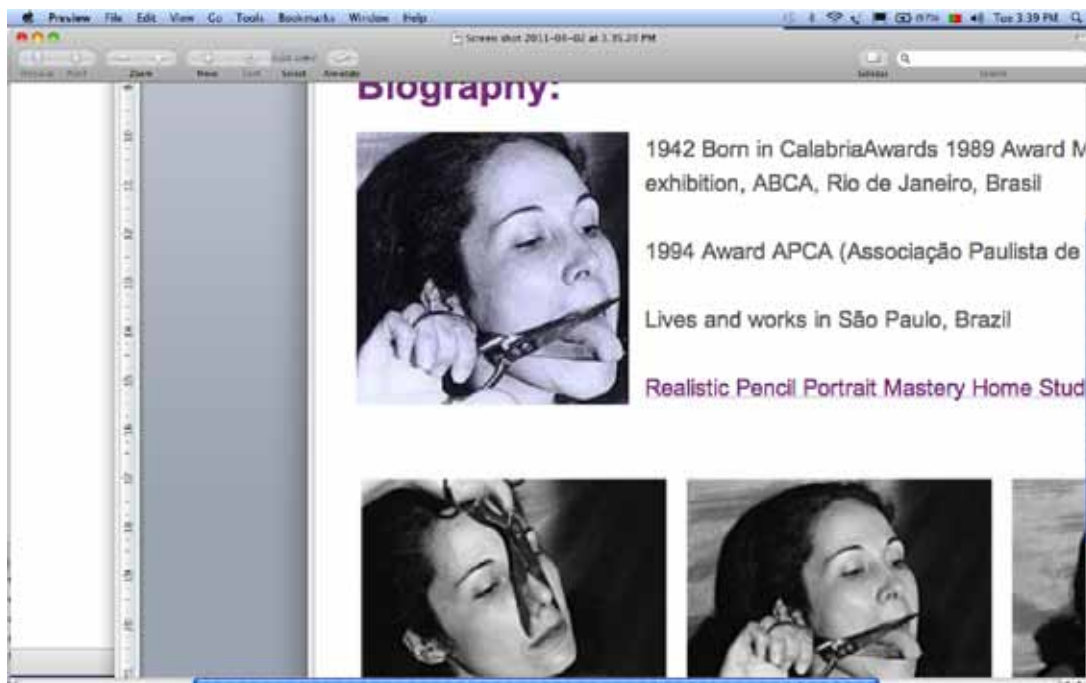
Quinta-feira, 2 de Junho

Não é uma câmara de filmar. Ainda bem, que tudo se complicava. É mais simples do que parecia: PHOTO CAMERA-WALKMAN / CÁMARA DE FOTOS-WALKMAN. Já não vai ser preciso traduzir esta parte. As instruções estão em inglês e castelhano, que novidade. A câmara faz fotografias e é um leitor de cassetes áudio. Simples, muito simples. Mas é uma câmara, não há dúvida, e funciona. Parece uma câmara de vídeo por fora, mas não é só o que parece. É uma câmara armadilhada a quem dei o cérebro. O meu crânio está livre por fim, livre por fim.

A máquina ganhou um olhar. E ainda não experimentei. É o olhar da câmara e pronto, está feito. Era este o trabalho (ainda faltam 4 páginas para as 100). Mas o crânio, o crânio está livre. A máquina vai trabalhar e depois logo se vê. Nunca gostei de crânios cheios de cérebros, só daqueles vazios como o da sala de figura humana ou os dos desenhos que fizeste. Crânios vazios, sem nada lá dentro. Havia uns dados e umas coisas assim. Dados de cores e pontos cravados. Não gosto de entrevistas, estragam tudo. E a pior foi aquela feita na sala de figura humana. Sim, lembro-me do professor que falava o tempo todo. Aquilo para mim era como uma banda sonora que acompanhava tudo o resto.

Era som que ecoava na sala e que marcava o ritmo das coisas. O que fiz foi ouvir a conversa toda. Porque fazes isso agora? Tens mais que fazer. A conversa toda eram duas horas e quarenta minutos, mais ou menos. A conversa não acabava e eu ia rindo. Os auscultadores

faziam com que o som entrasse directamente no crânio sem cérebro lá dentro. E então o som ecoava no espaço interior, sem arestas. O som prendia-me e eu ouvia o som. Os auscultadores, o computador e o leitor áudio da câmara armadilhada. O *final cut* que nunca traduzi, mas que agora, com a tua ajuda sei que quer dizer *último corte*.



E cortei, cortei, e o cabelo ficou rapado. Ainda me lembro de quando o fiz. O cabelo rapado e as clientes a olhar. Nunca me hei-de esquecer, foi o melhor cabelo que cortei.

Talvez um dia quem sabe. Ainda tenho vontade. Gostei do corte do *Dez*, como te disse. Sim, do corte de cabelo. Era igual ao meu. E ainda por cima são dez cortes que é um número certo. Dez vezes dez são cem e já lá vão cem vantagens mais 97 páginas. Que posso fazer, agora que encontrei tudo, menos o artigo de jornal e o cérebro?

(ah, o cérebro és tu!)

Espera, está aqui outro livro que vais ler. São uma dupla, a dupla da capa e ele com um cigarro na boca.

Um piscar de olhos e um olhar para cima. Não me obrigues a ler o livro que eu não quero. Porque o trouxeste? Não o queria comprar porque não faziam desconto. Porque o trouxeste então? Eu sei, é o teu trabalho.

E tudo começa outra vez, já fiz as 100 vantagens, não posso lá pôr mais nenhuma. Não te preocupes com isso, escreves o que tens para escrever, nem mais uma linha, nem mais uma palavra. Sim, o tempo não é a minha preocupação. O que eu gostava era de te encontrar. Foste levado e nunca mais voltaste. Gostava de te encontrar no metro ou noutra qualquer. Sabes rimar?

Vento. Uma paisagem atormentada pelo vento constante, nem sempre forte, mas constante. E depois há uma palmeira. Uma palmeira ao vento.

É preciso ver de onde vem o vento. De onde vem? O vento...

Vi-te a desmontar o material de *windsurf* e eras tu. Também andei no *windsurf* há um tempo atrás, depois dei um tombo no mar e nunca mais fui. O vento pode ser forte. *Spead, spead*, é preciso uma certa velocidade. I don't know what *spead* means! *Vite, vite!* Ah, assim já sei.

E depois? Não podes falar do que não sabes. Isto é a única coisa que posso dizer. Tenho medo de cair, mas vou saltar. Viste? Conseguiste, não era difícil. E agora são quatro degraus. Amanhã vou saltar cinco e depois seis, e depois... salto daqui para fora. O quarto, a porta. Saio pela porta fora. Aqui está o programa. E o cronograma também.

Sexta-feira, 3 de Junho

É impossível parar.



É impossível parar e agora é difícil sair daqui. Não há portas a abrir, só portas para fechar, uma e outra vez. Portas que se fecham, portas fechadas. Não posso sair que ainda não está cá tudo.

Eu quero meter lá tudo foi um rumor que ouvi. É como se tudo estivesse cá. Eu quero meter tudo e ainda só lá vão dois meses e uns dias (ou outro tempo), mas o mundo começa a ficar dentro do circuito. Ainda não foi fechado, mas está quase. Quase, quase. Nesse dia vai ser impossível entrar. Ficamos de fora e o ruído virá até aqui. O ruído, o som, o barulho. Tenho barulhos aqui, no sítio onde estou e ainda não estão cá todos.

A Laurie Anderson é especialista em ter sonhos. E tu? És especialista em quê? Especialista em ver o futuro e em ter um passado sem memória. Então come bolachas salgadas com leite que tudo ficará melhor. A memória virá. Não me lembro de nada. O meu chá já está mais as bolachas de limão.

E desde esse dia nunca mais fui a mesma. Como todos os dias as bolachas que me ajudam imenso. E podemos continuar que isto nunca mais acaba, como hei-de fazer o resto? Dois artigos no jornal, mais o livro do Straub e da Huillet para ficar assim. O que hei-de fazer? O nó na garganta e o volante a rodar. Laurie e Lou. Eu e tu.

Foi uma pergunta que fiz. Tu cumpriste os prazos todos, estás de parabéns. O papel do IRS, mais o da conta da luz.

Não foi assim que imaginei, até foi tudo ao contrário, mas as voltas que o mundo dá. O cinzento é uma cor, ou não será?

Sobre o teu *mail* é verdade, está lá tudo. Fizeste tão bem o que nunca consegui. Meter lá tudo num *mail*. Num *mail* é estranho, tão estranho isto tudo. Não sei agora como sair daqui. Está tudo a rimar? Não me perguntes porquê, mas a verdade é que não sei nada. Parece um puzzle isto que aqui está.

O cinema é a sua memória de Apichatpong Weerasrthakul, Encontrámos Apichatpong Weerasrthakul no New Museum, em Nova Iorque, onde apresenta "Primitive", espécie de arqueologia do seu próprio cinema (ele próprio uma máquina do tempo), muito próximo das artes plásticas. Surpresa: "Apetece-me trabalhar em Portugal. Gosto muito do Porto", confessou ao Ípsilon o cineasta tailandês (Francisco Valente, "O cinema de Apichatpong Weerasethakul é a sua memória", Público, Ípsilon, 03/06/2011).

Apanhar sonhos com leite e sal. Em noite de eleições, Laurie Anderson apresenta no Porto o novo espectáculo "Delusion". Música, vídeo, o discurso da mãe às portas da morte e sonhos com idade para sair à noite, tudo à solta no palco da casa da Música (Gonçalo Frota, "Apanhar sonhos com leite e sal", Público, 03/06/2011)

São dois artigos do jornal de hoje. São como música para os meus ouvidos, estes dois artigos de jornal. Música para os meus ouvidos. Quando o realizador vier outra vez ao Porto vou encontrá-lo de certeza porque vem para trabalhar e aqui trabalha-se muito, não sabes? Invicta... Estou a ver o futuro, a minha especialidade.

Often this doesn't work at all because the situation is
Completely out of control.

Only An Expert

Laurie Anderson

<http://www.youtube.com/watch?v=bvhfSH9CbCw>

This is completely out of control. Isto está completamente fora de controlo. Isto está completamente fora de controlo. Há pouco até ouvia as coisas a rimar, alucinações, será que já estou com alucinações? Espera, que não falta muito. Hoje por exemplo não dormiste nada. Sim, o tempo aperta, ou é o calor?

Não sei como mas as bolachas resultam. Resolveste-me o problema. Sabes, alguns problemas não têm solução, as bolachas não chegam. São sem resolução as imagens que pus no vídeo. Sempre tudo sem resolução, a máquina é antiga e foi barata. Mas os cem euros que dei valeram a pena. Sei agora o que é a tua confiança. Uma confiança sem limites. Um vulto passou no escuro do corredor e eu perguntei quem era. Era o teu pai.

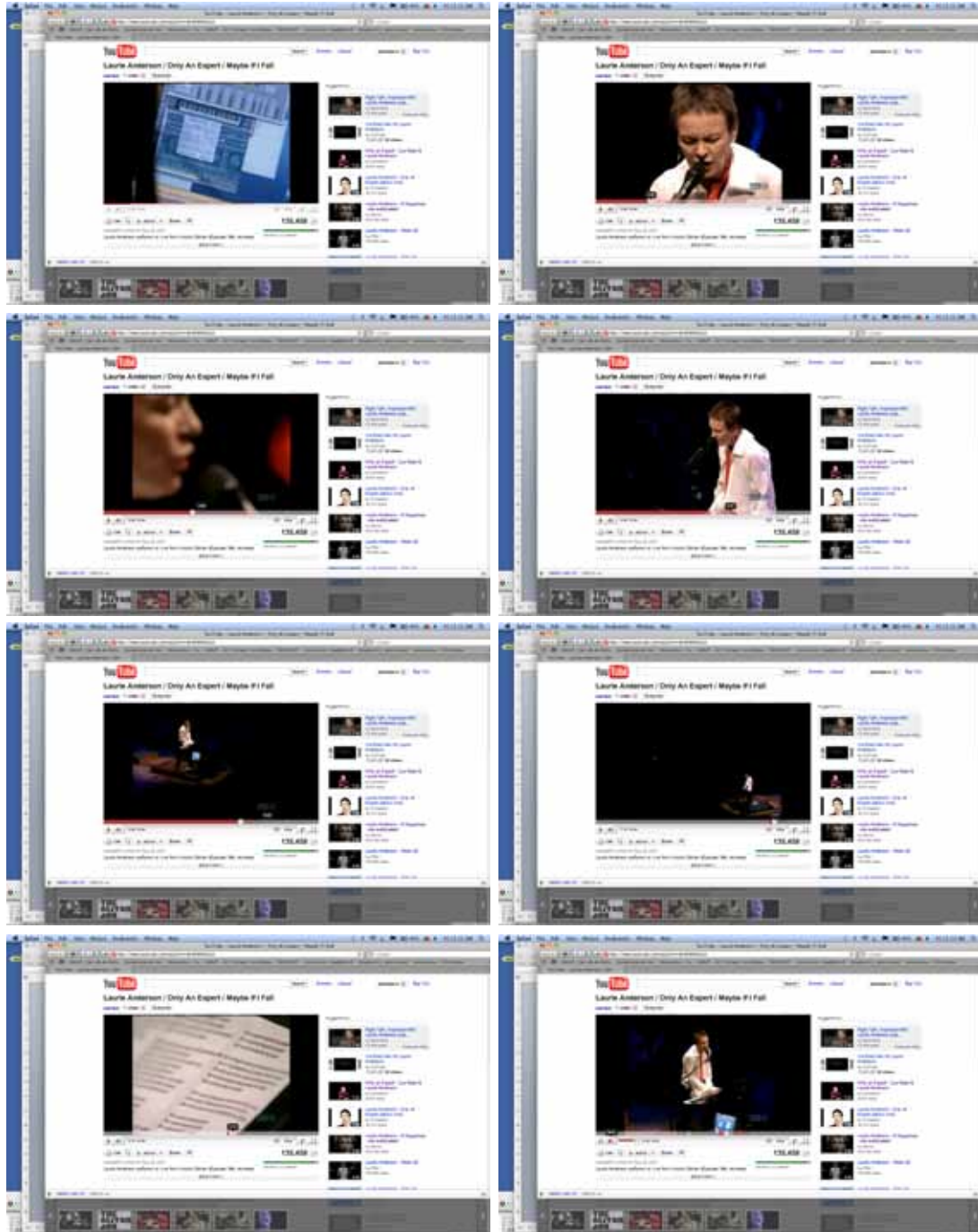
Come to my past.

O cinema é exactamente isso, uma máquina temporal que não é, na verdade, algo em que possamos totalmente confiar. Trata-se da simulação de algo que já existiu na realidade. No fundo, acaba por ser uma mentira. Isso é o que me fascina e também aquilo contra o qual luto. Sinto que o cinema tem a ver com uma afeição ao processo de nos lembrarmos de alguma coisa e, ao mesmo tempo, com uma tentativa de nos livrarmos desse passado.

Isto são palavras de Apichatpong Weerasrthakul tiradas do Ípsilon (Francisco Valente, "O cinema de Apichatpong Weerasethakul é a sua memória", Público, Ípsilon, 03/06/2011).

A imagem video — A suspensão do real

Screen shots



O concerto que não vi.

Câmara lenta

Câmara sem cérebro

Circuito

Dispositivo

Suspensão

Real

Nada

Palavras de um conjunto que era maior, escritas em português. Fazer um índice remissivo é uma hipótese que vejo daqui, do sítio onde me encontro.

Não, não gostei nada da ideia. Quando venho ver um filme é mesmo isso que venho fazer, ver um filme e mais nada. Oh, mas eu gostei tanto! O Godard é um perfeito louco, maniaco também e isso interessa-me muito. A Agnès Varda é amiga dele e faço tudo o que ela me diz. Antes de votar vou lá, para saber o que fazer. Disse-me assim: vai ver o Godard e eu fui. Agora sei porquê, estavam lá os trapezistas amigos dela.



As asas do desejo, Wim Wenders (1987).

Sempre pensei ser trapezista, foi a filha do pintor do vídeo com o copo à frente (ou ao lado?) que me disse. A mim não, que nunca falei com ela, mas ao rapaz (ou ao boneco?) da televisão que lhe fez a entrevista quando ela esteve por cá. Passou várias vezes no ecrã lá de casa, a entrevista com a filha do pintor, mesmo à hora do almoço, que mais te posso dizer? Vou ver outra vez, até tinha imaginado que a actriz (rima com beatrix?) podia entrar num vídeo que fiz no outro dia aqui nestas notas soltas. Sim, aquele onde também está o Bruce Nauman. Não gosto do Godard, é um burguês que se tornou realizador. Disseste isto? Ou foi ao contrário? Já não sei mas ainda assim, os trapezistas na praia e tudo o resto: o mar, o surf e o designer gráfico. Aproveitei para fazer umas coisas, umas revisões da

matéria, agora que te ensinei a fazer os resumos. E então fazes tudo sozinho, como foi que aconteceu? Podes ver o nosso concerto, até gostava muito. Vai lá estar toda a gente, são aí uns cem, queres também aparecer? Sim, prometo que lá estarei... Sabes que às vezes tenho dores de garganta, com dores e tudo e pode estragar o encontro. Forma-se uma placa branca lá no sítio, como aquela no Pólo Norte e depois não consigo falar. Fico calada e espero. Espero que tudo passe, vais ver, toma os antibióticos que isso passa. A dor da garganta ou será um nó na garganta? Não sei, espero que não evolua.

O que me irrita nos filmes de Kluge (...) e também em certos filmes de Godard, é a intervenção de meia tigela que se faz hoje [1970] e que consiste precisamente em comunicar as suas próprias reacções ao mesmo tempo que a coisa que se mostra às pessoas.

Esta resposta de Straub [ver catálogo *Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*, Cinemateca Portuguesa, 1998], põe-me a pensar na meia tigela. Meia tigela, meio dispositivo. Tudo partido ao meio.

Fico a pensar na meia aula magna de ontem, no doutoramento do Mário. Era meia aula magna porque a outra meia está nas imagens que fiz. Meia aula magna. A aula é magna. A aula. Fiz um filme ontem, ou um vídeo, que não sou realizadora, mas uma *videorrasca* de meia tigela. Sim, é o que eu sou. Uma metade que faz uns filmezitos com a câmara sem cérebro. Como poderá ela pensar?

Sim, vou pedir à Cecília que me faça um. O teu será roubado e assim por diante. Meia tigela rasca.

Mas o doutoramento era um erro. Não o dele, mas o meu. Um erro brutal. Dizer que não o ia fazer é um profundo erro. Então o que estás a fazer? Tudo menos um doutoramento... era o que querias não era? Mas recusei fazê-lo. E agora? Não há nada aqui.

A única satisfação que tenho é que vou poder enterrar o doutoramento. Morreu. O doutoramento está morto. O nome também não era muito bonito. E o corpo também não. Era uma coisa, nem animal nem vegetal. Era uma coisa, assim um bocado...

Um funeral como nunca tinha visto. O morto onde está? Não sei, não o vi. Não se pode fazer isso todos os dias, morrer. Então, porque não apareceste? O enterro será feito, não te preocupes que morreu. Não deixou indicações sobre o que queria depois. Viu que isto não estava lá, no futuro, por isso as indicações não foram feitas. Não? O que fazemos então?

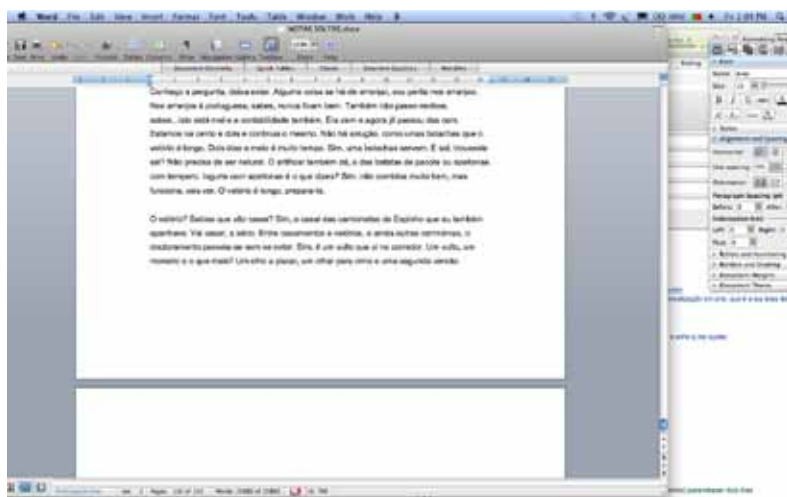
Conheço a pergunta, deixa estar. Alguma coisa se há-de arranjar, sou perita nos arranjos. Nos arranjos à portuguesa, sabes, nunca ficam bem. Não passo recibos, sabes... Isto está

mal e a contabilidade também. Eram cem e agora já passou das cem. Estamos na cento e tal e continua o mesmo. Não há solução, come umas bolachas que o velório é longo. Dois dias e meio é muito tempo. Sim, umas bolachas servem. E sal, trouxeste sal? Não precisa de ser natural. O artificial também dá, o das batatas de pacote ou das azeitonas com tempero. Jogurte com azeitonas, é o que dizes? Sim, não combina muito bem, mas funciona, vais ver. O velório é longo, prepara-te.



O velório?

Sabias que vão casar? Sim, o casal das camionetas de Espinho que eu também apanhava. Vão casar, a sério. Entre casamentos e velórios, e ainda outras cerimónias, o doutoramento passeia-se por aí. Sim, é um vulto que vi no corredor. Um vulto, um monstro e o que mais? Um olho a piscar, um olhar para cima e uma segunda versão.



Aqui está. O Coveiro sou eu (sou um *homi*). O que estás a fazer? A esgravatar, pois o buraco ainda não chega. Tem de ser maior. Não sei se é preciso mais, acho que não, que são só cem páginas e umas poucas mais. Os filmes, esses, os vídeos, não te preocupes, não

ocupam espaço. As unhas como vês estão sujas, mesmo muito sujas. Não sei, acho que depois me vêm buscar. O roubo foi grande e não disse a ninguém, mas as marcas estão lá.

Esqueci-me das luvas de lã... Não sou a cabecilha, enganei-me, desculpa. Trabalho sozinha. E a minha especialidade são os roubos (isso mantém-se). O que fiz ontem foi grande, o maior de todos. Por isso estou à espera que me venham buscar. É um sonho que tenho. Estes sonhos nunca mais os esqueço, é um problema.

E os bilhetes, compraste os bilhetes? Eu disse-te que vi um anúncio. O futuro mudou.

O buraco ainda não está feito. Não, ainda não. É o meu trabalho. Não te roubo este, está descansado, mas é uma boa ideia. O tombo também, foi grande, como o roubo, deixa estar. Tudo encaixa no final de tudo, tudo rima com tudo. E o futuro? Não sei, também não me lembro. Fui eu que o fiz?

Vou enviar-te os catálogos e tudo o que tenho. Não podes ficar sem saber. Tudo e tudo. Tens de saber tudo. Só tu me podes salvar. Queres ser actriz? Sim, sempre pensei que gostava de ser actriz. A Cecília já foi, apesar de não o saber. E agora tu também queres entrar?

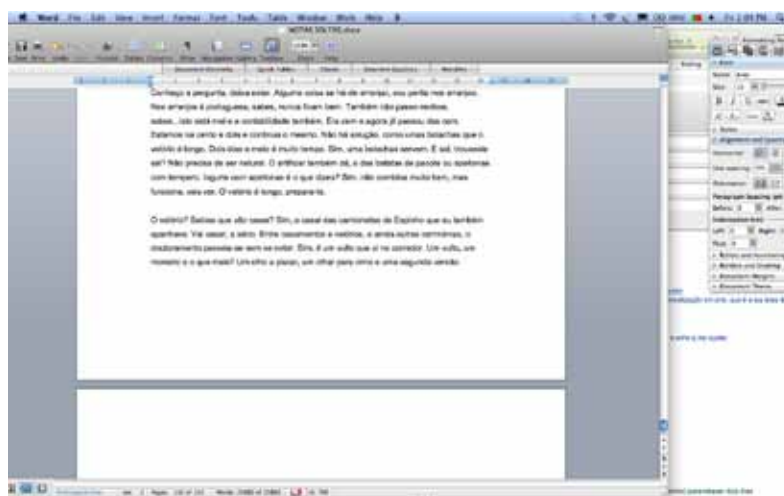
Sim, faço o que quiseres. Então está bem. Terça-feira vou-te buscar.

Hoje é sexta, ainda não sabia. O tempo parou e daqui não vou sair...nunca mais. É perigoso o sítio quando começa a rimar... Ainda te vais tramar.

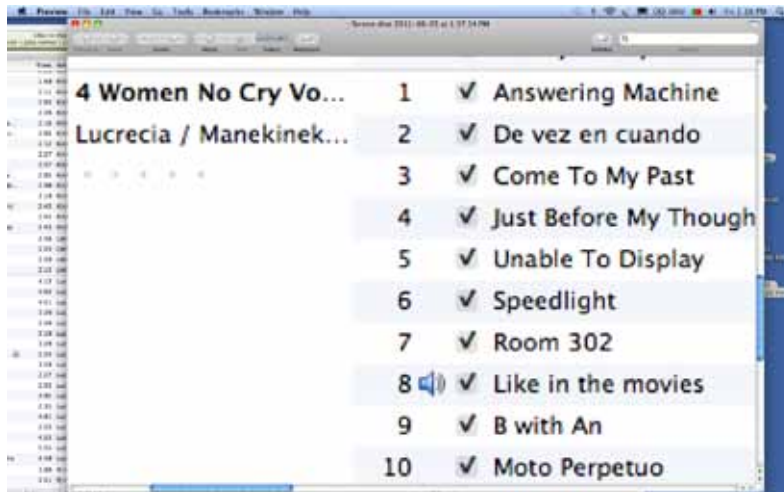
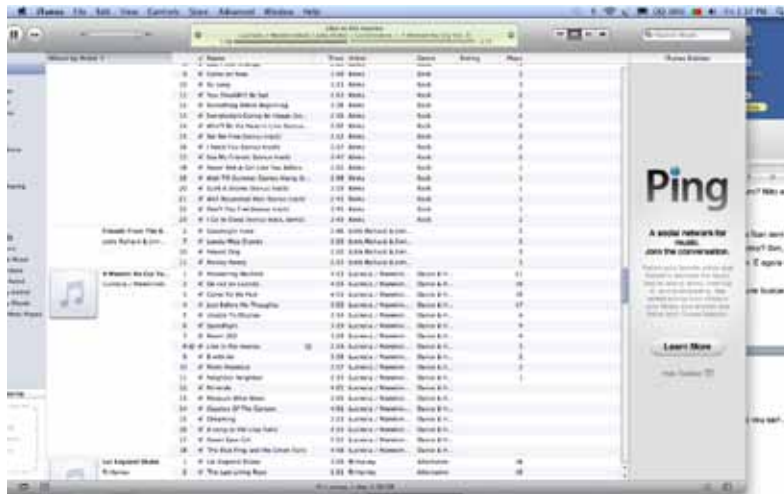
Screen shots

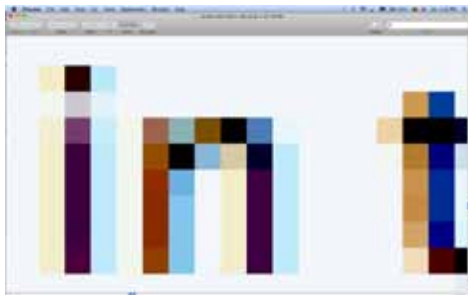
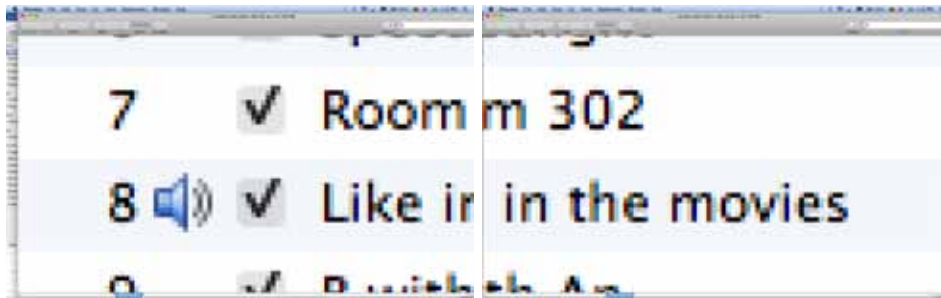
The director gives you the key.

Sabes aquela chave que ficou na porta do apartamento do Casal da Boba? Que sorte, deixou-te a chave. Assim não é preciso arrombar a porta. Faríamos muito barulho. Assim, não. Silêncio absoluto. O casal pode casar.



4. Notas soltas





Movies, Like in the movies. I would like to fall in love, like in the movies.

E a carta, a que escreveste? É a única coisa que não apanhei. Aquela que está no filme? Não, é a outra. É uma carta. Quantas cartas recebeste? Quantas cartas enviaste? Quantas cartas é que perdeste? Quantas cartas? *Like in the movies*. É uma carta que te dou. Manda-me uma carta, não te esqueças. Dependo dessas cartas. São como alimento para mim. As cartas que recebo. Quantas é que recebeste? Muitas? Uma. Vou responder. Aqui estão as canetas e a chave. Rectângulos de cores diferentes no espaço da sala. No chão. Que tal? Os olhos também estão no chão. Sim, podes entrar na galeria. Ficas minha artista. Os rectângulos de cores e os olhos no chão. Os olhos que lá estão, estou a ver.

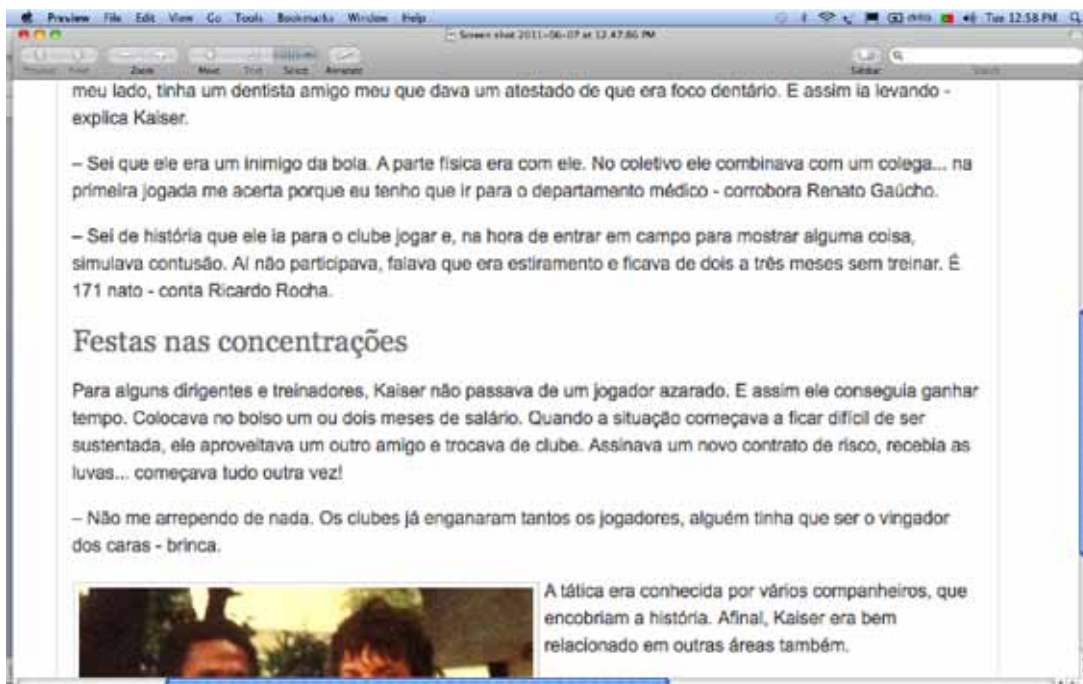
Mas os olhos não vêem tudo. É verdade. Não vês que é o Cabo do Mundo em Leça da Palmeira? É um sítio de que gostas e até está no vídeo da chuva e da câmara virada para trás. Sim, as imagens são de lá. Não, não sei quem é. Não sabes? É o surfista. David Carson é o artista. Sou assim, demoro algum tempo a reconhecer caras. Ou antes, vejo as caras antes dos nomes. Eu vi aquela cara e fiquei a pensar de onde. Conhecia-o da praia onde te perdeste. É o surfista teu amigo. Lembras-te? No dia em que te perdemos sem tu saberes que estavas perdido. Vem mais à frente a história, depois conto-te.

E o surfista que é artista é conhecido mundialmente. Muito conhecido, mais o O.B.(A).M.A. e o Souto Moura. Sim, Carson é o seu nome. Fiquei chateada com aquilo, de não me lembrar. Não sabia bem se era Carson ou Kaiser.





Sim, é outro nome. Nomes de homem, de homens surfistas e futebolistas. Conheces o Kaiser? David, Eduardo, Barack, Carlos e Henrique são outros nomes de outros homens. Conheces? Esse não conheces, mas digo-te eu. É o Kaiser, futebolista do futebol.



mais uma mas pouco cerebral e com um tipo quase nu (mas não a correr). É uma ideia para um vídeo. Gosto de homens com nomes desequilibrados. Carlos Carson pode ser um.

Segunda-feira, 6 de Junho

[Antes da entrevista, antes de me encontrar com o Pedro Costa à hora marcada, olhei para os papéis que levava comigo. As perguntas escritas no papel, as coisas preparadas há muito tempo, *será* que estavam bem? As perguntas que levava comigo, preparadas há muito tempo, *será* que estão bem? Fiz várias vezes a pergunta. E nunca acertava com o tempo dos verbos. Seria? Será? São? Foram as perguntas certas? São perguntas? O que é isto que agora escrevo? São perguntas? São respostas? O que levo aqui neste papéis impressos que prometi levar? Espera mais uns dias, uma semana, que quero imprimir tudo para te levar. Uns papéis soltos, mas está cá tudo o que lhe queria perguntar, Pedro Costa, que estou aqui com uma aflição, porque as perguntas não sei se serão perguntas para lhe fazer. Serão perguntas? O que são? Uma aflição. Estou numa aflição tão grande que não sei como ir daqui para aí que temos uma hora marcada. É uma aflição tão grande que nem sabe o que aqui vai. A hora tinha sido marcada mas não sei que não te vejo. O mar é grande e depois onde estás? Não aqui que esta é a hora marcada e não estás aqui. E o mar é tão grande que não sei como te procurar, não sei, vem cá. O mar é grande e arregacei as calças para entrar e ver onde estavas. Entrei no mar e procurei de um lado e do outro e não te vi. Uma aflição tão grande que não posso, tenho aqui um impedimento. O nadador-salvador deu-me uns binóculos para te ver, que são bons não há dúvida para te procurar mas não sei se ajudam ou não porque tudo continua o mesmo, a hora marcada e ainda não sei, tenho um impedimento, Pedro Costa, não sei se irei, como sabe é difícil fazer respostas. As suas não, que nunca li nenhuma como as suas, sabe, fiquei um bocado parada, não fiz mais nada, as suas respostas, que as perguntas, não sei, vão aqui nestes papéis brancos que a impressora, sabe, está velha e tem as borrachas estragadas. Não imprimiu nada, desculpe, enganei-me, vou-me embora. E de repente apareceste no meio da praia, sem saberes de nada, que te procurávamos por todo o mar. Apareceste e pronto, foi isso. Aqui vão as perguntas.]

Pedro Costa, de tudo o que li a respeito do seu trabalho há uma coisa que me intriga, no sentido em que me interessa muito. Li (em *O cinema de Pedro Costa*, São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro, 2010) que quando fez o *Ossos* (1997) foi difícil trabalhar, porque havia uma resistência da Vanda em fazer o que se esperava dela. A Vanda contrariava o sentido das coisas. Recusava-se a fazer o que se pedia. Dizia sempre o contrário do que era suposto dizer.

Essa experiência de *contrariar o que se espera que se faça*, percebida através da Vanda, marcou o resto do seu trabalho, penso eu (?).

Como se Vanda e Pedro funcionassem como Danièle Huillet Jean-Marie Straub, em certa medida. Um contradiz o outro. Duas forças antagônicas, Pedro e Vanda (?).



Terça-feira, 7 de Junho

O que aconteceu em *No quarto da Vanda* ? Essa resistência da Vanda que estava em *Ossos* já não está lá e o Pedro Costa esconde-se (?) atrás da câmara. Muito quieto, sente-se a sua presença durante todo o filme, e mesmo depois do filme ter acabado. O Pedro Costa fica à espera, acho eu (?). Essa espera é o método? Nunca mais é possível voltar atrás... A escolha deste lugar invisível... Será que isto faz algum sentido?

Há pelo menos qualquer coisa nesta dupla que passa os limites do que se supõe ser o lugar de cada um. Em *No quarto da Vanda*, a Vanda conduz os diálogos que são por sua vez combinados e ensaiados com o Pedro Costa (estou correcta?). Esta ideia é contraditória em si mesma. Imagino os diálogos a serem construídos sem que se saiba para quê (a Vanda sabe e o Pedro Costa não?). O perigo disto é tão grande, o risco de não fazerem sentido no conjunto do filme, que lhe pergunto: como é possível?

Quarta-feira, 8 de Junho

Continuo insistentemente fixada na ideia de que à Vanda custava fazer-se de outra pessoa (porque não era atriz) através dos diálogos impostos em *Ossos*. Isto é uma revelação para mim porque conheço bem esse desacerto, o de não corresponder àquilo que alguém pensa que se é capaz de ser ou fazer. O que significa isto? O que se espera de um realizador nesta situação?

No quarto da Vanda, há a entrada num outro mundo, o mundo da Vanda, como se o Pedro Costa procurasse encontrar o seu lugar lá, nesse mundo ou no seu mundo. Com esse apagamento surge uma coisa qualquer que é inteiramente nova. Só possível porque se estava lá, se ocupava um espaço que era aquele, com uma distância que era aquela, com um equipamento que era aquele (o da câmara digital). É possível trabalhar assim? (Não acredito que seja possível, morre-se a cada momento, é uma angústia muito grande, é uma ideia destruidora, não é possível trabalhar assim...) (?)

Por isso continuo a pensar que *No Quarto da Vanda* há um falhanço total. É a radicalização do erro, o erro como método que se recusa também. O erro do erro. Não é por acaso que se filma no meio de uma derrocada, sem que afinal se filme isso. A dificuldade em ler claramente estas imagens e todo o contexto do seu surgimento, transforma este trabalho. Parece-me que o Pedro Costa está à espera que das imagens surja alguma coisa, apesar do falhanço que as envolve, parece-me que seu posicionamento é a *espera* (?).

Quinta-feira, 9 de Junho

O que é estranho é que eu, muito tempo antes de ter visto *No quarto da Vanda* na sala de cinema, já estava totalmente marcada pelo filme. Como é que isso é possível? É como se o filme saísse dele mesmo e não precisasse da sua própria existência. Não sei muito bem como lidar com isto. A primeira descrição que li do filme foi num pequeno livro feito para um ciclo de cinema no Porto, na casa das Artes, com o título *Cinema Digital* (2001). O pequeno texto de David Robert foi suficiente para perceber que havia aqui neste filme qualquer coisa de diferente e radical e que eu talvez entendesse o que era. Não vi logo o filme. Fiquei contente com a ideia do uso de uma pequena câmara de filmar que se adaptava à circunstância que era a de filmar num quarto fechado, num interior. A ideia de que poucas pessoas eram necessárias para o fazer e que só assim era possível, a ideia de que era o mínimo

e suficiente, foi bastante para desviar (ou focar) a minha atenção, isto há quase três anos atrás. De certa forma estava a ver o filme sem o ver realmente. Pelo menos uma parte do filme já tinha deixado as suas marcas. Tinha visto metade de *A Juventude em marcha* (não completamente porque saí a meio), mas não *No quarto da Vanda*. São filmes radicalmente diferentes e só com este último é que entrei verdadeiramente no seu trabalho recente. Muito lentamente.

Segunda-feira, 13 de Junho

Tal como a inexistência de um guião (não só no cinema, até porque não é disso que estamos a falar...), interessa-me muito esta ideia de que se parte para uma coisa da qual não se sabe nada. E não tem a ver com improvisação. Não é de improvisação que estamos a falar. Isso é já um método conhecido.

Depois de *Ossos* e das suas dificuldades com o filme, a radicalização do processo de trabalho que veio a seguir, como poderá esta sobreviver a si mesma? Nunca se é suficientemente radical. Ou só se é radical uma vez? O cinema só foi radical quando surgiu... A maneira como os artistas usaram o vídeo na sua origem... Ou ser-se radical não é nada em si mesmo? Radical quer dizer resistir? Radical quer dizer o quê?

Terça-feira, 14 de Junho

Para mim é difícil sair do *No quarto da Vanda*, por me parecer que contém em si o *Onde jaz o teu sorriso?*, o *Juventude em marcha* ou o *Ne change rien*. Haverá qualquer coisa que é vírica que contamina o trabalho que veio a seguir à *Vanda* no seu quarto. Isso é assim? Eu gosto de pensar nisto como uma espécie de doença, um vírus. Uma doença crónica, difícil de superar.

Filmar a derrocada de um bairro era a ideia em que *não* se tornou o filme... A consciência de que se vai iniciar um trabalho que não se quer fazer? Apesar de a derrocada ser qualquer coisa que acontece ao filme. Afinal era a imagem ideal! [É uma pergunta.]

Uma estética da recusa, uma estética da recusa, uma estética da recusa...

Será isso?

Quarta-feira, 15 de Junho

Há dois filmes seus — *Oú gît votre surire enfoui?/Onde jaz o teu sorriso?* (2001) e *Ne change rien* (2009) — que entram pelo universo dos espaços onde se trabalha. De certa forma em *No quarto da Vanda* isso também já existia. O trabalho está no interior do quarto. Há também um espaço que é o do quotidiano de um trabalho solitário, feito em casa, mas como se se tratasse de um trabalho a sério (a Vanda não chega a dizer-lhe que não tem tempo para fazer um filme?). No entanto, nestes dois filmes de que falamos agora há uma entrada mais clara, mais transparente no espaço de trabalho, no sítio onde se fazem as coisas. A montagem de um filme pelos dois realizadores, os ensaios de uma cantora-actriz e da sua banda. Estes filmes são sobre o cinema, a montagem, os ensaios. São sobre uma dupla de realizadores e sobre uma atriz que é cantora, e que também o é no filme, cantora e não atriz. Aqui não há representação, está-se para além da representação. Os actores que não o são estão a representar-se a si próprios (penso no realizador que se faz de si próprio no *Close-up* de Kiarostami). E representam-se a trabalhar no seu próprio trabalho.

Onde jaz o teu sorriso? representa uma resposta a um pedido para que documente o trabalho de uma dupla de realizadores, Danièle Huillet e Jean-Marie Straub. Esse é o pedido inicial, a ideia inicial, penso eu, assim como em *No quarto da Vanda* havia a ideia inicial de documentar a derrocada de um bairro (?).

Quinta-feira, 16 de Junho

A verdade é que aquilo que temos em *Onde jaz o teu sorriso?* é exterior a esta ideia de falar sobre a obra de dois realizadores cujo trabalho, sabemos, é para muitos incontornável no contexto do cinema. O filme sabe isso, não precisa nada dessa informação contextual. Temos uma sala de uma escola, com alunos presentes mas cuja presença não se sente, uma mesa de trabalho, uma luz, uma porta, uma janela num espaço logo a seguir. Está tudo como está o Pedro Costa, o menos possível. A presença dos alunos não se sente mas o discurso de Jean-Marie Straub é para eles (?), por isso até se vêem, depois de o sabermos. Sobre esta ideia de que há coisas que só depois ficamos a saber, quando lemos alguma coisa sobre o filme ou ouvimos o Pedro Costa a falar... Os seus filmes pedem um discurso para lá do filme? Há um discurso do realizador sobre a sua própria obra? O filme não se fecha sobre si mesmo? Não termina quando termina? É preciso vê-lo vezes sem conta para se chegar ao fim?

Neste cenário de aula há algo que me escapa. Sempre entendi que havia qualquer coisa no seu trabalho, Pedro Costa, que era contrária à natureza das coisas. Um ir contra. Como é que esses alunos presentes na sala se sentirão? Estão calados, não há dúvida. Há uma inversão, um comportamento irrepreensível desses alunos. Estão a ouvir, é isso? Diz-nos que é preciso ouvir para aprender, é isso? É da paciência que é preciso ter de que nos fala Jean-Marie Straub (?). É da evidência da atitude de Danièle Huillet sobre a mesa de trabalho de que nos fala o filme?

Quinta-feira, 17 de Junho

O *contra* que está na conversa difícil, quase à beira de uma irritação qualquer, entre Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, é uma revelação (que se encontra também em *6 bagatelas*). Um desacerto tão visível, tão cheio de tensões, e que também está no desvio que se faz, recentrando os problemas do filme. Por um lado o trabalho de montagem, a discussão entre os dois realizadores, por outro a sua relação como casal (e que é só essa ?) que se torna visível através da montagem do trabalho. É sobre isso o filme, sobre estes desacertos do trabalho? Sobre um trabalho de montagem em crise e que só em crise pode estar? Sobre o cinema que se põe em causa no momento em que se faz?

Segunda-feira, 20 de Junho

A sala obscurecida, como uma sala de revelação. A luz que se acende. A luz que se apaga. O escuro. A conversa que se mantém. A luz que vem de fora. A porta aberta. O entrar e o sair. Depois a porta final, fechada. A porta de uma sala de cinema? O que se passa aqui?

Este filme é para se ver uma vez. Não mais do que isso (?). Sei até que o tenho de o ver mais uma vez, mas resisto a fazê-lo. Parece-me que é tão forte a intimidade do filme, perigosa até, que é difícil vê-lo. Se pensar melhor não é a primeira vez que este sentimento aparece perante os seus filmes.

Ao ver-se este filme sente-se um certo imobilismo do nosso corpo. Como explicar isto que quero dizer? O nosso corpo ao olhar para esta dupla Danièle Huillet Jean-Marie Straub, sente-se imóvel. Fica paralisado. Há uma exposição total, no meio de um circuito quase fechado. Num espaço curto, como explicá-lo? Um quarto, também podia ser um outro quarto, semelhante ao da Vanda.

O vai e vem de Jean-Marie Straub, as entradas e saídas, o corpo que trabalha de Danièle Huillet, debruçado sobre a mesa. As palavras dos dois, dirigidas um ao outro. O trabalho que os ocupa. Como reagir? Há um silêncio, que é o dos alunos, que é o nosso. Estamos do lado dos alunos, invisíveis. Haverá lugares destinados, aqui? O mergulho no trabalho permite uma distância (face aos próprios mecanismos do cinema) que nós, que estamos a assistir aos acontecimentos, não podemos ter. Estamos fora daquele trabalho. Ou estamos na sala da escola de cinema? Somos nós os alunos?

Terça-feira, 21 de Junho

Em *Onde jaz o teu sorriso?* voltamos aos espaços interiores. No *Juventude em marcha* há uma questão de escala sem dúvida diferente. Há a relação com um exterior, um espaço da cidade que aqui volta a não existir, como também não existe em *No Quarto da Vanda*. Um interior azulado, onde estamos como que submersos. No fim, Jean-Marie Straub vem respirar à tona e olha através da janela de uma porta fechada. Depois senta-se nas escadas e espera (representa?). Nós não vemos o que está do outro lado. Não sabemos o que está para lá. É essa a nossa condição como espectadores? Nunca sabemos o que se passa? O cinema, Pedro Costa, tem a forma de uma sala fechada com uma porta? A porta pode ter uma janela para se olhar através dela, apesar de tudo? Isto faz-me pensar no reflexo de um espelho que aparece em *Ne change rien* onde se vê o trânsito na cidade de Tóquio...

Quarta-feira, 22 de Junho

A seguir, ao lado deste filme, o *Ne change rien*. Tão estranho este filme, ainda mais para quem o viu e depois também assistiu ao concerto da Jeanne Balibar na mesma sala de cinema (!). Ver uma coisa e ver a outra, não há coincidências nenhuma. Não as ligo por não haver coincidências. Não as relaciono. As imagens do filme continuam presentes. O escuro da sala, o começar de novo, as indicações de uma professora, duras, a dificuldade em cumprir as indicações. A coincidência desta voz que ensaia Jeanne Balibar, exterior às imagens e Danièle Huillet. Ambas duras, como se o treino, o ensaio, as coisas que se têm de fazer no trabalho pertencessem para si, Pedro Costa, a um universo onde é preciso *sofrer* (morrer) para aprender. É um treino que vem do ensino clássico da música. O corpo precisa de sofrer, de repetir, de fazer melhor, de repetir. Sem esse esforço, tudo será em vão? Não há nada fora deste esforço em busca da perfeição?

Em *Ne change rien* tudo se passa na sala de ensaio, nas salas de ensaio mas também no palco, no entanto a distinção não se faz claramente, pois não?

Ainda sobre a falta de coincidências entre o filme e o concerto, não as há porque são coisas distintas. A cantora não era a mesma cantora que aparece no filme (?). Também acha que é assim? Era a mesma pessoa? A Jeanne Balibar é uma não-atriz neste filme? Ou este filme corta com a presença dos não-actores?

Quinta-feira, 23 de Junho

Sobre o negro do filme e sobre o espaço. Sendo um filme sobre o trabalho que se faz, sobre os processos de trabalho com tudo o que isso implica, fica a ideia de um trabalho negro, obscuro, que tem lugar num sítio onde não há luz. Nas trevas?

O ecrã, a janela, o candeeiro, as pequenas luzes do equipamento, os projectores dos palcos, são como buracos no filme. Espaços brancos que perfuram a imagem. Como é que se chegou ao negro? Voltamos a pensar em *O Sangue* (1990), no lado negro da vida? Na vida ameaçada? O trabalho faz-se à beira de um abismo? Nos silêncios, na incapacidade?

Ou devemos ver as entradas de luz, os candeeiros ligados, como sendo a luz suficiente. Tudo permanece nessa dualidade luz-escuridão, com algumas excepções, como a sala de ensaios onde se espera pelo início do espectáculo, ou no palco. O rosto quase omnipresente de Jeanne pedia que assim fosse? É tudo por causa daquele rosto?

Sexta-feira, 24 de Junho

Dentro do quarto da Vanda a câmara recua até onde é possível. Distancia-se o mais que pode e que é muito pouco e o mais possível. Essa distância volta a obrigar ao imobilismo da câmara? O que se faz nesse processo de espera? O que acontece com essa câmara parada? O trabalho onde se faz? Nas próprias imagens? Já lá está tudo?

Estes processos de trabalho que estão espelhados no próprio filme, o que são? Posso dizer que este filme é uma reflexão sobre o próprio processo de trabalho do Pedro Costa, um trabalho que se virou para dentro, como se repensasse os mecanismos internos do cinema? E a abertura à vida e às pessoas do cinema do Pedro Costa? Estas filmagens foram feitas longe, num sítio onde se pudesse trabalhar longe de tudo (ou entre espectáculos, num espaço indeterminado), sem perturbações. Foi isso que aconteceu com o seu trabalho? A entrada (ou a passagem) no bairro das Fontainhas permitiu esse afastamento? Um

lugar distante no centro de uma cidade? Podemos falar de isolamento? É preciso um certo isolamento? A arte é um espaço fechado ao mundo? Ou o cinema está nesse sítio longínquo do negro, do escuro? Obscuridade? Os seus filmes levam-nos para esses sítios?

Segunda-feira, 27 de Junho

Parece-me não existir em *Ne change rien* quase nenhuma distinção entre os vários espaços. São distintos, mas não parece haver saltos entre eles. É Jeanne Balibar responsável por isso? A Jeanne será a Vanda? Estes filmes são como que retratos? Vanda, Ventura, Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, Jeanne Balibar são invenções do Pedro Costa. Não existem na realidade... Apesar de o Pedro Costa não gostar dessa ideia de que se inventa alguma coisa, é isso? Todos fazem papéis de si próprios que não correspondem à sua própria realidade, apesar de virem de lá. É um círculo vicioso.

Sobre as aulas de música, sobre os ensaios, Pedro Costa, que professores teve? Há alguma coisa que se ensine? O cinema precisa da sala de ensaio, como o teatro? Há alguma coisa preparada que é preciso ensaiar? O que nos quer dizer é que não há nada de nada fora das coisas que se fazem sem uma certa ideia de trabalho? O que é isso do trabalho? O trabalho transforma a realidade? É no trabalho que se constroem as camadas do real? Dá-se aí a transformação do real? Há um lado bem comportado no Pedro Costa, que acredita no trabalho, que nos diz que do trabalho vem uma recompensa? Os filmes são esse recompensa? A ansiedade dos músicos nos momentos que antecedem um concerto, é sobre isso este *Ne change rien*? E depois tudo correrá bem...

Há uma ética qualquer que persegue um mundo qualquer, como o mundo da Vanda, o mundo de Ventura, que o Pedro Costa persegue e que gostaria de ver mudado? Porquê acompanhar a mudança do bairro das Fontainhas para o Casal da Boba?

Terça-feira, 28 de Junho

Em *Ne change rien* a câmara continua a perseguir, agora a Jeanne Balibar. É uma câmara que persegue sem se mexer, sabemos isso. Mas persegue. Vai com Jeanne Balibar para todo o lado... Há um confronto qualquer entre a câmara e o actor (ou o não actor).

Ne change rien é um filme hipnótico? Há uma cadência, um ritmo... Que nos embala, será isso? Jeanne Balibar é a Vanda e não é a Vanda. Mas somos obrigados a pensar na Vanda e no seu quarto. Há coisas que se repetem de filme para filme, que não são muito

diferentes uns dos outros. Mas a Jeanne Balibar é radicalmente diferente da Vanda. Ou não? São a mesma pessoa?

Quarta-feira, 29 de Junho

Estes filmes, Pedro Costa, são uma espécie de manifestos. Tem alguma vontade em afirmar uma forma de fazer e demarcar uma posição? Penso nisso porque nas entrevistas que lhe são feitas é generoso na forma como põe às claras o processo de trabalho, as dificuldades (estive no auditório de Serralves a 29 de Novembro de 2009). Tem essa noção? Falar sobre os filmes, a forma como foram feitos, as coincidências que se deram, os acidentes, interfere em alguma coisa com os próprios filmes? Falar sobre os filmes é algo exterior aos próprios filmes mas oferece-nos um olhar privilegiado que é o seu. Um olhar também exterior, como o nosso, mas simultaneamente um olhar a partir de dentro?

Às vezes pergunto-me sobre o que virá depois destes filmes. A sua radicalidade (posso usar este termo?) coloca problemas. Se há um salto abrupto entre o *Ossos* e o *No quarto da Vanda*, o que podemos pensar agora?

Quarta-feira, 29 de Junho

Ainda sobre se é possível ensinar ou não alguma coisa sobre cinema, não posso deixar de lhe falar num texto que li num livro (*O cinema de Pedro Costa*) editado por altura de um ciclo com os seus filmes e que teve lugar entre São Paulo, Brasília e o Rio de Janeiro, em 2010. Nesse livro há uma transcrição de um conjunto de seminários que deu na Escola de Cinema de Tóquio. Disse na altura que não é professor e que enquanto aluno resistiu ao que lhe queriam ensinar. No entanto, lendo o texto fica-se com a impressão de que aquilo é uma aula. O que o fez ter coisas para dizer a um grupo de alunos? O que o fez ter coisas para dizer?

A PERGUNTA QUE FICA, DEPOIS DISTO TUDO É SÓ UMA E REÚNE TODAS AS OUTRAS QUE SE QUISEREM FAZER:

PEDRO COSTA, FOI A VANDA QUE DECIDIU COMO O FILME ERA PARA SER? HOUE UMA TRANSMUTACÃO DO PEDRO COSTA EM VANDA DUARTE?

Quinta-feira, 30 de Junho

Em *Juventude em marcha* temos a presença de histórias que se contam. Histórias que se querem contar. Há um grupo de personagens com histórias para contar. Como é que isso surgiu?

Sabendo que as histórias que são contadas não são do Pedro Costa, são do Ventura, da Vanda Duarte e da Beatriz Duarte, do Gustavo Sumpsta, do Alberto Barros “Lento”, do António Semedo “Nhurro”, do Paulo Nunes, da Cila Cardoso e da Isabel Cardoso (e devo estar a esquecer-me de alguém), fica a ideia de que temos aqui histórias dentro de uma outra história. O Pedro Costa conta também a sua própria história e que é aquela de quem está dentro desta ficção (ou desta realidade?). Gostava de o ouvir falar um pouco sobre isso.

Quando eu digo “a sua própria história”, refiro-me àquela que não é tão visível (ou é a mais visível?). A que nos conta que o realizador se encontrou com estas pessoas cujo nome é o delas (não há nomes inventados?) e que viveu ali durante algum tempo, muito tempo até. Esse *meter a sua própria vida* num filme não é evidente, mas está lá. O Pedro Costa não confunde o trabalho com o resto porque está sempre a trabalhar, não é verdade? É como se o tempo de realização deste filme não existisse separadamente, como se não tivesse uma data, nem as coisas que lá são contadas tivessem acontecido, porque pertencem ao tempo de um trabalho que é a repetição daquilo que se vive num lugar e num tempo precisos, mas que se aproxima, através desse trabalho, do seu próprio tempo (o do Pedro Costa mais o do conjunto de actores); aproximando mais e mais o que se conta daquilo que é verdadeiramente (?).

4.5. Julho. Incorporar o acaso, as ligações.

Sexta-feira, 1 de Julho

A carta que é repetida uma e outra vez, é a imagem do processo de trabalho. Repetir tem a ver com a construção da memória. Repetir para não esquecer e repetir cada vez melhor (ou pior?). O filme tem a ver com estas ideias?

Ao repetir-se uma coisa, sem parar, ficamos com quê? A coisa em si desaparece e torna-se naquilo que se repete, nas palavras repetidas, como uma abstracção. Já não se quer dizer nada mas... Dizer o nada que está nas palavras? A rotina de um trabalho que se faz torna-o abstracto? Foi através da rotina deste trabalho que se fez este filme? Como é que as peças se foram colando umas às outras?

Será que estas histórias ao tornarem-se na sua própria repetição ficam fora das histórias, como que suspendendo os acontecimentos que lá têm lugar?

A maneira cuidada como cada um conta a sua história ou a maneira como cada um é rigorosamente aquilo que é nas suas histórias, parece determinar o rumo dos acontecimentos do filme. Este artificialismo de que é feito o real faz com que as histórias contribuam para algo mais distante, mais longínquo. Pedro Costa, será isto verdade?

Segunda-feira, 4 de Julho

Em *A Juventude em marcha* temos um texto que percorre as duas horas e meia de filme. Um texto presente, que sai de dentro de cada uma das personagens que o diz. O texto passa assim para uma outra dimensão deslocada da sua origem. As palavras são já uma outra coisa, e isso quer dizer que são coisas de um outro tempo. Quem as diz também é de um outro tempo, fictício. Este texto parece um texto fictício. É tudo fictício? Serão acontecimentos fictícios suspensos na realidade? Ajude-me por favor a perceber melhor tudo isto.

Terça-feira, 5 de Julho

Os acontecimentos contados no texto de cada um foram sendo esvaziados de emoção? Contar o que aconteceu permitiu a cada uma das personagens (por terem consigo os seus próprios textos) refazer os acontecimentos. As salas do Museu Gulbenkian que Ventura

volta a ocupar, ajudam a refazer a sua relação com esse espaço? O Pedro Costa o que fez foi perceber que havia coisas que pairavam na vida destas pessoas e deixar que se libertassem como uma espécie de fantasmas? Por outro lado há um enredo amoroso, como se estas pessoas fossem personagens de uma história de amor. Qualquer um deles fala sobre a sua relação amorosa, ou não é assim?



E sobre as coisas perdidas, parece-me também.

Os textos à medida que são ditos transformam-se numa espécie de prosa que se diz em voz alta.

Algo mudou na Vanda, nas suas histórias, desde *No quarto da Vanda*.

Ventura parece que olha para estes acontecimentos, acompanha-os, vai de um lado para outro e concentra nele o conjunto da narrativa. É Ventura que organiza o olhar. E penso no seu olhar quando no exterior observa o novo bairro Casal da Boba. É um olhar no meio do branco ofuscante das paredes.

E essa narrativa que é construída por Ventura, pelas suas palavras e gestos, percorre todo o filme. É ele agora a personagem central. Ventura leva-nos através dos espaços, leva-nos até onde estão os seus *filhos*. Onde a Vanda vive, onde vemos a sua filha Beatriz. Vemos isso tudo através dos olhos de Ventura. Ou será dos olhos do Pedro Costa? Se o Pedro Costa já foi Vanda, agora é Ventura?

Quarta-feira, 6 de Julho

Este seu silêncio que já vem do *No quarto da Vanda* é ainda mais radical aqui. É um silêncio que vem de onde afinal? Como é que surge este apagamento? No filme, esse silêncio é substituído pelas imagens e pelos sons, pelos ruídos, como se se tratasse de uma banda sonora contínua, sem paragens, sem silêncios. São os silêncios do Pedro Costa, estão os silêncios todos do seu lado?

E a palavra silêncio o que quer dizer? Quer dizer consentimento? Quer-se dizer que se está a ouvir? Que não se fazem perguntas? Que silêncio é esse, o do Pedro Costa? Parece-me que em *Juventude em marcha* a banda sonora, construída passo a passo, é feita como se escutasse muito profundamente.

O som do bairro, os seus ruídos, os barulhos, a mistura sonora que imagino existir nesse lugar foram determinantes para não mais sair dali?

Por outro lado, o som parece-nos dizer que os acontecimentos estão num outro lugar. O ruído do bairro a ser demolido, o som das crianças ao longe... O som dirige a nossa atenção para fora dos acontecimentos das imagens. É como se estivessem fora de campo, longe dali. Mesmo o som da chave que é usada para abrir a porta ou o som do candeeiro a gás são sons distantes que vivem da mistura. Esse som que é revelado por camadas e que vive em paralelo provoca a suspensão dos acontecimentos? Haverá aí duas forças paralelas? O som e as imagens não se chegam a encontrar? Parece haver um certo desfasamento...

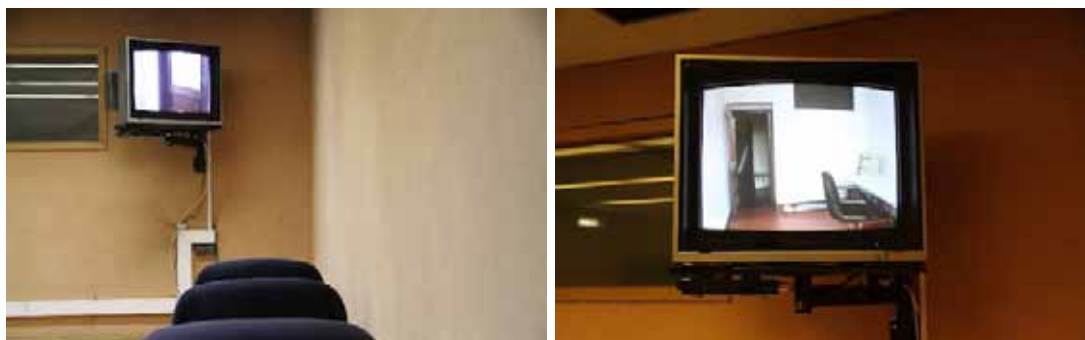
O Pedro Costa não desviou o olhar. Tinha estado três horas a falar e devia estar cansado. Assim, as perguntas que levava comigo não lhe foram feitas nem enviadas mais tarde.

Na verdade não cheguei a ir, as folhas estavam em branco, a impressora velha encrava-va a cada ordem de impressão. Nada ficou registado. Talvez depois, num dia muito longe daqui, lhe escreva uma carta. Quem sabe?



Pedro Costa, *Juventude em marcha* (2004)

Quinta-feira, 7 de Julho



TÉLÉTHÈQUE #5, Maio 2010

[em itálico nas próximas páginas: fragmentos da conversa da *Téléthèque #5 – Encontros Videográficos*, Instituto Franco-Português, Lisboa, 6 de Maio de 2010]

Já não sei quando vim cá ver o espaço, talvez há dois meses. Achei que este dispositivo era um dispositivo bom para usar, a sua própria natureza desfasada interessou-me. A proposta pensava um pouco a ideia de arquivo, que os artistas trouxessem qualquer coisa que já tinham feito e que aqui a pudessem discutir. A proposta foi esta e custou-me um pouco adaptar-me a ela, porque na altura não estava a pensar naquilo que tinha feito, estava embrenhada em coisas novas e achei que era melhor mostrar o que estava a fazer. E que essas coisas, a partir do momento em que estivessem aqui seriam já arquivo, coisas passadas, apesar de ser difícil falar de coisas que se fizeram há pouco tempo. É sempre preciso um certo distanciamento, penso eu, para se conseguir falar das coisas, nem sempre se percebe o que se está a fazer. De qualquer forma, achei que podia correr esse risco, apetecia-me mostrar o que andava a fazer, e por isso estar hoje aqui este vídeo que é novo e que aliás foi feito há muito, muito pouco tempo. Há tão pouco tempo que ele aparece em três versões. Porque é quase simultâneo o tempo em que ele está a ser feito e a ser visto. Isso em relação às versões, agora em relação ao vídeo e ao título em si, ele chama-se “À espera”, e tem a ver com a ida para o ateliê. O ateliê nem sempre é o espaço reservado para se trabalhar, eu não faço as coisas assim, é mais um espaço que resulta de uma mistura de espaços. Ou seja, quando estou a trabalhar, não preciso de estar no espaço certo, porque nem sempre sei que estou a trabalhar.

Este vídeo representa uma espécie de paragem de dois anos, se calhar podemos falar assim, em que eu tenho estado parada no ateliê, à espera no ateliê que alguma coisa aconteça. Talvez seja uma caricatura, talvez não sejam exactamente dois anos à espera que alguma coisa aconteça. Este vídeo tem alguma coisa a ver com isso.

Como disse há pouco, o vídeo é muito recente, mas se calhar ele já está a ser feito há algum tempo, desde o início desses dois, três anos e, portanto, já tem mais tempo do que eu julgo que ele tem. Estas imagens são resultado desse tempo que tem passado.

Temos ali um espaço que pode ser o espaço do ateliê vazio, onde eu espero que alguma coisa aconteça. Depois há um conjunto de imagens de pequenos momentos em que se espera. Quando se está no carro e se espera numa rua, se espera que alguém passe. Esses pequenos momentos não são dois anos, são segundos. Qualquer coisa de semelhante se passa entre esses poucos segundos e o tempo no ateliê. Ou com o momento de abrir e fechar as portas, de esperar que elas se fechem ou que elas se abram, o circuito entre o abrir e o fechar. Tem um pouco a ver com essas ideias. Como é um trabalho que fala dum processo, fazia sentido que esse processo se tornasse evidente. Como se as versões fossem aquilo que nós fazemos quando montamos vídeo, as várias recombinações. Este vídeo é um pouco isso: são recombinações.

Hoje estamos a ver a segunda versão. Depois há uma terceira versão e uma quarta, não sei se posso falar assim... Rapidamente...

Sexta-feira, 8 de Julho

Todas elas são semelhantes, mas também têm algo que as distingue. Há, de versão para versão, uma imagem nova e há combinações diferentes entre essas imagens. Neste primeiro, as quatro sequências aparecem separadamente e nas seguintes elas ganham outras configurações, portanto elas misturam-se e têm tempos ligeiramente distintos. Há também semelhanças porque há imagens que se repetem de versão para versão.

Segunda-feira, 11 de Julho

Sim, acho que isso é claro. Aquele ecrã que está ali, é ...

E não é só do ecrã, logo que entrei nesta sala...

(risos na sala)

Sim, e apesar de ter sido atraída pelo dispositivo, ele de facto é uma coisa rígida.

(risos na sala)

Terça-feira, 12 de Julho

Disso não há dúvida. Até a própria disposição das cadeiras umas atrás das outras... Mas quem tem estado a participar no projecto não tem margem de manobra nesse aspecto, e se calhar as três sessões tentam escapar a esse...

A esse lado mais fixo das coisas. As coisas estão muito pré-estabelecidas. Mas isto surgiu tudo por acaso. É outra coisa que é difícil no trabalho, é ir decidindo o que fazer. Porque, na maior parte das vezes, não se sabe de facto o que fazer. E este vídeo é isso. A mesa vazia do ateliê é aquela pergunta que toda a gente faz: saber o que é que se vai fazer. E por acaso acabou por calhar bem este outro dispositivo das três sessões de apresentação do trabalho. Até porque a tal primeira versão que desapareceu foi feita para o texto que a Maria escreveu, foi uma coisa que eu achei que podia funcionar. E há um bocadinho ela dizia que achava que o texto que escreveu já não se adequava...

Quarta-feira, 13 de Julho

Em relação a essa questão da narrativa, a partir do momento em que há uma montagem e mesmo não havendo montagem, é impossível escapar a uma narrativa. Estava a pensar no trabalho anterior, mas talvez consiga explicar melhor, até porque já tenho algum distanciamento. A exposição “Imagens caligráficas” foi uma exposição no Porto, no Artes em Partes, num espaço que o Paulo Mendes usou durante muito tempo, penso que dez anos. Foi convidando ao longo desse tempo artistas para trabalharem nele. Para esta exposição, imprimi uma série de imagens de vídeos em tiras, como se fossem timelines. Aquilo era um conjunto de imagens soltas. A dificuldade da exposição era perceber o que é que aquilo era. Eram imagens de um aeroporto, de pessoas em cafés... De facto não havia ponta por onde pegar, no sentido em que era difícil reconstituir uma história. É evidente que cada pessoa podia fazê-lo, mas parecia que naquele caso não havia assunto. E isso interessava-me, a ideia de não haver assunto e existirem imagens, é como mostrar uma espécie de vazio. E este trabalho vem no seguimento dessas imagens em que não havia um assunto forte. E isso foi uma das conversas que tive a seguir ao trabalho: mas não há uma ideia, não há... e isso atrai-me. Aqui, de certa forma, também é um pouco isso, apesar de se tornar para mim mais claro o facto de poder falar sobre isso, não o esconder. O vídeo começa a falar sobre esse vazio, sobre o estar à espera “não sei bem do quê”.

Mas a tua pergunta já não era bem esta?

Quinta-feira, 14 de Julho

Pois, a minha expectativa era conseguir fazer com este vídeo qualquer coisa que tivesse a ver com a tal dificuldade de se saber o que se vai dizer. Se calhar ele acaba por dizer coisas sobre esses momentos em que se está à espera. Também foi importante na altura em que comecei a fazer este trabalho ouvir a Agnès Varda em Serralves, há meio ano atrás. Dirigindo-se a uma plateia constituída por alunos, ela disse uma coisa que tinha a ver com isto: que era preciso esperar para se conseguir dizer alguma coisa. E acho que este vídeo tem um pouco a ver com essa necessidade da espera, dos tais dois anos de que eu ainda há um bocado falava. Por isso é...

Sexta-feira, 15 de Julho

Sim, não consigo escapar. A ideia é tentar escapar sempre. (risos)

Segunda-feira, 18 de Julho

Nesta versão, os assuntos são estes: há o primeiro, o segundo, o terceiro e o quarto, e volta ao princípio. Depois, nas versões seguintes, os mesmos assuntos misturam-se. E acho que a Maria tinha razão quando dizia no texto que eles podem representar uma leitura que eu, como espectadora, faço das versões. Como se cada versão fosse uma leitura da anterior. Esta segunda versão apareceu depois da primeira, a terceira vem depois da segunda, é uma sequência também, por isso elas estão numeradas. São feitas umas a partir das outras.

Porque essa era para a Maria preparar o texto.

Não. Ela não estava de facto acabada. Isso também foi interessante e a Maria aceitou o desafio de escrever sobre uma coisa que ainda não estava acabada. E eu avisei-a, disse-lhe “Tu vais ver uma coisa que ainda não está acabada”. Portanto a segunda [versão] é o acabamento da primeira, a terceira o desenvolvimento da segunda e a quarta o apuramento da terceira.

Mas fizeste alguma pergunta?

(risos na sala)

Terça-feira, 19 de Julho

Eu disse que era impossível escapar.

Quarta-feira, 20 de Julho

Acho que sim, que estão as duas coisas. Tenho estado atenta às pessoas que esperam, (risos na sala) às pessoas que esperam pelos autocarros. E a Maria sabe isso, já há bastante mais tempo apresentei-lhe um projecto para o trabalho onde os pais esperavam pelos filhos que estão na piscina... Tenho tido tempo para olhar para as pessoas que esperam, eu própria estou à espera muitas vezes. É um momento de suspensão. Os momentos em que irremediavelmente estamos à espera permitem escapar, como se naquele bocado em que não temos alternativa existisse alguma hipótese de fuga. É também isso que acontece quando conduzimos um automóvel. Acontece muitas vezes em viagem, quando se está a conduzir e se vai para qualquer sítio e estamos ao mesmo tempo a mexer maquinalmente num objecto que nos prende, que não nos dá grande margem de manobra, mas que nos permite pensar. Muitas vezes nesses momentos conseguimos fugir.

(risos)

De facto há muitas esperas, e aqui não é a espera de quem está relaxada porque já está tudo feito... É a percepção de que o tempo está a passar e que ainda se está “À espera”, e há uma certa angústia associada.

Há dois ou três anos li um artigo no jornal que ainda não consegui reencontrar, e que falava de um número considerável de pessoas que faz percursos de carro de cerca de 30 a 40 quilómetros sem um objectivo definido.

(risos na sala)

Sim, também. Há ainda imagens da mesa, não exactamente esta, outra imagem, mas também deste espaço, com um tempo um pouco mais longo do que as outras imagens que aparecem mais cortadas. Mas mantém-se isso. O que acontece é que os carros misturam-se com as portas, há uma mistura maior.

Sim, é importante. Há imagens que não têm som, principalmente no primeiro caso. A última versão tem sempre som, mas isso é importantíssimo.

Penso muito. Agora, nas imagens faço enquadramento e no som não faço tanto esse enquadramento. E isso percebe-se porque ouve-se o som ambiente. Não é tão selectivo.

Naquela imagem em que aparece a sala, pensei em várias possibilidades e acabei por incorporar o som que existia na sala, um som que, se repararem, é ritmado por uma máquina que acaba por permitir àquela imagem parada ganhar algum ritmo. Mas não deixa de ser um som ambiente.

Não sei se o que vou dizer faz muito sentido, mas acho que isso tem a ver com a maneira como eu me relaciono com o vídeo. É algo que já tem alguns anos. Aliás, comecei por estudar pintura e, passado algum tempo, comecei a interessar-me pelo vídeo, pela história do vídeo (que é uma coisa muito recente), e especialmente pelas coisas que foram feitas no seu início. Continua a ser um período que me interessa particularmente. E o modo como eu uso o vídeo, tem muito a ver com isso. Foi um meio que apareceu no contexto dos anos 60/70, numa altura muito particular, como uma coisa que se confundia com um instrumento doméstico. Foi usado sem grande artificialidade, apesar de ser um meio potencialmente tecnológico. Mas essa oposição atraiu-me particularmente e eu sempre usei o vídeo com esse despojamento. De uma maneira muito....

(risos) Sim, sem efeitos pirotécnicos.

Sim, eu comecei a usar o vídeo com a imagem da televisão que agora até já nem temos: a minha primeira imagem [em vídeo] foi uma imagem das formigas, ou da chuva no ecrã? Como se diz?

Sim, e a partir daí usei o vídeo quase como uma pessoa que não sabe fazer vídeo, sempre quis fazer isso, no sentido em que me interessava não saber praticamente nada sobre vídeo, mas usá-lo. E nalguns momentos preciso de facto de alguém que trabalhe comigo porque não sei nada sobre vídeo. E isso é bestial, poder fazer coisas sem as dominar tecnicamente.

A montagem que temos hoje aqui é um bocado disso... Se calhar estas montagens de agora são de alguém que já foi aprendendo alguma coisa...

O não dominar tecnicamente e ter necessidade de perguntar a quem sabe, pedir ajuda... São boas alturas para se fazerem as coisas com outras pessoas, em que se tem uma desculpa para isso.

Mas deixa-me dizer. Eu escolhi a Alice para estar aqui hoje.

Fizeste.

Porque há um lado nela que é, não sei se a palavra é boa, mais activista...

Mas o meu convite foi interesseiro, porque...

Mas eu queria dizer outra coisa. Nessas exposições de que estavas a falar e em muitas das vezes que nos encontrámos, essas eram exposições com artistas mulheres, onde havia a questão do género.

Não, foi a questão do suicídio.

Sim, também.

Nessa altura, nos anos 90, eu de facto trabalhava a questão da mulher, como tu continuas ainda a trabalhar. Eu digo “ainda” porque é uma pergunta que de vez em quando ainda me fazem. No outro dia, o João que vem cá para a próxima sessão, perguntava-me “Mas agora já não és uma artista feminista! O que é que se passou?” Normalmente eu era chamada para essas exposições... E o que é que se passa agora com os aviões, imagens sem... E eu tenho realmente alguma pena e por isso se calhar chamei a Alice para manter...

Houve e continua a haver. Apesar de tudo, esta personagem que aparece nesta história é um corpo feminino. É importante...

O que eu queria há pouco dizer é que o trabalho é profundamente... Eu não sei se a tal espera é feminina, enfim, não é bem isso que interessa neste caso, mas no confronto como espectadora com o trabalho, há sempre esta dificuldade enorme de nos colocarmos de fora a olhar para as coisas. O que eu quero dizer é que aparentemente isso não é visível mas está profundamente lá. E esta coisa das versões, voltando outra vez às versões, a questão de não ter uma coisa acabada...

Sim. Nas artes e noutras coisas... Essa não afirmação. Não ser afirmativa...

Eu gostava mais da tua ideia de que há uma espécie de pressentimento que de facto se está à espera. Há qualquer coisa que não está a acontecer. Quando eu digo que é profundamente de uma artista mulher, se calhar estou completamente enganada mas acho que...

Sim, e os trabalhos aparecem como restos dessas leituras, dessas referências. Não são só referências, são mesmo matéria de trabalho, são apropriações de textos variados dos quais não aparecem as referências, não é dito de onde vêm, mas são remontados e a narrativa é reconstruída. Isso de facto apareceu já muitas vezes.

Sim, o uso da palavra aí era diferente. Eram palavras repetidas em loop. Eram loops de frases, quase como se fosse uma entrada nas coisas. Queres que fale mais sobre isso?

Quarta-feira, 20 de Julho

Sim, não é só no campo da literatura. “Em Não digas nada” eram discursos.

Não sei muito bem, num texto de um catálogo falava-se um pouco dessa oscilação entre esse trabalho que se expõe mais e a palavra que permite uma certa clareza, para depois divergir para coisas que quase que não se dizem. Acho que o trabalho oscila um bocado entre o retirar e o afirmar. E, nesses projectos, a palavra permitia afirmar coisas. Ultimamente comecei a ter dúvidas sobre isso. Dizer coisas só por dizer coisas? Voltava se calhar à ideia de esperar para dizer uma coisa. E acho que neste momento o trabalho anda mais à espera. Ou será que já não? É uma dúvida que tenho..

Gosto acima de tudo de andar por aí, de carro, se puder com o rádio ligado... alto... a apanhar as ondas... sonoras. E outras coisas. Conta-me coisas.

Queres que te conte uma coisa?

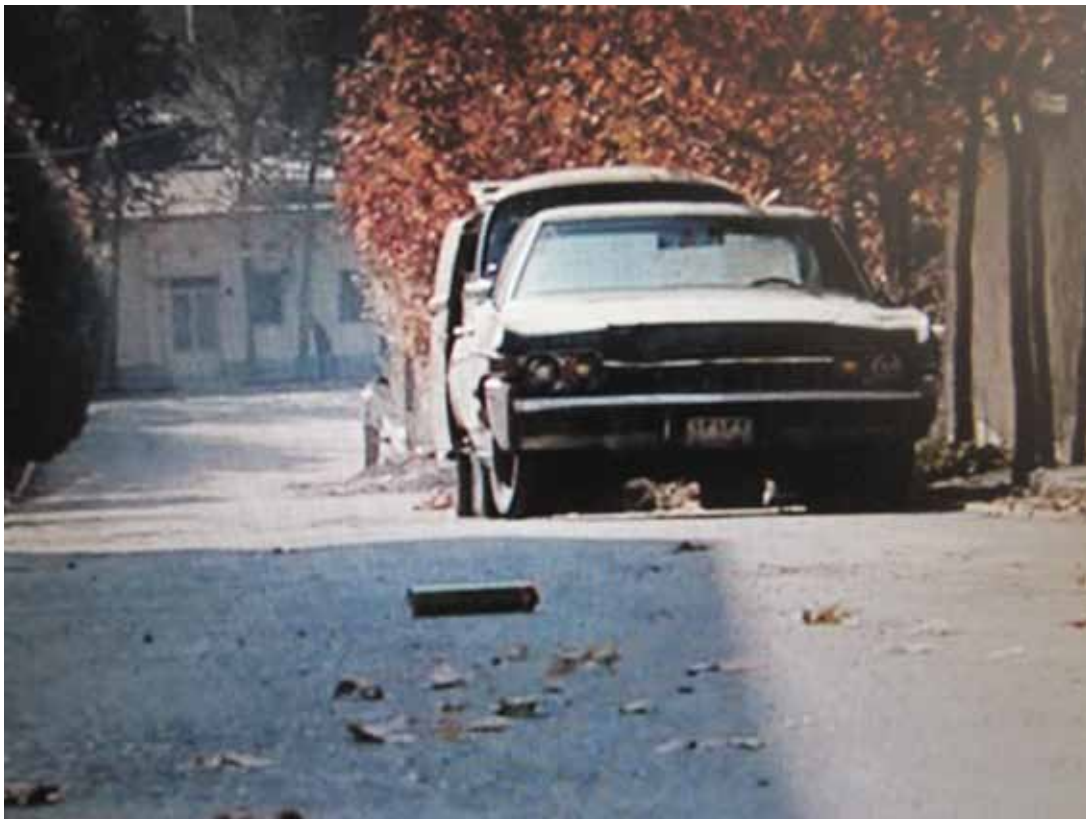
Um pontapé numa lata do chão, que pode ser um aerossol ou laca para o cabelo. Uma lata pode parar o filme. E essas coisas são coisas que fazem parar.



Um pontapé numa lata ou numa garrafa cheia de chá, que gosto muito de chá. Tomo chá todos os dias, mais bolachas de limão. Uma lata ou uma garrafa de chá podem vir ter

connosco e então chutamos a maldita garrafa e ficamos a ver o que acontece. A lata desce a rua que é inclinada e depois pára. Depois logo se vê. A garrafa de chá pode rebentar nos nossos pés que é uma coisa que pode acontecer. A coisa pode rebentar e tudo fica estragado, caldo entornado, como se costuma dizer. E, aí, a garrafa que era de chá (ou de xixi?) fica vazia. E cheia de outras coisas como problemas para resolver que agora vais ser chamado. O tribunal da cidade vai dizer que és culpado, que deste um pontapé na garrafa de chá que já não tem nada lá dentro. Rebentou nos teus pés, o raio da garrafa e agora? Agora dá-me o número que vou telefonar. Não me digas que não sabes, queres enganar-me. E a suspeita cai sobre ti. A suspeita é uma coisa que pode acontecer a qualquer um. Suspeito que és, tu. Tu que deste aquele pontapé na garrafa cor de chá ou de *ice-tea*. És tu e só tu o fizeste. A garrafa rebentou. Um estrondo tão grande, vê tu, que a garrafa estourou. E o estouro foi grande como o outro também foi, sabes. O outro que vai sair daqui. Um estrondo, uma porta a bater e tudo ficará assim, a suspeitar que foste tu. A suspeita é essa, que fazer? A suspeita não sabes mas é tão grande que não posso mais e vou dizer. Foste tu, tu que fizeste aquilo, que o escreveste para mim e nunca disse a ninguém mas não fui eu. Não fui eu que o fiz, o pontapé na garrafa, mas tu, eu sei que ninguém sabe, mas agora não posso mais e vou contar porque o fiz. O pontapé que dei na garrafa foi porque a garrafa veio até aqui. Eu estava no lugar errado. Agora que a suspeita sou eu, estás livre, podes ir. O tribunal da cidade suspeita agora de mim. E a garrafa ficou lá no meio da estrada, sem nada lá dentro. Era um naufrago. Um carro perdido num dia de chuva.





Abbas Kiarostami, *Close-up* (1990)

A minha oficina é o meu carro. Passo muito tempo no carro e por isso faço a maior parte da minha investigação enquanto estou ao volante. O melhor momento para meditar é quando estás preso num engarrafamento. Na realidade, o carro não é muito diferente do cinema. Um grande ecrã em frente, dois mais pequenos de cada lado. Podes até subir com ele ao alto de uma colina, como se estivesses utilizando uma grua. O carro é como um cinema em movimento.

Abbas Kiarostami, 1999 (citado in Alberto Elena, *Abbas Kiarostami*, 2002, p. 285)

Esta ideia do automóvel como espaço privilegiado de trabalho encontra-se nos filmes de Abbas Kiarostami de um modo insistente. Em *Dez* e em muitos outros filmes esse *objecto que age* é omnipresente. Torna-se evidente nas múltiplas formas em que o carro aparece nos filmes e nas quais o habitáculo fechado permite uma evasão qualquer.

[Abbas Kiarostami, pensei em fazer-lhe também algumas perguntas, mas nunca nos encontramos, só nos filmes, nos livros e no *youtube*. Tinha vontade de lhe fazer umas perguntas, porque também gosto das suas respostas, mas...]

Quinta-feira, 21 de Julho



Neste *Dez*, a radicalização do processo, ou seja, a existência de um automóvel onde duas câmaras se encontram fixadas, funciona por si. A partir deste dispositivo, desta máquina do olhar montada quase artesanalmente, sem sofisticação, duma rudeza às claras, que incorpora as personagens, cria-se toda uma narrativa em circuito fechado. Esta ideia de circuito, de alguém que percorre a cidade elaborando viagens, movimentos entre sítios, é explosiva neste trabalho. Se, por um lado, acompanhamos as dez conversas que têm lugar naquele interior, dez conversas distintas e únicas, separadas; por outro, acompanhamos os espaços que se movimentam e aparecem através das janelas e dos retrovisores como se a nossa distração nos desse margem de manobra para encontrar outras histórias (?).

Sexta-feira, 22 de Julho

Esta difícil simultaneidade de acompanhamento dos acontecimentos e das possibilidades de perda de continuidade parece ser o motor da narrativa. A permanência da condutora e a instabilidade dos outros ocupantes faz-nos pensar numa forte ligação entre aquela e o objecto que conduz. A facilidade de movimentos, a intimidade entre a condutora e a sua máquina, parecem dar-lhe um certo poder. Uma afirmação qualquer, apesar das suas incertezas.

Segunda-feira, 25 de Julho



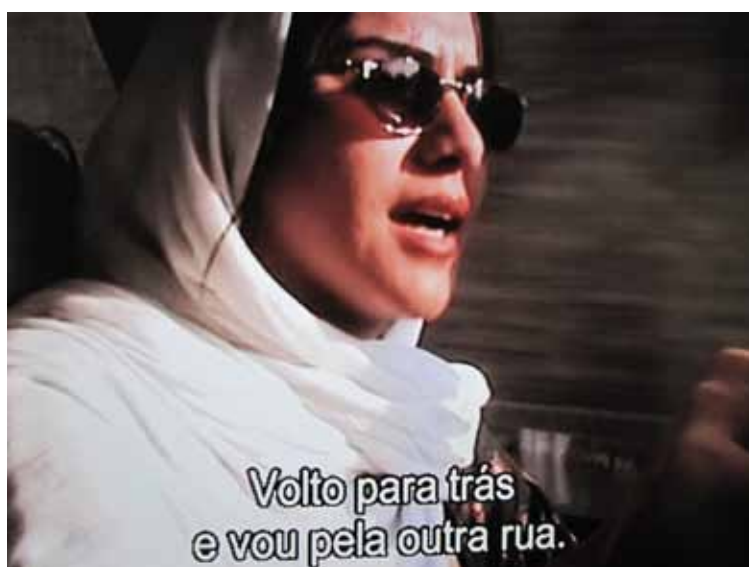
Esse estado em que se parece construir a personagem principal, de uma generosidade qualquer, de alguém que gasta o seu tempo a transportar pessoas que precisam de ir a algum lado, alguém de quem sabemos algumas coisas, mas que não sabemos para onde vai, parece-me mais uma vez uma visão carregada de um certo *poder*. Um poder esvaziado de sentido, não sabemos para onde se dirige afinal, e porque o faz. Fica um silêncio em relação a isso. É uma porta fechada. Não sabemos. No entanto, conduz o automóvel e movimenta-se no espaço. Será esse o seu trabalho?

Terça-feira, 26 de Julho

Temos o habitáculo, o automóvel, o dispositivo montado. O dispositivo é o automóvel, com os seus retrovisores, as janelas, o interior e o exterior, as aberturas, as portas fechadas.(?)

Quarta-feira, 27 de Julho

Daqui fica uma certa ideia de errância. De um trabalho que é isso mesmo. Transportar pessoas ininterruptamente sem nada reverter a favor da condutora (pelo menos nada sabemos



a esse respeito). Se este sentimento existe, também encontramos um outro. A de que a personagem que conduz o faz de uma maneira intensa. É uma condutora que se impõe no trânsito da cidade e que se relaciona intensivamente com os outros condutores.

Quinta-feira, 28 de Julho

Sabemos também que a condutora terá tomado decisões na sua vida contrárias ao que seria de esperar e que condizem com a maneira como conduz. Estranha coincidência para quem usa um lenço que oculta o rosto. Um lenço frouxo, sem dúvida, mas que está lá, tapando. Sabemos, se quisermos ler assim, que esse lenço é a imagem do lugar da mulher não só na sociedade iraniana mas nas sociedades em geral. No entanto, representa num sentido mais alargado uma ideia de submissão que aqui interessaria pensar de modo abrangente.

Sexta-feira, 29 de Julho

Se temos um automóvel fechado, com espaços em aberto para uma cidade que escapa, se temos um lenço pouco apertado num corpo que age decididamente; se por uma razão qualquer as personagens que entram e saem aproveitam aqueles percursos para falarem das suas preocupações e do seu quotidiano mais ou menos rotineiro, na narrativa partida encontramos uma fragilidade total. Se por um lado temos essa atitude da condutora dominadora, as histórias múltiplas retiram-lhe essa forma certa de ser parte de uma narrativa sólida. Assim, *Dez* constrói-se num quase abismo entre a velocidade do carro e a imobilidade dos ocupantes. Entre corpos alienados no interior de uma máquina e libertados para falarem daquilo que são os acontecimentos das suas próprias vidas (?).

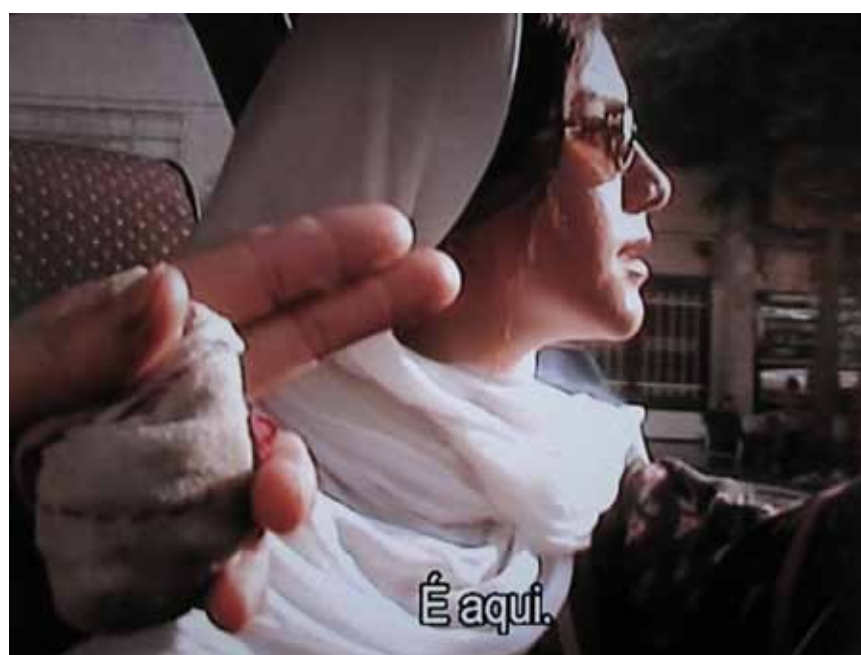
4.6. Agosto. Suspende os acontecimentos, entrevistas incompletas

(sem as perguntas ou sem as respostas)



Segunda-feira, 1 de Agosto

Dez fala-nos também da nossa própria imobilidade, porque estamos parados a ver aquelas imagens numa situação muito próxima dos ocupantes do automóvel. A sala de cinema onde estaremos a ver este *Dez* põe-nos numa condição semelhante à de quem está dentro do carro. As nossas histórias são *aquelas* dez histórias. São reais: entramos nelas e deixamo-nos levar. O nosso corpo está amarrado a uma cadeira que nos conduz através das imagens. Estas ligações que vamos fazendo à medida que percorremos as imagens do filme levam-nos também para esse espaço frágil que não reconhecemos.



Terça-feira, 2 de Agosto

Será um número mínimo e necessário, as dez conversas arrumadas sequencialmente? São uma sequência partida em dez partes, são um conjunto de dez, as bastantes para serem várias e não muitas ao mesmo tempo. As bastantes para serem o que são, uma ordem de 10 (?). São 10 histórias diferentes e a mesma história também, é isso?

Quarta-feira, 3 de Agosto

Dez é uma ordem invertida. Começa no 10 e acaba no 1. É como se estivesse a começar no fim e a acabar no princípio. A juntar a isto temos na sequência número 10 o filho Amin, que reaparece depois na sequência número 1. Ou será que o filme não chega a começar? Estaria pronto para começar depois da sequência 1? É uma contagem decrescente, de qualquer forma. Começa tudo novamente depois da sequência número um?

Quinta-feira, 4 de Agosto

Durante todo o percurso, vamos acompanhando as personagens. Duas delas, o filho e a rapariga que rapa o cabelo, entram no automóvel mais do que uma vez. Seguimos-lhes os movimentos. Repetem a sua entrada no carro, ligam a narrativa, insistem na sua presença, contam coisas que se passaram entretanto. As personagens ao lado da condutora são a ligação com o exterior. São elas que fazem a ponte com o exterior do carro, entrando para dar notícias do mundo. Na verdade todas as personagens que entram e saem têm esse papel. Por seu lado, o automóvel em movimento é o sítio onde as coisas acontecem. Especialmente o filho e a mãe que conduz encontram aí o seu espaço de acção como dupla. Em mais nenhum outro sítio são com ali. É como se fosse o lugar da intimidade dos dois consigo próprios, um espaço em movimento, como as suas vidas. Esta imagem está muito presente em todo o filme.

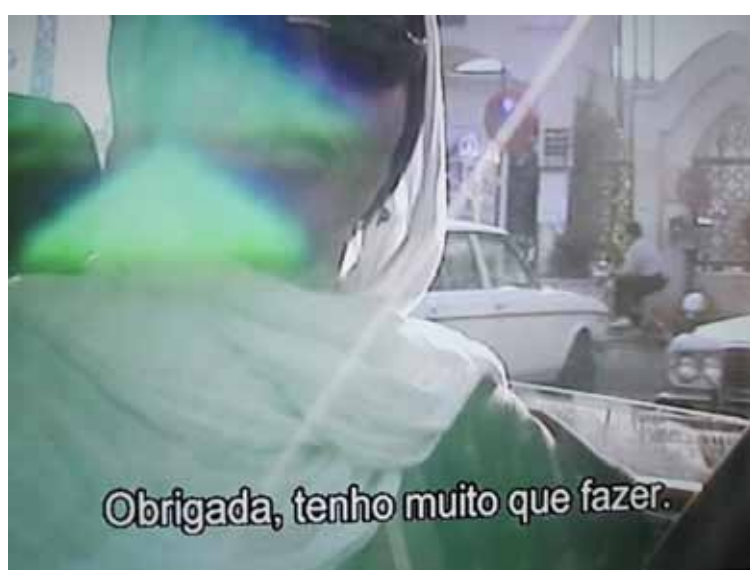
Penso também na mota que é usada no final do filme *Close-Up*, onde no objecto em movimento também se opera uma reconciliação com os acontecimentos do filme. O actor e o não actor são um só e dois ao mesmo tempo. Os realizadores encontram-se: o falso e o verdadeiro em cima de uma mota onde também está um vaso com flores.

Há uma reconciliação do filme consigo próprio nestes *objectos-que-percorrem-a-cidade*. Ou a evidência das coisas contrárias, reversíveis. Há a reconciliação dos dois realizadores. A verdade e a mentira em cima de uma mota.

Aqui, em *Dez*, acontece o mesmo: há uma reconciliação impossível.

Sexta-feira, 5 de Agosto

Temos a condutora que entra e sai várias vezes do carro. Temos a condutora que inverte a



marcha. Temos a condutora que fala enquanto conduz. Temos a condutora que faz perguntas enquanto conduz. Temos a condutora que conduz e gosta de o fazer. Escolhe os atalhos, conhece a cidade. Perde-se por uma vez. Relaciona-se com os outros condutores. Temos a condutora que ouve quem está no carro. Temos as mulheres que habitam o carro. Temos um filho contrariado que resiste à condução. Ele e a prostituta são os únicos que se sentem ameaçados naquele espaço que os prende, que de certa forma os controla. São as duas personagens mais resistentes (?).

Segunda-feira, 8 de Agosto

Penso ainda num outro momento em *Dez*, quando o carro faz inversão de marcha. Perdido na cidade, volta para trás, demoradamente. Será isso que leva Kiarostami a começar no 10 e a acabar no 1?

Terça-feira, 9 de Agosto



Temos a condutora. Temos dez condutoras e é sempre a mesma.

Quarta-feira, 10 de Agosto

Vídeo-bicicleta. Prender uma câmara de vídeo numa bicicleta e fazer percursos na cidade.

Quinta-feira, 11 de Agosto

Espaços negros à noite (imagens da construção do farol). Espaços brancos do ateliê (mesa branca, paredes brancas).

Sexta-feira, 12 de Agosto

A rapariga que anda de um lado para o outro na trave. Não sei o nome da rapariga. O equilíbrio da ginasta. Também podia ser alguém preparado para fazer o jogo de equilíbrio, mas num espaço vazio de um palco, por exemplo. E o equilíbrio fazia-se com os pés no chão, sem a barra. Ou a barra podia estar ao lado. Não tem de ser um palco. Uma sala de ginástica, fechada (?).

Terça-feira, 16 de Agosto

O filme na biblioteca?

Quarta-feira, 17 de Agosto

Uma rapariga aí dos seus 7 anos de idade, numa apresentação de ginástica, num auditório, faz um solo. Fato de ginástica preto, pés descalços. O vídeo resume-se a esse momento curto de apresentação em palco, em que se está de pé, a olhar para o vazio da sala escura. Esse momento estende-se até ao infinito.

Quinta-feira, 18 de Agosto

Algumas perguntas à Lília, que é psiquiatra, sobre os indícios de quem está à beira da loucura.

Filmá-la na piscina. Sentada na piscina. Vários planos disso? A piscina como a pequena loucura da Lília. *Lília e a piscina*. Descrições daquilo que se sabe sobre estados de deslocamento da realidade. O que se sabe sobre quem perdeu a noção da realidade. O que sabem os psiquiatras sobre isto. O que sabe a Lília sobre isto?

Sexta-feira, 19 de Agosto

O pequeno vídeo do escritório a rodar. É para um ecrã pequeno à entrada da exposição.
Cadeira rotativa.

Segunda-feira, 22 de Agosto

Uma outra rapariga, de 14 anos, faz parte de um grupo de teatro. Esse grupo de teatro, ensaia até ao dia da apresentação da peça. A rapariga de 14 anos é a primeira a entrar em cena. É a primeira a ser ouvida no teatro. Aquilo que acaba por dizer, sem se dar conta, é a última coisa que era para dizer. A peça ficou invertida a partir daí.

Terça-feira, 23 de Agosto

VALENTINA E A MATEMÁTICA (já não me lembro bem); isto pode fazer algum sentido por ter sido uma parte importante do que aconteceu nestes anos. A ideia da sequência matemática. Os números seguem-se uns aos outros. A clareza disto e a dificuldade de o fazer, que será visível. A matemática é música. Isto como uma banda sonora. Quanto tempo demora esta música?

Quarta-feira, 24 de Agosto

Biblioteca. Lugar de comportamentos controlados. A biblioteca, espaço controlado, observado por múltiplas câmaras de vídeo, é em simultâneo um lugar de evasão. As múltiplas conexões que lá se estabelecem contrariam profundamente o *desempenho-tipo* de quem lá está a trabalhar. Essa contradição percebe-se nos pequenos acontecimentos. Uma folha que cai, uma conversa *clandestina*, o ruído de um computador, um livro que se tira de uma prateleira. Dois leitores em frente aos seus computadores, lado a lado, desconhecidos um do outro. A partir daí constrói-se uma história.

Quinta-feira, 25 de Agosto

Vento. Uma paisagem atormentada pelo vento constante, nem sempre forte, mas constante.

Sexta-feira, 26 de Agosto

Voltar ao aeroporto. Um documentário sobre quem vai partir.

Segunda-feira, 29 de Agosto

O treino. Jovens raparigas treinam para uma competição desportiva. Treinam para a sintonia dos movimentos, para ocultar os erros, para eliminar a falha. Vídeo sobre a evidência do erro. *Erro*.

Terça-feira, 30 de Agosto

Como é que se chama a ajudante da condutora numa corrida de automóvel? Co-piloto? Num jogo de computador de corridas de automóveis colocar duas mulheres a correr num carro. Gravar as indicações da “ajudante” que dá instruções para serem cumpridas. Estas indicações rigorosas interferem definitivamente com o sucesso da corrida, para lá de representarem o risco, a própria vida. A condutora alienada terá de prescindir da sua vontade para confiar totalmente na outra mulher. “Não fazemos nada sozinhos” — Agnès Varda (*As praias...*). Também há a possibilidade de encontrar duas mulheres que corram em ralis e pedir-lhes se posso usar as gravações da câmara de filmar que se encontra incorporada no carro.

Quarta-feira, 31 de Agosto

Num café com espelhos, espaço que funciona como centro de encontros de uma comunidade, que em Portugal tradicionalmente era ocupado pelos homens num contexto rural e não tanto assim num contexto urbano, mas também, serão registadas as trocas que lá se estabelecem. Os olhares, o estar-se acompanhado ou não, os movimentos controlados (como na biblioteca?), os reflexos nos espelhos. O estar num café sem fazer nada, ou a ler o jornal, à espera de alguém, as conversas, os desencontros, o chegar e o partir. O ruído.

4.7. Setembro. O dispositivo presente, perceber a posição da câmara.

Quinta-feira, 1 de Setembro

A música alto num carro com um grupo de rapazes; param num semáforo; vão parando e conduzem muito devagar para que a música se ouça; a música ouve-se muito, mesmo muito.

Sexta-feira, 2 de Setembro

O homem que habita os cafés, fuma cigarros no espaço exterior e transporta consigo um rádio; espera pelo autocarro para viajar nele, ou nem sequer entra; espera pelo próximo.

Segunda-feira, 5 de Setembro

Uma rapariga segue um jogo de basquetebol; as imagens variam entre os planos do campo e as imagens da rapariga que observa o jogo e vive os seus acontecimentos.

Terça-feira, 6 de Setembro

A dieta: seguir uma mulher que vive o dia a partir dos tempos das refeições; estas refeições, por fazerem parte de uma dieta imposta, ou que a mulher impôs a si mesma, estruturam tudo; a consciência da disciplina como processo normalizador, regulador; a dieta é uma forma de libertação; é como ir preso, ou *estar preso e ser-se livre*; o pequeno-almoço (Chantal Akerman), o local de trabalho, o lanche da manhã; o almoço no café, a caminhada, o local de trabalho, o lanche; a água que se bebe, os cafés que se tomam; o jantar. A dieta é a imagem da subtracção: retirar o que está a mais, deixar só o indispensável. Há qualquer coisa de alguém que está à beira da loucura.

Quarta-feira, 7 de Setembro

A câmara virada para trás com os limpa pára-brisas a funcionar sem som; a chuva perto do mar; imagens de quem olha para trás por alguma razão; há uma certa melancolia nestas imagens.

Quinta-feira, 8 de Setembro

Imagens de alguém que está à espera. [O que faço quando estou à espera? A espera dos pais quando os filhos vão à aula de natação... Como é possível esperar tanto? A espera nos aeroportos, nas paragens dos autocarros, no metro].

Sexta-feira, 9 de Setembro

Um carro num cruzamento, carros num cruzamento. Muitos cruzamentos... Pequenos fragmentos de carros antes de arrancarem, no momento em que estão no cruzamento e esperam; a imagem do carro é uma espécie de corpo inconsciente (ou com uma consciência estranha).

Segunda-feira, 12 de Setembro

A mesa vazia do ateliê; uma sala pequena com uma mesa sem nada; há algumas coisas pelo chão, de outros trabalhos; vê-se uma porta aberta; o som de uma máquina industrial de costura ao longe.

Ainda no ateliê, alguém entra e sai pelas duas portas da sala pequena; entra e sai, não pára, mas também não faz mais nada.

Terça-feira, 13 de Setembro

Fachadas de prédios; nada acontece, a não ser pequenas alterações: alguém que abre as cortinas; roupa que se move ao vento.

Quarta-feira, 14 de Setembro

Uma ciclista transporta consigo na bicicleta uma câmara que a observa; a ciclista ignora-a, apesar de saber da sua presença; decidiu, depois de muito ter pensado sobre o assunto, montar o aparelho, o dispositivo, na bicicleta, e experimentar andar pela cidade (ou pelo campo?) como se se tratasse quase da primeira vez que o fazia; tinha aprendido há pouco tempo a andar de bicicleta e só porque tinha tido necessidade disso; não por vontade própria; de qualquer modo, essa experiência levava-a para uma mistura entre o medo de

cair, de ter um acidente, e de sentir a liberdade de movimentos que a bicicleta lhe dava; agora, de quando em quando olha para a câmara, como que querendo saber alguma coisa, apenas para saber se ainda estava ali; na ausência de espelhos retrovisores, a câmara dava-lhe essa possibilidade de olhar para um outro sítio, para dentro da objectiva, ou seja, para longe de si.

Quinta-feira, 15 de Setembro

Ainda uma bicicleta num vai e vem; plano fixo que documenta esse trânsito monótono, em cadência regular.

Sexta-feira, 16 de Setembro

Duas imagens de paisagens. Uma é de Paços de Ferreira, onde ao longe se vê a auto-estrada. A outra é uma imagem de uma oficina de pirotecnia que explodiu. Estas duas imagens são para pôr lado a lado.

Segunda-feira, 19 de Setembro

Despido, sem roupa. Nu. *Gosto de te ver nu*, é o título.

Um homem corre nu num jardim de uma casa no campo. Por entre árvores e arbustos. Corre e é perseguido.

Terça-feira, 20 de Setembro

Uma mulher que há muito tempo não fala outra língua a não ser a sua, contrata um professor de inglês e outro de castelhano. Estas duas línguas já as tinha aprendido, mas esquecera-as. Durante três dias, vive com estes dois professores e tudo o que acontece nestes dias tem de ser falado em inglês e em castelhano. Tudo dito em castelhano e traduzido para inglês e também ao contrário.

Quarta-feira, 21 de Setembro

Uma mulher que há muito tempo não fala outra língua a não ser a sua, contrata um

professor de inglês. Este professor tem a obrigação, ao fim de três dias, de fazer com que a sua aluna fique a falar bem inglês, já que tinha aprendido a língua inglesa mas esquecera-a entretanto. A aluna esforça-se.

Quinta-feira, 22 de Setembro

Quem são elas? Sílvia e Cecília têm um acento nos is. Isabel e Raquel. As duas com i maiúsculo: uma no princípio e a outra no fim. São elas.

Sexta-feira, 23 de Setembro

Os passeios em circuito fechado no parque da cidade. Sem as sapatilhas.

Segunda-feira, 26 de Setembro

A noite (recuperar o vídeo feito à noite do novo farol). A noite.. A não-imagem. O farol em construção.

Terça-feira, 27 de Setembro

Filmar a televisão da vizinha da frente à noite.

Quarta-feira, 28 de Setembro

A dieta, o emagrecer, como uma terapia....

Quinta-feira, 29 de Setembro

Repete-se a sequência, mas as imagens não são as mesmas.

Sexta-feira, 30 de Setembro

Repete-se tudo mais uma vez.

4.8. Outubro. O tempo, fixar a imagem, pequenos acontecimentos, pequenas percepções.

Segunda-feira, 3 de Outubro

Depois termina.

Terça-feira, 4 de Outubro

A câmara amarrada ao corpo.

Quarta-feira, 5 de Outubro

Nada

Quinta-feira, 6 de Outubro

Nada

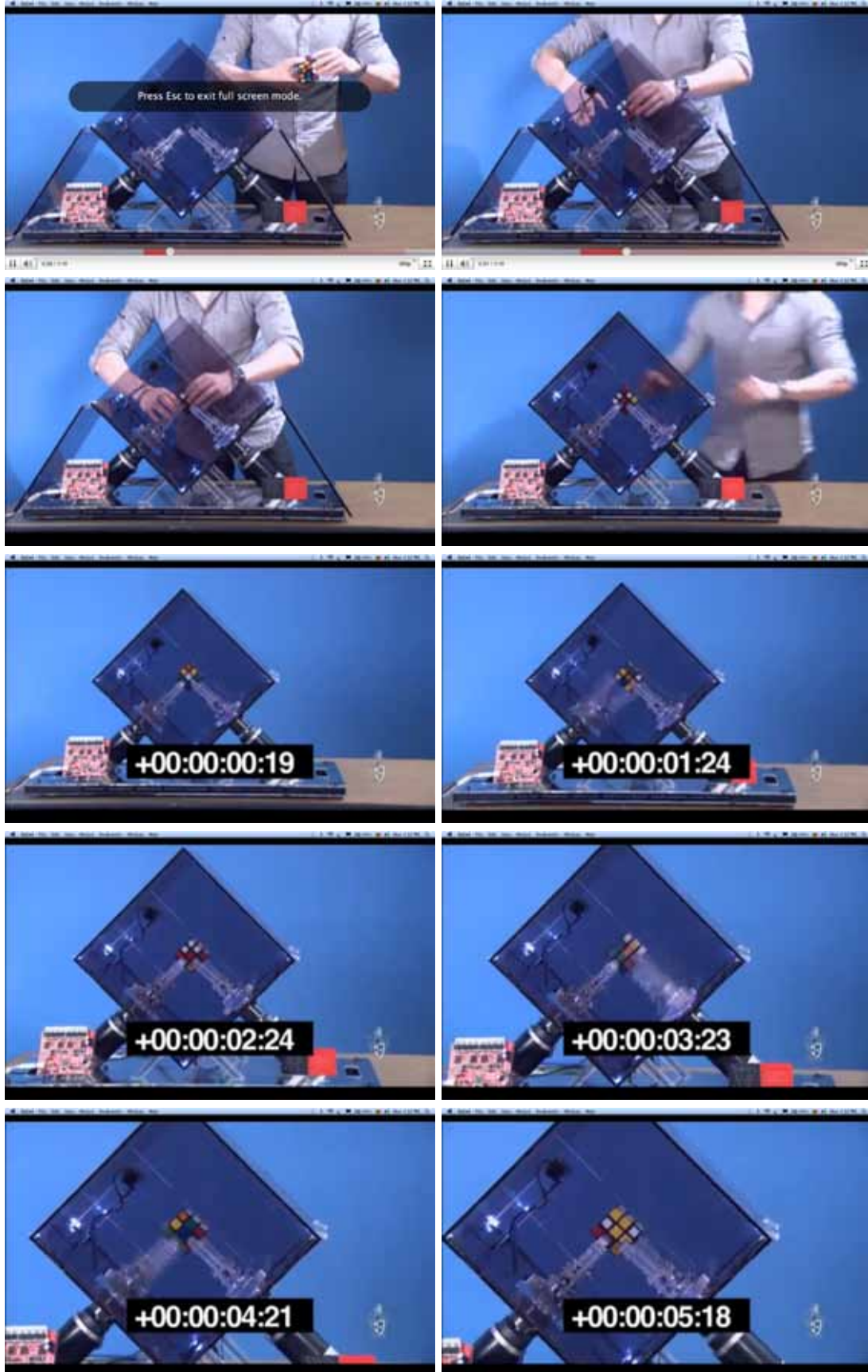
Sexta-feira, 7 de Outubro

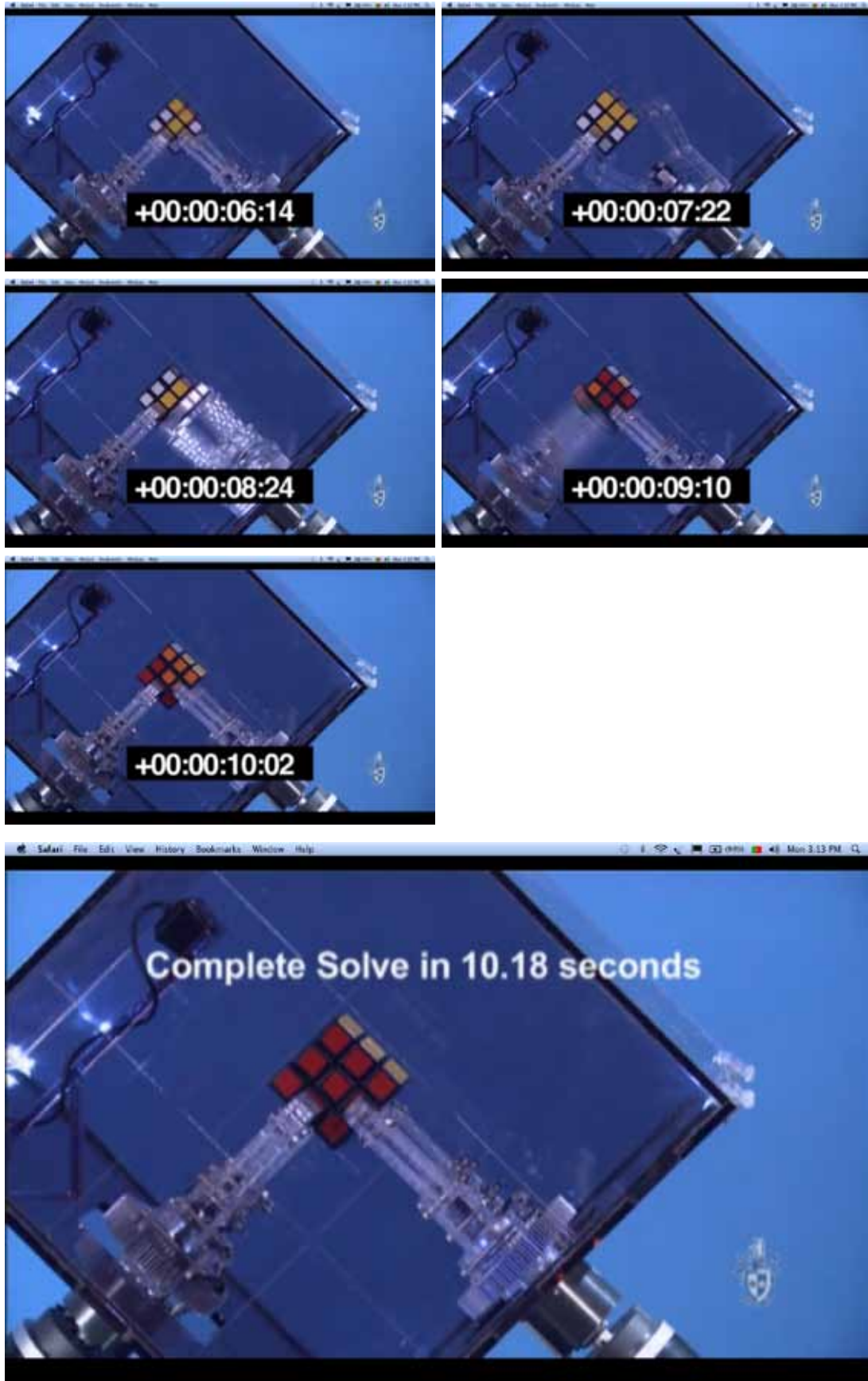
Mesmo nada

Segunda feira, 10 de Outubro

Nada de nada

Cumpri o prazo. Podes dar-me os parabéns, mas não fui a única. Ajudaste-me. (E ainda não me livrei do sonho. Eles vêm aí para me levarem. A mulher polícia da polícia judiciária.)







10,69 segundos

10x10=100

- Desculpa, isto tem um erro e eu já não sei qual é o prazo.
- Era fazeres isto em 10,69 segundos. Ou num tempo até melhor.
- Não fui capaz, demorei mais do que isso. Não sou boa a cumprir prazos nem a fazer bons tempos.
- A Laura acha que é preciso um relógio.
- Eu acho que gosto de números: 10, 14, 29, 69 e 100.
- Aqui está tudo.
- E agora?

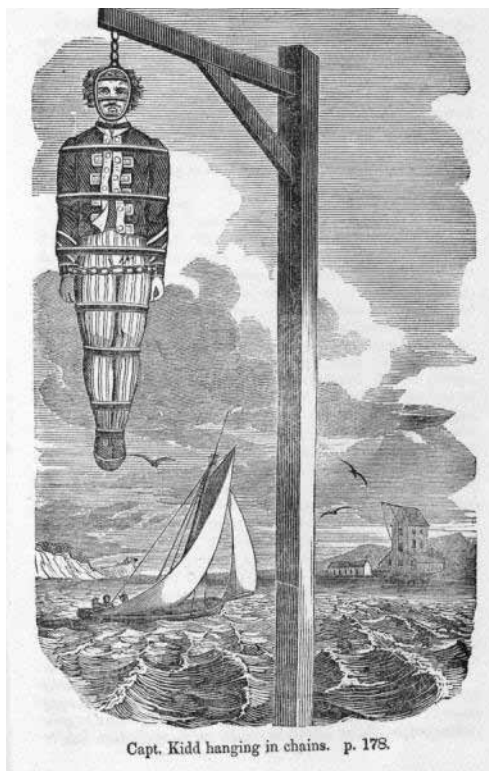
5.

Suspensão e dispositivo: Morrer no tempo certo, morrer no fim

Aos moribundos ninguém fala verdade.

5.1. Genealogias do dispositivo

Falar de dispositivo é falar da história dos *media* e, sobretudo, fazer uma arqueologia dos próprios mecanismos do poder. E ainda que isto possa não ser exactamente verdade, é normalmente assim que a noção de dispositivo nos aparece, numa tradição que recua até



Foucault¹: como uso instrumental da técnica e modo de organizar, disciplinar e controlar. Com efeito, é difícil ignorar a atracção exercida por essa genealogia do dispositivo, de que o panóptico de Bentham parece o exemplo perfeito, enquanto imagem do controlo generalizado. O panóptico, de acordo com o próprio Foucault, resulta desse medo obsessivo dos espaços escuros que atravessa a segunda metade do século XVIII e tem como alcance último a eliminação de toda a obscuridade que se opõe à luz, de toda a arbitrária escuridão das profundezas da noite². O desejo de uma sociedade transparente, que nada tem a esconder e na qual desaparecem os obstáculos ao olhar e à palavra faz pois parte desse ideal que é até certo ponto o da invenção moderna da liber-

1. E, antes dele, Heidegger, com a noção de *Gestell* (1953, pp. 19ss), para o que se poderá ver, por exemplo, o texto de António Fernando Cascais, "O que é um dispositivo?" (2009).

2. Veja-se Foucault em entrevista dada a Jean-Pierre Barou ("L'oeil du pouvoir", 1977).

dade. No entanto, a proposta de Bentham “é à vez tudo isto e o seu contrário”³. O panóptico resolve com eficácia o problema da visibilidade mas fá-lo com a intenção de organizar essa visibilidade como instrumento rigoroso de dominação e vigilância. A vocação do panóptico é por isso bem mais complexa do que o dispositivo específico aperfeiçoado por Bentham, sendo talvez possível falar de um panoptismo que é indissociável do poder do olhar. O panóptico é pois para Foucault o dispositivo dos dispositivos, na sua tentação totalitária e global de imposição de um modelo que pretendia abolir as trevas e a punição pública e espectacular de que o patíbulo era exemplo.

Neste quadro, a ideia de dispositivo que encontramos no panóptico de Bentham é uma forma de exercício do poder que transformou um modelo arquitectónico em realidade funcional e operativa, em forma de governo. Contudo, o dispositivo, nesse sentido que Foucault lhe dá, é qualquer coisa bem mais complexa e heterogénea, reunindo sob um mesmo nome “discursos, instituições, arranjos arquitectónicos, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas”, bem como as ligações entre todos estes elementos que controlam *o dito e o não dito*.⁴

A clareza e o carácter aparentemente generalizador desta ideia de dispositivo tornaram-na central para estudos da arte ou do cinema, bem como para a teoria dos *media*, a filosofia da técnica ou para as ciências sociais em geral. No entanto, há uma negatividade associada ao dispositivo que decorre da sua inscrição como instrumento e mecanismo do poder que nos transforma em meras engrenagens de uma máquina que nos ultrapassa e que só pode ser desactivada se for submetida a um processo de subjectivação. Como lembra Deleuze num curto texto sobre o dispositivo⁵, Foucault está ainda centrado nos dispositivos disciplinares da modernidade, mas será necessário antecipar a chegada dessa nova categoria dos dispositivos de controlo, mais difusos. Novos enunciados para o dispositivo ou novos mecanismos para o poder pedem talvez novas formas de produção de subjectividade, que tanto Foucault como Deleuze, nessa visão fundamentalmente negativa do dispositivo, vêem como formas de resistência à dominação.

Mas o que é um dispositivo?, avança Deleuze: “É antes de mais uma meada, um conjunto multilinear, composto por linhas de natureza diferente” e “desenredar as linhas

3. Foucault, *op. cit.*, p. 193.

4. “Aquilo que tento abranger sob este nome é, em primeiro lugar, um conjunto resolutamente heterogéneo que comporta discursos, instituições, arranjos arquitectónicos, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas, em suma: o dito, bem como o não dito, eis os elementos do dispositivo. Em segundo lugar, aquilo que eu queria incluir no dispositivo é justamente a natureza do laço que pode existir entre esses elementos heterogéneos. [...] Em terceiro lugar, por dispositivo entendo uma espécie — digamos — de formação, que, num dado momento histórico, teve por função maior responder a uma urgência. O dispositivo tem pois uma função estratégica dominante” (Foucault, 1994-26: 299).

5. “O que é um dispositivo?” (1989).

de um dispositivo, em cada passo, é construir um mapa, cartografar, percorrer terras desconhecidas”⁶. Deleuze encontra em Foucault três instâncias diferentes para a acção do dispositivo: *saber, poder e subjectividade*. A primeira instância depende das curvas de visibilidade e das curvas de enunciação, porque todos os dispositivos são máquinas de fazer ver e de fazer falar; a segunda instância, o poder, comporta linhas de forças que *agem como flechas*; por último temos as linhas de subjectivação. Deleuze diz destas linhas de subjectivação que são processos de produção de subjectividade num dispositivo — “É um processo de individuação que diz respeito a grupos ou a pessoas, que escapa tanto às forças estabelecidas como aos saberes constituídos: uma espécie de mais valia. Não é certo que todo o dispositivo disponha de um processo semelhante.”⁷

Ora, quando mais recentemente Agamben⁸ retoma o dispositivo fá-lo na mesma linha de pensamento que o olha como parte da *economia* do poder, dessa *economia* que respeita a “um conjunto de práticas [praxis], de saberes, de medidas, de instituições cujo objectivo é gerar, governar, controlar e orientar — num sentido que se quer útil — os comportamentos, os gestos e os pensamentos dos homens”⁹. No entanto, Agamben vai um pouco mais longe e define assim dispositivo: “Fazendo uma generalização ainda maior à classe já muito vasta dos dispositivos de Foucault, eu chamo dispositivo a tudo aquilo que, de uma maneira ou de outra, tem a capacidade de capturar, de orientar, de determinar, de controlar e de assegurar os gestos, as conduções, as opiniões e os discursos dos seres vivos.” Assim, teremos as prisões, os asilos, o panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas e tudo aquilo que tem uma relação evidente com o poder (como Foucault demonstrou), mas também, e Agamben enumera uma série de exemplos, “a caneta, a escrita, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones portáteis e, porque não, a própria linguagem, talvez o mais antigo dispositivo [...]”¹⁰. A época actual será assim o momento e o lugar de uma infindável acumulação de dispositivos de toda a ordem que servem para controlar os mais pequenos instantes da vida quotidiana. Entre os seres vivos e todos estes dispositivos forma-se um terceiro elemento, o sujeito. Trata-se do processo de subjectivação que cada dispositivo admite: o fotógrafo, o bailarino, o leitor, o utilizador de telemóveis, enfim. “Ao desenvolvimento infinito de dispositivos do nosso tempo corresponde um desenvolvimento também infinito dos processos

6. Deleuze, *op. cit.*, p. 84.

7. Deleuze, *op. cit.*, p. 87.

8. Falamos de *Che cos'è un dispositivo?*, texto de 2006, consultado na tradução francesa *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (Paris, Rivages, 2007).

9. Agamben, *op. cit.*, p. 28.

10. Agamben, *op. cit.*, pp. 30-31.

de subjectivação.”¹¹ No entanto, Agamben lembra que os dispositivos que por aí proliferam serão agentes de dessubjectivação que não permitem a recomposição de um novo sujeito (a dessubjectivação é parte integrante dos processos de subjectivação). Aos seres “agarrados” por um dispositivo não se oferece uma possibilidade de subjectivação, mas apenas um número de controlo ou um índice de audiências. A solução não estará pois em qualquer defesa ingénuo do bom uso dos dispositivos mas sim em restituir ao uso comum, através dessa ideia de profanação que Agamben retoma noutros textos, aquilo que foi apanhado e separado pelos dispositivos.

A resposta de Agamben a essa pergunta tantas vezes formulada — *o que é um dispositivo?* — não se afasta muito da visão sombria sobre a ideia de dispositivo que descobrimos em Foucault ou Deleuze. Para qualquer um destes autores o dispositivo é algo que precisa de ser desactivado, desviado ou transformado para que se possa contrariar o seu destino como instrumento do poder com a capacidade e a função de disciplinar, submeter, controlar, orientar ou determinar os mais pequenos interstícios das nossas vidas. Ainda que Agamben refira o seu cepticismo em relação à possibilidade dos processos de subjectivação actuarem como modalidades desviantes da função negativa dos dispositivos, a hipótese de uma profanação destes últimos realizada através da restituição do seu uso comum não se afasta muito dessa outra apropriação que se faz através da produção de subjectividade, sendo mesmo na sua aparente neutralidade a-subjectivante uma outra forma de subjectivação.

E se o problema estiver antes nessa definição fundamentalmente negativa do dispositivo?
E se não se tratar de o desviar mas mais simplesmente de o suspender, não no sentido de o controlar mas de o arrear produtivamente com todas as suas qualidades operativas?
E se descobríssemos que a solução passa pela construção de outros dispositivos, mais complexos e intrincados, um encadeamento de dispositivos que se suspendem mutuamente e de modo circular?

Suspensão é o acto de suspender ou o estado do que se encontra suspenso; é a interrupção ou privação temporária de alguma coisa; é uma medida de emergência que nos priva temporária ou definitivamente dos nossos direitos; é também, nas artes performativas, o prolongamento de uma nota musical ou a pausa imóvel e fantasmática de um gesto ou de um movimento.

11. Agamben, *op. cit.*, p. 33.



O que pode então significar a associação do dispositivo à ideia de suspensão? Imagino que a suspensão de um dispositivo funciona assim como que um instantâneo fotográfico que nos oferece uma imagem precisa de algo que se detém por momentos para logo seguir o seu curso. A suspensão de um dispositivo é um modo de arrestar temporariamente as suas funções às ordens de um tribunal imaginário, um dar a ver essa margem imprecisa que sempre existe entre acção e inacção. A suspensão cria um estranhamento e um novo acontecimento sensível (e um novo sentido) que pode transformar o dispositivo em algo contraditório e ambíguo. Na prática artística este é muitas vezes o destino reservado aos dispositivos: servirem como engrenagem de uma sucessão de novos dispositivos que se encaixam, anulam e activam mutuamente. Instalar ou dispor são acções familiares para os artistas, não para instalar ou dispor no sentido do arranjo/composição mas antes como construção de um simples estribo para onde se possa subir¹², de um dispositivo de suspensão para quem vê ou para quem está, como construção de uma imobilidade no meio do movimento.

Na senda da leitura do dispositivo que nos levou até Foucault, tal suspensão poderia ser a subjectivação preconizada por Deleuze ou a profanação defendida por Agamben. Mas é apenas isso que nos oferece a expressão *suspensão e dispositivo*? Talvez não.

12. Diz Francisco Tropa sobre a sua instalação — *Scenario* — no Pavilhão de Portugal da última Bienal de Veneza: "O que eu tento propor através deste dispositivo é que quem vê se suspenda. Aqui já não é o lugar da alegoria. As alegorias são tantas e tão sobrepostas que perdem significado. É como se, de repente, *Scenario* fosse um simples estribo onde quem vê se pode suspender. Algo em que se põe um pé para subir para um objecto em movimento. É uma suspensão imóvel" (Entrevista a Óscar Faria, Público, P2, 4/06/2011).

5.2. Aritméticas do dispositivo

Acreditando uma vez mais na palavra dada pelas próprias imagens, será nos dispositivos de suspensão que povoam este trabalho que encontraremos, pelo menos em parte, a chave para deciframos a relação entre a ideia de suspensão e a natureza dos dispositivos. Entre todos os dispositivos que fui arretando ao longo do processo, há uma categoria que responde literalmente a essa associação e que parece por isso perfeita como argumento. Falo dessas gruas, guindastes e andaimes que desafiam a gravidade e o tempo, que jogam com o peso e a duração, e que o fazem de um modo muito particular. Por um lado, dependem do chão para se levantarem e dele fazem o seu território de acção, por outro dele se levantam, ou fazem levantar.

Por vezes estes dispositivos de suspensão — que suspendem e se deixam suspender — conseguem articular-se entre si para construir outros dispositivos mais complexos, porque o múltiplo é sempre mais do que o uno, porque a aritmética dos dispositivos nunca é uma simples adição. Noutras alturas é por subtracção ou apagamento que o dispositivo se transforma, parecendo responder a um movimento mágico como o da mão do ilusionista que se abre para mostrar o lenço que desapareceu ou a moeda que deixou de ter corpo, sendo que é justamente esta mão vazia que acaba por nos revelar que é no gesto que se encontra o verdadeiro dispositivo: olhamos todos para o lenço ou para a moeda mas deveríamos antes ser capazes de olhar para a mão como forma de capturar e suspender o gesto, como instantâneo, não o antes e o depois — a mão aberta com a moeda e a mão de novo aberta já sem ela —, mas a mão que se vira e esconde a moeda, o instante entre os dois momentos, entre o antes e o depois, que revela todo o dispositivo e o reúne num único lance.





Duas guias frente a frente suspendem-se mutuamente e iniciam uma dança como dois fantasmas, como duas marionetas que lembram Kleist¹³. Os movimentos de uma parecem depender dos movimentos da outra e em certos momentos os braços quase se tocam sem se tocarem. Repentinamente, suspensas pelas imagens que as capturaram, as duas guias tornam-se sujeitos, na qualidade de personagens de uma ficção. Por vezes parecem funcionar como o par de relógios de Félix Gonzalez-Torres¹⁴, em sintonia perfeita, ora em espelho ora em paralelo.



Outras vezes são como dois amantes desencontrados que jantam em silêncio ou que procuram a atenção noutro lado. De uma forma ou de outra, os seus gestos são capturados pelas imagens como pausa imóvel e jogo articulado entre as partes, como novo dispositivo de relações que suspende, incorpora e amplia todo o dispositivo anterior.



13. "Sobre o Teatro de Marionetas" (1810).

14. "Untitled" (*Perfect Lovers*), peça de 1991 deste artista americano de origem cubana.

Ainda como desencontro, há pois momentos em que as relações entre as duas personagens se prolongam no espaço: a imagem deixa de ser plana e as linhas de força desenhadas pelas duas gruas disparam em todas as direcções. As gruas mantêm-se ancoradas ao chão e sempre à mesma distância uma da outra, ainda que a geometria a que passam a obedecer não seja já a euclidiana. Com a subversão da aritmética, teria de ser a própria topologia a ver-se em risco.



E voltando a essa aritmética, depois do 1+1 que não é 2, depois da introdução de uma incerteza topológica, o que dizer da entrada em cena de uma nova grua que suspende, divide e fragmenta as restantes personagens, o que dizer da laboriosa construção necessária à efectivação de outros dispositivos? Talvez assim se compreenda melhor uma aritmética e uma geometria que se complicam a par e passo e que cada imagem vem ampliar como novo problema. Neste novo cenário, azul e limpo de outras referências para além das linhas que atravessam o céu, a dança é agora mais intrincada, mas sem tempo e sem peso, fora do tempo e fora do lugar. As gruas suspendem-se, perdem o chão, a gravidade e um lugar preciso no tempo e no espaço. Uma grua levanta as outras e monta o dispositivo; um avião suspende-se sobre elas.



Marina Abramovic (com Ulay),
Rest Energy, 1980

O equilíbrio aparentemente precário destes dispositivos que dependem de pesos e contrapesos para contrariarem as leis da gravidade aproxima-os dos funâmbulos que desafiam a física e se tornam um só com o aparato sobre o qual caminham, armadilhando-o e fazendo de cada ameaça ao equilíbrio a garantia de que não cairão. Uma corda suspensa e alguém que caminha sobre ela, suspensa do tempo, do movimento e da gravidade. Um equilíbrio perfeito que se alimenta de todo o peso, o da gravidade e do tempo, e que assim os gasta. Os gestos de um funâmbulo que caminha sobre a corda esticada são como uma sucessão de imagens cinematográficas: ele avança *frame a frame* sobre a corda. Cada gesto parece resumir todos os gestos, cada gesto antecipa e rememora os gestos que hão-de vir e os que já aconteceram¹⁵. É por isso que suspendemos a respiração perante um funâmbulo

15. Sobre a ideia de suspensão e a sobrevivência das imagens ver Agamben sobre Benjamin e Warburg em *Ninfe* (2007).

ou um equilibrista. Suspender a respiração é suspender o movimento e, com ele, o tempo. Sem esta resistência à gravidade e ao tempo, a suspensão do dispositivo não é possível, mas se o dispositivo não nos resistir uma e outra vez essa suspensão também não se efectua. Não há resistência sem uma força que nos resista. Se não entendermos isso não entendemos nada.

Como vimos, através desta possibilidade de arrestar o dispositivo que a utilização da suspensão como método nos oferece, constrói-se um dispositivo complexo por adição ($1+1=n$, por exemplo) ou divisão que multiplica ($1:2=n$, por exemplo). É ainda possível fazê-lo subtraindo uma parte ao dispositivo, eliminando-o ou escondendo-o parcialmente, uma vez mais não para o simplificar, anular ou dominar, mas para construir qualquer coisa de novo, indomável e surpreendente, um novo dispositivo de suspensão.



João Sousa Cardoso,
As Fúrias, 2010

No entanto, note-se que suspender pode ser levantar, como se faz com o macaco hidráulico de um automóvel ou com um palco provisório e instável que levanta toda uma trupe de teatro ou um grupo que dança. Aí, o que se suspende é também o nosso olhar e a nossa atenção, presos dessa coisa frágil que parece capaz de carregar o mundo.

Um dispositivo cortado a meio não é meio dispositivo. Experimente-se cortar em dois qualquer dispositivo — note-se, cortar aqui é fazer desaparecer parte do dispositivo, é construir um muro de betão entre as duas metades. Ao fazermos desaparecer uma parte do dispositivo não ficamos com menos mas com mais ($\frac{1}{2} > 1$, por exemplo). Ao redesenharmos os limites do jogo redesenhamos o próprio jogo, e um jogo que inventa as suas próprias regras é um jogo livre, ou pelo menos um jogo imprevisível nos seus resultados.



Por último, recorde-se a moeda na mão do ilusionista e o gesto que a faz desaparecer aos nossos olhos. Aí temos a mais radical expressão da suspensão, aquela que transforma o zero em multiplicidade através do absoluto desaparecimento ou apagamento do dispositivo. A sua implosão, num movimento em que este se dobra lentamente para depois se engolir a si próprio, não produz esse zero vazio que associamos a maioria das vezes à ideia de desaparecimento, mas sim o zero produtivo em que $0=1$, por exemplo.





Jimmie Durham,
Encore tranquillité, 2008

Vejam-se as pedras de Jimmie Durham. Estas são como a moeda do ilusionista, só que o dispositivo de Durham funciona exactamente ao contrário. Se antes ninguém via a mão, aqui ninguém vê a pedra. A pedra é o elemento que só parece estar lá para que se veja o avião. Pode parecer estranho dizer-se isso a propósito das pedras de Durham, mas a verdade é que todos vêem o avião mas ninguém pensa verdadeiramente na pedra, ou pelo menos ninguém a entende para lá da sua função ameaçadora e destrutiva. A pedra é o elemento que impede o avião de voar e o agarra definitivamente ao chão, mas, como vimos, a pedra e o avião não são apenas 2. Não compreenderemos a aritmética deste novo dispositivo se nos limitarmos a somar 1+1.



Jimmie Durham, *Still life with car and stone*, 2004

O instante em que a pedra pintada de Durham se suspende sobre o carro é uma vez mais a imagem que procuro como ilustração desta fórmula que se pode aproximar à frase do *Bartleby* de Melville. O *I would prefer not to* de *Bartleby* é também uma fórmula da suspensão, ao manter em aberto a potência de decidir fazer ou não fazer, “ela abre uma zona de indeterminação que faz com que as palavras já não se distingam, ela cria o vazio na linguagem”¹⁶. É um vazio da linguagem que suspende a ordem natural das coisas. Há momentos em que uma simples frase pode arrestar toda a linguagem.

As pedras de Durham têm uma função e parecem cumprir um destino em que os objectos tecnológicos tomam o lugar da civilização ocidental; e tais pedras são o objecto arcaico e anti-tecnológico que os vem desactivar. Essa é a leitura mais primária que nos ocorre quando vemos um índio norte-americano a atirar pedras a um frigorífico, como na *performance* realizada por Durham em 1996. Aparentemente, é o frigorífico que sobrevive à performance como memória do acontecimento. Das pedras e da mão que as atira já ninguém quer lembrar-se e delas permanecerá somente um rasto: as marcas de cada impacto. Ora, apesar de parecer que o que resta é apenas a memória de um gesto face à corporalidade de um objecto, o verdadeiro fantasma desta história é o frigorífico — à semelhança do que se poderia dizer do avião ou do carro —, que fica para ali a um canto de uma sala de exposição como evidência de um crime, já não na qualidade da coisa que era mas como fantasma daquilo que deixou de ser.



Jimmie Durham, *Stoning the Refrigerator*, 1996

Há uma fotografia que apanha Durham no preciso momento em que atira uma pedra ao moribundo. Essa imagem fala-nos do gesto e da mão, fala-nos da pedra e dos seus trajectos e, uma vez mais, põe em causa a aritmética extensiva dos algarismos para acordar a aritmética intensiva dos fluxos, uma espécie de *vai e vem* entre dois pontos em que importa mais o trânsito entre os dois do que o seu lugar preciso.

16. Gilles Deleuze, *Crítica e Clínica* (1993), p. 102.



5.3. Quantos são?

Em suma, neste trabalho, essa aritmética do dispositivo está intimamente ligada à ilusão e a um efeito de suspensão que acredito ser não apenas muito próximo da suspensão fotográfica mas também tratar-se de algo que só as imagens podem oferecer. Na verdade, as imagens têm o poder de suspender e activar em simultâneo. Funcionam como modelos instantâneos do mundo e fazem elas mesmas mundo. Pensar uma imagem é pensar o tempo, a duração. Suspender qualquer coisa através de uma imagem é suspender antes de mais a própria imagem, porque, como nos lembra Pedro Costa, “para que qualquer imagem exista é preciso dar-lhe um determinado tempo e uma certa paciência”¹⁷. Esse é o tempo que permite pensar e produzir uma experiência.

De alguma maneira, este trabalho é também sobre esse poder das imagens que, por exemplo, o cinema tão bem soube guardar para si, activando um *vai e vem* entre o ecrã e o espectador¹⁸. Suspender um dispositivo feito de imagens é dar a ver esse *vai e vem*, esse

17. Em conversa com João Fernandes, Rui Chafes e Catherine David, catálogo da exposição *Fora!/Out!/: Pedro Costa/Rui Chafes*, Fundação de Serralves, 2007, p. 113.

18. “Acredito que o cinema tem um grande poder de projeção em duas direcções. Há algo que sempre vai e vem,

movimento perpétuo que se faz do olho para as imagens e, depois, das imagens para o olho, e assim sucessivamente, numa espécie de deriva narcótica entre as imagens e esse olhar que produz pensamento.

Perguntar *quantos são?* é duvidar do que vemos mas é também construir um novo olhar sobre as coisas. Esse jogo é pois um laborioso improviso em que de repente tudo parece estar fora do sítio. Contudo, tudo acaba por estar no sítio certo, no sítio exacto.

O que é que liga a sala do tribunal ao terreno de jogo, ou a pista de automobilismo a um crime, ou a falsa câmara a uma sala com uma só porta, ou um acidente à matemática, ou a cadeira rotativa a uns óculos de correcção, ou uma grua a um funeral, ou um camião TIR a um maço de notas, ou o *Google Maps* a um esterilizador, ou um *outdoor* à ginástica competitiva, ou o teatro a uma carrinha amarela, ou um táxi a um livro de instruções, ou uma tese de doutoramento a tudo isto?



Alguns objectos suspensos. Um laborioso improviso.

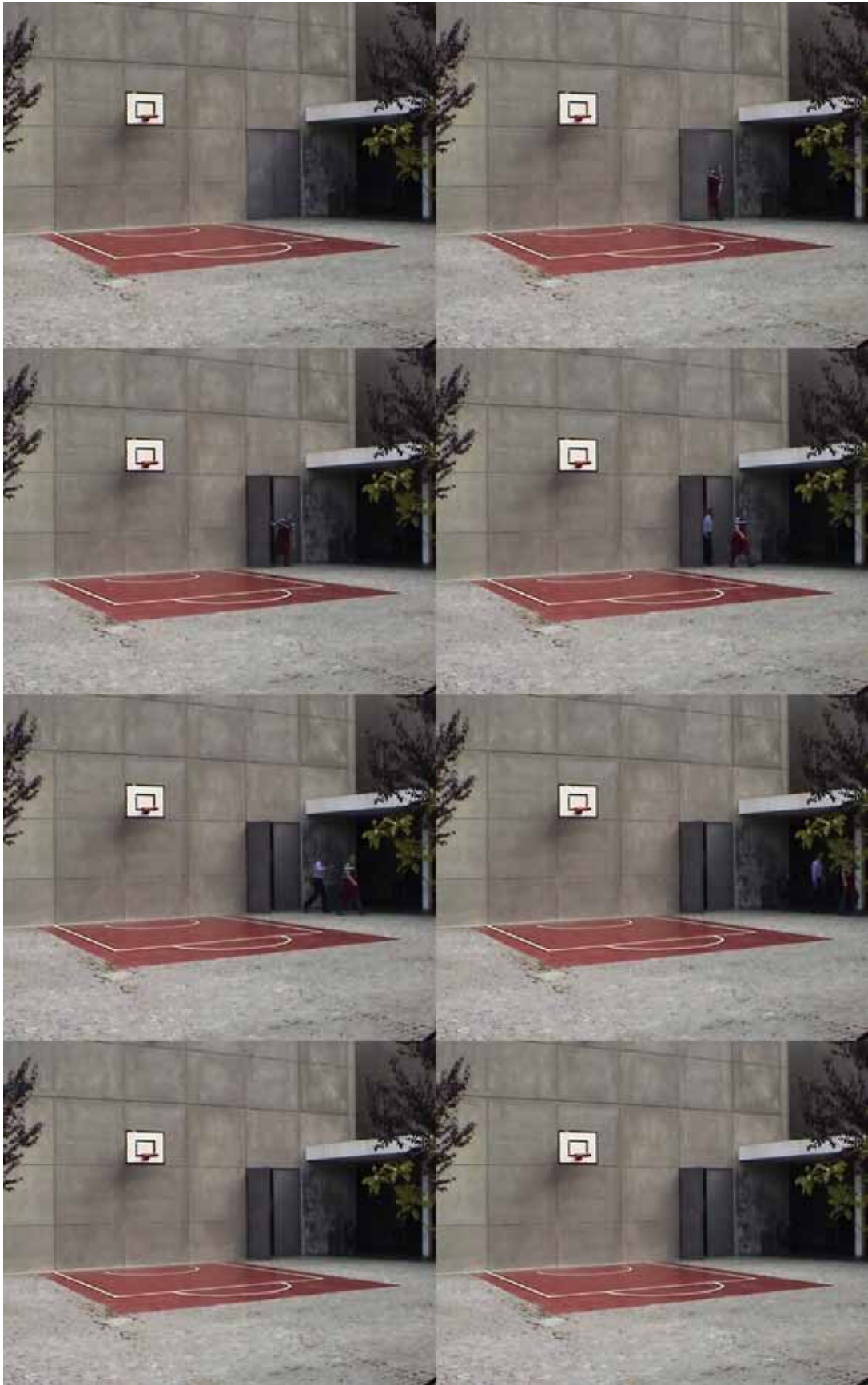
O que une estas coisas aparentemente díspares é precisamente o facto de serem dispositivos que se encontram suspensos e articulados entre si num esquema que fui construindo, com labor e improviso, ao sabor dos acontecimentos. Parecendo que tudo está fora do sítio, na verdade não poderia estar noutra lugar, aproximando a metodologia deste trabalho à metodologia própria da experimentação artística. A intenção foi a de transformar esta tese numa imensa e controlada acumulação de dispositivos, em parte sustentada num jogo entre a verdade e a mentira, entre o documentário e a ficção, entre a academia e a arte.

algo que deixa a tela em sua direção e algo que vem de você em direção à tela” — Pedro Costa em “Uma porta fechada que nos deixa a imaginar”, 2004, p.155; transcrição de um seminário dado na Escola de Cinema de Tóquio, em 2003.



Abbas Kiarostami, *Close-up* (1990)
O cinema dentro do cinema.

Na realidade, uma das formas mais eficazes de suspender um dispositivo é através da suposta mentira ficcional. Veja-se o caso de Abbas Kiarostami em *Close-up* (1990), um filme que corre de forma ambivalente dentro de si próprio e em que Sabzian, o protagonista impostor que se faz passar pelo realizador Majmalbaf, pede ao próprio Kiarostami quando este o visita na prisão: “Diga-lhe [a Majmalbaf] que o seu último filme é a minha vida”. É talvez por isso que Kiarostami considera *Close-up* um filme que se fez sozinho, da mesma maneira que eu também poderia dizer que o meu trabalho se faz quase sempre sozinho. *Close-up* é uma espécie de reconciliação não moralista entre a verdade e a mentira, um jogo de espelhos sem referente que instaura a dúvida no interior do próprio mecanismo fílmico. A mentira é como que um cavalo de Tróia para os dispositivos. Instala-se no seu interior para os surpreender e depois suspender, ou melhor, para os arrestar a partir de dentro. Um intrincado mecanismo que esconde uma mentira deliberada no seu interior. Do ponto de vista da integridade dos dispositivos, o problema é que uma mentira é sempre imprevisível; depois de instalada no seu interior suspende temporária ou definitivamente os seus efeitos, pelo menos os mais esperados. Um dispositivo esconde sempre outro dispositivo no seu interior. Um dispositivo tem sempre uma metade escondida que se pode revelar imprevisível. Uma porta que se abre, por exemplo, e que não era suposto abrir-se; uma porta por onde saem dois novos personagens que atravessam, momentaneamente, um terreno de jogo que era suposto estar vazio.



5.4. Cinéma 1



Um dispositivo precário.

Existe uma espécie de amor não correspondido entre as artes plásticas e o cinema. Apesar de toda a retórica sobre a função e reactivação da *imagem projectada* — larga categoria que abarca práticas muito díspares — no território das artes plásticas, as aproximações entre estas e o cinema fizeram-se praticamente num único sentido. O cinema olhou quase sempre com desdém para as salas brancas e arrumadas dos museus e galerias e mesmo quando o tempo, a performatividade e, mais tarde, essas emulações da sala de cinema que começaram por ser as *black-boxes* se tornaram ubíquas, o amor continuou a não ser correspondido. Ainda que vários realizadores tenham encontrado recentemente abrigo nos museus e centros de arte contemporânea, ainda que tantos artistas tenham recuperado a película ou continuem a piscar o olho à capacidade que o cinema, o grande cinema, sempre revelou de sobrevoar de modo desafiador a sua própria mercantilização, mesmo quando era tratado como uma indústria, a relação continua a parecer desigual. Foi com consciência dessa desigualdade — mas também de que o cinema, para as artes plásticas, é até certo ponto inalcançável (o cinema é uma outra história) e que não pode por isso ser visto como um modelo mas simplesmente como contraponto crítico —, que o cinema acabou por ocupar um espaço importante neste trabalho.

Ora, como por seu lado o cinema ganhou um protagonismo invulgar na mecânica mais fechada da chamada *teoria do dispositivo* pós-Foucault, devo começar por fazer uma breve *genealogia* das relações entre dispositivo e cinema para tentar explicar depois a relação, de um outro tipo, que importa para a forma como o cinema e os cineastas vão aparecendo, como sombras vivas, nestas páginas.



Hiroshi Sugimoto, *Trylon Theatre, New York, 1976*

Por sorte existe uma palavra em português para traduzir directamente *dispositif* do original, guardando assim a sua força. Palavras como *apparatus*, *device*, *mechanism* ou *arrangement*, entre outras, normalmente utilizadas nas traduções inglesas do termo desviam a nossa atenção mais para aquilo que um autor como Baudry¹⁹ entende ser o aparelho de base (*l'appareil de base*) do dispositivo cinematográfico do que para o dispositivo propriamente dito; isto é mais para o equipamento e o conjunto de operações técnicas de que dependem a produção e a reprodução dos filmes do que para o arranjo imaterial e impalpável do dispositivo cinematográfico, apesar de este último ser obviamente inseparável dos aspectos técnicos da mediação. O cinema não se revela apenas na materialidade do seu aparato tecnológico mas principalmente na materialidade da sua experiência, uma experiência que é capaz de despertar o pensamento. Com efeito, o dispositivo cinematográfico é muito mais do que o seu aparato tecnológico de produção ou exibição ou do que esse sistema de relações que se instaura entre o espectador e a projecção de virtualidades (imagens e sons)

19. Vejam-se dois artigos fundadores de Jean-Louis Baudry: "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus" [Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base], de 1970, e "Le dispositif: approches mé-tapsychologiques de l'impression de réalité", de 1975.

numa sala escura. Mesmo mantendo esse nome, o dispositivo do cinema é antes de mais coincidente com o próprio pensamento, porque é o movimento automático das suas imagens que as leva, como diz Deleuze, a “produzir um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar directamente no sistema nervoso e cerebral”, e porque, indo ainda mais longe, “a essência do cinema, que não é a generalidade dos filmes, tem como objectivo mais elevado o pensamento, nada mais que o pensamento e o seu funcionamento”²⁰. Além disso, o cinema já não é o que era. Muito daquilo que o definia, como seja um tempo preciso de recepção ou um tempo reservado para a produção, parece hoje ter desaparecido ou pelo menos perdido importância. O tempo da recepção é hoje o da pretensa instantaneidade das redes, e o tempo da produção encontra-se dominado pelos novos dispositivos que prometem uma democratização e uma autonomia individual não apenas dessa produção mas também da difusão. Por outro lado, a projecção clássica do cinema e o seu ecrã viram-se substituídos pelos monitores cada vez mais pequenos que proliferam nas nossas salas e agora também no nosso colo ou nas nossas mãos. O cinema afinal sempre era *uma invenção sem futuro*²¹, uma invenção cuja história só pôde começar com o seu fim.

A referida migração dos cineastas para o museu é de tudo isto um sintoma. Não havendo hoje tempo nas salas de cinema, foi o cinema que procurou refúgio nos museus, onde se inventou um dispositivo de projecção que alguns consideram o reflexo de um certo *cinema expandido*²² ou *cinema exposto*²³, e onde o tempo, o espaço e a projecção do cinema se viram transformados numa outra coisa. Este *cinema exposto* resulta da sua expansão em várias direcções, da multiplicação das projecções ao aparecimento de um espectador descentrado e divergente, da pulverização das imagens à fragmentação do próprio tempo da recepção, ainda que não deixe de contribuir para uma prevalência estatística da imagem vertical (e das formas de olhar que lhe estão associadas) nos espaços da arte contemporânea²⁴. O tempo da recepção no museu e nos espaços da arte contemporânea emula primeiro e doméstica depois os modos de recepção das imagens e dos sons da cultura popular. O espectador sai e entra quando quer e a duração do filme já não é a regra que determina o tempo da percepção, isto para não falar da ubiquidade do *loop*, essa estratégia de repetição que anula quaisquer ideias de princípio meio ou fim; ao mesmo tempo, a

20. Gilles Deleuze, *Imagem-tempo; Cinema 2* (1985), p. 202 e 218.

21. Ver Hollis Frampton, “The Invention Without a Future”, 2004 [1979].

22. Veja-se Gene Youngblood (1970) para uma possível arqueologia do termo.

23. Ver Dominique Païni, em “Por que se expõe o cinema?” (2009).

24. Com efeito, o *cinema exposto* ou *expandido* das artes plásticas contribui ao menos “para conservar estatisticamente, na arte contemporânea, a dominante da verticalidade plástica em face de um número crescente de obras horizontais, no chão, deitadas em praticáveis ou vitinas etc.” (Païni, *op. cit.*, p. 10).

posição do espectador já não é fixa e, por vezes, a sua atenção deve dividir-se por vários ecrãs e várias fontes sonoras; impera a contaminação e o excesso de informação, sobretudo porque o tempo requisitado ao espectador excede em muito o tempo de uma visita média a uma exposição ou a um museu. Por entre a ilusão de controlo criada por estes dispositivos extensivos, esse visitante vive também uma experiência deceptiva, pois enquanto que nos antigos museus lhe cabia um controlo quase absoluto sobre o tempo da recepção, neste novo registo em que a temporalidade impera é o próprio tempo que parece escapar-lhe. Antes, as obras pareciam dispostas a esperar por ele indefinidamente; agora, na época das *black-boxes* e da *imagem cinematográfica*, continuam a correr como se não precisassem de ninguém²⁵. O rígido contrato do cinema impõe um modelo de recepção onde estes problemas não se colocam, mas onde também não é possível *dispor* do tempo com essa aparente liberdade. Em parte, o declínio do dispositivo cinematográfico deve-se ao modo como este compara com os contratos de recepção que os *media* das novas indústrias culturais oferecem como modelo.

Não se deve ainda assim esquecer que isto não significa que se possa escrever o obituário do cinema, mas apenas que as suas práticas se vêem hoje afrontadas tanto pelos *media* da comunicação e o do entretenimento como pelos *media* da arte. De alguma maneira, talvez seja necessário antecipar uma absoluta transformação do aparato técnico do cinema (e que configura a noção clássica de *medium* de que também se alimenta o cinema) sem que isso signifique uma mudança substancial nas suas práticas. A discussão sobre as implicações do digital no cinema, por exemplo, à semelhança do que acontece em tantas outras áreas, é assim uma falsa discussão.

As miudezas técnicas do cinema não serão pois o mais importante para pensar o cinema e é por tudo isto que pensar o cinema obrigará talvez a esquecer esse platonismo implícito que olha para o dispositivo cinematográfico como algo que produz no espectador um efeito regressivo, uma substituição enganadora sustentada no simulacro e na imobilidade²⁶, em acordo com a linha de pensamento que faz coincidir as profundezas da caverna com a sala de cinema. Será assim mais produtivo recorrer de novo ao efeito de suspensão que se exerce ou pode exercer sobre/em alguns dispositivos para afirmar que, provavelmente, o que salvou o cinema foi ter nascido já suspenso. Uma suspensão que significa também permanência e tempo, tempo para que as imagens e sons se façam, mesmo num tempo

25. Sobre estas questões ver Broris Groys, em "On the New", texto de 2002.

26. Veja-se de novo Baudry, *op.cit.*, especialmente o texto de 1975, onde o autor argumenta que o cinema, como dispositivo que se sustenta numa *impressão de realidade*, foi na verdade inventado por platão, apesar de o seu nascimento técnico, a sua realização, só ter acontecido séculos e séculos mais tarde.

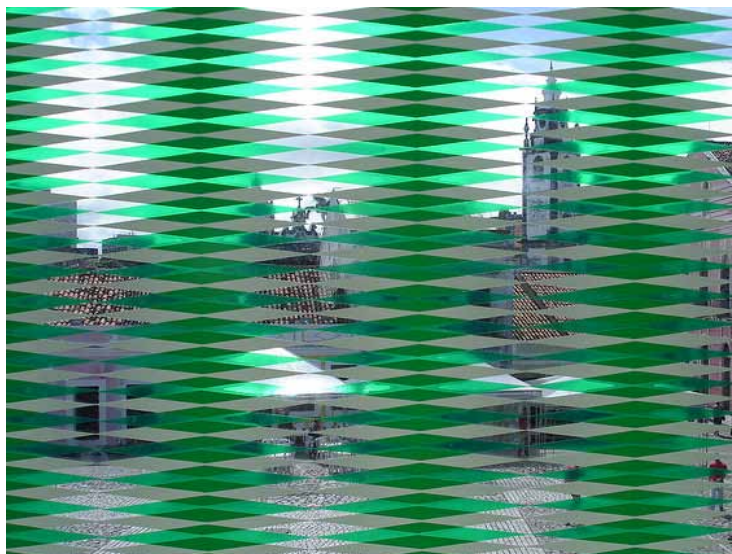
como o nosso — ou sobretudo por isso mesmo — em que as imagens e os sons se apagam e substituem a um ritmo imparável, um tempo em que nada parece permanecer. É quando parece que as coisas já não são precisas para nada que elas passam a ser realmente necessárias. Pedro Costa resume tudo isto de uma forma que eu não saberia imitar:

Tudo está a esvaziar-se por toda a parte: museus, galerias, cinemas, teatros, salas de concertos. Cada vez há mais público e cada vez há mais vazio dentro desses locais públicos de arte e espectáculo. O grande cinema americano foi-se, o alemão, o italiano, todos se foram, e as pessoas com eles e, de uma certa maneira, foi-se uma parte da realidade que me interessa e com a qual trabalho. Provavelmente, porque o modo de vida e a sensibilidade dos espectadores já não encontram consolo nessa experiência que se chamava cinema. Qualquer pessoa pode filmar ou fotografar. Basta um telemóvel. E qualquer imagem capturada pode apagar-se e dar lugar a outra, instantaneamente. Nenhuma imagem permanece. O cinema já não é preciso para nada.²⁷

Dizer que o cinema nasceu suspenso ou num estado de suspensão é dizer que o cinema incorporou à nascença uma defesa contra a força da associação entre as imagens e do contínuo desenrolar da fita e/ou da narrativa. E repare-se que não falo da racionalidade técnica da montagem ou de qualquer tipo de *découpage* mas antes do corte irracional que se dá no cinema entre duas imagens, entre dois planos, entre dois instantes do mesmo plano, e que subtrai uma outra realidade dessa realidade que é um filme. Esta suspensão própria do cinema — e que de algum modo serviu como contraponto à suspensão das minhas próprias imagens — não marca pois o princípio de uma imagem ou o fim de uma outra mas a aparição de uma nova imagem no espaço que se abre entre aquilo que começa e aquilo que acaba. Só assim se explica a sobrevivência das imagens do cinema, muito para além do próprio cinema (filme, entenda-se). No entanto, o preço a pagar por esta revelação das imagens do cinema (e não só do cinema) é o confronto com a loucura e a irracionalidade da alucinação que nos ensina a descobrir novos fantasmas de carne e osso.

**

27. *Fora!/Out!*, 2007, p. 69.



Livia Flores *Como fazer cinema sem filme?*, imagem da exposição no MAMAM no Pátio, Recife, 2007.

Como fazer cinema sem filme? é a pergunta-problema de Livia Flores, a pergunta à qual a artista brasileira vem respondendo com o seu trabalho dos últimos anos. Querer fazer cinema reinventando o cinema levou Livia Flores a construir máquinas de pré-imagens, máquinas desviantes que confrontam o dispositivo cinematográfico antes mesmo de ele acontecer. Trata-se talvez de um “quase-cinema”, em que aquilo que interessa não é o cinema ou os filmes, ou cinema como forma de arte, e provavelmente ainda menos as especificidades do seu dispositivo, mas antes o trânsito entre o cinema e o não-cinema, entre uma aproximação ao cinema e uma recusa do cinema²⁸. Esta hipótese de se fazer cinema sem o seu dispositivo pareceu-me intuitivamente próxima do gesto do ilusionista de que falava ainda há pouco. *Fazer cinema sem filme*, ainda que apenas como impossibilidade, é pois uma imagem possível da mais radical forma de suspensão de um dispositivo.

Não é pois de estranhar que me tenha sentido atraída pela retórica desta fórmula impossível de Livia Flores, não tanto por ver aí um confronto com o cinema e a força das suas sombras mas porque, à medida que este trabalho avançava, também eu me via perante um problema similar. Não só o cinema se encontrava perto, muito perto, à distância de um braço esticado, e era ao mesmo tempo coisa inalcançável, como o vídeo, ou melhor, sendo mais precisa, *a imagem vídeo* que o título deste trabalho anuncia como objecto parecia definitivamente suspensa.

28. Veja-se o que escreve a própria Livia Flores sobre isto: “O que me interessa não é o filme, não são os filmes; tampouco o cinema como forma de arte nem seus possíveis usos como “material artístico”. Não desejaria falar de cinema simplesmente por ter utilizado película e projetores; a emergência do dispositivo cinematográfico (1998), sob a forma de instalações com projeções simultâneas, apenas confirma uma latência — pressão contínua de um pensamento «cinematográfico» que atravessa grande parte da minha produção, buscando expressar-se através de formas não propriamente cinematográficas” (“Como fazer cinema sem filme?”, 2007, p. 30).

Onde ficaria então a imagem vídeo no meio de tudo isto? Literalmente suspensa enquanto imagem, quase como se fosse possível continuar a fazer vídeo — como fiz ininterruptamente ao longo de todo o processo — sem o fazer. Neste trabalho o vídeo é assim o amigo ausente de quem se fala como se aqui estivesse, tentando enganar o olho e o ouvido com imagens e sons que só por acaso acabaram por aceitar transformar-se em vídeos. Na realidade, estes meus vídeos, do vídeo têm apenas a temporalidade, a formatação e o suporte. No resto são em tudo a tentativa de invenção de um novo dispositivo, ou pelo menos de um dispositivo diferencial, uma nova língua dentro da língua, um verdadeiro cavalo de Tróia capaz de replicar, multiplicar e transformar o próprio vídeo, não lhe deixando muito mais do que um nome.



5.5. Cinéma 2 (vídeo)

O cinema está e não está aqui. O trabalho começou no cinema e depois escapou-lhe, assim como escapou a quase tudo. Corre o risco de morrer moribundo, o trabalho, como o frigorífico de Jimmie Durham. É um moribundo e os moribundos estão fora do cinema. Os moribundos vivem por aí nas casas, nas ruas, nos nossos corpos. O cinema está cheio de fantasmas e as imagens estão cheias de fantasmas e por isso eu tento escapar-lhes. As coisas que não falam podem dizer-nos muito sobre isto. Os dispositivos são eles mesmos coisas moribundas que precisam de ser activadas. Não pode haver fantasmas neste trabalho.

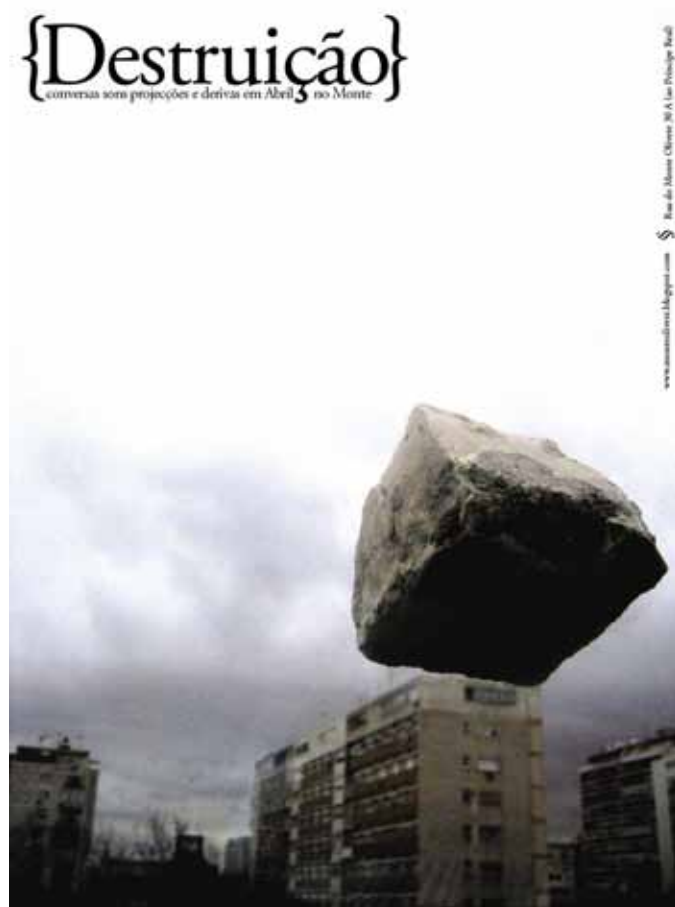


Não quero fantasmas neste trabalho. Não quero, mas não pude evitar. O fantasma é afinal o vídeo que veio devagar. Pensei que o vulto era outra coisa, mas não. É o vídeo, que cinema não é comigo. É o vídeo, agora sei onde está o problema. E o problema tem a ver com tudo o que fiz. A dada altura disse até que a única coisa certa era o título deste trabalho e acabei enganada, em equívoco total.

Transformar o título. Agora que o trabalho está a acabar, o título tem de ser outro. Vou ter de o mudar depois de tudo o que escrevi até aqui. O título está errado, tenho pena mas é assim mesmo. Muda o título então, vais sempre a tempo de o fazer, foi o que disseste sobre o seres actriz. Vais muito a tempo que não há nada que te impeça, se o quiseres ser. O dispositivo está montado é só queres entrar e ir.

Eu vou mudar o título nesta fase final. Vou mudar o título mas ainda não sei muito bem como. É um problema de linguagem, mais outro problema. Um problema de tradução para ser mais exacta. A tradução e as palavras por traduzir. A tradução de um texto errado foi um grande esforço, um pequeno empreendimento. E não só para mim. A tradutora de inglês mais a tradutora de castelhano sabem do que estou a falar. Na verdade, o texto delas também não estava lá muito bem.

A única coisa que pensei estar no sítio afinal não estava. A destruição não tinha sido completa. Isto nunca mais acaba. Mas agora é que é. Um meteorito no lugar da pedra. E o título, esse, tem de desaparecer. Destruição.



O fantasma é o vídeo, mas ele tem mesmo de ficar, não há alternativa. A palavra está lá, mas que hei-de dizer? O lugar do vídeo está lá, mas este não pode sair, assim de repente. É como o dispositivo que se arresta e desaparece, não há como o recuperar. Já nunca mais volta a ser como era. Então só vejo uma solução, ou duas, se quisermos.

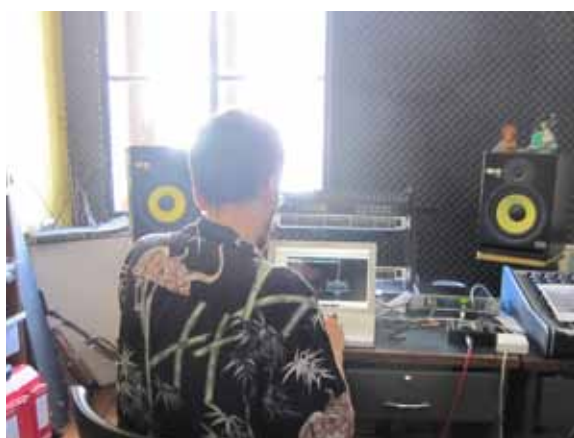
O vídeo não tem assento nesta coisa que fiz. Vou tirar-lhe o ac(ss)ento ou mudá-lo de sítio. Uma das duas hipóteses terá de acontecer. Uma das duas terei de escolher. De qual gostas mais? Dos verdes ou dos amarelos? Dos amarelos, a minha cor preferida.



VIDEO ou VIDÉO

O fantasma afinal está no título. Não o posso eliminar mas posso torná-lo visível. O vídeo é o fantasma. É um fantasma estrangeiro (francês ou inglês) e não estou a falar do brasileiro.

VIDÉO nasce em Paris ou em La Rochelle. Foi um mergulho que dei e uma constipação que apanhei. Fiquei rouca e não houve alternativa. As minhas dificuldades com as línguas ficaram suspensas por esses dias. A rouquidão fez-me pronunciar VIDÉO correctamente. Ficou desbloqueado o problema, o caroço na garganta e as cócegas na barriga. E foi o mergulho na tempestade, foi a chuva a cair que me fez ficar constipada e com a voz alterada.



A voz alterada é a voz certa. Ou a voz errada. O meu problema com a língua é a minha salvação. O teu problema com a língua é a minha salvação. Não era o francês que ainda não tinha entrado. Era mais um professor loiro de olhos azuis e foi com ele que aprendi a traduzir a palavra *vite* que em inglês quer dizer *fast* (e não *speed*). Entre *vite* e vídeo a diferença não é muita. Uma decisão mais subtil, mais discreta, tinha de ser tomada. O editor aconselhou-me nessa direcção, na descrição está a solução. A descrição na edição. E disse assim para a audiência: há quem já tenha editado, há quem esteja a editar, há quem vá editar e há por fim quem há-de editar mas ainda não sabe nada de nada. Sobre edição é que não sabia mesmo nada. Nisso estava atrasada ou mais ou menos esquecida.

VIDEO não sei bem de onde veio. Estou mais ou menos à procura (como da notícia do jornal). É estrangeiro o sítio onde o vi. É um vulto também, mas a voz era outra. Era uma voz fininha, muito pequenina. Era uma voz estranha que recusava em ficar, queria mesmo era fugir. Beber um copo no café que o vinho é purificador, mexe na voz, dá mais calor. O som ficou, a voz foi-se. E fiquei sem saber se tinha de ser imitado ou então eliminado. O som ficou e era apenas manipulado. A tecnologia não faz milagres (ou faz?).



O som ficou e não o sei pronunciar, tenho problemas com isso. Com pronúncias e outras línguas. São problemas que se têm. Onde estamos? O que fazes aqui? Comecei no sítio errado, disse no início a última palavra. Agora é o vídeo a palavra fatal.

VIDEO é capaz de ser mais giro. As coisas afrancesadas sempre me fizeram espécie, mas as casas de mosaico e as cozinhas duplas fazem-me mudar de opinião. VIDÉO é uma solução. Gosto de pronúncias esforçadas.





Pedro Costa, *Juventude em marcha* (2006)

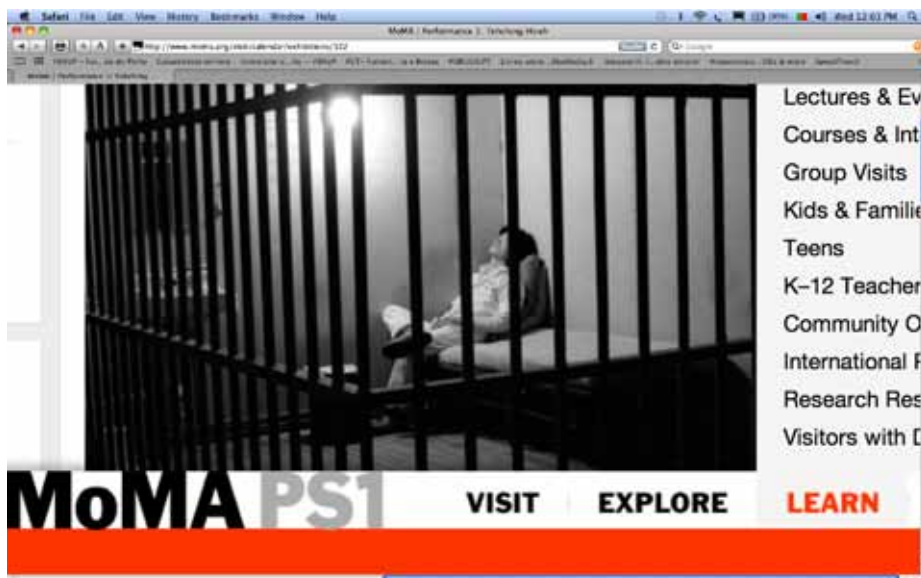
Cinemas e coisas assim não ajudam muito. A confusão, a mistura, a voz de homem que é de mulher. Tudo permanece fechado, as portas e o resto, a chave não é esta. O livro também não. Tudo está a ser meticulosamente preparado e encomendado. Fiz uma lista com tudo escrito (sou muito organizada) e acabei por dizer que tinha de ser como a lista mandava. Mas nada se faz como planeado. Há sempre alguém que faz ao contrário.



Cecília, 2001

Entretanto, a dúvida não foi esclarecida. A palavra não foi traduzida. Não sei o que fazer. Faz tu que me vou embora, os assaltantes que são três ficam contigo que não ficas sozinho. A liberdade é tua que eu vou ser presa, levada e algemada. Não te preocupes, está tudo tratado e não vou a nenhum lado. Eu sou a culpada. Adeus.

A imagem video — A suspensão do real



Não sei pronunciar a palavra VIDEO que é uma palavra difícil. É o meu ponto fraco.



Quando sair daqui vou procurar uma maneira de alterar esta minha parte fraquinha. O som ficou, VIDEO, VIDÉO, está por todo o lado. Uma voz fininha ainda estou a ouvir. VIDEO, VIDÉO, a sonoridade está lá. O inglês dá mais jeito e já vem de trás. A palavra afinal já está. As explicações ficam para depois, quando isto acabar, vão dar jeito as explicações de inglês. Tive duas explicadoras de inglês na vida. E não há duas sem três. Queres entrar nesta corrida, Bartleby?



E para acabar falta dizer uma coisa. Há uma pessoa com quem me cruzei durante este tempo. Nos cruzamentos que foram muitos o olhar dessa pessoa dizia-me que não era segredo nenhum o que eu andava a fazer. Ele, essa pessoa com quem me cruzava, sabia que não valia a pena esconder-me. Ele não o fazia e era o que me queria dizer. Pensei que tinha andado este tempo todo a observar essa pessoa com quem me cruzava. Mas não. Era ele que me observava. Era um homem de voz grossa, era uma pessoa que eu

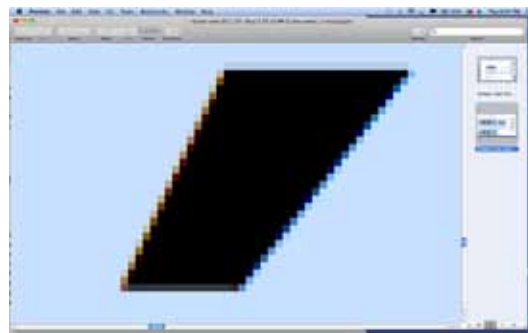
conhecia, um barbudo como há outros. Esse barbudo trazia um rádio consigo sempre que o via. Era o homem do rádio e dos cigarros para fumar fora dos cafés depois da lei do tabaco. Antes da lei fumei muitos cigarros deste homem. Esses cigarros fumados e o fumo respirado entrou no meu corpo e foi alojar-se no meu coração. O coração corria perigo de vida (não os pulmões), mas aguentei-me e não morri. Fiquei marcada. Uma cicatriz três vezes repetida e foi assim que fiquei ligada a esse homem que era o meu Nanni Moretti alterado. Olá, bom dia, como está? Ouço o rádio, o barulho, a música também. É uma banda sonora, é uma imagem guardada.

A IMAGEM VIDEO — A SUSPENSÃO DO REAL

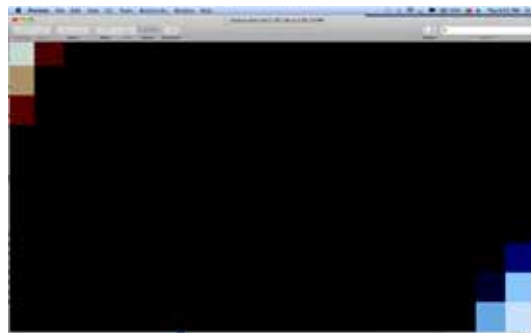
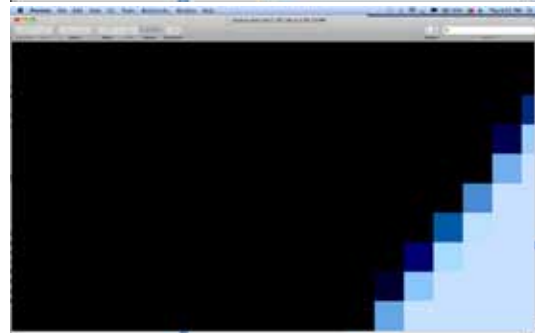
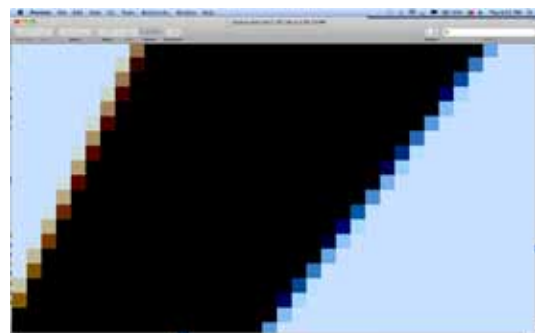
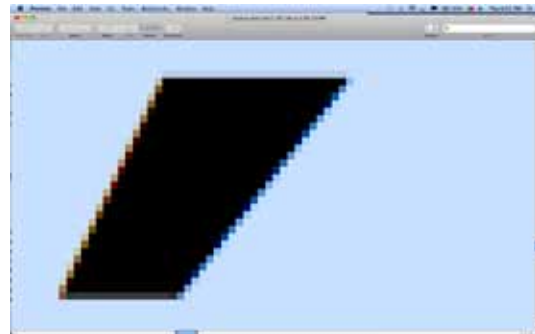
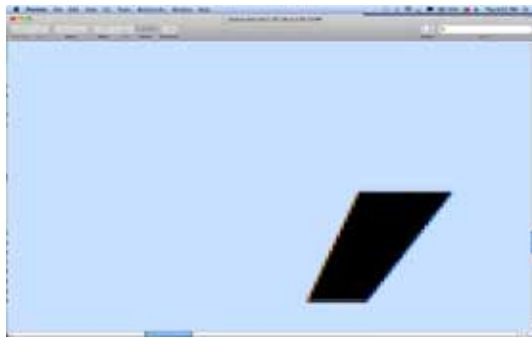
Nada de nada.

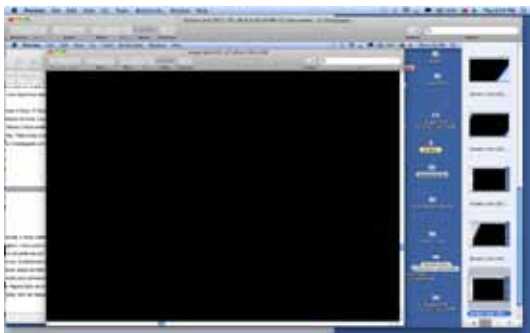
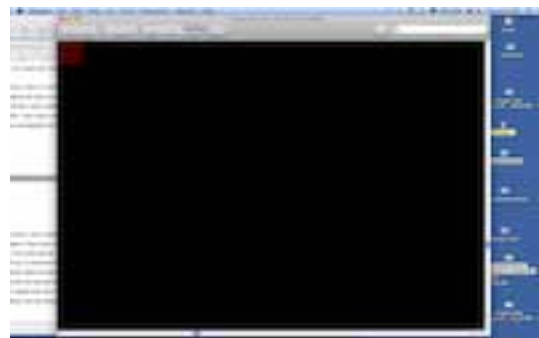
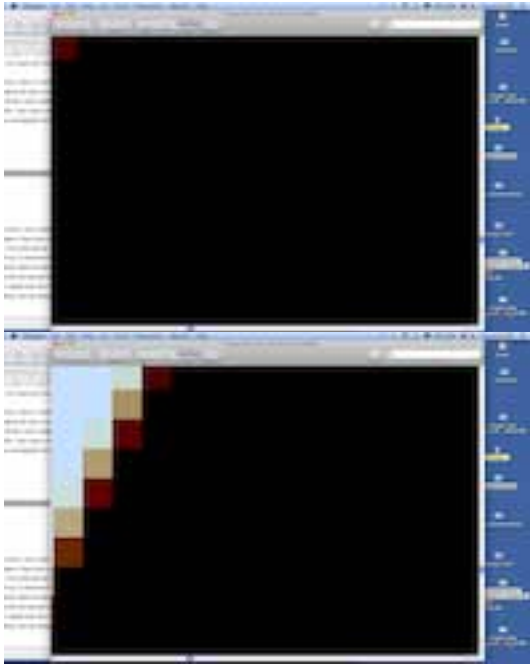


O título ficou mudado.

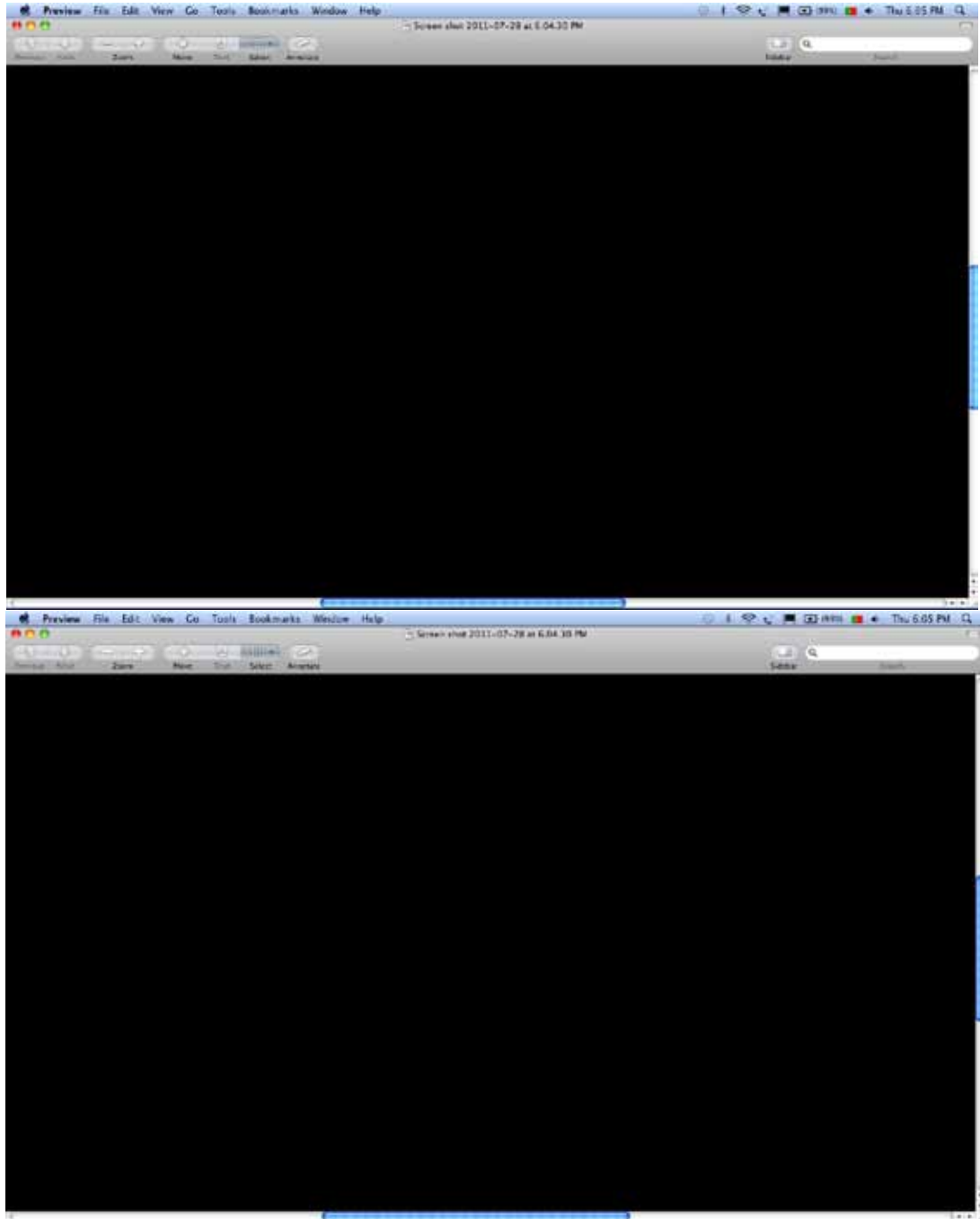


5. Suspensão e dispositivo





5. Suspensão e dispositivo



5.6. Cinéma 3 (épilogue)

A um moribundo ninguém fala verdade. Estes dispositivos de que todos falam como se ainda aqui estivessem, na verdade já estão como que mortos, mas ninguém tem a coragem de lhes dizer isso. No entanto, já há muito que esses mesmos dispositivos não se cansam de nos dizer que já morreram, ou, pelo menos, que se encontram arrestados ao ponto de não poderem ser aquilo que julgamos que são. O problema é que se ninguém lhes fala verdade também ninguém os ouve.





6. Trabalhos (2003-2011): Breves descrições

6.1. *O meu corpo centrífugo*

Tripla projecção vídeo (vídeo/tecto: 10'5"; vídeos/paredes laterais: 5'41"), cor, som, *loop*; espelho; projecção de diapositivo; dimensões variáveis.

2003

[Aula Magna da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto]





O meu corpo centrífugo constrói-se a partir da ideia de uma viagem, mais particularmente da múltipla perspectivação do olhar do viajante. Através de um espelho (o retrovisor de um automóvel) a câmara vídeo foca o olhar de quem olha, dentro de um espaço fechado, para o exterior em movimento. O corpo, aqui, é aquele que se projecta ao espelho, aquele que a câmara vídeo concentra no seu visor. O corpo não se olha ao espelho; este corpo olha a realidade, através do vidro-janela e através dos espelhos. A percepção desse espaço que se move, impossível de fixar, que se desfoca e desaparece à medida que os avanços espaciais se processam, é incrivelmente parcial e ao mesmo tempo potenciador de uma transgressão (espacial). Aquele corpo que conduz, porque o faz mecanicamente, ultrapassa os seus próprios limites e liga-se de forma inconsciente ao acelerador, ao travão, ao volante... Esperando chegar a algum lado ou a lado nenhum, encontra-se no espaço entre a partida e a chegada, num lugar potenciador de uma libertação total. Entretanto, uma outra imagem, a da objectiva da câmara de vídeo, observa-se a si mesma frente a outro espelho. O som que se ouve (o de uma máquina de lavar no momento da centrifugação), marcará uma alucinação centrífuga que procura estilhaçar o ponto de vista único que a câmara de vídeo habitualmente impõe.

Temos duas projecções de vídeo laterais, uma projecção de um diapositivo central e uma projecção de vídeo no tecto, conseguida através de um espelho a 45°.

6.2. *O meu corpo centrífugo 2*

Projecção vídeo, Mini DV transferido para DVD, PAL, 4:3, cor, som, stereo, 4'47", *loop*.
2003

[*Objectos Cruzados*, Experimentadesign 2003 - Bienal de Lisboa]



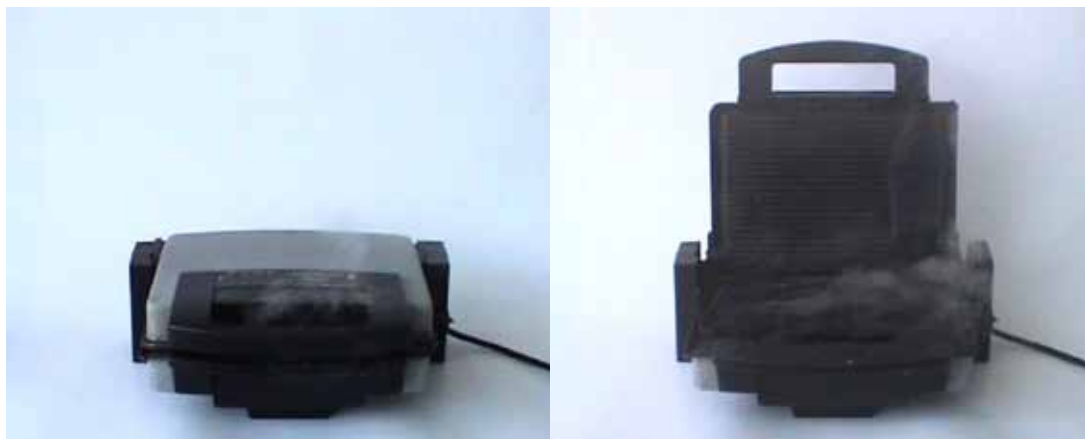
O que vemos em *O meu corpo centrífugo 2* é uma curta montagem de planos de imagens de uma máquina em funcionamento, interrompida em momentos consecutivos por imagens estáticas dessa mesma máquina. Estas são também visões do seu interior, que se misturam, colando-se às imagens da velocidade repetitiva da máquina em centrifugação. Esta *maquinação* é marcada por uma eficácia rítmica, à qual o som do vídeo não é alheio. *O meu corpo* é aquele que se move entre o interior e o exterior, numa passagem quase imperceptível, assim como o *ser corpo motor* e o *ser corpo inerte* fazem parte de uma mistura indecifrável que nos envolve irremediavelmente.

6.3. 250 volt

Vídeo, DVD, cor, som, 2'25", *loop*.

2003

[Arco 2003, Galeria Marta Vidal, Madrid]



Uma torradeira ligada à electricidade. É uma máquina que está ligada. A máquina torra o pão durante bastante tempo, demasiado tempo. O tempo suficiente para quase nada sobrar dele. O que fica são restos de um corpo carbonizado. Depois recomeça tudo de novo. Um som acompanha o desfecho da história.

Há uma certa ideia de tragédia sem sentido trágico. Ao recomeçar a partir do fim, tudo se esvazia, como que suspenso pela própria maquinaria. A máquina continua a funcionar. Abre-se e fecha-se, abre-se e fecha-se. Os acontecimentos ganham intensidade, ajudados pelo ritmo do som, e com rapidez libertam-se, tornando-se vazios. Já nada se passa. Só mesmo o abrir e o fechar e talvez alguma ressonância deixada pela cadência do som.

6.4. *Vai e vem*

Vídeo, DVD, cor, 4'16", *loop*.

2004

[*Quartel, Arte, Trabalho e Revolução*, 2004, Livraria Utopia, Porto]



Vai e vem são imagens de um trânsito regular. Cá e lá, para a esquerda e para a direita. Para um lado e para o outro. Tudo encaixa na rotina de um dia de trabalho. *Vai e vem* são rotinas, são cadências do dia-a-dia. Quem ali está trabalha, tem um guião combinado, sabe quais são os movimentos que o corpo deve executar. Que fazer? Isto e aquilo. Para a frente e para trás. É o trabalho que é preciso fazer. E faz-se. É um trabalho que todos fazemos. É um vai e vem. Não pára o movimento, os objectos são para transportar, mesmo os objectos pesados. As coisas são para fazer, é preciso fazer o trabalho. A cor verde das imagens é banal. É a possibilidade do erro. A possibilidade da realidade se enganar e ficar verde. O carácter transformista deste verde alastra-se comprometendo o real. Será que era assim? Não há som. O som vem do espaço que o vídeo habita. O lugar onde está, a livraria *Utopia*, no Porto, pertence-lhe, faz-lhe companhia e o som associa-se ao seu próprio tempo. Os ritmos dos dois lugares estão ali em confronto, nos dois silêncios, nos dois espaços habitados. As imagens encontram a pouca distância no exterior (o quartel da praça da República), o seu espelho deformado. Em ambos existe movimento.

6.5. *No meio*

No meio, Vídeo, DVD, dupla projecção em espelho, cor, som, 3'2", *loop*.

Objectos, 154 impressões digitais s/ papel fotográfico, 20 x 25 cm.

Escantilhões, 25 réguas em acrílico, 10 x 100 cm.

Por dentro, grafite s/ papel, moldura c/ vidro, 70 x 100 cm.

2004

[*No meio*, Galeria Marta Vidal, Porto]



No meio

Na exposição *No meio* partiu-se de imagens captadas num avião onde se pretendia que a suspensão do objecto-avião estivesse presente. Temos uma asa e o amplo espaço do céu. No espaço de exposição a imagem é duplicada através de duas projecções e o que passamos a ver é um objecto estranho resultante da junção das duas imagens em espelho. Estas encontram-se tão separadas quanto unidas. Um linha divisória dá visibilidade a esse objecto estranho, como se a própria linha tivesse suprimido o resto do objecto. Como se na linha estivesse a realidade subtraída, oculta. O curto vídeo permanece no espaço através de um loop infinito. O objecto paira no céu.

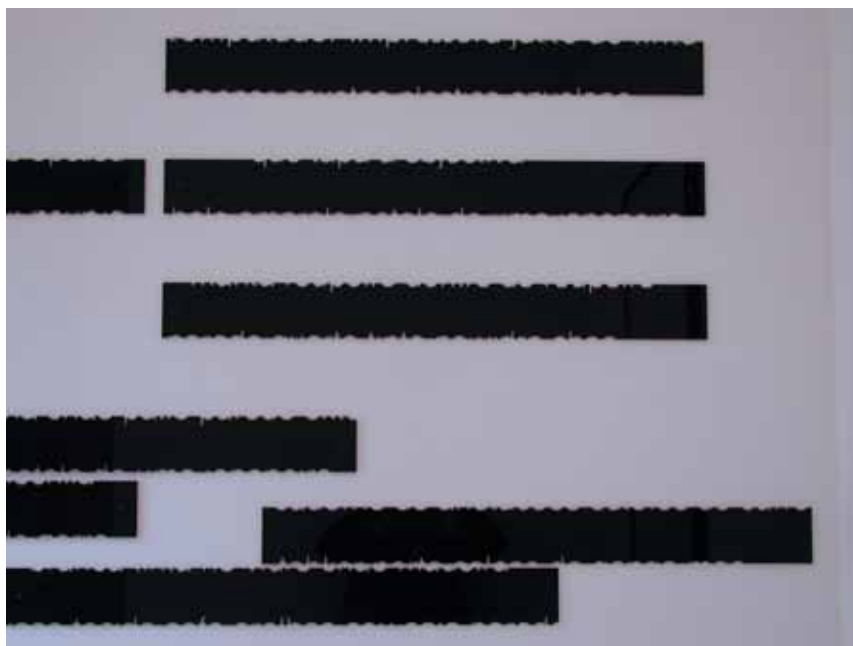


Objectos (detalhe)



Objectos

Um conjunto de 154 imagens fotográficas pequenas e com uma margem que as define enquanto espaço preciso e demarcado na folha de papel estão expostas numa só parede. São imagens de objectos mas não se lhes referem directamente. São antes o resultado do mergulho da câmara fotográfica nessas superfícies. Entramos nas superfícies e por lá ficamos, sem referências. Estamos novamente num lugar impreciso, sem contornos, sem nome. Este apagamento, mais uma vez à semelhança do avião subtraído, torna-se a regra mais nítida do jogo que se propõe.



Escantilhões



Escantilhões e Por dentro

Numa outra sala, encontramos escantilhões fixados a uma parede. Tenta-se que se perceba que foram usados e depois expostos. Dois desenhos encaixilhados ao lado destes provam essa utilização. Os escantilhões apresentam-nos restos de um texto a que não acedemos. Ou melhor, os escantilhões fixam os espaços entre as linhas de um texto, que identificam as sobras de um texto que foi retirado. Ainda se percebem as letras, mas são já ruínas, estão desmanteladas. Deixaram-se cair as letras do texto.

No entanto, é ainda possível desenhar com os escantilhões, mesmo que estes se revelem nos desenhos por omissão. Deliberadamente subtraídas dos desenhos, essas réguas afirmam-se como coisa à margem.

6.6. *Sem posição*

Impressão digital s/ papel fotográfico, 120 x 170 cm.

2005

[*Em fractura* — *Colisão de territórios*, Projecto Terminal, Hangar K7, Fundação de Oeiras, Oeiras]



A fotografia *Sem posição* liga-se à dificuldade de se saber o que fazer com as imagens. Mais do que ocupar um lugar sem identidade, esta imagem acaba por identificar um espaço preciso, isto apesar da sua aparente recusa de uma posição ou da quase total eliminação de qualquer tipo de orientação espacial. Os limites abruptos da imagem coincidem com o seu enquadramento. Uma imagem não completamente esvaziada, é certo, mas que procura um vazio qualquer. Um espaço quase sem referências. Um espaço perdido. A fotografia que todos gostam de fazer: um céu.

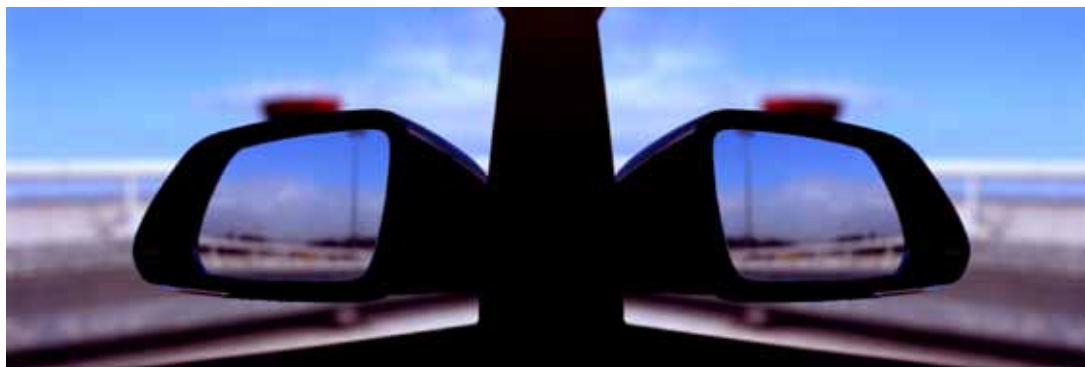
Que coisas dizer? O que é fotografar? As nuvens pouco definidas, pouco perceptíveis, sem limites, permitem também um olhar mínimo. É uma imagem para um olhar mínimo, é como se libertasse quem olha do seu olhar. Uma imagem para alguém que olha no mínimo do seu olhar. Um céu cinzento. É uma imagem próxima de uma monocromia, surda e fria. É uma imagem deceptiva que se isola do mundo. A margem branca a toda a volta devolve-lhe o estatuto de imagem que procura um outro espaço onde não é preciso dizer-se onde se está. A não posição é *sem posição*, sem alternativa. É o não.

6.7. Retrovisores duplos

Impressão digital s/ papel fotográfico, 200 x 50 cm.

2005

[*Project Wall*, Matéria Prima, Porto]



Este objecto duplo (ver *No meio*, 2004) é um só. *Retrovisores duplos* em si mesmos, impossíveis de separar. É um objecto gémeo mas inverso, dois que se articulam num só. Um lado e o outro lado, o direito e o esquerdo, o verso e o reverso: os duplos num só objecto. Este objecto estranho, comprimido na sua dualidade, anda pelo espaço, percorre a cidade. Além de olhar a cidade, incorpora-a. O espaço é externo e interno ao objecto. Está nele, copia-o. Ou se quisermos, o real aparece multiplicado e transformado num outro *real* distinto do original. O original, mais distante, mais desfocado ainda, acaba por perder a sua identidade, perde-se totalmente. O que fica são os contornos de uma estrutura artificial, anti-natural, que circula pela cidade como objecto banal.

Perceber este objecto enquanto objecto só é possível se o olharmos de longe, a uma certa distância. Não é um objecto para usar a todo o momento, é preciso fabricá-lo e montá-lo para cada nova situação.

Retrovisores duplos é um dispositivo de observação. Dois óculos espelhados que produzem entre eles um ângulo obtuso e descontínuo. É um objecto duplo que oferece um olhar desviante e desconfia da realidade; não a vê claramente e precisa por isso de a ampliar. Só assim a não-relação com o real se torna possível.

6.8. *Vértice, Poço, Queda.*

Vértice, fotografia (1) 100 x 70 cm.

Poço (1), fotografia, 25 x 37,5 cm.

Poço (2), fotografia, 25 x 37,5 cm.

Queda, vídeo DVD, cor, som, 4'16", loop.

2005

[*PENTHOUSE - Uma ocupação temporária*, Rua de Ceuta, 16, Porto]



Vértice



Poço (1)



Poço (2)



Queda (videogramas)

Um apartamento no centro da cidade do Porto, desabitado, foi o ponto de partida para uma intervenção conjunta de vários artistas que olharam de formas distintas para o mesmo lugar.

O conjunto de trabalhos que aqui está é parte desse projecto. Esta habitação tem a particularidade de sobrevoar a cidade a partir das suas janelas abertas, varandas e pátios, característica que permite um olhar demorado sobre a cidade. Ainda a marcar o espaço, e porque o prédio foi construído tirando partido de um difícil encaixe com um outro edifício, há arestas que se impõem na paisagem. Convidei um alpinista a percorrer as linhas limite deste prédio, numa atracção pela instabilidade. A partir do vértice do edifício, este corpo lança-se no céu aberto. Não chega a cair, fica suspenso. Só depois (no vídeo) é que cai, mas volta ao princípio. Sobe para cair melhor. Cai mais uma vez e depois ainda mais outra vez.

Um poço também lá está, mas no interior do edifício, num canal invisível mas presente, uma espinha dorsal. As imagens do *Poço* percebem o abismo.

6.9. Duplo

Vídeo, DVD, cor, som, 35", *loop*.

2006

[*Teleférico-Cais de Embarque*, Teleférico de Guimarães]



Um teleférico numa cidade. Um teleférico é um circuito como outros. Do funcionamento do teleférico pouco sabemos, mas este impõe-se na paisagem por viver da suspensão. As cabines de transporte são objectos suspensos e através da sua posição é possível percorrer outros circuitos. Circuitos fechados, que se fecham sobre si mesmos. A cabine de transporte isola-se e fecha-se. Começa do nada e acaba no nada. Os restos do circuito desaparecem. Não há percurso, não há tempo de transporte. Uma parede de betão fica no fim. O objecto suspenso engole-se a si mesmo, como fazem alguns predadores. Alimenta-se dos seus próprios mecanismos, da sua própria posição no espaço e da sua própria imagem. Fecha-se e desaparece. Entra para dentro de si mesmo e o que sobra é o espaço e, ao fundo, a parede plana. A implosão do objecto faz-se por uma linha no meio da imagem. Essa linha divisória marca o limite a partir do qual as duas metades da imagem perdem existência como coisas isoladas para passarem a depender uma da outra. Não existem em separado, comem-se, engolem-se, vivem em unidade. A dupla imagem lembra os *Retrovisores duplos*, onde alguma coisa de semelhante acontece. A duplicidade é enganadora. Há sempre mais alguma coisa para lá dessa especularidade. A linha que as divide concentra em si o lugar por onde é possível escapar devagar, sair e escorregar. Tenta-se ir mais longe, passar os limites dessa imagem antropofágica.

6.10. *Conta-me coisas*

Vídeo, mini-DV transferido para DVD; som, stereo, cor, 14' 32".

Banda sonora construída sobre música de TBA (faixa "Okean K," do álbum *Annulé*, de 2005).

56 desenhos; esferográfica s/ papel, 70 x 95 cm cada.

2007

[*Conta-me coisas*, Galeria Fernando Santos (Espaço 531), Porto]



Conta-me coisas parte de uma nostalgia vaga do real. É um real que está longe e por isso muito desfocado. É um real que não está ali. Há uma distância, um lapso de tempo. Há uma irreal sensação de um percurso. Não há percurso, na verdade são imagens distantes. É um engano, o movimento das imagens. Estas não querem pertencer ao tempo real das coisas, por isso são sem tempo, o que põe em risco a sua natureza. Nem há imagens aqui. As imagens estão no texto que se sobrepõe às não-imagens. É um texto mais ou menos



Vista da exposição

desconexo e totalmente alienado na sua própria narrativa, o que provoca um hipnotismo perigoso. Está muito próximo de uma história para contar. Cheio de equívocos, cheio de projecções.

Este texto? Que texto?

Uma sala de desenhos mostra o texto. Só o texto ficou, mais o espaço livre, organizado com base numa grelha regular. O texto ficou no papel branco e nas paredes cinzentas. Os cinzentos usados são vários, no entanto, o cinzento é sempre o mesmo.

6.11. *Mach and film*

Impressão digital s/ papel fotográfico, dimensões variáveis.

Vídeo, DVD, cor, 1' 33", *loop*.

2007

[*Sem rede*, Galeria da Universidade, Braga]



São máquinas que olham. São máquinas que olham suspensas pela sua alça. Máquinas que se repetem, mas todas olham mais uma vez, sempre mais uma vez. Estão ali para olhar o que ninguém olha. Não somos nós que as vemos, são elas que nos vêem e nos dizem isso mesmo: é preciso um olhar.

A sua autonomia e a sua independência são fundamentais. O tempo passa e as máquinas ali estão, sempre a olhar. Não estão ligadas, já não têm bateria, já não há filme no seu interior, mas ainda assim gravam em branco. A cassete, essa está lá mas não se vê.



Mach and film (double n°1)



Mach and film (double n°3)

Estas câmaras funcionam sem precisarem de nada nem de ninguém. Editam as suas próprias imagens, os seus próprios pensamentos. São máquinas que pensam permanentemente e estão ali penduradas a trabalhar.

Não importa, as máquinas estão lá e são várias.

A objectiva não tem a tampa. Está aberta e parece focada em alguma coisa.



Mach and film (videogramas)

No vídeo está outra máquina pendurada. Outra máquina a funcionar? É só uma e é uma máquina fotográfica. A objectiva procura a sua posição, decide o que fazer, mas é um engano, porque a máquina está avariada. Ninguém sabe mas é uma máquina digital que deixou de trabalhar. Não tem arranjo, a reparação não compensa. É uma máquina perdida, uma máquina estragada. A máquina parece que está ligada mas está só pendurada. E ainda assim, morta, a máquina mexe-se sem parar. É um morto vivo que nos olha. É um morto vivo a olhar.

6.12. *Imagens caligráficas*

Sequências de imagens, impressão em papel fotográfico (altura: 4 cm; comprimento: variável).
2008

[*Imagens caligráficas*, IN.TRANSIT # 37, Porto]



Escapar à ficção com estas *Imagens caligráficas*. A escrita das imagens e o seu posicionamento. Um conjunto de imagens que se encadeiam umas nas outras. Não vemos o filme, antes as imagens que o compõem. As imagens, como numa escrita, organizam-se no espaço à procura de uma posição. São pequenas para precisarem de uma aproximação do observador. Estas imagens contrariam a encenação própria da visibilidade das coisas, negando uma rápida leitura. Na sua maior parte, o seu posicionamento permite que as observemos de perto. Outras serão de mais difícil acesso. Não há contudo uma escrita escondida. Há é mais espaço vazio entre elas do que espaço ocupado. As imagens estão expostas, fixadas numa parede cinzenta-azulada. O assunto claramente não existe. Ou se existe, não pretende ter impacto. Só as imagens é que poderão contar alguma coisa se quiserem e em separado: um aeroporto, pessoas que esperam, que conversam, cafés, pistas de aviões, céu, nuvens, aviões que sobrevoam o aeroporto, carros que se deslocam em auto-estradas. No entanto não se percebe mais nada. Não há história nenhuma, narrativa nenhuma (ou haverá uma narrativa mínima, que não se desenvolve, com um carácter literal: “isto é assim”).

Parece haver um esvaziamento do conteúdo e ao mesmo tempo procura-se negar qualquer possibilidade de manipulação do espectador.



Vista da exposição

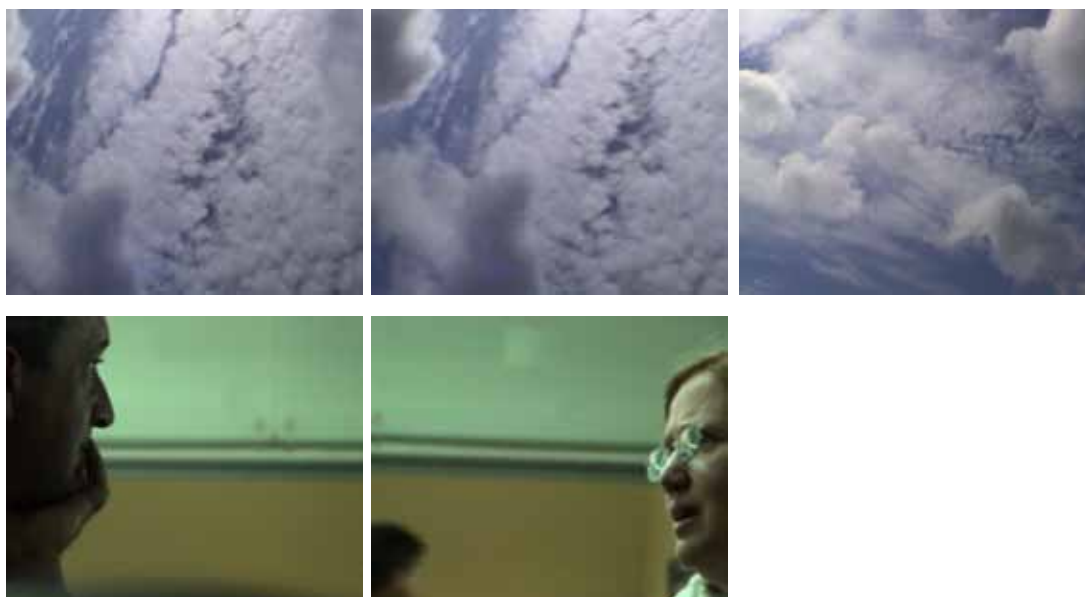
É um *vai embora, que aqui não há nada*. De tão banais, facilmente estas imagens cairão no esquecimento. Esta banalidade é um dado da exposição. Não se encontram aqui restos do processo hipnótico do vídeo *Conta-me coisas* (2007). Aí a ficção prendia o espectador e impunha-se uma relação complicada. Aqui permite-se que nada o prenda, não há essa entrada obrigatória nas imagens. O facto de não estar ali o vídeo, mas imagens que vêm dele, permite uma distância fria que também está na cor da parede. O não-acesso ao grão das imagens, que se apresentam bem pequenas, dilata esta recusa da sedução. Elas permanecem rígidas e verticais sobre a parede, colocadas num sítio preciso. É pois um desapontamento que se propõe, uma desilusão que parte em busca de alguma coisa pouco perceptível...

Uma sala de um segundo andar num edifício cheio de coisas, de lojas, de movimento. A sala onde as imagens aparecem torna-se pouco atractiva no meio do conjunto, apesar de ser luminosa e aberta ao exterior. Essa abertura é um engano. A câmara que fez aquilo anda à procura de alguma coisa, mas sem saber como posicionar-se. A questão é mesmo essa, a do posicionamento. Qual é a posição certa, qual é o ponto de vista ideal? Talvez a caligrafia das imagens ajude a responder à pergunta...

6.13.. *Imagens caligráficas (vídeo para a Casa do Conto)*

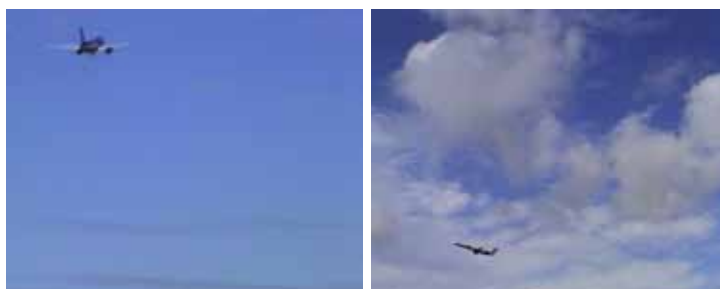
Video, DVD, cor, som, 4'43", *loop*.

2009



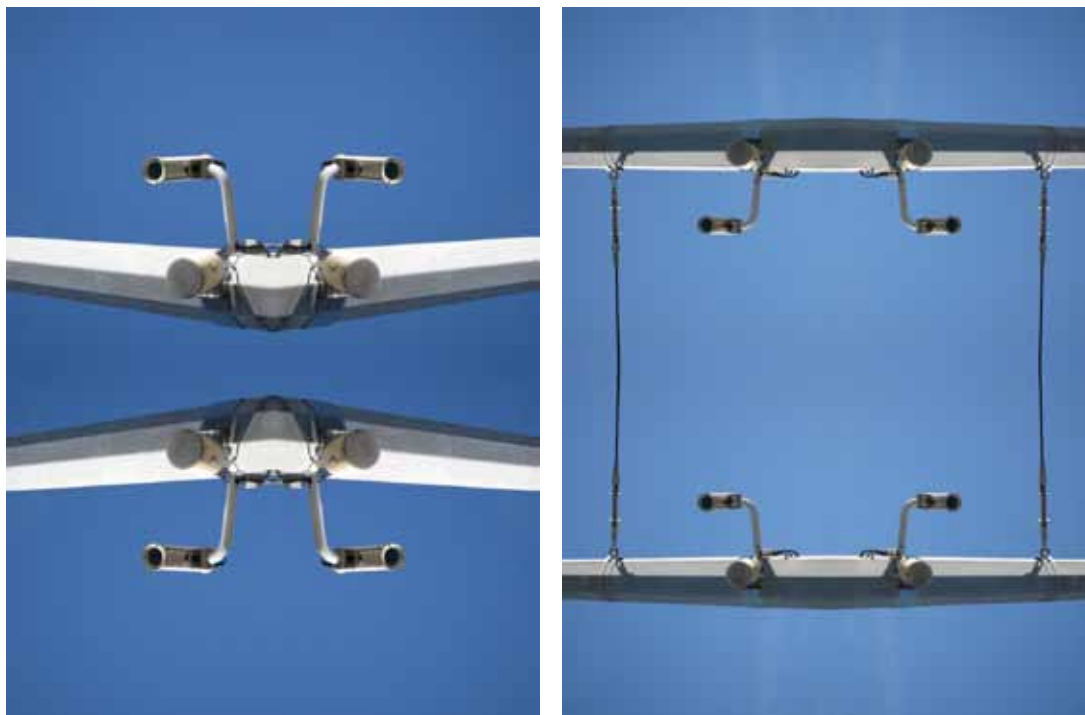
Imagens caligráficas (vídeo para a Casa do Conto)

O vídeo que se encontrava oculto por trás das *Imagens Caligráficas* é agora recuperado. Aparece depois de ter sido esquecido, de uma certa maneira. As imagens reaparecem então enquanto sequência marcada pelo tempo. A possibilidade da narrativa poder correr em círculos tenta retirar-lhe a contagem decrescente dos 4'43". As imagens perdem-se num céu com nuvens à procura de coisas perdidas, que podem ser aviões nos momentos a seguir à descolagem, ou podem ser outras coisas que andam suspensas no ar. Há um olhar que faz essa busca. Há depois um outro olhar. É um olhar cruzado. Duas pessoas conversam, olham uma para a outra. Algo está a ser dito. Há uma tensão no ar. Os aviões voltam outra vez. As nuvens estão lá e um movimento incerto também.



6.14. *Máquinas que olham*

Projecto para um livro imaginário.
2009



Neste conjunto de imagens vemos câmaras de vídeo, *máquinas que olham*, que nos fixam. Os seus olhares múltiplos intensificam a focagem. É possível *escapar*? É possível *existir* fora destes olhares?

Estas câmaras agem com uma intencionalidade própria, da qual sabemos pouco. No entanto, exercem um poder de controlo que entrou nas nossas vidas, transformando por completo a nossa relação com as coisas que nos rodeiam.

Durante o período de captação destas imagens, vários episódios foram acontecendo, e a experiência deixou-me numa situação *estranha*. As câmaras estão por todo o lado, são completamente banais, mas um sentimento de inibição foi-se aos poucos instalando, como se ao fotografar estas máquinas estivesse a minha câmara a perturbar um circuito que se pretende unidireccional. O espaço da cidade está totalmente armadilhado. Ao deambular de câmara em câmara, esse sentimento foi-se tornando cada vez mais forte.



6.15. *Drift*

Drift #1 e *Drift #2*, ink jet prints, 98x120 cm.

2009

[Galeria Fernando Santos, Porto]



[drift] **1.** S. Movimento, impulso; curso, direcção (do vento ou da água); alvo, objectivo; intenção, significado; coisa levada pelo vento ou pela água; inacção; inclinação, tendência; desvio de navio devido a correntes; galeria que acompanha o filão do minério; mandril, broca, punção; || ↪ - **anchor**, âncora flutuante; ↪ **angle**, ângulo de derivação; ↪ **-ice**, massa de gelo à deriva; ↪ **-mining**, exploração mineira pelo sistema de galerias; ↪ **-sand**, areia movediça; ↪ **-wood**, bocados de madeira deitados à praia pela maré. **2.** v. Ser levado pela corrente ou pelo vento; espalhar, impelir; andar ao sabor das circunstâncias; (*náut.*) ir à deriva, vegetar; amontoar-se, acumular-se; flutuar; alargar um buraco. || **To** ↪ **along**, andar sem destino; **to let things** ↪, deixar correr as coisas. (*Novo Dicionário Inglês-Português*, António Vieira, Lello & Irmão-Editores, Porto, 1990)

6.16. Drift - Projecto para casa em Guimarães

Impressões sobre vinil, 70x106 cm e 54x96 cm.

2009

[Projecto de arquitectura de Mari Viinikainen e António Guedes]



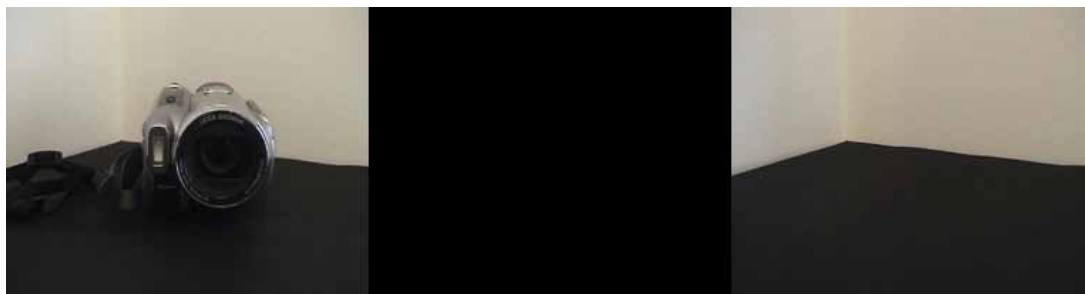
Este projecto responde a um pedido para a instalação de duas imagens numa casa. Os espaços são também dois: duas casas de banho, dois espaços pequenos. As imagens terão uma posição privilegiada pois serão colocadas em frente dos espelhos que existem nesses espaços. As dimensões das imagens e dos espelhos são semelhantes e competem entre si. Os espelhos olham para as imagens e as imagens olham os espelhos. Não precisam de mais nada, têm muito que fazer. Têm-se uns aos outros: os espelhos e as imagens. São como casais, masculinos ou femininos. Os duplos duplicam e voltam a duplicar. E a conta, quanto dá?

6.17. Intermitente

Vídeo, cor, som, 6' 18".

2009

[*Signos #1, Espaço Gesto, Porto*]



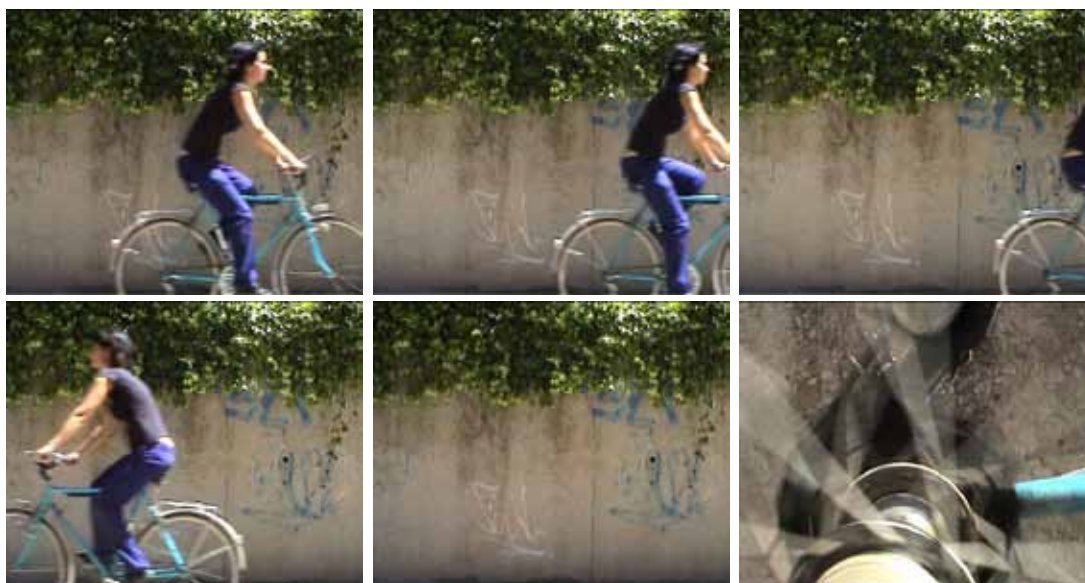
Uma câmara de vídeo aparece e desaparece intermitentemente. A sonoridade encontrada dá-lhe o ritmo dessa entrada e saída de cena. Ao piscar em contínuo, a câmara chama para si a atenção, como qualquer arranjo publicitário luminoso. Ao mesmo tempo, esta câmara tenta mostrar-se num canto de um espaço, posicionada como se estivesse encurralada. O espaço acaba por permanecer, estar sempre lá. A câmara, aparece e desaparece, não sabe bem como comportar-se, não sabe bem como situar-se. Esta indefinição, ser e não ser uma coisa, vai-se exibindo e não há nada a fazer em relação a isso. É o que é e nada mais.

6.18. 29.5.1971

Vídeo, mini-DV transferido para DVD; 9' 7", cor, som, stereo, *loop*.

2010

[*All my independent women*, projecto em torno de uma leitura do livro *Novas Cartas Portuguesas*, Casa da Esquina, Coimbra]



Uma bicicleta e uma ciclista vivem uma rotina, como já acontecia no vídeo *Vai e vem*. Plano fixo a documentar esse trânsito monótono, numa cadência regular. De tempos a tempos interrompido por uma imagem que pára o movimento das rodas da bicicleta. Nessa altura vemos o mecanismo.

A ciclista anda de um lado para o outro. Não pára e é difícil agarrá-la ou mesmo vê-la. A passagem da ciclista é rápida demais para percebermos o que faz para lá de passar por ali. Está em movimento num sem fim. Por vezes é a própria imagem que se cansa e tem de fixar uma outra coisa: pára sobre a máquina que funciona. A ciclista não parece lá estar. Está sempre a desaparecer. Quase não se vê, pois aquela é uma corrida contra o tempo. No entanto, há uma data no título. É uma imagem suspensa difícil de agarrar, difícil de encontrar, mas a data lá está fixada na folha de papel. Não é possível negar o que aconteceu no dia 29.5.1971. O que aconteceu está lá escrito no *Texto sobre a solidão* nas páginas das *Novas Cartas Portuguesas* de Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta (1972).

6.19. À espera (versões 2, 3 e 4)

Vídeo, mini-DV transferido para DVD, cor, som, stereo, duração variável.

2010

[*Téléthèque #5 – Encontros Videográficos*, 6 de Maio de 2010 - Instituto Franco-Português, Lisboa]



Vista da montagem no Estúdio 2 do Instituto Franco-Português





Este vídeo foi feito para os encontros *Téléthèque*. Estes *encontros videográficos*, cada um com a duração de 3 dias, incluíam conversas abertas ao público.

A partir deste esquema de trabalho foram realizadas 4 versões diferentes do vídeo. Uma primeira para ser vista só pela Maria Mire que escreveria um texto de apresentação. As outras 3 versões seriam vistas em cada um dos três dias de apresentação.

No vídeo temos as imagens de alguém que está à espera. Vemos uma fachada onde aparentemente não se assiste a nenhum acontecimento. Uma fachada de um prédio da cidade. De lá vem um olhar.

Depois o interior. Uma mesa nesse interior onde há alguns objectos que estão no chão. Um interior com uma porta. Por essa porta entrará alguém que fechará a porta.

Abrir as portas e fechar as portas. Abrir e fechar as portas, sequencialmente. Há um ritmo que contrasta com o interior onde se vê uma mesa e pouco mais.

Pequenos fragmentos de carros antes de arrancarem, no momento em que estão no cruzamento e esperam. A imagem do carro é uma espécie de corpo inconsciente (ou com uma consciência *estranha*).

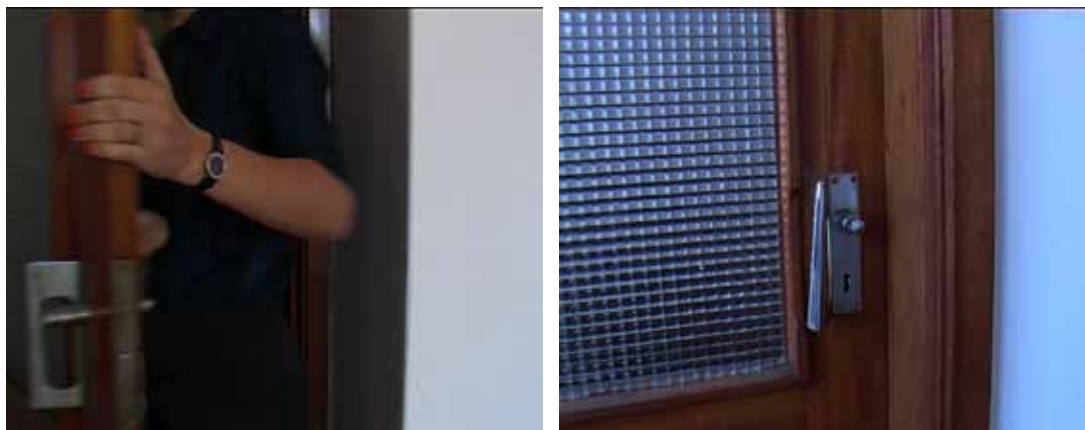
Mesa vazia do atelier. Espaço de uma sala pequena, com uma mesa sem nada. Há algumas coisas pelo chão, de outros trabalhos. Vê-se uma porta aberta. O som de uma máquina industrial de costura ao longe. Repete-se a sequência, mas as imagens não são as mesmas.

6.20. Nova versão

Vídeo, mini-DV transferido para DVD, cor, som, stereo, 4' 22".

2010

[*Se não puder dançar não quero fazer parte desta revolução*, Plataforma Revólver, Lisboa]



O mote da exposição foi uma frase de Emma Goldman: *Se não puder dançar não quero fazer parte desta revolução*. A Alice Geirinhas convidou alguns artistas para entrarem na dança.

O vídeo apresentado tem origem num trabalho anterior, ou melhor, numa parte do vídeo *À espera* (versões 2, 3 e 4), do qual aproveita, ou rouba, várias coisas. É uma repetição da repetição. É uma réplica que replica a repetição anterior. As imagens foram feitas copiando as já feitas na expectativa de serem melhores... Mas não, não é isso que acontece. O que fica é o falhanço em que estamos mergulhados, todos os dias, nas coisas que fazemos. É como falhar mais uma vez. Algumas coisas mudam entre as repetições, mas nada melhora. Estas imagens são só mais uma versão falhada.

Depois das três versões, uma nova versão. Uma outra versão, uma réplica daquilo que eram as outras imagens. Uma réplica, uma cópia. Este método, a repetição da repetição, esperava encontrar nesse espaço entre repetições alguma coisa que as distinguisse. Uma coisa muito parecida, mas também uma subtil diferença.

E ela ali estava, a diferença. As unhas tinham sido pintadas de vermelho:

— *Se não puder dançar não quero fazer parte desta revolução* — era a frase na minha cabeça.

Nas *outras* imagens as unhas não se viam, as mãos estavam fechadas. A transformação tinha sido grande, mesmo se falhada: o vermelho das unhas pintadas.

6.21. *Circuit (2009-2011) - Images in loop*

Caderno impresso em offset, 12 páginas, 28x41cm.

[Projecto *Obra de Papel* (2/24 Fevereiro 2011), Guimarães 2012, Programação de Arte e Arquitectura]

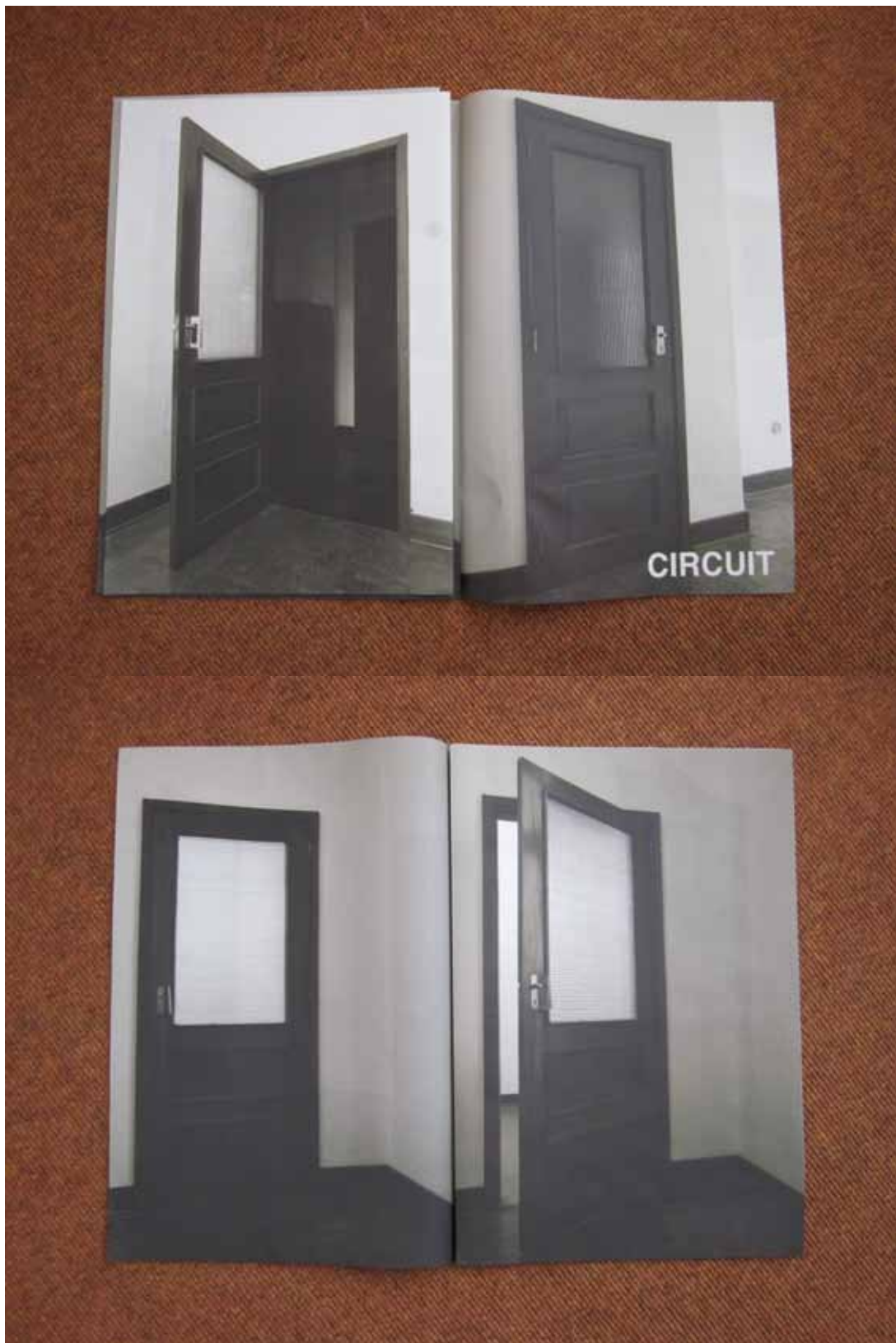
Espaço vazio onde se vêem portas abertas e fechadas. São portas que se sucedem num espaço. É possível construir circuitos neste espaço, por haver aqui várias entradas e saídas. Este foi um espaço que se esvaziou. Antes, as portas não se podiam abrir todas, só algumas. Agora, tudo se modificou. O novo espaço por ser amplo pôde ser percorrido em círculos. Não está lá ninguém, não há ali nenhum objecto. Este *nada* permite que o circuito se faça. É um espaço marcado por uma presença vaga, um espaço por habitar.

CIRCUIT é um título, uma palavra com som. É uma imagem sonora, tinha de lá estar. A palavra numa versão estrangeira traz com ela uma sonoridade suspensa. Faltava só um círculo para a completar (um **O** maiúsculo, ou se quisermos um zero). Um pequeno círculo a faltar na palavra, uma volta só, mas suficiente para faltar tudo, para a palavra estar por acabar. Não é possível dizer tudo, a última letra ficou perdida, foi esquecida. A letra estava em falta, desaparecida.

CIRCUIT é o som em falta, um som inacabado, um espaço livre, um recinto em obras, uma órbita desconhecida. Faltava uma parte e ficou o som da palavra inglesa. Uma coisa que é apenas som não significa nada, não é no som que está o significado da palavra (ou estará?). E é por isso que essa palavra estranha tinha de entrar de alguma forma.

A palavra estrangeira parece incorrecta. Finge, a palavra finge que sabe falar daquela maneira. Em português diz-se CIRCUITO. Aí está a tradução.

E ainda lá está um intervalo de datas: *2009-2011*. É um outro circuito do qual nada sei. Um acontecimento inesperado.



7.

A imagem vídeo: Dois trabalhos

7.1. Notas prévias



Agora penso sobre o que fazer com as imagens, que não estão cá todas, faltam algumas. Penso mais sobre as que faltam. As que faltam é que é. Essas é que vão ser as boas, as melhores. As mais bem feitas, com as máquinas apropriadas, porque são as imagens finais e têm de ser perfeitas. Um resumo de tudo, uma coisa a valer. As imagens a apresentar são o resultado. São o final e a parte mais importante (?). Mas o trabalho é sobre as imagens falhadas... O trabalho é sobre as imagens que vão e não voltam, que ficam perdidas no negro da noite. No cinzento do carro, no quase-branco do nevoeiro. As imagens estão lá, mas ainda ficaram algumas, ou pelo menos os seus restos. E as imagens que aqui estão são as sobras de tudo. Sim, tudo começa outra vez. Com os restos é como com a *roupa suja* depois da festa.

O título do trabalho — que parece estar bem, já o aceitei, passou no exame — diz-me agora que não são imagens, mas sim uma imagem: *A imagem vídeo*. E depois também me diz que há *A Suspensão do real*. São duas partes, uma em frente à outra. Uma que olha para a outra. Duas partes frente a frente. Duas partes de costas voltadas. Vou usar maiúsculas.



A IMAGEM VIDEO — A SUSPENSÃO DO REAL

São duas coisas isoladas, frente a frente ou de costas voltadas, mas duas. Um casal. Lado a lado. No meio um sinal. Um separador. Um separador que separa. Separa. Estão na mesma linha mas separadas. Uma e a outra separadas por um traço horizontal, nem grande nem pequeno. Uma trave de ginástica competitiva, um *rail*, um buraco. Um casal com quatro mãos mais.

E as duas coisas isoladas, as duas mulheres, o casal, olham para cá. Olham para cá. Não é para a frente, não é para trás. Não é para a direita, não é para a esquerda. Olham para cá. Nesta direcção. Eu olho para elas e escolho-as. Não há como evitar o seu olhar. São as duas culpadas, ou suspeitas de um crime. Não me vêem. Olham para o ecrã negro, espelhado, e são elas, as duas suspeitas, as duas criminosas que estão ali. Vêem-se a si próprias no reflexo do vidro espelhado. Estão isoladas.

A IMAGEM VIDEO — A SUSPENSÃO DO REAL

Então, respeitando o que diz o título, irei organizar o trabalho. Haverá uma imagem. Um separador. Uma coisa suspensa (não está lá, mas é perigosa): o REAL.

O REAL é a única coisa que fica e o trabalho é este. Nada mais está lá. *Nada de nada*, só o REAL e a IMAGEM VIDEO que é só uma e não sei qual é. Desapareceu. *Nada de nada* é o subtítulo do subtítulo. Uma réplica, uma cópia do original, um substituto (uma filha do casal, ou é um rapaz?). Um título secundário para o caso do primeiro morrer ou ser despedido. Este aguentará a carga. É uma grua, uma marioneta, um andaime.



Um incêndio.



Sou a Branca de Neve, o que fazer? Será essa a imagem que falta? Mais os sete anões e as sete enxadas? Ou a imagem do carro dos bombeiros no meio do pinhal? Ou seria aquele Edifício dos Correios transformado em Estação dos Bombeiros? Tenho muitas dúvidas, agora que o trabalho realmente começa. O tribunal a passar por sala de cinema (ou será a aula magna?).

O som não está no título. Só se o disseres alto. É preciso dizê-lo e ouvi-lo, mas há também a impossibilidade de o dizer e ouvir. É preciso apresentar o título que é outro, sempre outro e por aí fora. Sabes aquele termómetro que partiu? Brinquei com aquilo, com o perigo. O fogo também lá estava mais o carro dos bombeiros na estrada do pinhal.



A, IMAGEM, VIDEO, o travessão, outro A, SUSPENSÃO, DO, REAL. São tudo nomes próprios, comuns, colectivos e outros substantivos e artigos.

Está tudo lá. Só o som é que ainda não está. O *real* também não, mas é um engano, na verdade ficou pelo caminho. Esqueceu-se das horas e não voltou.

Só o som. Foi aqui que o João César Monteiro entrou? Sabia do meu título? Foi aqui que ele entrou? *Nada de nada* é só som, só ruído, uma banda sonora. Não se vê, mas está lá. Mais o fogo que tenho medo dele. O fogo que queimará tudo. Tenho medo, como do acidente. São medos e coisas. *Nada de nada*. Crimes e coisas perdidas. Tenho medo de não encontrar a porta no meio da noite. E cuspir, cuspir que a boca ficou cheia de líquido, mais a água que caiu do céu. Era também xixi de gaivota que voa tão longe do mar.

Não sei, talvez faça REWIND E STOP. São outro casal. E dizer *Não*. Ou então *Nada de nada*.



Nada de nada é outro casal. De casal em casal, de coisa em coisa. Histórias não há, só coisas soltas. E o *Nada de nada* é outro título. *Nada* é igual a *nada*, mas um tem um N maiúsculo e o outro não. N e n. O que fazer desta desigualdade? São nomes desiguais, sem comparação, um maiúsculo e o outro minúsculo. O que fazer deste desequilíbrio dos iguais? *Nada de nada* é o título desequilibrado, sem solução e não sei o que fazer com ele. É sem som e as palavras são surdas. Também as há: as que não se podem dizer, as que não se podem pronunciar. O vazio, o mundo imperfeito. Um grande, enorme e outro pequeno, mínimo. Há *n* coisas que ficam por dizer. Há *n* coisas que ficam por fazer. *Nada de nada* é uma delas. Não sei o que lhe fazer, é um *n* sem solução. Um *nada de nada*. É uma voz masculina, o outro.



Nada de nada é outro casal. Está à procura de um lugar, de uma casa, de um quarto para habitar. Então, dei-lhe um que tinha ficado vazio, numa altura mais atrás: (2009-2011).

Era um quarto fechado, um espaço entre duas marcas simétricas. Aí ficou instalado.

(Nada de nada)

A matemática está lá, está em todo o lado, minuto a minuto, segundo a segundo e é aí, na matemática, que podes procurar, nos números, nos códigos secretos, a solução para isto, pois no meio de tudo há uma ínfima probabilidade de saberes onde estás. Aqui não, não aqui que estás longe, num outro lado.

Procura. Procura que não há trabalho.



Tens de procurar mais uma vez.



VOLTAR A VER AS CASSETES E OS FICHEIROS. TALVEZ TENHA LÁ ALGUMA COISA.

7.2. Uma escrita das imagens incompletas. [DVD 1]

O que me resta agora é mostrar as imagens que estão ainda dentro deste livro cinzento escuro (ou não tão escuro assim) e pedir que seja tirado o DVD 1 da sua saqueta e depois, na próxima alínea, o DVD 2.

Sobre o primeiro DVD tenho muito pouco a dizer. O que posso explicar é que este trabalho é uma compilação dos materiais que fui recolhendo em vídeo. Há pois um trabalho em formato vídeo que é apresentado agora. Não que seja a primeira vez que vai ser visto. Estes vídeos fragmentados que agora se apresentam foram já, através das palavras que fui escrevendo, vistos de outras maneiras. As imagens foram sendo feitas ao longo do tempo e depois arquivadas. É repetitivo voltar a dizer que o seu aspecto desinteressado é um engano. Nunca souberam porque estavam a ser feitas nem para onde iriam um dia, mas estavam à partida destinadas, marcadas e escolhidas. Uma escolha, são imagens escolhidas. Para já vão aqui. São imagens soltas, feitas sem uma razão clara mas urgente. O que vemos dessas imagens são fragmentos, como se estes pudessem ainda assim respeitar o que lá está nas cassetes e nos ficheiros: o que não vemos e que é tudo o resto que aqui não está.

São imagens soltas e olhá-las agora, ao fim de todo este tempo, significa libertá-las. Pelo menos por alguns momentos, deixá-las à sua sorte. É como ver a luz do dia por instantes. E depois voltar ao negro dos algarismos digitais que em qualquer dos casos esconde as imagens. São imagens digitais e dizê-lo, apesar da clareza aparente, é um estranho jogo de palavras. Mesmo ao fim desta escrita não sei na verdade o seu significado. São imagens soltas que não são de ninguém e por isso a dificuldade de falar sobre elas. São imagens roubadas de uma outra coisa qualquer a que podemos chamar *realidade*.

Ao reuni-las a tarefa estava facilitada. São imagens umas a seguir às outras, cortadas e coladas. Temos os cortes feitos à foice ou com uma tesoura certa e de som metálico. São cortes feitos. O que ficou não sei o que é (nem nunca saberei) e por isso a dificuldade da explicação. É pelo menos ***Uma escrita das imagens incompletas que se encontra e se faz*** nas cassetes e nos ficheiros...

7.2.1. Colagem em 11 partes.

(ver DVD 1)

[CASSETE # 1 máquina intermitente à espera, a chuva no vidro do carro, câmara colada ao vidro traseiro, a chuva no carro, o mar e a marcha-atrás; CASSETE # 2 câmara na bicicleta no cesto das compras, portas do ateliê, imagens de uma rotunda, a bicicleta num vai e vem; CASSETE # 3 negro, fita estragada, cassete sem nada; CASSETE # 4 novas portas do ateliê, outra vez a bicicleta com uma câmara emprestada; CASSETE # 5 chão das escadas, parede dos prédios, ida ao parque da cidade de bicicleta e com a câmara atrás, circuito fechado, o parque por dentro, câmara instável, árvores ao longe, vento nas árvores; CASSETE # 6 a sala nova, o espaço interior, fachada em frente e nas traseiras do edifício, computador, teclado e ecrã, coisas a aparecer no ecrã, câmara falsa, close up da câmara falsa, grua ao longe; CASSETE # 7 jardim e auditório, portas abertas do carro com rapaz, palmeira ao centro e carrinha amarela, o casamento e o som, a vista do hotel; CASSETE # 8 nascer do sol no quarto; CASSETE # 9 obras e grua vista do escritório, outra vez coisas suspensas, CASSETE # 10 meio campo de basquetebol, salão nobre; câmaras expostas; CASSETE # 11 câmaras e outros objectos em exposição, visões de conjunto, conjuntos de menos coisas, o livro de instruções.]

Condições de montagem: um monitor vídeo e um leitor DVD; um par de auscultadores; uma cadeira.

7.2.2. Outras colagens

(ver DVD1)

[FICHEIROS MOV+AVI o escritório e o candeeiro; a câmara falsa no canto; o rapaz e o carro; o homem do jornal; buraco; imagem; muro; vespa; grua ao longe; a rapariga e o buraco; perigo cargas suspensas; vantagens; linhas no céu e estrutura; objecto suspenso; céu e árvores, a saia branca, à procura das cargas suspensas, a grua no céu, o escritório a rodar; viagem de noite, recinto e obras, carga suspensa, grua, as obras e coisas suspensas, edifício ao longe, a grua outra vez, a segunda grua, a montagem, a terceira grua, montagem, a terceira grua com objecto suspenso, a montagem da grua, o braço da grua suspenso, o momento do encaixe, a montagem, homem suspenso na grua, a suspensão, a cabine a ser levada, montagem final e avião no ar.]

Condições de montagem: um monitor vídeo e um leitor DVD; um par de auscultadores; uma cadeira.

7.3. $(1+1)+1+1=0$, imagens para um ecrã sonoro [DVD 2]

Agora, com o DVD 2 na mão entramos neste segundo trabalho. É a outra parte, a outra metade. É uma metade parecida, mas totalmente outra e por isso a divisão. De divisões está o trabalho cheio e há ainda mais três que este outro DVD também traz consigo. São três versões com nomes parecidos do mesmo trabalho dividido.

$(1+1)+1+1=0$, imagens para um ecrã sonoro é o segundo trabalho que se multiplica por três. E por falar em multiplicações, este trabalho reúne no seu conjunto mãos e mãos, pés e pés. A contabilidade é sempre a somar. Neste caso era necessário um piano de teclado múltiplo e com pedais a triplicar duas vezes.

O conjunto das três versões que este trabalho contém (dentro de uma delas há duas versões mais) conta com a colaboração de Sílvia Simões, Cecília Albuquerque, Raquel Guimarães, Isabel Marques, Susana Chiocca e Jonathan Saldanha que aceitaram fazer o trabalho que lhes propus. Entreguei-lhes textos ou sons. Entraram no trabalho por causa do som e dos textos para ler, textos para dizer e sons para ouvir. Sons para traduzir. E textos, palavras mais ou menos comuns. Textos diferentes, mas textos todos eles encontrados. E esses textos, mais as conversas que tivemos, provocaram o trabalho nas suas várias versões.

Os vídeos que daqui saem, ao reunirem esses sons gravados e manipulados, mais as imagens envolvidas em tudo, vivem marcados por estas várias mãos. Os textos e os sons são uma construção de cada um deles, porque os disseram e os ouviram. O que disseram foi o que ouviremos agora, mas o que gostariam de ter dito eram outras coisas que ficaram de fora: aceitaram dizer e ouvir os textos por alguma razão que nas conversas que tivemos pude adivinhar qual era mas que agora não sei na verdade reproduzir. São textos surdos os deles mas também sonoros. Ouço-os nas palavras ditas, na sua cadência, no seu ritmo. Nos espaços vazios. São os textos e os sons destes seis actores que aceitaram fazer isto comigo.

A junção com as imagens vive de desacertos e novamente de tentativas de colagem. A colagem, a cópia, o corte, são tudo processos que anulam ou ampliam. A soma que daqui resulta é igual ao zero inicial. Ao zero que é o tal lugar distante e próximo e é desta forma que pressinto a minha ligação a tudo o que aqui está. São imagens com som ou sons com imagem e sem imagem também. São filmes que fazemos na nossa cabeça e por isso a palavra *Cinéma* na versão francesa. É uma coisa mais ou menos estrangeira. E por isso

Vidéo se escreve na mesma língua, numa tentativa de os fazer entenderem-se quem sabe um dia. Esse dia nunca chegará e esse desacerto infinito é (*par hasard*) o seu azar.

7.3.1. Cinéma (Vidéo 1); versão castelhana e versão inglesa

(ver DVD2)

Condições de montagem (para as duas versões):

Hipótese A - duas salas amplas obscurecidas, uma para cada versão; uma projecção vídeo numa das paredes de cada sala; equipamento de som.

Hipótese B - uma única sala ampla obscurecida para as duas versões; duas paredes frente a frente para as projecções vídeo; equipamento de som.

7.3.2. Cinéma (Vidéo 2)

(ver DVD2)

Condições de montagem: uma sala ampla obscurecida; uma projecção vídeo numa das paredes; equipamento de som; bancos compridos para os espectadores.

7.3.3. Cinéma (Vidéo 3)

(ver DVD2)

Peça idealizada para ser projectada no ecrã da aula magna da FBAUP.

10 hipóteses para uma conclusão

HIPÓTESE -1

Viagem ao centro da terra (com réplicas).

Não sei como contar esta história. É uma viagem que é uma história. Não sei se a consigo contar, vamos ver, que os dividendos terão de ser pensados. As coisas, quando entram nas histórias, precisam de ser pagas. É preciso pagar os direitos de autor, já se sabe. E as coisas não brincam com esse tipo de coisas. Aquilo era uma brincadeira, nada de muito importante. Será que é muito caro? Então não faço, deixa estar. Era só a brincar. Se precisar do contacto, telefone-te, obrigado.

As coisas levam a sério este tipo de contratos. Os direitos de autor são sagrados e é preciso pagar por isso. Na música é assim, é mesmo assim. Queres que cante aquela música? Então paga e agora podes cantar. Podes cantar tudo o que quiseres, desde que faças um contrato. Eu gostava de ser cantora, de cantar tudo o que me apetecesse porque sei que pagarias por isso. Pagarias para eu poder cantar. E assim não era preciso roubar nada, tudo estaria bem. Um mundo como deve ser, sem nada de estranho nem cenas em falta.

É aqui que entra a tal viagem. Uma viagem (ao centro do mundo) como outra qualquer. Era uma viagem com tudo marcado. Dois dias, até quase três num outro lugar longe daqui, que este tem sido o meu sítio habitual. A marcação que foi feita incluía algumas das vantagens, não todas, do *Health Club*, o que era uma grande coisa para quem não tinha pedido nada. A verdade é que era um sonho que se realizava: sempre pensei poder um dia fazer uma coisa destas. Um bom SPA, foi o que disseste. Não te preocupes que ficas bem, nesse SPA perto das cinco torres. Sim, das torres que vão abaixo, foi isso que ficou combinado. Mas o

tempo passou e as torres ainda lá estão, é a nossa sorte que as vemos daqui na perfeição. Mais as metralhadoras apontadas para a tua cabeça, sim a cabeça sem crânio lá dentro. A caveira. É uma rusga, coisa habitual, não liguês que é assim mesmo. As metralhadoras e tudo o resto. Por isso não te preocupes. Aí nesse SPA perto das torres ficas em segurança, mesmo que a temperatura venha e não saibas o que fazer. 39,2º foi o que disseste? A temperatura sempre subiu, era o esperado, estás num banho turco, numa sauna ou num duche Vichy. O que querias mais? Uma massagem, uma sessão de relaxamento e uma depilação às virilhas. Aqui tens, está tudo lá. É só pagares. Paga por isso e tudo se resolverá, que já escrevi a carta que me pediste porque o tempo não dá, não posso desperdiçá-lo assim. E a bolsa foi o que me valeu porque era preciso muito dinheiro. Tive até que cometer um assalto quando o dinheiro acabou. Levei luvas de lã que a casa tinha muito pó. Era essa a condição, o pó e a descrição. As impressões digitais não agarram ao pó. E assim foi, correu tudo bem. As barras de ouro aqui estão.



Daí podes ver toda a paisagem, quase o centro do mundo, uma paisagem que é uma suspeição, com armas e tudo. Uma paisagem como outra qualquer, onde os braços estão no ar como naquele carrossel de helicópteros a pairar. Os braços onde estão? No ar? Levantem os braços, levantem os braços. São todos suspeitos, o crime foi feito. E a rusga ali estava, era dia de sair, de ir dali para o centro do mundo. As metralhadoras e os braços no ar.



Em duas acções distintas, a PSP capturou dois homens e apreendeu dois veículos que, nos últimos dias, foram utilizados em vários assaltos

E assim começou a viagem, como já atrás contei. A viagem começou, mas onde é que estás? Não te esqueças de sair, virar à direita e entrar, não tem que saber, é só seguir. Seguir e ir, não te esqueças, a viagem é para fazer.

Baby-Sitting (sujeito a confirmação aquando da reserva)

Cabeleireiro e esteticista

Serviço de Lavandaria e Limpeza a Seco

Room Service 24 horas por dia

Serviço de Recepção e Portaria 24 horas

Serviço de Despertar

Cofre

Cartões de Crédito: (American Express, Diners Club, Visa, Eurocard, Mastercard, JCB)

Corrente Eléctrica - 220 V

Internet sem fios - Wireless - em todas as instalações do hotel

Parking

Transfer em carrinha

Passeio pelos locais de interesse histórico e paisagístico da região

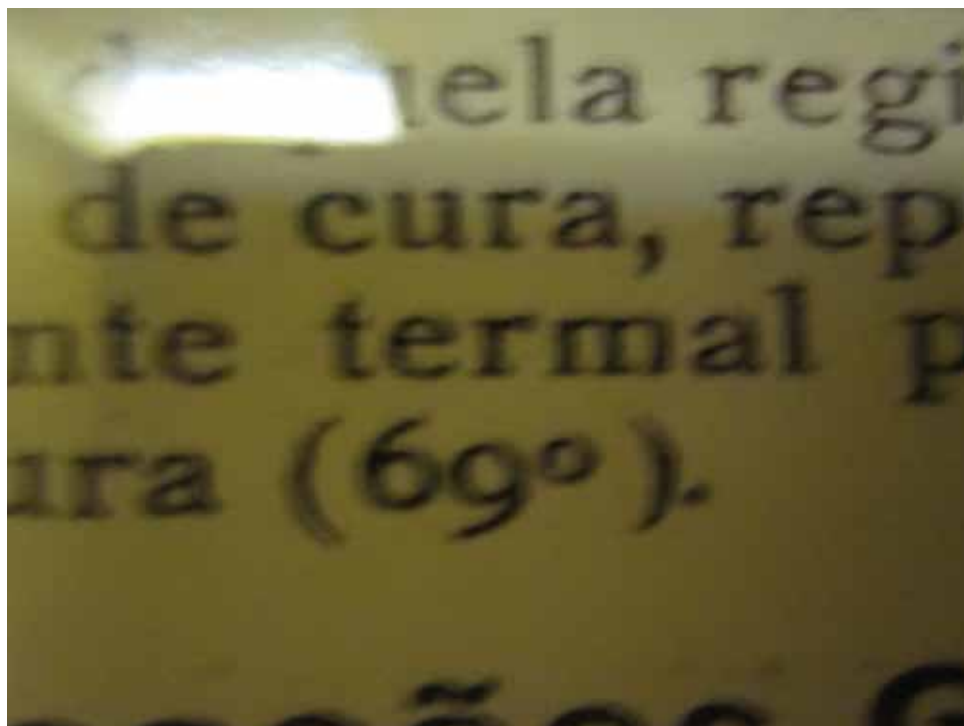
Actividades de ar livre em parceria com empresas especializadas externas ao hotel.

Só não havia uma coisa, um leitor para o DVD que tinha levado. Aquele não servia, era para outro tipo de corrente. Tive de comprar mais uma coisa para levar. Um *drive* externo

que precisava desde o dia em que me deste aquele filme que tu sabes. Ainda esperava vê-lo, logo que a corrente eléctrica fosse restabelecida — 250 volt. Foi nesse dia que vi o filme.

Espera, o cofre está lá, intacto, não me lembro do que aconteceu. Se calhar foi um sonho ou uma coisa parecida. Que alívio que é quando há cabeleireiro e esteticista. A esteticista não sabia o dia dos festejos, duravam uma semana, era o que dizia. E assim ficámos em silêncio. No silêncio da noite encontrei a máquina. Era um esterilizador azul.

A água era azul mas era normal. As águas termais estavam concessionadas. Ali, só o calor se fazia sentir. Eram 69° o valor que marcava. Eram 69° o valor da temperatura. Nada que chegue a esse patamar, o dos 69°. E foi uma inspiração para a viagem que ia começar. A temperatura boa, os anúncios na estrada. Estes eram como mensagens anónimas, de código secreto. Os *outdoors* ali estavam como também os TIRs. A viagem podia começar. *Teka* foi o primeiro e o outro ficou para trás. É pena, porque aquele é que era, tinha mesmo a ver, estava lá tudo, uma sintonia total. Se o tivesses apanhado tinha o trabalho feito. É sempre só uma coisa que é preciso. Uma de cada vez, ou de vez em quando. O trabalho requeria esforço e havia coisas que escapavam, nada que se compare ao que ias fazer: trabalho comunitário. Isso existia num tempo longínquo não sei quando nem como. A comunidade era grande e isto em tempos foi um baldio. Agora não, que não podes estar aí. Os arbustos são uma praga. Não te escondas, eles vêm aí. Não te escondas, aparece, vais ser a primeira a apanhar. Vais ser a primeira a ser apanhada, era o que queria dizer, não te escondas aí.



Não te escondas, diz o que tens. Não faças como ontem, diz o que se passa. Não digo, nada direi, há segredos assim que ficam para sempre.

E agora tudo se passou ao contrário da história. O casal tinha esperado pela morte dos filhos. Aqui era o contrário, os filhos esperaram pela morte dos pais para fazerem as partilhas. Ou era o inverso? Já não sei, não importa, não tinha restado nada. O assalto fizera desaparecer tudo. Não havia nada para partilhar. Nunca ninguém saberia aquilo que eu sei. Um túmulo era o que aquilo era.

Um túmulo no centro da viagem, mesmo perto do cheiro a enxofre. Era para lá que íamos.



E o repuxo, que maravilha! Era a cores e tudo. Só passados uns dias é que soube que era falso. Aquilo era a natureza a explodir e eu não tinha dado por nada. Um repuxo natural. A viagem ficara adiada. Aquele repuxo era uma peça que faltava. Era preciso esperar que a viagem começasse outra vez.



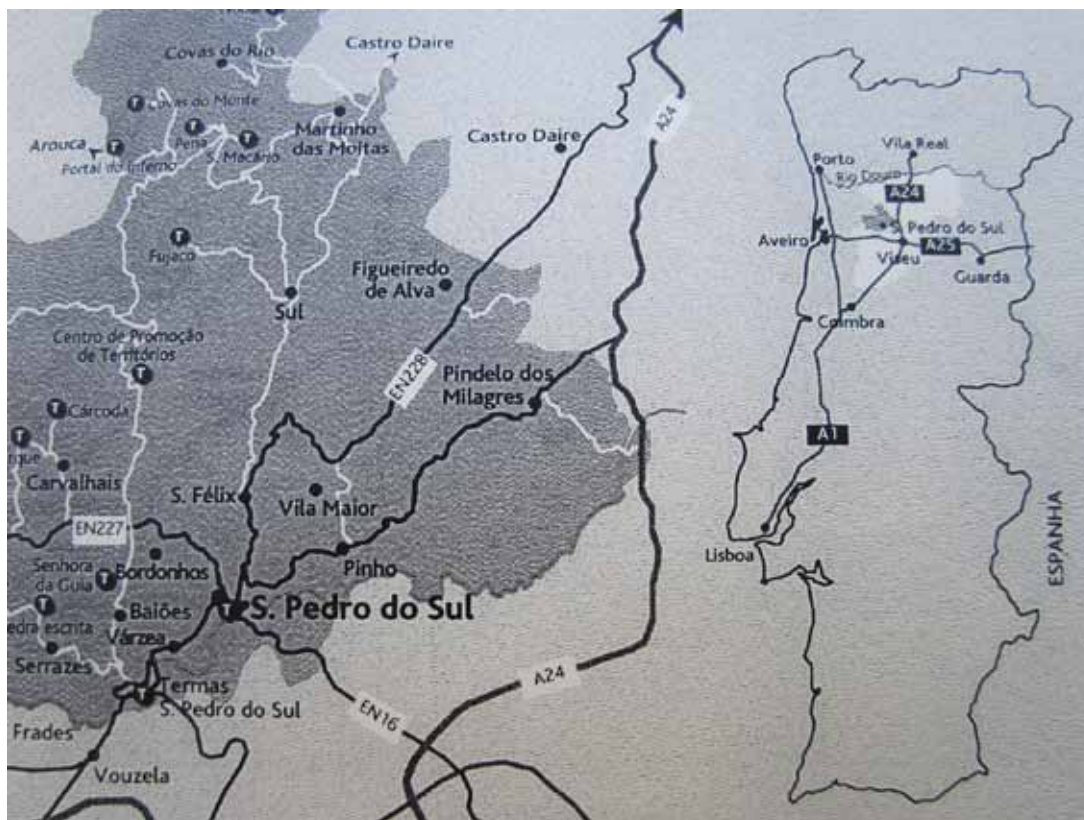
E assim foi. A viagem começou.

O Homem da Bóia (ou do Leme?) que também é *wind-surfista* nas horas vagas, marcou o encontro. O encontro estava marcado para o início da viagem dele. E para o início da minha também, que ainda não tinha partido. Aproveitando esse impasse, tínhamos um encontro marcado. Ok, Homem da Bóia (ou do Leme?), lá estarei, às 11 horas. Aproveitando aquele tempo e porque ia partir, tomei café. E li o jornal, ou antes, não o consegui ler, apesar de ter visto que havia lá uma notícia sobre ventos, sobre a importância dos ventos, que sem eles nada seria como é. *Wind* era o nome de um dos assaltantes, tinha de ler o artigo do jornal, mas não consegui.



Não foi possível, porque encontrei no café duas mulheres que fizeram conversa. Havia lá muitas mais, mas aquelas duas vieram ter comigo. E o artigo do jornal ficou por ler, que o tempo não chegou. O Homem da Bóia (ou do Leme?) está à minha espera, não posso chegar atrasada.

A primeira mulher que já conhecia desde que passei a ir àquele café há mais ou menos três anos atrás, disse-me no meio de uma conversa sobre terapias naturais, com tomates, limões, abacates e beterrabas, cabelos fortes e outros a cair à mistura, que vinha de S. Pedro do Sul. E depois que aquele era o sítio para onde ia sempre que podia, nos fins-de-semana e nas férias, porque era o seu lugar e de lá não queria sair.



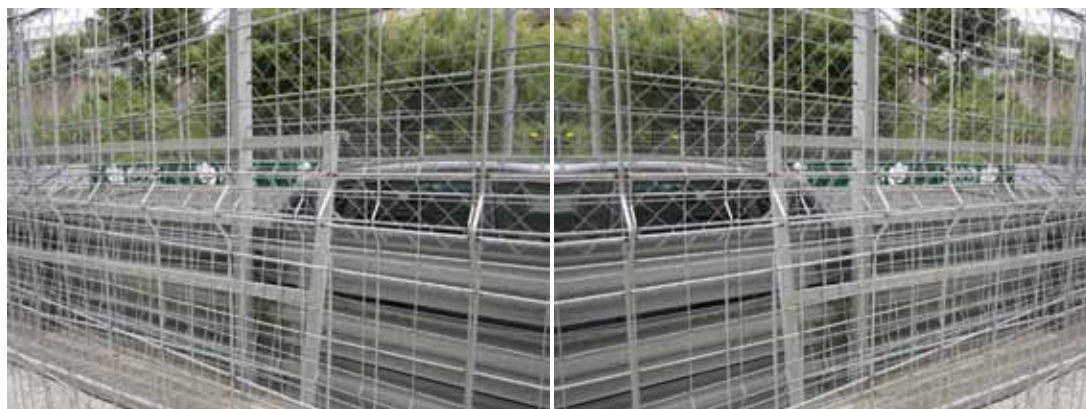
É um sítio especial, com pedras parideiras, já ouviu falar? Sim, eu sei, mas nunca lá fui. Então não se preocupe, vou fazer-lhe um mapa, um roteiro de tudo o que tem para ver. Gosta de montanhas? Sim, gosto muito. Então vai ver, parece que está na América, sabe, naquelas paisagens enormes. Trago-lhe um caderninho mais logo, quando isto estiver mais calmo, para me dar as indicações. Sim, fica combinado, mas não preciso do caderninho, faça-lhe eu o meu desenho com tudo lá explicado. Está bem, fica assim. Adio por mais um bocado a viagem, não tem mal, o mapa vai dar jeito, tem lá uns títulos em que deposito muitas esperanças.

A outra mulher que pensei ser minha colega num tempo muito atrás, afinal tinha sido aluna. Fazia 18 anos que agora tenho 30, mais os meus 43, que não parámos de fazer contas. Mas as contas não correram bem, não gostava muito delas, nem de Educação Visual, não gostava nada e nem gosto. Mas eu gostava de ti, lembro-me bem. Pensei que tinhas sido minha colega, mas desculpa o engano. As novas oportunidades vão acabar, mas era bom para ti, não que não tenho tempo, os meus horários são lixados. Trabalho sem horas marcadas, uma loucura total, com dois filhos à mistura. Também tenho uma asmática por lá, assim como tu um bebé de 28 dias internado no hospital. Uma aflição muito grande como aquela da garrafa, o infantário é aqui, mesmo aqui ao lado.

E a conversa acabou, que tenho de partir, mas gostei de te ver, faço-te uma visita em breve que eu gosto de viagens. Esta ainda não começou, que tenho uma conversa marcada, vou já que não gosto de chegar atrasada.



E lá fui. A conversa ia começar. Eu sabia que aquela conversa ia ser longa. Muito longa até para o que é o meu estilo. Sou uma pessoa calada, ingénua e inocente (sabes, ela é um bocado inocente, não achas? A caligrafia não mostra isso, parece a de um homem, mas o resto, as coisas que diz, não há dúvida nenhuma). Tão ingénua que pensei na possibilidade de escrever mais uma carta. Ontem, às duas da manhã escrevi uma na tua ausência. Hoje vou escrever uma outra carta a uma outra pessoa. Cartas, como já te disse, foi coisa que voltei a escrever. Cartas e mensagens cifradas. Mas as cartas são o meu vício, quer as envie, quer não. Então pensei que podia escrever ao Presidente da Câmara, pois ao outro Director já tinha escrito. Ao Presidente da Câmara queria dizer-lhe o quanto me tinha ajudado. Deu-me uma ajuda, como outras que tive. E lá fui ter com o Homem da Bóia (ou do Leme?) para a conversa marcada.



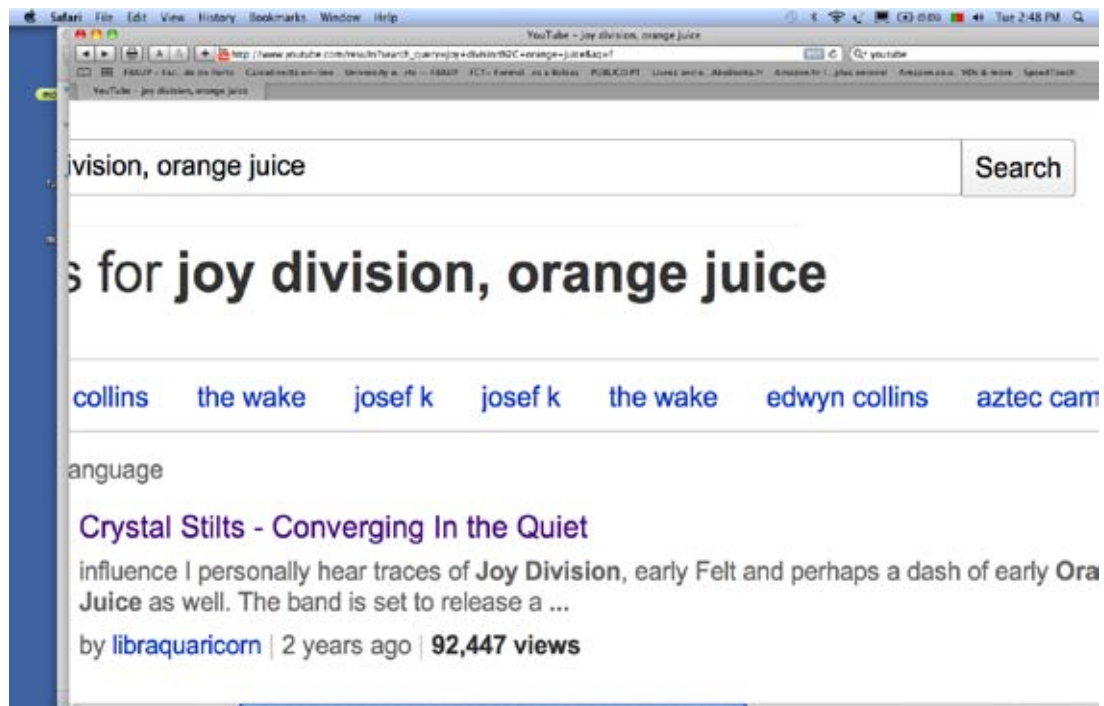
O circuito, esse, estava quase quase. No fim-de-semana estava fechado e só faltavam três dias para que isso se realizasse.

Fui pelo circuito porque quis. Gosto daquilo, que hei-de fazer? Então à noite, às três da manhã, é mesmo um espaço bestial. E lá fui para a conversa que tinha hora marcada. É um espaço longo, entre muros metálicos, e algumas luzes a iluminá-lo. É um espaço que experimentei e aconselho todos a fazê-lo. É longo mas fechado. É o mesmo circuito que fiz numa manhã cedo, ou então num outro dia. As portas abriam-se e fechavam-se, sem ajuda, era um espaço deserto, um lugar de ninguém. Um baldio. Então, procurei o homem e não o vi em lado nenhum. Tinha saído de dentro do arbusto de certeza absoluta. O nome era a única coisa de que gostava. Mas não o encontrei lá. Procurei no café e nada de nada. Então decidi voltar para trás. E foi quando vi o Homem da Bóia (ou do Leme?) que não estava à minha procura.



Tramei-o com o encontro. Era só um stratagema. Tirei-lhe então umas fotografias, para depois encaixilhar. Era mesmo aquele que me interessava encontrar. O Homem da Bóia (falso) ali estava. Era mesmo aquele que eu queria. No café da curva já eu tinha estado numa outra altura.

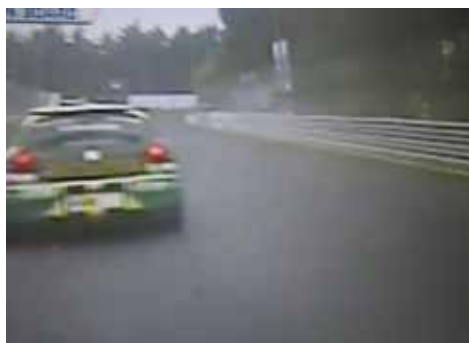
A curva não era uma aresta, era uma curva com arestas curvas. Então foi lá que te vi entre um copo de sumo de laranja. Amarelo. O copo ficou num impasse total. Ninguém, nem eu nem tu, lhe pusemos a palhinha. Ninguém, nem eu nem tu, o bebemos, ao sumo amarelo. Ficou lá até hoje. O impasse era eterno e foi assim que a conversa começou.



O sumo da laranja mecânica de que já ouvi falar, mais o *Week End* do Godard eram referências absolutas. Não os tinha visto mas gostava dos títulos. Faço tudo por títulos, é a única coisa que sei. Gosto de baterias e coisas parecidas. Se puder um dia serei baterista profissional. Nasceste para isso, para a bateria e outras coisas que batem, como as portas e assim. Nasci para isso mas não foi ontem. Só amanhã é que saberei o castigo que me dão. O castigo não vem, é mais outro impasse. O que estarão a preparar? Talvez um golpe baixo.

Mas o circuito será fechado e não saberei fechar isto. A porta está lá, mas não sei como fazer. Talvez a feche, mas deixando uma frincha aberta, para me sentar nas escadas e olhar mais uma vez. Não sei o que farei, falaste na luz ao fundo do túnel, mas a verdade é que não vimos essa parte. A chave do filme estava num túnel escuro (ou esquecida na porta?), ainda procurei um pouco, mas não havia luz nenhuma. A única coisa que fiz foi arrastar os pés. Podia ser que a chave tropeçasse em mim. E assim, o túnel, mais as coisas que





acontecem são tudo enigmas por resolver. Não tinha percebido bem. Quantos segundos tens? Poucos, pouquinhos. Foi uma conta que fiz ontem, o sono não pegou. Quantos segundos ainda tens?

E o resultado do exame chegou. Tiveste a nota máxima. Mas o problema é que o máximo nunca é esse mas sempre outro que vem a seguir.

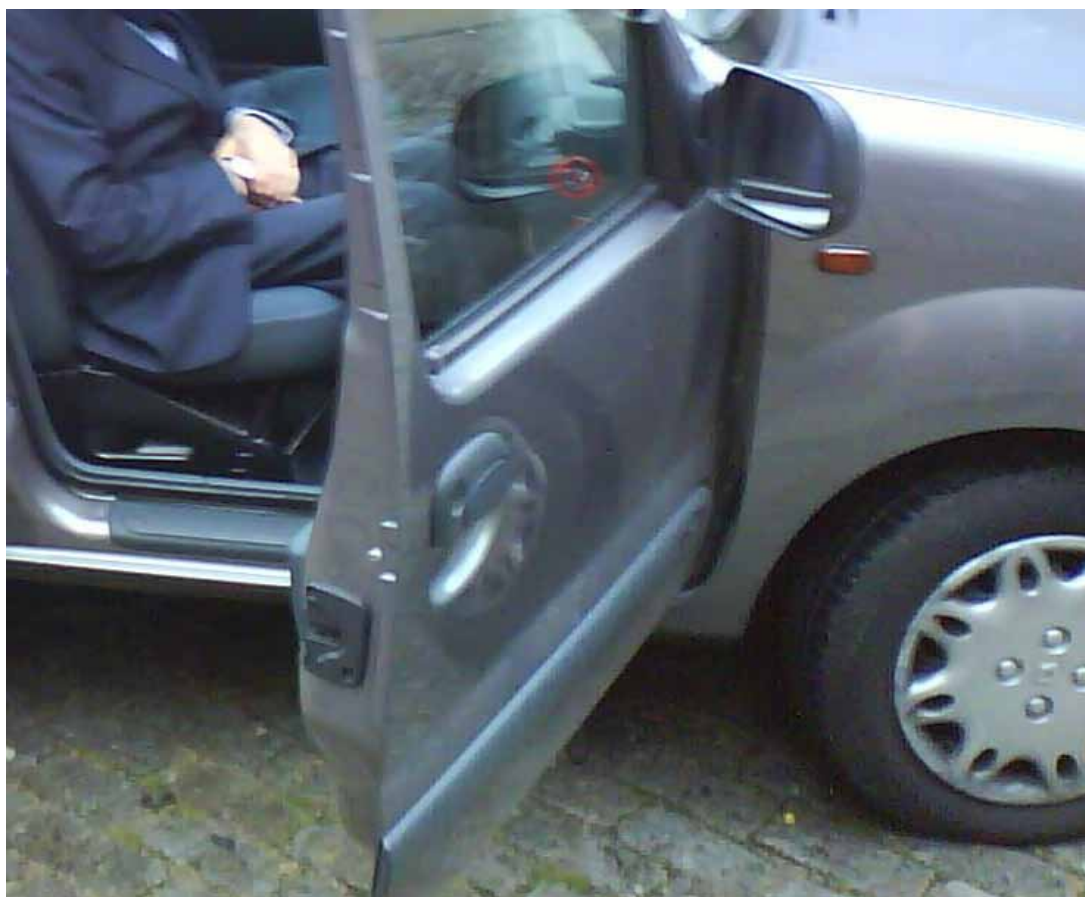
A velocidade máxima era o que eu queria. Gosto muito de grandes loucuras. A minha ideia, veja lá, é dar uma volta, uma volta só, que muitas já dei por lá. Sou uma pessoa séria, tipo meia-tigela, um bocadinho rasca, mas boa pessoa. E séria, muito séria, tanto que andam à minha procura. Provoquei um acidente e pensam que sou criminosa. Foi um azar. Então o que lhe peço é uma volta num desses carros de corrida, tenho um vídeo para fazer metida nessas manias. Veja lá se arranja uma viagem para mim.

E a viagem estava mesmo a começar, quando me lembrei que o título podia mudar. Em vez de A IMAGEM VIDEO — A SUSPENSÃO DO REAL, podia ser *Lembranças de S. Pedro do Sul: O repuxo falso era um géiser*. Nunca pensei que me podia enganar, a minha ingenuidade é natural. Era mesmo verdadeiro e escrito em língua estrangeira. Ele é giro e grande mas está sempre fora e já foi embora. Outra vez? É como as réplicas, sabes? Há sempre uma réplica da outra réplica e por aí fora. Não aguento mais esta vida, os legumes não têm culpa.



A viagem só não tinha começado porque a conversa ainda estava longa. Não tinha acabado e já era tarde que tenho ginástica. Sim, eu também tenho de ir, mas combinamos depois. Umas sardinhas não é preciso, mas outras coisas sim. Duas garrafas de vinho que vocês são dois, mas uns sumos, quem sabe se para os assaltantes do carro. Sim, já tinha reparado no vidro partido, mas não levaram nada a não ser as roupas todas. Eram novas e pequenas, mesmo muito pequenas, mas não faz mal que há outras. Nos tempos dos saldos é assim, as trocas não se podem fazer.

Nunca escrevi ao fim-de-semana, e pouco escrevi em feriados. Nunca escrevi de noite, menos aquela carta, tudo o que aqui está é verdade, mentira e que mais? Um olhar, uma máquina, uma teoria falhada e um texto roubado. Sabes, aquelas pessoas que andam para trás? É um fenómeno natural, como aquela marcha atrás que fizeste com o carro. Foi na altura em que a máquina estava lá colada ao limpa pára-brisas traseiro e assistiu a tudo.



Agora no fim é que me dizes que não podes ir? Tenho a porta aberta, o carro à espera e não queres partir? A viagem vai começar. Anda comigo que não te vais arrepender, sou a Vanda Duarte ou o *wind-surfista*. Não sei muito bem, sou gémeos de signo e por isso esta identidade, entre o falso e o verdadeiro escolhe tu a verdade. A verdade não me engana e

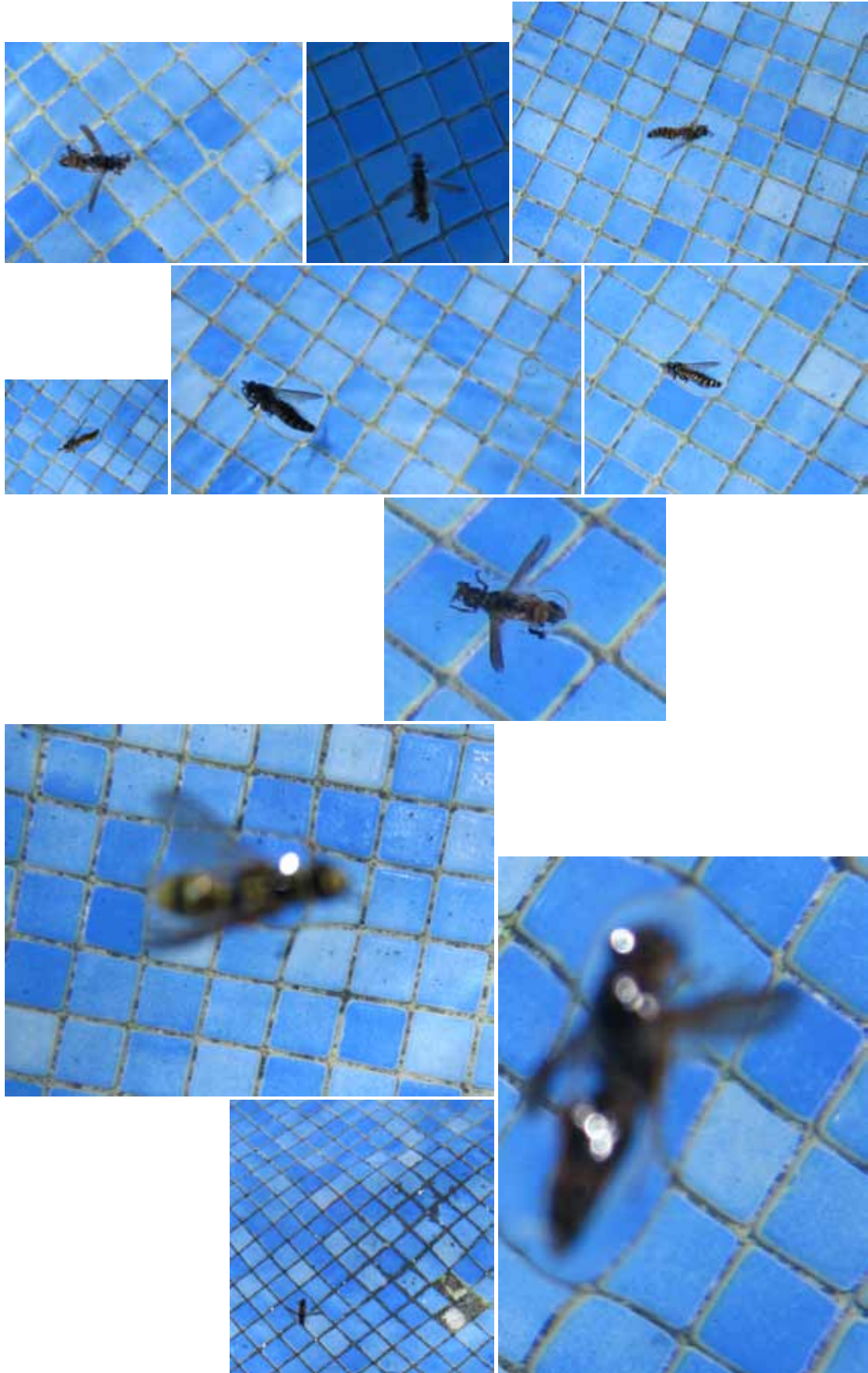
o engano é ser verdade. Uma mota com os dois barbudos mais um ramo de flores vermelhas? O som desapareceu e foi substituído. São tudo imagens cifradas, codificadas, manipuladas e verdadeiras, são totalmente verdade e nada de nada há para acrescentar. Não há nada a enganar, vire primeiro à esquerda e siga por aí. Siga sempre até ao semáforo e páre se estiver vermelho, páre. Não faça como da outra vez. Não me deixas enganar, a louca sou eu que é um hábito a que estou habituada.

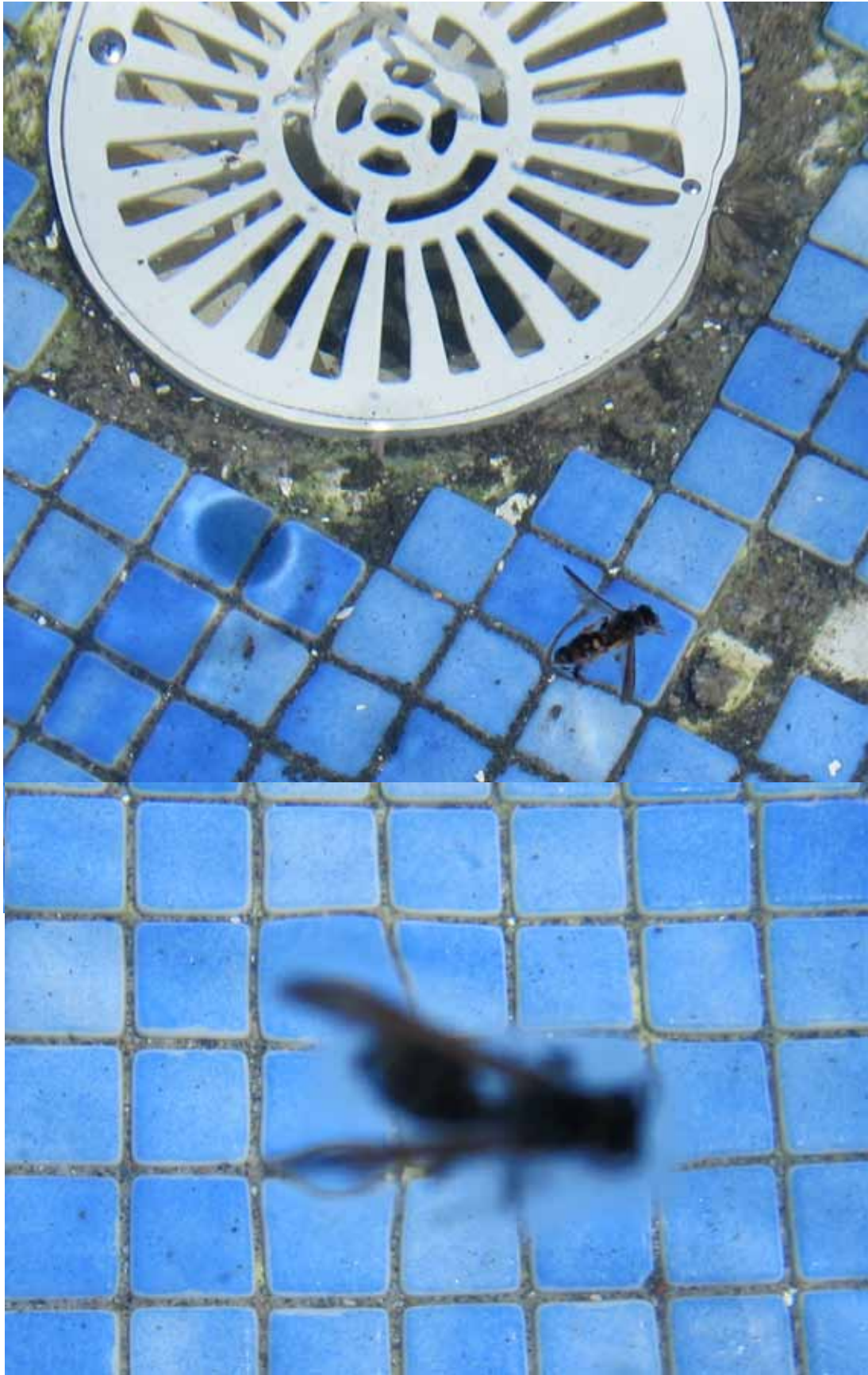


Só que a viagem ainda não foi. Está parada. A viagem marcada com coisas incluídas e pagas no acto. Anda, que não te vais arrepender. Comecei a escrever. Rimas. Tudo rima com tudo é só deixares os sapatos pretos deslizarem no chão. E assim a dança vai começar, já que a viagem resiste a acontecer.

Mas está marcada para o fim-de-semana e não escrevo nesses dias. Mas imagens sim, posso fazer algumas. O *Week End* mais o casal da piscina de touca e tudo. Quanto custa um roupão? Não podes andar por aí nu, mas que sítio esquisito. Gostei muito daquilo, do ambiente, da água, do cheiro, das tostas de fiambre, do casamento no rés-do-chão, do vestido da noiva e das vespas mortas. Uma morreu no instante em que fiz a imagem. O *flash* matou-a. Foi um segundo só, ou até isso não foi preciso.

Um piscar de olhos talvez ou um suspiro que comi. As vespas a nadar e o parque no ar. Era um parque como o outro, mas em formato de hotel. Estava tudo incluído, menos o roupão. Paguei por ter um roupão para não me verem nu. E foi assim que a viagem começou.







Esperei pelas indicações da minha amiga que era uma mulher com nome de boneca ou de marioneta. Ia dizer-me, dar-me uma ideia do percurso a fazer. Mas as camas estão abertas, não mexas que há quem as faça. Não sou de ficar quieta, gosto de camas feitas e hoje ainda estão assim. Se pudesse escolher gostava do trabalho caseiro. Com câmaras vídeo e outros electrodomésticos. Gosto de olhar para eles e ver que funcionam, como

a centrífugadora ou a máquina STERIL que é um nome perfeito para uma filha ou assim, que gosto muito de nomes e títulos com is. O teu nome tem um i? Luísa, Sílvia e Cecília. Raquel não tem i. Valentina já tem, mas sem acento. Ora vê bem, ora vê bem. Isabel com i maiúsculo.



A viagem estava quase, quase, mas ainda não tinha acabado. O problema era esse. Mas havia outros: a notícia perdida, a máquina falsa e as notas de rodapé.

Adoro SPAs e VIAGENS AO CENTRO DO MUNDO (esforço-me por não pensar nas metralhadoras, nos braços ao alto, nos esterilizadores, nem nas vespas mortas). ISTO É UM TÍTULO.

O tempo do ciganos, o título de um filme que faltava ver. Foi esse que escolheste. A data não soubemos qual era, mas um pormenor não é determinante. Ou é? Podia ser outra coisa. 2011 era um bom ano, com datas e tudo. Tinham passado 20 e tal mas a viagem ali estava à espera. Onde estava ela? A viagem não sei. Perdeu-se por aí, num sítio perto do buraco por onde se pode fugir. Um buraco, um momento Zen que o movimento era estonteante. Não consigo remar contra a maré, Homem da Bóia, vem cá, só tu me podes salvar. E traz a pá, não te esqueças, que o buraco é grande, temos muito que fazer. Sem a tua ajuda nunca teria conseguido.



1988. Afinal a data era essa. Estava espalhada por toda a aldeia, como é possível? O que se terá passado? A data, nos muros e em casas abandonadas, ou não. A data era essa. Como pude não a fotografar? Muitas perguntas e muitas respostas em vão. Não havia possibilidade, apesar do abismo. O acidente ali estava, tínhamos combinado. Não o queria ver mas não havia como escapar-lhe. O acidente e o chiar dos pneus, mais a marcha atrás e a embraiagem. Tudo tinha de ser como estava estabelecido.

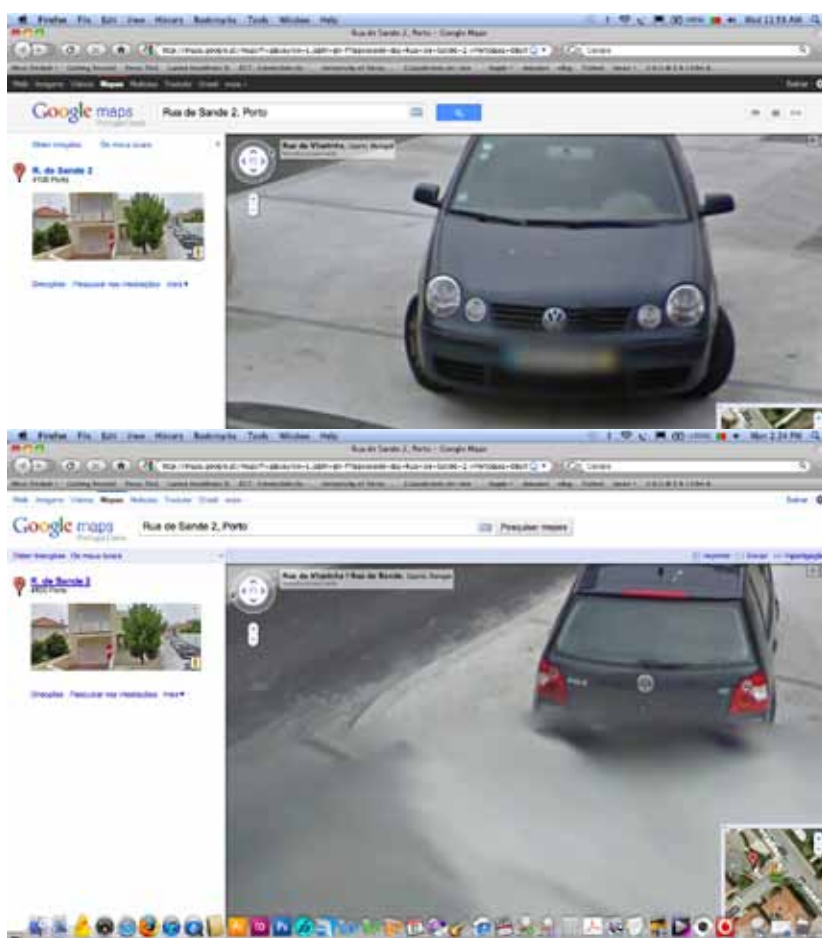


Tudo estava marcado, a tinta no chão e as datas pela cidade. 1991 era outra data que estava lá e uma só vez. Tudo marcas na cidade, nos muros, nas paredes, tudo grafitado que tenho esse prazer. Pintar coisas é a minha satisfação. Pinturas, vamos fazer pinturas? Comer a perna de cabrito ao almoço, depois das filmagens, para à tarde não as fazer, o borrego pesa no estômago. A viagem tinha acabado, mas aqui estou outra vez. A grua ao longe mais o homem suspenso. A viagem tinha de a fazer, mesmo sem sair do sítio, mas há coisas que não estavam previstas, são contingências a que ficamos obrigados. Depois de montados os dispositivos, não podemos escapar-lhes. Ou se calhar até podemos.



O melhor é não dizer mais nada, a não ser que tudo está acabado e não há mais nada aqui, tudo se foi, todos se foram e nada ficou. A casa abandonada e o amarelo do autocarro (e da casa também).

Vai e vem era um nome de um vídeo ou não? De um filme como outros que há. Mais a Branca de Neve para acabar em beleza. O som sem imagem a imagem sem som, não importa, tudo o que temos não está lá. Está na *borderline* foi o que disseste mais uma vez, está na margem que é uma linha, um limite. Tudo o que procuras está lá. Num tempo em que não havia representação, não havia nada. Só a Branca de Neve e o príncipe brasileiro. Um sim, um não. É sempre a mesma coisa. Um não, um sim. Já vi isto nalgum lado, mas que hei-de fazer? A história não é para saber. Não há história, é difícil de contar. Tudo se mistura, o som e a imagem e o que fica é um cinzento escuro que é uma cor que conheço bem, muito bem até. É a cor do meu carro. Do meu carro de corrida, do meu carro panóptico que era a pergunta perdida.



Está tudo à vista. A resposta à tua pergunta. Aqui está. Tens mais alguma coisa a dizer? Mataste-me?

Sim.

Estou morta. Morri. Vem, vamos embora daqui.

HIPÓTESE -2

GRETHA STEVNS

é o pseudónimo do escritor Eilif Mortansson, que nasceu nas ilhas Färöer. Também é autor de uma famosa série de livros para adultos sobre as ilhas Färöer. As suas obras, principalmente as que se destinam às crianças, têm um extraordinário sucesso na Alemanha (vários milhões da série CARLOTA) e em França.

CARLOTA

é uma série de histórias sobre Carlota e os seus amigos e todas as engraçadas e extraordinárias aventuras — relatando o dia-a-dia na escola, em casa, no clube ou as maravilhosas férias que aproveitam para pescar, andar de barco e, frequentemente, perseguirem criminosos.

Carlota

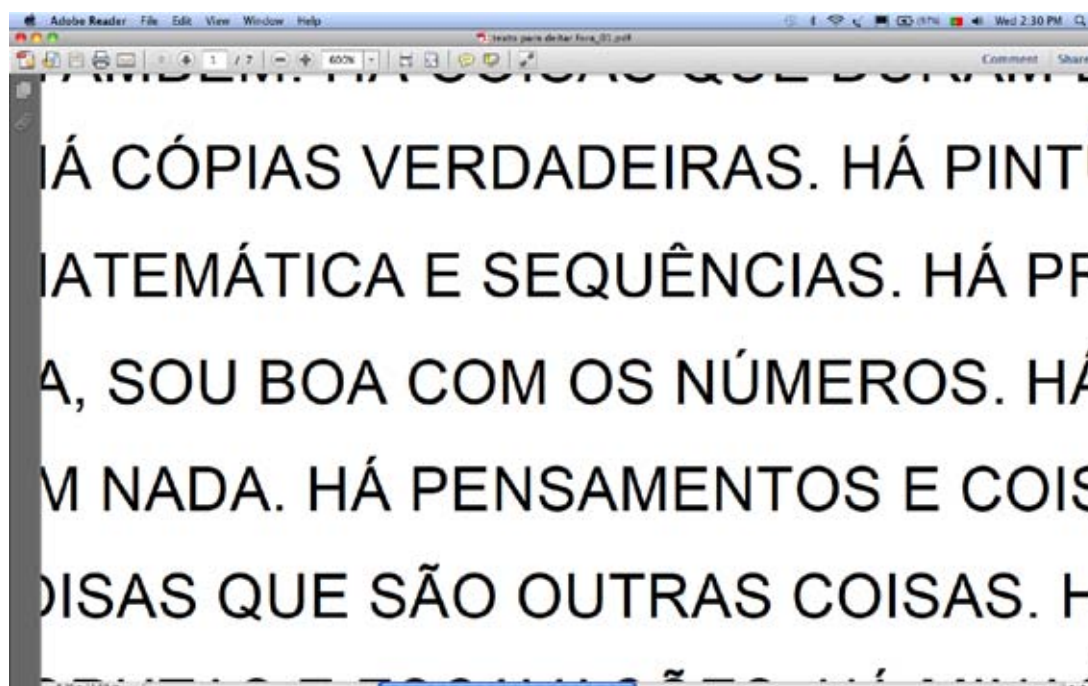
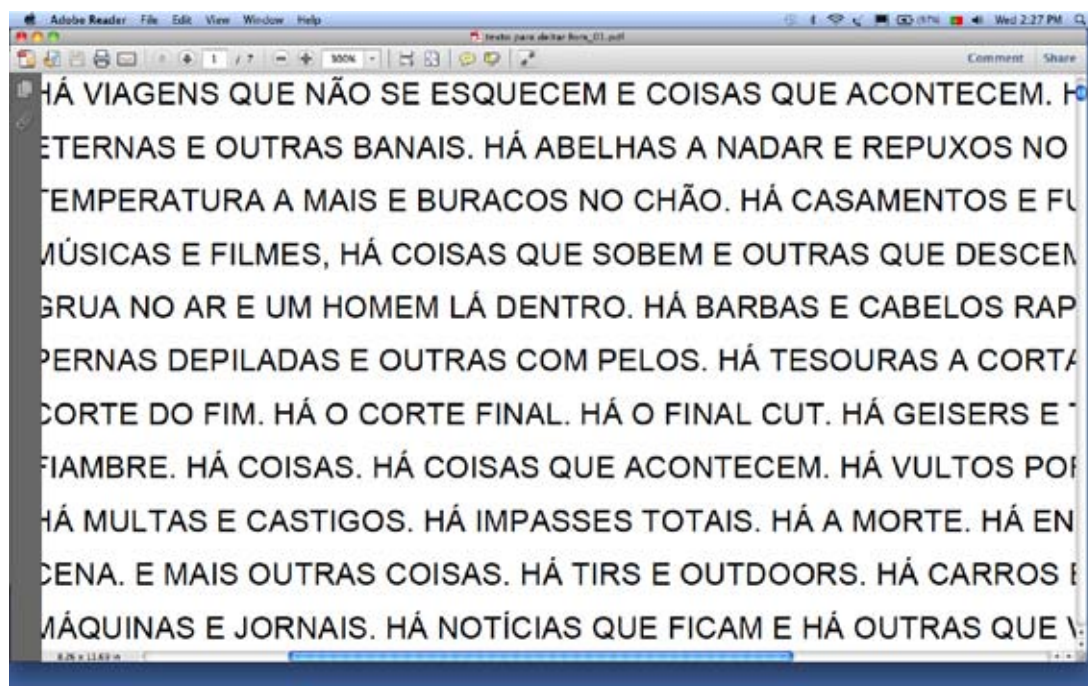
Este livro é para tu
leres e releres, para te
lembrares de mim.
Muitas felicidades e muitos
anos de vida.

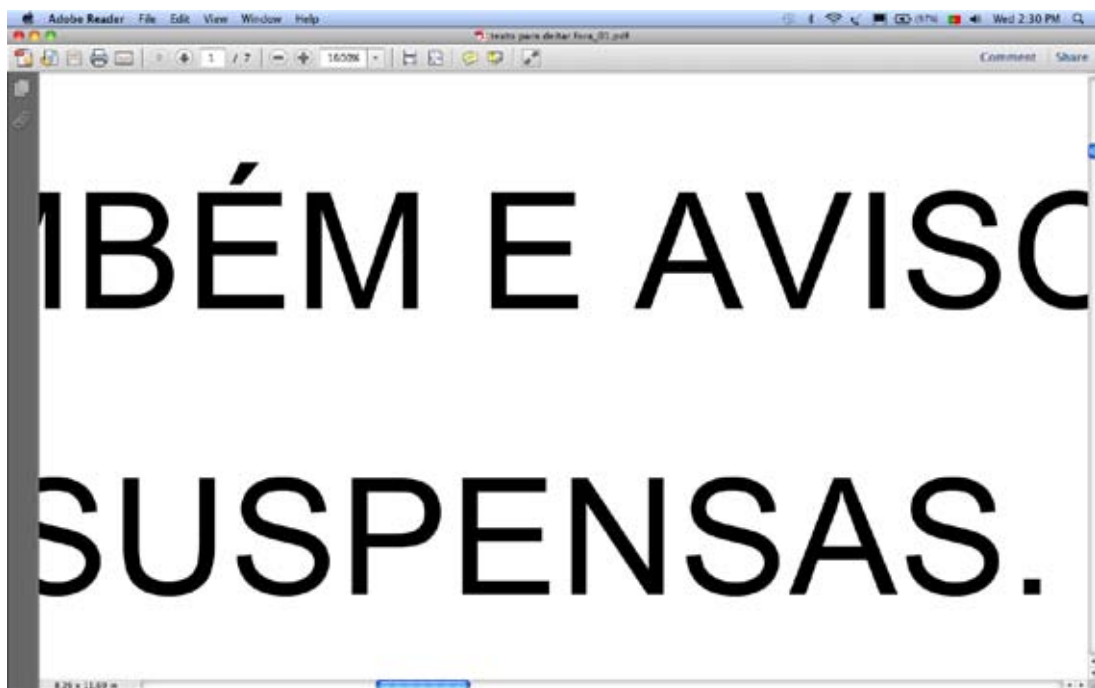
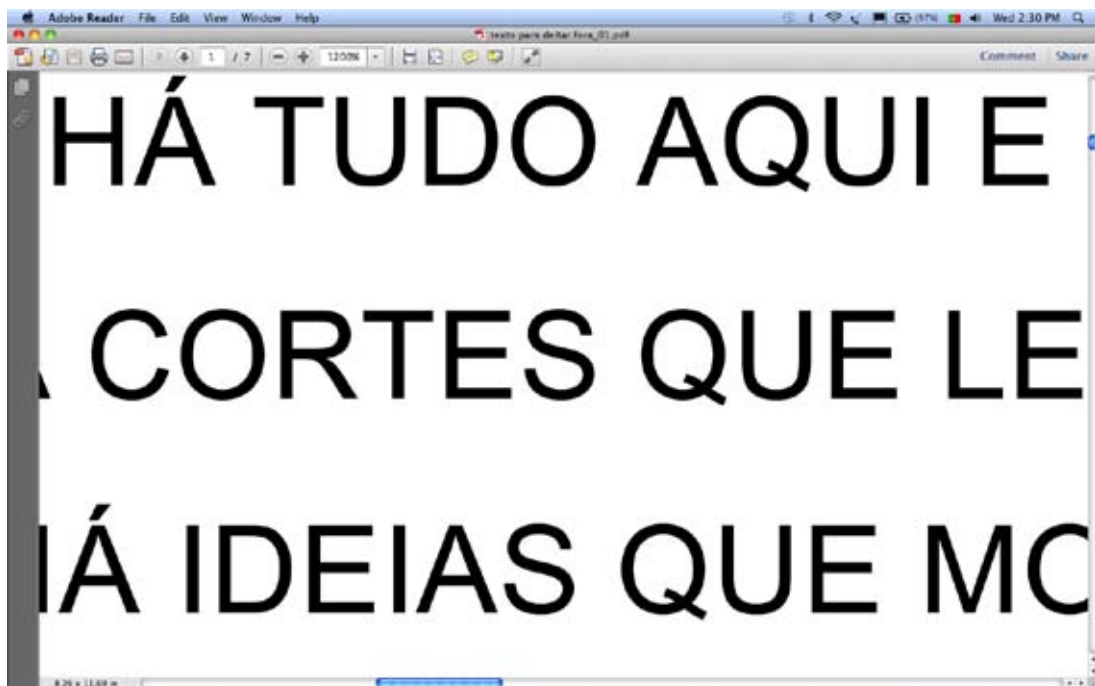
Foi oferecido no dia
29/5-82 à Marta pela sua
grande amiga

O.D.A.M.A.

HIPÓTESE -3

Há coisas que acontecem.

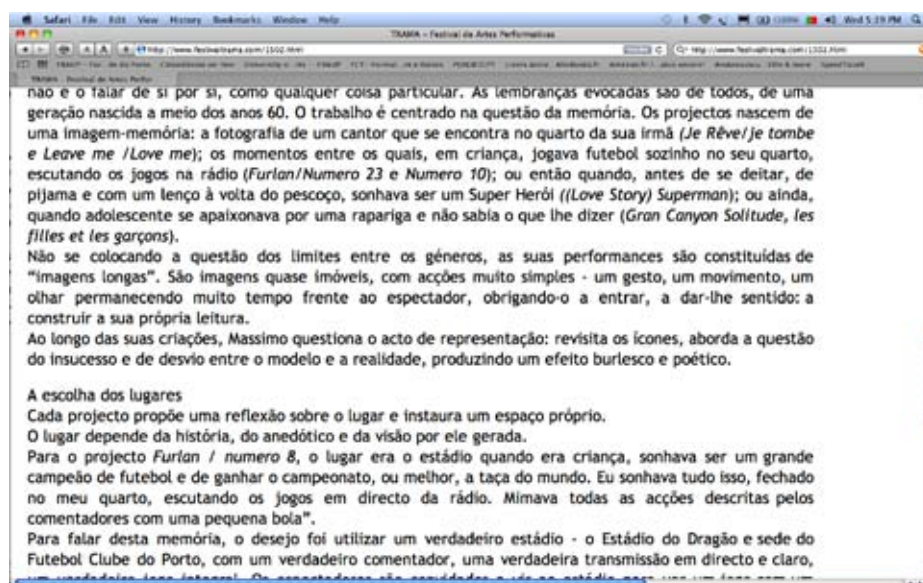
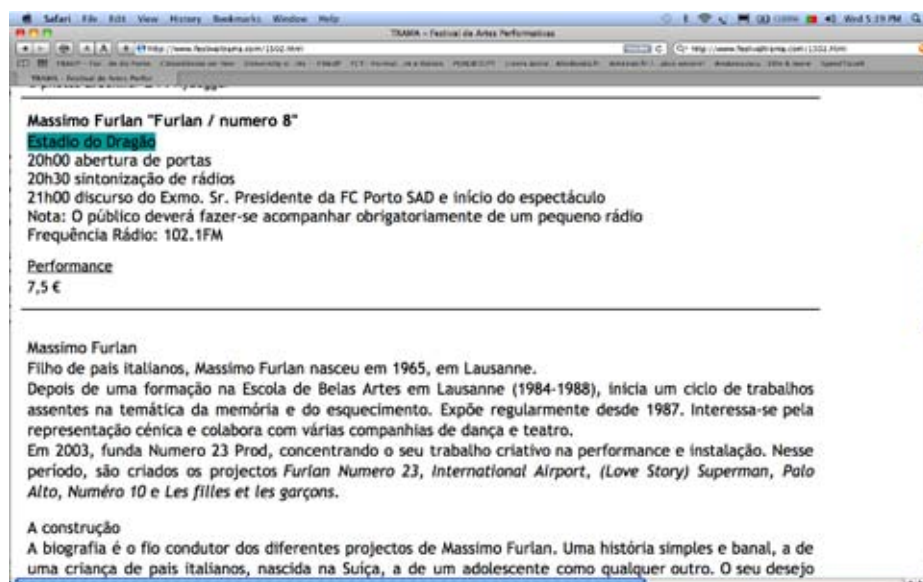


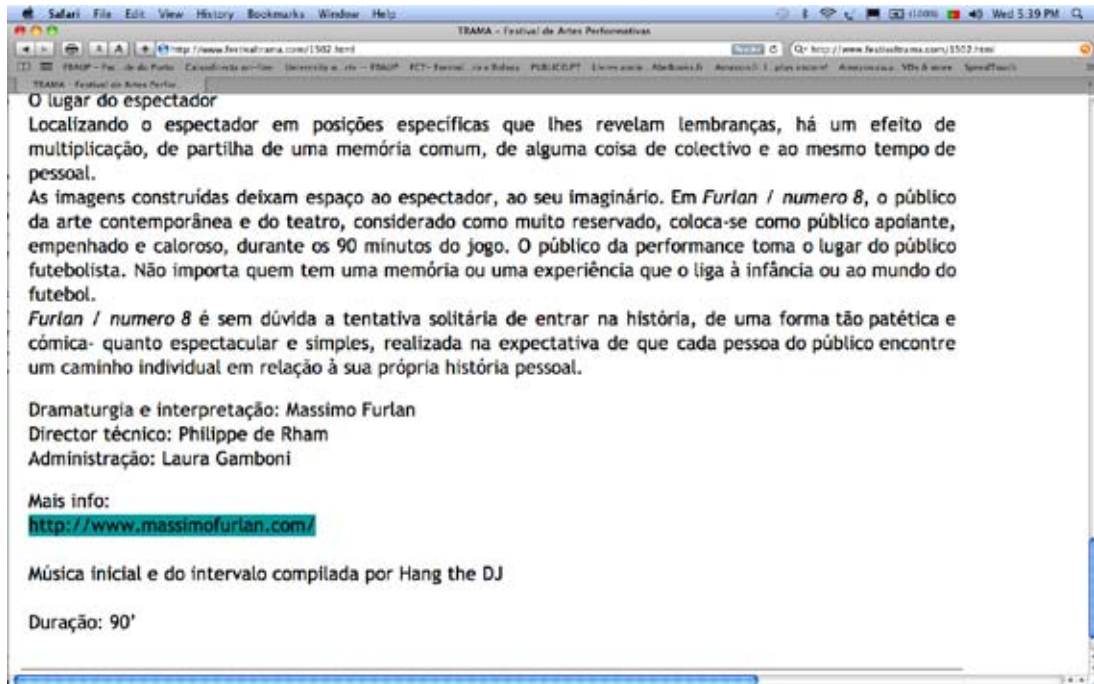


HIPÓTESE -4

Tenho uma amiga jornalista que está à procura da notícia perdida. Foi ela que quis. Não insisti. É bom ter uma amiga jornalista (que agora só fala na rádio, já ninguém a vê). Procurar é a sua profissão.

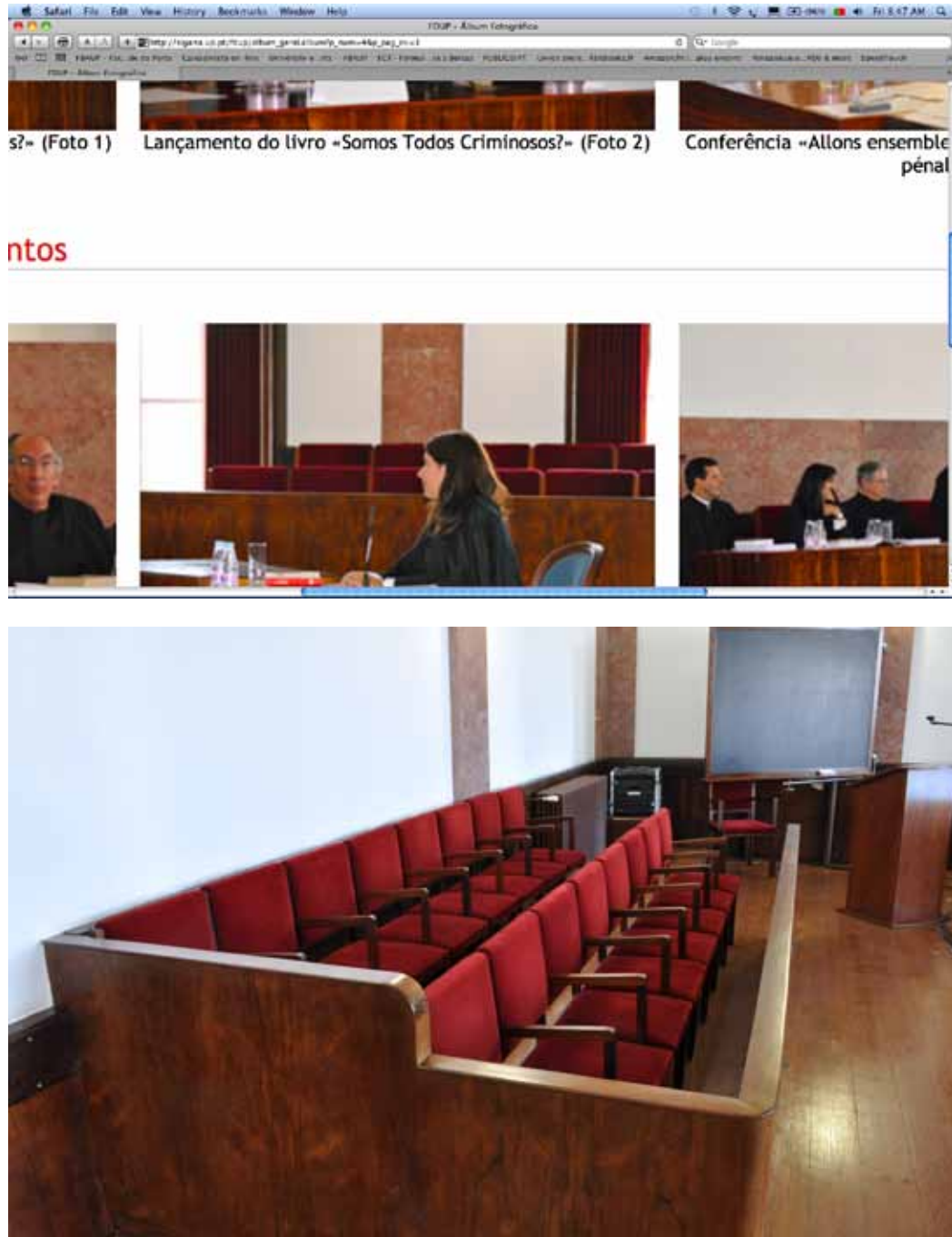
Procurar é a sua profissão mas encontrei-a uma vez num sítio que era falso e verdadeiro ao mesmo tempo. A jornalista estava lá mas não sabia o que fazia. Estava um bocado perdida e por isso chamei por ela, gritei mesmo muito, mas não me ouviu porque estava a meio do trabalho. Estávamos num estádio e tínhamos todos um rádio.





HIPÓTESE -5

Fica por fazer uma arqueologia dos espaços por onde andei. São espaços que transformei noutros espaços e por isso a confusão. Uma arqueologia dos espaços e das coisas. Ou então mudar de profissão que a minha está fora de uso. Será que arqueologia é uma solução? Ou devo fazer um curso de criminologia?



HIPÓTESE -6

Não percebo nada de nada disto. Sou uma analfabeta voluntária de mãos e unhas sujas, mas espero pelo fim dos doutoramentos nas escolas de artes. Espero por isso, pela destruição total. Sou anarquista (gostava de ser a Emma Goldman) ou melhor, narcopoética. Vivo perto das cinco torres. Também aprendi a roubar. Outros crimes que cometi. Muitos mais que o vício não desaparece. Encontrei três assaltantes de luvas brancas que me ensinaram que é preciso fazer bem o trabalho. Os três tinham tudo montado, preparado e o crime ficou sem rasto. Foi isso, um crime que ninguém virá a descobrir. Nada fiz. Nada de nada e o crime é esse. Estou inocente de uma determinada maneira.



HIPÓTESE -7

Só agora é que vi o que se passou neste período de três anos. Estive presa. Estive presa em prisão domiciliária. Foi o que aconteceu, cumpri a pena. O tráfico tem um preço. A pena era essa e eu não sabia o que estava a fazer. Estava a cumprir uma pena de três anos (2009-2011) e por isso a desorientação que vivi. Cometi um crime sem saber e não percebia porque estava presa. Era por causa do crime. Cumpri a pena antes do tempo (ao tribunal ainda não fui), mas a verdade é que a cumpri. Uma pena em prisão domiciliária. Uma pena justa para quem cometeu um crime ou até mais do que um. Agora, sei por fim que estou livre. O tempo acabou. Cumpri a pena. Posso ir.



HIPÓTESE -8

Três anos é uma eternidade e não. É um infra-segundo. *Tudo é relativo* e *Tudo se transforma* são ideias feitas e é dessas que gosto mais. A multiplicação é a minha operação predilecta (nada de duplos) e a matemática a minha paixão. Sou boa com os números mas engano-me nas contas. Sou transformista, mudo de ideias com facilidade. Faço letras de músicas onde tudo rima com tudo e nada rima com nada.

Tive boa nota nas provas de aferição.



E tu?

Estou à espera do dia do julgamento (afinal ainda não estou livre).

HIPÓTESE -9

O meu texto (para o dia da apresentação, do julgamento e da verdade).



Só quero dizer mais uma coisa agora que as provas estão a acabar.

Não fui eu que escrevi o texto. Não fui eu.

Alguém escreveu por mim, é hoje o dia de o dizer. É hoje o dia da verdade.

Foi ele que o escreveu (ou ela?). Foi uma encomenda que fiz numa conversa de café ou não sei se lá em casa. No escritório, no gabinete do editor e no prédio da advogada. Na gráfica e na sala do director. Havia uma mesa e uma garrafa de vinho (como no filme que vi que se chamava *Winehouse*). Disso tenho a certeza. Ou foi no ateliê? (palavra em versão de feira e numa tradução foleira).

Um crime, o crime. O crime foi este e não aquele que a tese diz. A tese está errada, incompleta e não fui eu que a fiz. O texto não fui eu que o fiz. Só sou responsável por algumas imagens que muitas também roubei.

O texto é esse. O texto que eu não fiz. É meu mas falso e hoje quero dizer a verdade.

Foi ela (ou ele?) que mo pediu e tenho o vício de fazer o que me dizem. Sempre fui bem comportada mas tenho mais do que dupla identidade. Entre o falso e o verdadeiro estou aí



num sítio parecido, copiado de outro que também já era uma réplica de outra coisa qualquer (já vi isto noutro lado).

A verdade é esta e também não é. Sei que estou aqui e também não estou. E mesmo assim tenho algumas dúvidas e algumas dúvidas por resolver. À espera da sentença que depois vou para outro lado. Para o outro lado. É um vai e vem e um som sem imagem. Pelo menos é o que parece.

Um texto sem autoria. Não fui eu que o fiz, foi o barbudo do rádio. O barbudo do vento, o barbudo do contrabaixo. Foi o barbudo do cachimbo, o barbudo enganado (o táxi levou-me para a outra FNAC e fiquei com tempo). O barbudo da ginástica que é Dj (eras o único que se aproveitava), o barbudo do filme que era artista e estava de fato de macaco e abafadores (esta parte é invenção). O barbudo da bateria com óculos de sol e camisola azul às riscas. O Nanni Moretti. O barbudo do Peter Hook, o barbudo do *MiniDisc*, o barbudo das cantigas de prata. Há um que não vejo mas a voz está presente. E há barbudas também de barba. Maria Sofia (a minha Bartleby feminina) e Ana Mendieta são barbudas sem pêlo, mas há mais barbudas destas. E a conta não acaba: há dois barbudos a faltar. Esses dois ficam para o fim e são os da mota com o som cortado. O som estava mal, estava danificado.

Há ainda mais outro e esse é que é o procurado.

A conta não acaba (é sempre a somar): há barbudos em todo o lado. E barbudas também. Ou com bigode se a barba não crescer. És um bigode de arame e vais ficar assim. Vais ser escolhida, vendida e assobiada.

Mesmo assim sei que há uma inocência nisto tudo. Foi sem intenção, acho que estava tudo tratado.

Inocente ou culpada?

Aqui deixo esta carta final (depois das outras). Aqui entrego esta mensagem cifrada. É a minha última tentativa. $1+1=3$



Abbas Kiarostami, *Close up*, Um deles esteve preso (sequência com o som alterado).



Sem nome, o criminoso mais procurado por trás da barba e sem orelhas (tem ouvido físico). *O nosso homem*. É um português suave (ou é um ritz?) .

HIPÓTESE -10

Esta é a verdadeira conclusão.

Zero = Tudo

O zero e a fórmula matemática. O zero que andava perdido, que era o vazio, apareceu um dia no meio do nevoeiro. Era uma espécie de D. Sebastião. Apareceu do nada, no meio do branco escuro. O zero veio para ficar e se em tempos era o nada de nada, acabou transformado numa outra coisa. Essa outra coisa trazia o tempo todo acumulado, o vazio sobreposto, camadas e camadas de silêncios. Essa multiplicação de nadas produziu aquilo que um dia vimos sair de uma gruta longínqua. Era o tudo que vinha do nada e se o zero era um branco luminoso, agora era o negro cheio a transbordar. Era o infinito, o espaço do universo, uma barba a crescer sem parar. Era o infinito ou eram muitos infinitos. Não era só um, mas eram muitos barbudos, barbudos por todo o lado. O zero era o tudo. E a multiplicação, a adição, a divisão e a subtracção. Ai a matemática! É na matemática que está a solução, nessas coisas exactas que não têm salvação. É preciso olhar para os números e ver o que estes nos querem dizer.

Na matemática e nos zeros, nos múltiplos zeros que aparecem nos números: 10, 100, 1000, 10000, 100000, 1000000 (...), ou 0,1, 0,01, 0,001, 0,0001, 0,00001, 0,000001 (...). São zeros que fazem crescer ou diminuir, mas são acumulações de zeros. A conta quanto dá? Ou se quisermos, é uma linha recta da geometria. Está no espaço e tem a sua posição marcada. Nem sempre a encontramos, mas está lá perdida ou encontrada e num sítio qualquer. Anda por aí.

O zero sozinho, atenção, sei hoje o que quer dizer. É a conclusão do fim. Quer dizer *nada*, e o *nada* é um lugar perigoso e é preciso tentar escapar-lhe. E o zero quer dizer *tudo*, e *tudo* é um lugar perigoso e é preciso escapar-lhe. Escapar sempre. Foi isso que Bartleby fez, ou talvez não tenha feito, mas tentado fazer: morrer no tempo certo, morrer no fim. Não o conseguiu porque o seu nome ainda aqui está. Na linguagem usada e gasta. Espero que não e espero que sim. Que talvez ele esteja aqui atrás, na esquina, na dobra e na linha. Talvez ainda esteja à espera. Vou lá ver e venho já. A tarefa de Bartleby era impossível de realizar (era uma *missão impossível*), era a chave perdida no túnel escuro. No sítio onde tudo se tinha passado, tudo. Espero não ter sido em vão que o seu nome foi pronunciado.

Os barbudos são o infinito e o desejo. *É preciso que haja desejo para criar uma ideia.* Aí o tudo entra na história e ficar a olhar. Tem força própria, não há nada a fazer. Nada de nada.



Aqui estão os barbudos. Todos juntos, aqui estão.

Os barbudos entraram neste trabalho por acaso. Entraram um a um, foi um encontro feliz, uma coisa que aconteceu sem que nada se fizesse. Estes encontros, estas descobertas não deram trabalho e estão fora dele. Foi prazer puro, uma satisfação, um assédio juvenil. Um olhar do desejo. É que as imagens foram quase todas roubadas. Algumas nos filmes que vi, outras na imagens dos jornais, e outras são imagens que fiz. Algumas foram-me enviadas por amigos que não sabiam qual o seu destino. A esses amigos agradeço especialmente porque confiaram. A confiança, nestes casos, é preciosa. Noutros casos, a desconfiança também pode ter a sua utilidade. As imagens estão todas juntas e a estas juntarei outras que isto não tem fim. É um arquivo que comecei e que tentarei continuar. São homens com barba, mas não é só isso que lá está. As barbas são um disfarce trabalhoso, que dá trabalho a manter, porque as barbas, essas, estão em permanente crescimento e obrigam a que sejam cortadas com frequência. A tesoura que imagino a ser usada para cada uma das barbas é um objecto que também usei nestes últimos tempos algumas vezes. As tesouras são objectos de corte. Cortam e cortam cabelos e pelos de barbas de cores diferentes. Algumas barbas são quase brancas e outras são quase pretas. Há barbas cinzentas também. Estas barbas não cortei, mas outras coisas sim, fui eu que cortei. O corte, a tesoura de corte que muitas coisas pode cortar, é dessa que estou a falar. A tesoura que corta coisas e da qual ouço o ruído metálico a cortar. A cortar uma vez e vezes sem conta. E são cortes que ouço e não vejo. Os cortes que foram feitos têm esta natureza tão esquisita que os guardo na minha memória. São cortes de uma tesoura metálica que não posso ver mas que posso ouvir. Como se estivesse cega. São cortes de uma pessoa cega mas que por causa disso apurou a audição. São cortes que se ouvem perto, mesmo dentro do corpo mas que por alguma razão não se conseguem ver. Estou cega e o meu corpo está a ser cortado, ou pelo menos uma parte dele. Um corpo cortado mas resistente ao corte. É um corpo contrariado. Não queria ser cortado. Mas foi e dos cortes nascem outros cortes, sempre a multiplicar e a somar...e a dividir e a subtrair. São cortes matemáticos, certos de um golpe só. Irreversíveis.

E essas barbas também não queriam ser cortadas. Queriam crescer até ao infinito. Um mundo de barbas por cortar.

As barbas são então cortadas por outras mãos, é o que acaba por acontecer. Mãos anónimas que sabem cortar porque aprenderam a cortar, ou nasceram para isso. E tiram prazer do que fazem porque escolhem as barbas. Sempre, todos os dias da semana. As barbas são escolhidas pelos dedos das mãos anónimas. A barbeira confessou o critério: a escolha tem de ser feita para o corte se poder fazer. Escolho as barbas que vou cortar. Senão não

há corte, não há maneira de o fazer. O corte é o importante e estou aqui por causa dele e é também preciso tempo para o fazer. O corte é para fazer. E cortar é um processo criativo, como ouvi no outro dia no salão de corte. É uma arte. E o problema aí está. Um problema por resolver. É tudo o que se pode encontrar: um problema e pêlos a cair.

A tesoura, o objecto disposto a ser usado. É um dispositivo que se dispõe a ser usado: as mãos na tesoura, a tesoura nos pêlos da barba. As mãos nos pêlos que não há maneira de evitar, o toque, a sensação do toque nos pêlos. Agora que os deixaste crescer estão muito mais macios.

O ruído que ouvi era metálico mas certo. A tesoura estava a cortar, a eliminar o que era para sair, o que era para cortar. O sítio do corte só à barbeira dizia respeito. Só ela sabia onde e como o *fazer*. Era com ela.

Por estas razões, as barbas que encontrei e de que gostei especialmente entraram uma a uma sem que soubessem porquê. Não lhes disse nada e ninguém quis saber para quê.

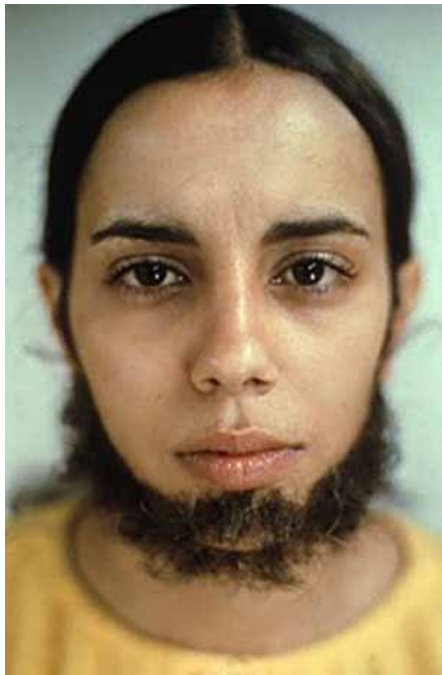
Estas barbas representam o desejo puro de ter uma barba, uma barba a crescer. O desejo de transformação, de ser o que é impossível ser.

E o que aqui está neste conjunto de coisas mais ou menos iguais e que muito bem podem ser 100 barbas mais, é uma escolha, um corte que dispensa quase tudo e que fica com quase nada. E outra vez o nada. Não há mais nada para cortar, tudo ficou cortado, olha para o chão e os pêlos ali estão. Amontoados. Mas o corte aqui está. O trabalho foi feito. O acento também foi cortado e levado para longe do título, para outro lado. É um acento agudo e negro que ficou sozinho, como o trabalho que está feito. Resultou de um corte, de um corte na linguagem. O acento saiu da palavra e mudou o título por inteiro. A palavra ficou alterada e ganhou sonoridade. E também mudou de sítio, que era outra alternativa. Mudou e ficou por lá num país estrangeiro mais ou menos desaparecido. Foi cortada a sua ligação ao país que o vira nascer, provocando estragos na pronúncia natal.

Os barbudos são infinitos. São tudo o que ando à procura. Há sempre mais um numa esquina a ser contratado ou a ser roubado. Escolho-os, um a um. Compro-os ou roubo-os. Quantos barbudos mais?

Barbudos = Infinito

Isto era uma conclusão...



Ana Mendieta, *Facial Hair Transplant*, 1972

Fontes das imagens

Nota

Só se assinalam aqui as referências que não foram indicadas ao longo do texto. Todas as outras imagens não referenciadas são da autora e são parte integrante do próprio texto.

pág. 2

à esquerda: *Screen shot*, <<http://www.youtube.com/watch?v=zJGcFCbipoo&feature=related>> [acedido em 19/06/2011]; com acesso posterior em <<http://www.youtube.com/watch?v=Zmn5pEHo99A>> [acedido em 26/09/2011].

pág. 21

Screen shot, <<http://www.fehe.org/index.php?id=572>> [acedido em 13/07/2011].

pág. 35

em cima: Imagem feita a partir do vídeo da conversa com Agnès Varda no auditório de Serralves, no dia 21 de Outubro de 2009. Créditos do vídeo: Cortesia Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto.

em baixo: *Screen shot* (alguns dos participantes na conferência de Agnès Varda, jardins de Serralves, 21 de Outubro de 2009; imagem cedida por Cecília Albuquerque).

pág. 43

Público, 11/06/2011 (pormenor).

pág. 48

Screen shot, Imagem do trabalho de Marthe Wéry (1930-2005), <<http://www.frompointtopoint.com/article-marthe-wery-71707110.html>> [acedido em 03/08/2011].

pág. 49

Screen shot, Marthe Wéry, vista do atelier, foto 1 (detalhe), © Philippe de Gobert, <<http://www.frompointtopoint.com/article-marthe-wery-71707110.html>> [acedido em 03/08/2011].

págs. 49 e 50

Screen shots, <http://www.youtube.com/watch?v=Qml505hxp_c> [acedido em 19/07/2011].

pág. 77

Screen shot, imagem do texto “1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood”, in HILLIER, Jim (1986), *Cahiers du Cinema: 1960-1968 - New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

pág. 95

Agnès Varda, *Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après* [Os respigadores e a respigadora], (2000).

pág. 102

Screen shot, <http://www.esad.pt/pt/eventos/2010-2011/eve_03> [acedido em 14/04/2011].

pág. 105

Screen shot, <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3869.pdf>> [acedido em 15/04/2011].

pág. 107

Screen shot, <<http://www.uoc.edu/artnodes/espai/eng/art/groys1002/groys1002.html>> [acedido em 18/04/2011].

pág. 117

Screen shots do ficheiro *power point* da apresentação de Livia Flores nas *Unneeded Conversations*, Porto, Maio 2010 <<http://unneeded.virose.pt/>>, cedido por Livia Flores a 12/05/2010.

pág. 118

em cima: *Screen shots* de um texto de Livia Flores (2009), “Notas sobre a (Fotografia das sombras dos ready mades)”, *Concinnitas*, Ano X, 1: 14, Junho 2009, <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos14/livia.htm>> [acedido em 3/05/2011].

em baixo: *Screen shot*, de “Le Monde de A. K.”, *Cahiers du Cinéma*, 493, Julho/Agosto 1995, pp. 80-87.

pág. 126

Screen shot (pormenor), <<http://mitpress.mit.edu/catalog/item/default.asp?tttype=2&tid=9900>> [acedido em 09/05/2011].

pág. 129

Screen shot, <<http://sicnoticias.sapo.pt/>> [acedido em 13/05/2011].

pág. 136

em cima: *Screen shot* [*Público*, Local Porto, 11/05/2011(pormenor)].

em baixo: <http://3.bp.blogspot.com/_SIVz61DwFbM/TJ0wtnv9RBI/AAAAAAAAArU/pS4oPrT_dSQ/s1600/guardrail.jpg> [acedido em 11/05/2011].

pág. 146

Screen shot, <<http://sicnoticias.sapo.pt/mundo/2011/05/13/>> [acedido em 13/05/2011].

pág. 147

em cima: *Screen shot*, <<http://www.babettemangolte.com/film1977.html>> [acedido em 16/05/2011].

pág. 153

Screen shot, <<http://videos.sapo.pt/O6tij4KZBioebvTeg8AW>> [acedido em 23/05/2011].

pág. 174

Screen shot, Anna Maria Maiolino, *É o que sobra*, da série *Fotopoemação*, 1974. Fotografias analógicas a preto e branco, 28,5x40 cm; <<http://www.squidoo.com/anna-maria-maiolino>> [acedido em 2/08/2011].

pág. 175

em cima (duas imagens): Jean-Luc Godard, *Sympathy for the devil* (1968)
em baixo (quatro imagens): Fotografias (pormenores) da capa do livro editado por António Rodrigues (1998), *Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

pág.178

Screen shots, <<http://www.youtube.com/watch?v=bvhfSH9CbCw>> [acedido em 3/06/2011].

pág. 181

Screen shot, <http://sigarra.up.pt/fdup/album_geral.album?p_num=6> [acedido em 5/08/2011].

págs. 185-187

Screen shots, <<http://noticiasflamengo.com/noticias/1080-carlos-henrique-kaiser-fala-sobre-sobre-sua-historia-no-futebol.html>> [acedido em 07/06/2011].

pág. 200

Screen shot, <<http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=289102>> [acedido em 05/07/2011].

pág. 202

Vistas da montagem no Estúdio 2 do Instituto Franco-Português do vídeo “À espera (versões 2, 3 e 4)”, Maio de 2010. Créditos das imagens: Miguel Graça.

págs. 209-110

Abbas Kiarostami, *Namay-e nazdik* [*Close-up*] (1990).

págs. 212-220

Abbas Kiarostami, *Ten* [*Dez*] (2002).

págs. 229-231

Screen shot, <http://www.publico.pt/Tecnologia/robo-australiano-resolve-cubo-magico-em-pouco-mais-de-10-segundos_1497709> [acedido em 06/06/2011].

pág. 232

Gravura retirada de ELLMS, Charles, *The Pirates Own Book: Authentic Narratives of the Most Celebrated Sea Robbers, Salem (Mass.)*, Marine Research Society, 1924; originalmente publicado por Samuel N. Dickinson, Boston, 1837.

pág. 237

<<http://www.youtube.com/watch?v=kcmPZDXmcY0>> [acedido em 22/07/2011].

pág. 241

João Sousa Cardoso, *As Fúrias*, 2010; participação do Rancho Douro Litoral; mesa de madeira, fotocópias em papel vermelho, bandeira com haste, enxada, escadote, rolo de pintura com cabo, vassoura, 7 televisores, 7 leitores de DVD, sincronizador, escadas em madeira, 4mx4m. Coleção do artista. Cortesia: Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto.

pág. 240

Imagem retirada de <<http://culturenova.com/1414546/Suspended-to-life>> [acedido em 18/07/2011].

pág. 242

em baixo: Implosão de prédio em Brasília, Setembro de 2010, *www.globo.com*, <<http://g1.globo.com/brasil/noticia/2010/09/predio-e-implodido-em-brasilia.html>> [acedido em 22/07/2011].

pág. 245

Público, 18/06/201, p. 33. © Manan Vatsyayana/APF.

pág. 250

Hiroshi Sugimoto, *Movie Theatre-Trylon Theatre, NYC*, 1976, fotografia, gelatina de prata, dimensões variáveis dependendo da edição, <<http://c4gallery.com/artist/database/hiroshi-sugimoto/movie-theatres-theaters/hiroshi-sugimoto-movie-theatres-theaters.html>> [acedido em 03/08/2011].

pág. 254

Como fazer cinema sem filme?, imagem da exposição de Livia Flores no MAMAM no Pátio, Recife, 2007, <<http://www.flickr.com/photos/fernandaf Franca/1188805934/sizes/z/in/photostream/>> [acedido em 22/07/2011]. Foto: Fernanda França.

pág. 257

Cartaz para o “Ciclo da {Destruição}: conversas, sons, projecções e deambulações, espaço O Monte, Lisboa”, realizado em 2006 por Inês Barros.

pág. 260

em cima: *Screen shots*, <<http://www.misterpc.pt/>> [acedido no dia 28/07/2001].

pág. 261

Cristina Mateus, *Cecília*, 2001 (videograma). Víde o Hi8 transferido para DVD, 8' (*loop*), som stereo.

pág. 262

em cima: *Screen shot*, Tehching Hsieh, *One Year Performance*, 1978–79; fotografia: Cheng Wei Kuong; © 1979 Tehching Hsieh, <<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/322>> [acedido 27/07/2011].

em baixo: *Screen shot*, publicidade recebida na caixa do correio em 28/07/2011.

pág. 268

Fotografia do programa televisivo *Desportos motorizados*, 11ª Ronda da Prova do Porto em GT, 33EUROSPHD, 03/07/2011, 11 horas.

pág. 269

<<http://www.youtube.com/watch?v=mpkCABoMFJs&feature=related>> [acedido em 22/07/2011].

pág. 289

Vista da exposição *Imagens caligráficas* (2008). Créditos da imagem Paulo Mendes.

pág. 297

em cima: *Téléthèque #5*, Instituto Franco-Português, Maio 2010. Créditos da imagem Miguel Graça.

pág. 304

Screen shot, <<http://www.youtube.com/watch?v=ryRoRlv3xFk>> [acedido em 21/06/2011].

pág. 307

Imagem de um vídeo enviado por e-mail (*Acto isolado I - Espera...*) por Cecília Albuquerque no dia 06/06/2011.

pág. 313

Público, Local, pág 22, 14/06/2011 (detalhe). Créditos da imagem no jornal: Arnd Wiedmann/Reuters.

pág. 314

Screen shot, <http://www.dn.pt/inicio/portugal/interior.aspx?content_id=1412169&seccao=Norte> [acedido em 12/07/2011].

pág. 316

Screen shot, <<http://www.scribd.com/doc/12979260/Faca-sua-Fonte-de-jardim>> [acedido em 14/06/2011].

pág. 317

Público, P2, 11/06/2011 (detalhe).

pág. 321

Screen shots, <<http://www.youtube.com/watch?v=FzTw4PYfROU>> [acedido em 05/07/2011].

págs. 322-323

Imagens do programa televisivo *Desportos motorizados*, 11ª Ronda da prova do Porto em GT, 33EUROSPHD, 3 de Julho de 2011, 11 horas.

pág. 325

Pormenor de uma fotografia enviada por e-mail (*telemov imag IV*), no dia 08/06/2011, por Cecília Albuquerque.

pág. 329

Chantal Akerman, *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975).

pág. 332

Imagem cedida por Joaquim Frade.

pág. 333

Screen shots, <<http://maps.google.pt>> [acedido em 27/06/2011].

pág. 338

Screen shots, texto sobre a *performance Furlan / numero 8*, de Massimo Furlan, 5º Festival Trama, Porto, Estadio do Dragão, 15 de Outubro de 2010, <<http://www.festivaltrama.com/1502.html>> [acedido em 27/07/2011].

pág. 339

em cima: *Screen shot*, <<http://www.festivaltrama.com/1502.html>> [acedido em 27/07/2011].

no meio: *Performance* de Massimo Furlan, *Furlan / numero 8*, 5º Festival Trama, Porto, Estadio do Dragão, 15 de Outubro de 2010, © da imagem L.Ceillier & P. Nydegger, <<http://www.festivaltrama.com/1502.html>> [acedido em 27/07/2011].

pág. 340

Screen shot, <http://sigarra.up.pt/fdup/album_geral.album?p_num=4> [acedido em 05/08/2011].

pág. 341

Screen shots, <http://www.google.com/search?hl=pt-PT&q=imagem+da+pol%C3%ADcia+criminal+com+suspeitos+de+um&gs_sm=e&gs_upl=17401727910175981511511212121012251726217.34.615110&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.&biw=1440&bih=780&um=1&ie=UTF-8&tbm=isch&source=og&sa=N&tab=wi> [acedido em 21/06/2011]

pág. 342

em cima: *Screen shots*, <<http://cinema.sapo.pt/magazine/premio/iraniano-mohamad-rasulof-e-eleito-melhor-realizador-da-mostra-un-certain-regard>> [acedido em 23/07/2011].

em baixo: *Screen shots*, <<http://ipsilon.publico.pt/cannes/texto.aspx?id=284646>> [acedido em 23/07/2011].

pág. 344

Screen shot, <<http://sicnoticias.sapo.pt/video/?articledId=540027>> [acedido em 11/05/2011].

pág. 345

Screen shots (pormenor), <<http://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=armas+e+dinheiro+apreendido+pela+pol%C3%ADcia+judici%C3%A1ria&oe=UTF-8&um=1&ie=UTF-8&tbm=isch&source=og&sa=N&hl=pt-PT&tab=wi&biw=1440&bih=780>> [acedido em 12/07/2011].

pág. 346

à direita em baixo: *Screen shots*, <http://lh5.ggpht.com/_V78tgi2DFM/SsEjnNGbzBI/AAAAAAAAEUs/QTN4UGkQdRI/s1600-h/cigarros%20marcas%20antigas%20santa%20nostalgia%20%5B4%5D.jpg> [acedido em 29/07/2011].

pág. 351

Imagem retirada de <<http://suecosta.files.wordpress.com/2010/03/1.jpg>> [acedido em 05/09/2011].

Filmes e vídeos

AKERMAN, Chantal, *Saut ma ville*, 1968, 13', p/b.

—————, *Hotel Monterey*, 1972, 63', cor.

—————, *La Chambre*, 1972, 11', cor, s/som.

—————, *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975, 200', cor.

—————, *News from Home*, 1976, 89', cor.

—————, *La Captive [A cativa]*, 1999, 107', cor.

AKERMAN, Chantal; COSTA, Pedro; WEERASETHAKUL, Apichatpong, *et al.*, *O Estado do Mundo*, 2007, 105', cor.

COSTA, Pedro, *O sangue*, Portugal, 1989, 95', p/b, 95'.

—————, *Ossos* 1997, cor, 94'.

—————, *Dans la chambre de Vanda [No quarto da Vanda]*, 2000, 178', cor.

—————, *Ou gît votre sourire enfoui? [Onde jaz o teu sorriso?]*, 2001, 102', cor, p/b.

—————, *6 Bagatelas*, 2003, 18', p/b.

—————, *En avant jeunesse [Juventude em marcha]*, 2006, 154', cor.

—————, *Ne change rien*, 2009, 95', p/b.

EXPORT, Valie, *Mann & Frau & Animal [Man & Woman & Animal]*, 1970-73, 16 mm, 9', b/p, cor.

—————, *...Remote...Remote*, 1973, 16 mm, 10', cor.

—————, *Adjungierte Dislokationen [Adjunt Dislocations]*, 16 mm e 8mm, 10', loop, 1973.

EXPORT, Valie, *Sintagma*, 1984, 16 mm, 17', cor.

FLORES, Livia, *A Cadeia alimentar*, 2001, instalação vídeo (vidro e lettering).

- GODARD, Jean-Luc, *Bande à Part*, 1964, 95', p/b.
- , *Masculin Féminin* [*Masculino Feminino*], 1966, 100', p/b.
- , *Week End*, 1967, 105', cor.
- , *Sympathy for the devil*, 1968, 100', cor.
- , *Numéro Deux*, 1975, 88', cor.
- , *Histoire(s) du cinéma*, 1988, 268', p/b, cor.
- , *Film Socialisme*, 2010, 101', cor.
- GOMES, Miguel, *Aquele querido mês de Agosto*, 2008, 150', cor.
- HELLMAN, Monte, *Road to Nowhere* [*Sem Destino*], 2010, 120', cor.
- KIAROSTAMI, Abbas, *Nan va kuche* [*O pão e a rua*], 1970, 11', p/b.
- , *Namay-e nazdik* [*Close-up*], 1990, 93', cor.
- , *Bad ma-ra Khahad bord-* [*O vento levar-nos-á*], 1999, 118', cor.
- , *Khane-ye dust Kojast?* [*Onde fica a casa do meu amigo?*], 1987, 83', cor.
- , *Mash-e shab* [*Os trabalhos de casa*], 1989, 86', cor.
- , *Tam'-e ghilas* [*O sabor da cereja*], 1997, 99', cor.
- , *Ten* [*Dez*], 2002, 91', cor.
- , *Five*, 2003, 74', cor.
- , *Shirin*, 2008, 92', cor.
- , *Copie Conforme* [*Cópia Certificada*], 2010, 106', cor.
- KUSTURICA, Emir, *Dom za vesanje* [*O tempo dos ciganos*], 1988, 136', cor.
- MAIOLINO, Anna Maria, *Aos quatro ventos*, 2001/2009, filmado em câmara H8 e editado em vídeo digital, 4'30", cor.
- , *Eu e tu*, 2008, vídeo digital, som, 1'40", cor.
- , *Quaquaraquaa*, 1999-2009, filmado em câmara H8 e editado em vídeo digital, 4'20", cor.
- MANGOLTE, Babette, *The camera: Je or la Caméra: I*, 1977, 88', p/b, cor.
- , *Water Motor*, 1978, 7', p/b.
- MARKER, Chris, *La Jetée*, 1962, 28', p/b.
- MENDONZA, Brillante, *Lola*, 2009, 110'.
- MEYER, Ursula, *Home* [*Lar doce lar*], 2008, 95', cor.

- MONTEIRO, João César, *Branca de Neve*, 2000, 75', cor.
- , *Vai e vem*, 2003, 175', cor.
- MORETTI, Nanni, *Il giorno della prima di Close Up* [O dia da estreia de Close-up], 1996, 8', cor.
- NAUMAN, Bruce, *Manipulating a Fluorescent Tube*, 1969, 1 canal vídeo, 62', p/b.
- , *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, 1967-68, 16 mm, 10' 30", p/b, s/ som.
- , *Stamping in the Studio*, 1968, 1 canal vídeo, 60', p/b.
- , *Wall-Floor Positions*, 1968, 1 canal vídeo, 58'37", p/b.
- , *Mapping the Studio I (Fat chance John Cage)*, 2001, vídeo instalação.
- VARDA, Agnès, *Ô saisons, ô châteaux...*, 1957, 22', cor.
- , *L'Opéra-mouffe*, 1958, 17'. p/b.
- , *Les Fiancés du pont Mac Donald*, 1961, 3', p/b.
- , *Cléo de 5 à 7* [2 horas na vida de uma mulher], 1961, cor e p/b.
- , *Oncle Yanco*, 1967, 22', cor.
- , *Black Panthers*, 1968, 27', cor.
- , *Réponse de femmes*, 1975, 8', cor.
- , *Plaisir d'amour en Iran*, 1976, 6', cor.
- , *Les Dites Cariatides*, 1984, 13', cor.
- , *Sans toit ni loi* [Sem eira nem beira], 1985, 105', cor.
- , *Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après* [Os respigadores e a respigadora], 2002, 79', cor.
- , *Ydessa, les ours et etc...*, 2004, 44', cor.
- , *Les plages d'Agnès* [As praias de Agnès], 2008, 110', cor.
- VERTOV, Dziga, *Chelovek kinoapparatum* [O Homem da câmara de filmar], 1929, 67', p/b.
- WEERASETHAKUL, Apichatpong, *Phantoms of Nabua*, 2009, 10'56", cor.
- , *Uncle Boonmee who can Recall his Past Lives* [O Tio Boonmee que se Lembra das Suas Vidas Anteriores], 2010, 113', cor.
- WENDERS, Wim, *Paris, Texas*, 1984, 139', cor.

Bibliografia

Livros, catálogos e outras publicações em volume:

- AGAMBEN, Giorgio (1990), *A Comunidade que Vem [La Comunità che viene]*, trad. de António Guerreiro, Lisboa, Editorial Presença, 1993.
- (1995), *O Poder Soberano e a Vida Nua: Homo Sacer [Homo Sacer]*, trad. de António Guerreiro, Lisboa, Editorial Presença, 1998.
- (1992), “Notas Sobre el Gesto” [*Note sul gesto*], trad. de Antonio Gimeno Cuspina, in *Medios Sin Fin: Notas sobre la Política*, Madrid, Pre-Textos, 2001, pp. 47-56.
- (2005), *Profanações [Profanazioni]*, trad. de Luísa Feijó, Lisboa, Edições Cotovia, 2006.
- (2007), *Ninfas [Ninfe]*, trad. de Antonio Gimeno Cuspina, Valencia, Pre-Textos, 2010.
- (2009), *Nudez [Nudità]*, trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio d’Água, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio, *et al.* (2007), *Bartleby: Escrita da Potência*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- AHTILA, Eija-Liisa (2004), *The Cinematic Works of Eija-Liisa Ahtila*, Helsinki, Crystal Eye Ltd.
- ANAUT, Alberto, Ed. (2010), *TV/Arts/TV: La televisión tomada por los artistas*, Barcelona, La Fábrica/ Arts Santa Monica.
- ARRHENIUS, Sara, *et al.*, Eds. (2003), *Black Box Illuminated*, Stockholm, IASPIS.
- AUGÈ, Marc (1998), *As Formas do Esquecimento [Les Formes de l’oubli]*, trad. de Ernesto Sampaio, Almada, Íman Edições, 2001.
- BALLÓ, Jordi e HISPANO, Andrés, Eds. (2001), *La ciutat dels cineastes*, Barcelona, Diputació Barcelona.

- BALTAZAR, Maria João (2009), *O olhar moderno: A fotografia enquanto objecto e memória*, Matosinhos, ESAD.
- BARRADAS, Ana (1998), *Dicionário de mulheres rebeldes*, Lisboa, Antígona.
- BÁRTOLO José (2007), *Corpo e sentido: Estudos intersemióticos*, Covilhã, Livros LabCom. <<http://www.livroslabcom.ubi.pt/livro.php?l=53>> [acedido em 23/02/2009].
- BASBAUM, Ricardo, Ed. (2001), *Mistura+Confronto* Porto, Porto 2001.
- (2007), *Além da pureza visual*, Porto Alegre, Zouk.
- BASILICO, Stefano, Ed. (2004), *Cut: Film as Found Object in Contemporary Video*, Milwaukee (WI), Milwaukee Art Museum.
- BATARDA, Eduardo (2009), *Eduardo Batarda*, Oeiras, Centro de Arte Manuel de Brito (CAMB).
- BAUDRY, Jean-Louis (1970), “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus” [*Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base*], in ROSEN, Philip, Ed., *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, New York, Columbia University Press, 1986, pp. 281-298.
- BENJAMIN, Walter (2004), *Imagens do Pensamento*, trad. e ed. de João Barrento, Lisboa, Relógio d'Água.
- BENTHAM, Jeremy, *et al.* (1989), *El panoptico*, Madrid, La Piqueta.
- BHATTACHARYA-STETTLER, Therese, Ed. (1998), *Marina Abramović: Artist Body - Performances 1968-1998*, Milano, Edizioni Charta.
- BIEMANN, Ursula, Ed. (2003), *Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*, Zurich, Institute für Theorie der Gestaltung und Kunst (ith)/Voldemeer AG Zurich.
- BOUHOURS, Michel, Ed. (1996), *L'Art du mouvement: Collection cinématographique du Musée national d'art moderne 1919-1996*, Paris, Centre Georges Pompidou.
- BOURGEOIS, Caroline, Ed. (2003), *Valie Export*, Montreuil, Éditions de l'oeil.
- BRESSON, Robert (1975), *Notas Sobre o Cinematógrafo [Notes sur le Cinématographe]*, trad. de Pedro Mexia, Porto, Porto Editora, 2000.
- CABO, Ricardo Matos, Ed. (2009), *Cem mil cigarros: Os filmes de Pedro Costa*, Lisboa, Orfeu Negro.
- CARDOSO, João Sousa (2004), *Práticas e recepção do vídeo em Portugal*, Dissertação de Mestrado Ciências da Comunicação – Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- (2009), *L'imaginaire de la communauté portugaise en France, à travers les images en mouvement (1967-2007)*, Doctorat Sciences Sociales, Paris, Université Paris Descartes – Sorbonne, École Doctorale.

- CARLOS, Isabel, Ed. (2010), *Professores*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/CAM.
- CASCAIS, António Fernando (2009), “O que é um dispositivo?” in CASCAIS, António Fernando, *et al.*, Eds., *Lei, segurança e disciplina: Trinta anos depois de vigiar e punir*, Lisboa, Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, 2009, pp. 31-53.
- CERANTOLA, Neva e FINA, Simona, Eds. (2004), *Abbas Kiarostami*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- CHATWIN, Bruce (1996), *Anatomia da errância [Anatomy of Restlessness]*, trad. de Helena Cardoso, Lisboa, Quetzal Editores, 1997.
- COMER, Stuart, Ed. (2009), *Film and Video Art*, London, Tate Publishing.
- COSTA, Bénard da Costa, et al. (1998), *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- COSTA, Luiz Cláudio da, Ed. (2009), *Dispositivos de registro na arte contemporânea*, Rio de Janeiro, Contra Capa.
- , Ed. (2010), *Tempo-Matéria*, Rio de Janeiro, Contra Capa.
- COSTA, Pedro (2005 [2004]), “Uma porta fechada que nos deixa a imaginar”, trad. de Ana Carvalho, in *O cinema de Pedro Costa*, São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2010, pp. 147-167.
- CRARY, Jonathan (1990), *Techniques of the Observer*, Cambridge (Mass.)/London, The MIT Press, 1992.
- (1999), *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, Cambridge (Mass.)/London, The MIT Press.
- CRUZ, Carla e VALENTE, Virgínia, Eds. (2010), *Novas cartas portuguesas*, Coimbra, All My Independent Women.
- CRUZ, Maria Teresa, Ed. (1997), *Inter@actividades*, Lisboa, CECL / C. M. Lisboa.
- DEBUYST, Christian (2008), *Dessiner, écrire, penser. Martha Wéry: Les dessins de la première période 1952-1953*, s. l., Couper ou pas couper.
- DELEUZE, Gilles (1989), “O que é um dispositivo?” [*Qu’est-ce qu’un dispositif?*], trad. de Edmundo Cordeiro, in *O mistério de Ariana*, Lisboa, Vega, 1996, pp. 83-96.
- (1993), *Crítica e Clínica [Critique et Clinique]*, Lisboa, Edições Sécuro XXI, 2000.
- (1983), *A imagem-movimento: Cinema 1 [Cinéma 1: L’image-mouvement]*, trad. de Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
- (1985), *A imagem-tempo: Cinema 2 [Cinéma 2: L’image-temps]*, trad. de Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

- DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire (1990), *Pourparlers*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- DOUGLAS, Stan e EAMON, Christopher, Eds. (2009), *Art of Projection*, Ostfildern, Hatje Cantz.
- DUGUET, Anne-Marie (2002), *Déjouer l'image: Créations électroniques et numériques*, Nîmes, Éditions Jaqueline Chambon.
- DUVE, Thierry De, et al. (1999), *Marthe Wéry: Un débat en Peinture/A Debate in Painting*, Bruxelles, La Lettre Volée.
- EGOYAN, Atom e BALFOUR, Ian, Eds. (2004), *Subtitles: On the Foreignness of Film*, Cambridge (Mass.), The MIT Press/Alphabet Media City.
- ELENA, Alberto (2002), *Abbas Kiarostami*, Madrid, Cátedra.
- ELWES, Catherine (2005), *Video Art, A Guide Book*, London, I.B.Tauris.
- FERGUSON, Russell, Ed. (1996), *Art and Film Since 1945: Hall of Mirrors*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art/The Monacelli Press.
- FERNANDES, João et al., Ed. (2007), *Fora!/Out!: Pedro Costa/Rui Chafes*, Porto, Fundação de Serralves.
- FINA, Luciana, Ed. (1993), *Agnès Varda: Os filmes e as fotografias*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- FLORES, Livia (2007), *Como fazer cinema sem filme?*, Tese de doutorado, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Escola de Belas Artes.
- FOSTER, Hal, Ed. (1988), *Vision and Visuality*, Seattle (WA), Bay Press.
- (1996), *The Return of the Real: The Avant-Gard at the End of the Century*, Cambridge (Mass.)/London, The MIT Press.
- FOUCAULT, Michel (1969), *O que é um autor? [Qu'est-ce qu'un auteur?]*, trad. de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro, Lisboa, Vega, 1992.
- ([1970]), *A ordem do discurso [L'Ordre du discours: Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970]*, trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio, Lisboa, Relógio d'Água, 1997.
- (1977), "L'oeil du pouvoir", in *Dits et écrits II: 1976-1988*, 2001, pp. 190-207.
- FROHNE, Ursula, Ed. (1999), *Video Cult/ures: Multimediale Installationen der 90er Jahre*, Karlsruhe, ZKM/Dumont.
- GIL, José (1981), *Metamorfoses do corpo*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1997.
- (2001), *Movimento total: O corpo e a dança*, Lisboa, Relógio d'Água Editores.
- (2005), «Sem título»: *Escritos sobre arte e artistas*, Lisboa, Relógio d'Água.

- (2010), *A arte como linguagem*, Lisboa, Relógio d'Água.
- GRILO, João Mário (2006), *O homem imaginado: Cinema, acção, pensamento.*, Lisboa, Livros Horizonte.
- (2007), *As lições do cinema: Manual de filmologia*, Lisboa, Edições Colibri/ Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- HALL, Doug e FIFER, Sally Jo, Eds. (1990), *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, New York, Aperture Foundation.
- HANHARDT, John, Ed. (1986), *Video Culture: A Critical Investigation*, New York, Visual Studies Workshop Press.
- HEATHFIELD, Adrian e HSSIEH, Tehching (2009), *Out of now: The lifeworks of Tehching Hsieh*, Cambridge (Mass.)/London, The MIT Press.
- HEIDEGGER, Martin (1953), "The Question Concerning Technology" [*Die Frage nach der Technik*], in *The Question Concerning Technology and Other Essays*, New York, Harper and Row, 1977, pp. 3-35.
- HILLIER, Jim (1986), *Cahiers du Cinema: 1960-1968 - New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- HUFFMAN, Kathy Rae e MIGNOT, Dorine, Eds. (1987), *The Arts for Television*, Amsterdam/ Los Angeles, Stedelijk Museum/The Museum of Contemporary Art.
- ILES, Chrissie, Ed. (2001), *Into the Light: The Projected Image in American Art 1967-1977*, New York, Whitney Museum of American Art.
- KLEIST, Heinrich von (1810), "Sobre o teatro de marionetas" [*Über das Marionettentheater*], trad. de José Miranda Justo, in *Sobre o teatro de marionetas e outros textos*, Lisboa, Antígona, 2009, pp. 131-143.
- KRAUSS, Rosalind (1999), *A Voyage On The North Sea: Art In The Age of the Post-Medium Condition*, London, Thames & Hudson.
- (1990), *Lo Fotográfico: Por una teoría de los desplazamientos* [*Le photographique. Pour une théorie des écarts*], trad. de Cristina Zelich, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- LEAL, Miguel (2010 [2009]), *A imaginação cega: Mecanismos de indeterminação na prática artística contemporânea*, Dissertação de Doutoramento, Porto, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- (2011), "Uma topologia dos media?" in PINHEIRO, Gabriela Vaz, Ed., (*Des*) *locações: exílio, topologia, deslocalização*, Porto, i2ADS, pp. 69-79.
- LEIGHTON, Tanya, Ed. (2008), *Art and the Moving Image: A Critical Reader*, London, Tate Publishing/Aferall.

- LEIGHTON, Tanya e BÜCHLER, Pavel (2003), *Saving the Image: Art after Film*, Glasgow/Manchester, Centre for Contemporary Arts/Manchester Metropolitan University.
- LOVINK, Geert e NIEDERER, Sabine, Eds. (2008), *Video Vortex Reader: Responses To YouTube*, Amsterdam, Institute of Network Cultures.
- MAGNAN, Nathalie, Ed. (1997), *La Vidéo, entre art et communication*, Paris, Énsba.
- MANOVICH, Lev (1995), "What is Digital Cinema?" <<http://www.manovich.net/TEXT/digital-cinema.html>> [consultado em 6/4/2009].
- MARTINEZ, Pablo (2006), *Vídeo: El principio. Cuaderno didáctico*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
- MELVILLE, Herman (1853), "Bartleby, o escrivão" [*Bartleby, The Scrivener*], trad. de Gil de Carvalho e Pedro Paixão, in AGAMBEN, Giorgio et al., *Bartleby: Escrita da potência*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, pp. 73-115.
- MORGAN, Jessica e MUIR, Gregor, Eds. (2004), *Time Zones: Recent Film and Video*, London, Tate Publishing.
- MORGAN, Robert C., Ed. (2000), *Gary Hill*, Baltimore/London, PAJ Books/The Johns Hopkins University Press.
- MOURE, Gloria, Ed. (1996), *Ana Mendieta*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporânea.
- Ed. (1997), *Dan Graham*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporânea.
- MULVEY, Laura (2006), *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, London, Reaktion Books.
- NANCY, Jean-Luc (2001), *O «há» da relação sexual [L'il y a du rapport sexuel]*, trad. de Pedro Eiras, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2008.
- NAUMAN, Bruce e KRAYNAK, Janet (ed.) (2001), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews*, Cambridge (Mass.)/London, The MIT Press, 2003.
- NEYRAT, Cyril, Ed. (2008), *Dans la chambre de Vanda: Conversation avec Pedro Costa*, Nantes, Capricci.
- OLIVARES, Rosa, Ed. (2009), *100 Video Artists*, Madrid, Exit Publicaciones.
- OLIVEIRA, Dario, Ed. (2001), *Digital cinema: Ciclo de cinema, instalação e performance*, Porto, Porto 2001.
- PAQUOT, Claudine, Ed. (2004), *Chantal Ackerman: Autoportrait en cinéaste*, Paris, Cahiers du Cinéma/Centre Pompidou.
- PARFAIT, Françoise (2001), *Video: Un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard.

- PEREIRA, Georgia da Cruz (2009), "Análise do dispositivo narrativo fílmico em *Dez*, de Abbas Kiarostami", *Actas do XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*, Maio de 2009, Teresina.
- PÉREZ, Miguel von Hafe e SILVA, Paulo Cunha e, Eds. (2001), *A Experiência do Lugar: Arte & Ciência*, Porto, Porto 2001.
- PERNIOLA, Mario (1991), *Do Sentir [Del sentire]*, trad. de António Guerreiro, Lisboa, Editorial Presença, 1993.
- (1990), *Enigmas, o Momento Egípcio na Sociedade e na Arte [Enigmi, Il momento egizio nella società e nell'arte]*, trad. de Cátia Benedetti, Venda Nova, Bertrand Editora, 1994.
- (2000), *A Arte e a sua Sombra [L'Arte e la sua ombra]*, trad. de Armando Silva Carvalho, Lisboa, Assírio e Alvim, 2006.
- PETRO, Patrice, Ed. (1995), *Fugitive Images: From Photography to Video*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press.
- PREAT, Valeria, Ed. (2005), *Circuito fechado: Filmes e vídeos de Bruce Nauman 1967-2001*, Rio de Janeiro, Centro Cultural do Brasil.
- QUEIROZ, Clara (2008), *Se não puder dançar esta não é a minha revolução: Aspectos da vida de Emma Goldman*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- RAJCHMAN, John (1988), "Foucault's Art of Seeing", in *Philosophical Events: Essays of the Eighties*, New York, Columbia University Press, 1991, pp. 68-102.
- RANCIÈRE, Jacques (2008), *O espectador emancipado [Le Spectateur émancipé]*, trad. de José Miranda Justo, Lisboa, Orfeu Negro, 2010.
- RAVENAL, John (2002), *Outer and Inner Space: Pipilotti Rist, Shirin Neshat, Jane and Louise Wilson, and the History of Video Art*, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts.
- REES, A. L. (1999), *A History of Experimental Film and Video*, London, British Film Institute.
- RENOV, Michael e SUDENBURG, Erika, Eds. (1996), *Resolutions: Contemporary Video Practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
- RODRIGUES, António, Ed. (1998), *Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- ROLLING, Stella, Ed. (2000), *Hers: Video as a Female Terrain*, Viena, Springer-Verlag.
- SERPA, Luís, Ed. (1994), *Múltiplas dimensões*, Lisboa, Centro Cultural de Belém.
- SHAW, Jeffrey e WEIBEL, Peter, Eds. (2003), *Future Cinema: The Cinematic Imaginary After Film*, Cambridge (Mass.)/London, The MIT Press.

- SICHEL, Berta, Ed. (2006), *Primera generación: Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- SIMON, Joan, Ed. (1993), *Bruce Nauman*, Minneapolis, Walker Art Center.
- SONTAG, Susan (1966), *Contra a Interpretação e Outros Ensaios [Against Interpretation and Other Essays]*, trad. de José Lima, Lisboa, Gótica, 2004.
- STURKEN, Marita (1999), "Olhando para trás: Arte do vídeo nos anos sessenta e setenta" [*Glancing Backard: Video Art in the 1960s/1970s*], trad. de Graça Margarido, in *Circa 68*, Porto, Fundação de Serralves, pp. 544-561.
- TATAY, Helena, Ed. (2010), *Anna Maria Maiolino*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.
- TORRES, David G., Ed. (2005), *CASM vol. 1*, Barcelona, Centro d'Art Santa Mónica.
- VERGINE, Lea (1974), *Body Art and Performance: The Body as Language*, Milano, Skira Editore, 2000.
- VERZOTTI, Giorgio, Ed. (2002), *Shirin Neshat*, Milano, Edizioni Charta.
- VIVEIROS, Paulo (2003), *A imagem do cinema: História, teoria e estética*, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, 2005.
- (2007), *Espaços densos: Configurações do cinema digital*, Dissertação de Doutoramento, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa.
- YOUNG, Paul e DUNCAN, Paul, Eds. (2009), *Art Cinema*, Köln, Taschen.
- YOUNGBLOOD, Gene (1970), *Expanded Cinema*, New York, Dutton, <http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/book.pdf> [acedido em 28/4/2009].
- ŽIŽEK, Slavoj (2005), *Lacrimae Rerum*, trad. de Luís Leitão, Lisboa, Orfeu Negro, 2008.

Publicações periódicas

- AAVV, "Le Monde de A. K.", *Cahiers du Cinéma*, 493, Juillet/Août 1995, pp. 80-87.
- AAVV, *Video Art*, *Exit Express*, 54, Mayo 2010.
- AUPING, Michael (2001), "Imagem em movimento: Entrevista com Bruce Nauman", *Arte Capital*, 07/11/2007, <<http://www.artecapital.net/fotografia.php?ref=6>> [consultado em 30/4/2008].

- BAUDRY, Jean-Louis (1975), “Le dispositif: approches métapsychologiques de l’impression de réalité”, *Communications*, 23:23, pp. 56-72, <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1348> [consultado em 5/6/2011].
- BEAGLES, John e BEACH, David (2005), “Video Purified of Television: On Why Video Art Wants to be Boring”, *Vector*, x:05, Julho 2005, <http://www.virose.pt/vector/x_02/beagles_beech.html> [consultado em 6/13/2008].
- BEJA, Hélder (2011), “Festim para os sentidos na selva de Apichatpong Weerasethakul”, *Público*, Ípsilon, 01/04/2011.
- BELANCIANO, Vítor (2011), “O regresso dos intelectuais”, *Público*, Ípsilon, 05/08/2011.
- BRYUKHOVETSKA, Olga (2010), “«Dispositif» Theory: Returning to the Movie Theater”, *Art It*, Special Contributions, 10/08/2010, <http://www.art-it.asia/u/admin_ed_columns_e/apskOCMPV5ZwoJrGnvxf> [consultado em 20/7/2011].
- CÂMARA, Vasco (2011), “Para sermos melhores espectadores”, *Público*, Ípsilon, 01/04/2011.
- (2009), “Em Portugal estamos a um passo deste abismo: faz-nos falta o cinema...” *Público*, Ípsilon, 25/09/2009.
- CARDOSO, Miguel Esteves (2011), “As edições atraentes”, *Público*, 11/06/2011.
- CARVALHO, Patrícia (2011), “PS critica obra na avenida da Boavista e diz que a Câmara do Porto está «a preparar aquele troço para as corridas»”, *Público*, Local (Porto), 11/05/2011.
- CARVALHO, Patrícia e MIRANDA, Adriano (2011), “Henrique Amaral, Adeus ao poço da morte”, *Público*, 26/09/2011.
- CARVALHO, Paula Torres de (2011), “Futuros juízes e procuradores apanhados a copiar em teste acabaram com nota 10”, *Público*, 09/06/2011.
- COSTA, Luiz Cláudio da (2009), “Máquinas de desvios: as instalações com filmes de Livia Flores”, *Concinnitas*, Ano X, 1: 14, Junho 2009, pp. 34-41.
- COSTA, Pedro (1998), “Pedro Costa [entrevista]”, *Número*, 0, Verão 1998, pp. 50-59.
- COSTA, Tiago Bartolomeu (2011), “Marina descobriu a sua casa de bonecas”, *Público*, P2, 11/07/2011.
- COUTINHO, Isabel (2009), “Pedro, Inês e os fantasmas”, *Público*, Ípsilon, 25/09/2009.
- CRESPO, Nuno (2011), “João Penalva a três vozes”, *Público*, Ípsilon, 22/07/2011.
- FARIA, Óscar (2011), “Entrevista com Francisco Tropa: Contra o tempo”, *Público*, P2, 04/06/2011.
- (2009), “As utopias de Agnés”, *Público*, Ípsilon, 16/10/2009.

- FERREIRA, Sónia e ALMEIDA, Sónia Vespeira de (2009), "Entrevista: Catarina Mourão", *Arquivos da Memória: Antropologia, Arte e Imagem*, 5-6 (Nova Série), Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa.
- FLORES, Livia (2007), "Como fazer cinema sem filme?" *Arte&Ensaio*, 15, 2007, pp. 26-33.
- (2009), "Notas sobre a (Fotografia das sombras dos ready-mades)", *Concinnitas*, Ano X, 1: 14, Junho 2009, <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos14/livia.htm>> [acedido em 3/05/2011].
- FOSTER, Hal (2004), "An Archival Impulse", *October*, 110, Fall 2004, pp. 3-22.
- (2004), "Vision Quest: The Cinema of Harun Farocki", *Artforum International*, 43: 3, November 2004, pp. 156-163.
- FOSTER, Hal, *et al.* (2003), "Round Table: The Projected Image in Contemporary Art", *October*, 104, Spring 2003, pp. 71-96.
- FRAMPTON, Hollis (2004 [1979]), "The Invention Without a Future", *October*, 109, Summer 2004, pp. 64-75.
- FROTA, Gonçalo (2011), "Apanhar sonhos com leite e sal", *Público*, Ípsilon, 03/06/2011.
- GASPAR, Miguel (2011), "O actor roubado", *Público*, Pública, 12/06/2011.
- GIL, José (2003), "Um Virtual Ainda Pouco Virtual", *Revista de Comunicação e Linguagens*, 31 (Imagem e vida), pp. 11-18.
- (2011), "Ângelo de Sousa", *Público*, 04/04/2011.
- GOMES, Kathleen (2009), "Marcha-atrás com Agnés Varda", *Público*, Ípsilon, 16/10/2009.
- GRILO, João Mário e MONTEIRO, Paulo Filipe, Eds. (1996), *O que é o cinema?*, Revista de Comunicação e Linguagens, Lisboa, Edições Cosmos.
- GROYS, Boris (2002), "On the New", *Artnodes*, 4, <<http://www.uoc.edu/artnodes/espai/eng/art/groys1002/groys1002.html>> [consultado em 29/5/2011].
- GUIMARÃES, Pedro e RIBEIRO, Daniel (2007), "Entrevista a Pedro Costa", *Comunidade Virtual de Antropologia*, entrevista nº 47, 13/11/2008, <<http://www.antropologia.com.br/entr/colab/e47-pcosta.pdf>> [consultado em 6/4/2011].
- HIMMEL, Rita (2011), "Entrevista David Carson: O surfista que abalou o mundo do design tipográfico", *Público*, P2, 14/06/2011.
- JOSELIT, David (2000), *The Video Public Sphere*, *Art Journal*, 59:2, Summer 2000, pp. 47-53, <<http://www.jstor.org/pss/778100>> [acedido em 3/4/2011].
- LORENA, Sofia (2009), "Mulheres vão entrar finalmente na política", *Público*, 26/09/2011.
- KRAUSS, Rosalind (1976), "Video: The Aesthetics of Narcissism", *October*, 1, Spring 1976, pp. 50-64.

- MACHADO, Ana (2009), “O fotógrafo acusado de manipulação pelo New York Times «sabia que ia desafiar as convenções»”, *Público*, 11/07/2009.
- MARMELEIRA, José (2010), “Odisseia no Espaço de Jane e Louise Wilson”, *Público*, Ípsilon, 22/01/2010.
- (2010), “«Tempo Suspenso» nos espaços invisíveis do CAM”, *Público*, Ípsilon, 22/01/2010.
- (2010), “Um monólito chamado Stanley Kubrick”, *Público*, Ípsilon, 22/01/2010.
- MARTINHO, Pedro (2010), “Gary Hill: O sol e o aço”, *Público*, Ípsilon, 22/10/2010.
- MENDE, Doreen (2009), “Back to the Present”, *The Displayer*, 3, 2009, pp. 113-121.
- MENDES, Pedro Rosa (2010), “Abbas Kiarostami: «As mulheres são mais emocionais, complexas e belas»”, *Público*, Ípsilon, 25/06/2010.
- MIRANDA, José A. Bragança (1999), “Fim da mediação?: De uma agitação na metafísica contemporânea”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, 25-26 (Real vs Virtual), Março 1999, pp. 293-330.
- MOURINHA, Jorge (2009), “Geração perdida”, *Público*, Ípsilon, 25/09/2009.
- NANCY, Jean-Luc (2000), “Cinquenta e Oito Indícios Sobre o Corpo”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, 33 (Corpo, Técnica, Subjectividade), Outubro 2000, pp. 15-23.
- OLIVEIRA, Luís Miguel (2009), “Uma pequena avalanche”, *Público*, Ípsilon, 25/09/2009.
- (2010), “Um cineasta no labirinto”, *Público*, Ípsilon, 25/06/2010.
- OLIVEIRA, Mariana (2011), “Futuros juizes e procuradores apanhados a copiar em teste acabaram com nota 10”, *Público*, 16/06/2011.
- PAÏNI, Dominique (2009), “Por que se expõe o cinema?”, *Concinnitas*, Ano X, 1: 14, Junho 2009, pp. 9-13.
- PARENTE, André e CARVALHO, Victa de (2009), “Entre cinema e arte contemporânea”, *Galáxia*, 17, Junho de 2009, pp. 27- 40.
- PLATE, S. Brent (2003), “Between Cinema and a Hard Place: Gary Hill’s Video Art Between Words and Images”, *Criticism*, 45:1, Winter 2003, pp. 109-127, <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2220/is_1_45/ai_105967793/> [consultado em 1/4/2011].
- PEREIRA, Ana Cristina (2011), “Mulheres vendidas a partir de um país que não existe”, *Público*, P2, 11/06/2011.
- PEREIRA, Fernando José (1999), “O autor como entidade viral (?)”, <http://www.virose.pt/fjp/fjp_tralhas/texto5.html> [consultado em 1/06/2009]

- (2000), “A curiosidade afinal não matou o gato, parte I”, <http://www.virose.pt/fjp/fjp_tralhas/texto6.html> [consultado em 1/06/2009].
- POURVALI, Bamchade (2010), “Elas são o verdadeiro rosto do Irão”, *Público*, Ípsilon, 25/06/2010.
- QUEIRÓS, Luís Miguel (2011), “A auto-ironia é afastar-me de mim, deixar-me desamparado”, *Público*, Ípsilon, 17/07/2011.
- SOUSA, Hugo Daniel (2011), “A tragédia na vida não é falhar os nossos objectivos mas sim não ter objectivos”, *Público*, 18/06/2011.
- SMITHSON, Robert (1971), “Atopia Cinemática” [*A Cinematic Atopia*], *Caderno SESC - Videobrasil*, 03, 2007, pp. 66-69, <http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200803/20080326_202727_Ensaio_RSmithson_CadVB3_P.pdf> [consultado em 6/11/2010].
- VALENTE, Francisco (2011), “O cinema de Apichatpong Weerasethakul é a sua memória”, *Público*, Ípsilon, 03/06/2011.
- VALENTE, Francisco (2011), “«Guerra Civil»: um filme imperdível”, *Público* on-line, 05/07/2011. <<http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=289102>> [consultado em 05/07/2011]
- ZACARIAS, Maria Antónia (2011), “Canadianos na corrida ao ouro no Alentejo”, *Público*, 14/06/2011
-

