

UNIVERSIDADE DO PORTO
FACULDADE DE BELAS-ARTES



CÉU AZUL: A DESCOBERTA DE UMA EXPERIÊNCIA CINEMATOGRÁFICA

MARIA JOÃO SANTOS CARVALHO DE ALMEIDA

PROJETO-TESE APRESENTADO
À FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO PARA
OBTENÇÃO DE GRAU DE DOUTOR EM ARTES PLÁSTICAS
SOB A ORIENTAÇÃO DA PROFESSORA DOUTORA

AIDA ESTELA CASTRO

2024

UNIVERSIDADE DO PORTO
FACULDADE DE BELAS-ARTES



CÉU AZUL: A DESCOBERTA DE UMA EXPERIÊNCIA CINEMATOGRÁFICA

MARIA JOÃO SANTOS CARVALHO DE ALMEIDA

ORIENTADORA: AIDA ESTELA CASTRO

PROJETO-TESE ESPECIALMENTE ELABORADO E
APRESENTADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR EM
BELAS-ARTES
(3º CICLO)

JÚRI:

PRESIDENTE: DOUTOR FERNANDO JOSÉ PEREIRA,
PROFESSOR ASSOCIADO DA FACULDADE DE BELAS ARTES
DA UNIVERSIDADE DO PORTO

VOGAIS:

DOUTOR LUÍS CARLOS DA COSTA NOGUEIRA, PROFESSOR
ASSOCIADO DA UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR;

DOUTORA SUSANA NASCIMENTO DUARTE, PROFESSORA
ADJUNTA DO INSTITUTO POLITÉCNICO DE LEIRIA;

DOUTORA CRISTINA MANUELA VAZ RAINHA MATEUS,
PROFESSORA AUXILIAR DA FACULDADE DE BELAS ARTES DA
UNIVERSIDADE DO PORTO;

DOUTORA AIDA ESTELA DE CASTRO MONTEIRO DA COSTA,
PROFESSORA AUXILIAR CONVIDADA DA FACULDADE DE
BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO

2024

DEDICATÓRIA

Aos meus tios
Mário, Fernanda e Odete,
que me ensinaram a contemplar o céu azul.

Aos meus pais
Ana Maria e Emílio
que permitiram que este projeto acontecesse.

À Mafalda, ao Flávio, à Deolinda, ao Loureiro e ao Borges,
os amigos que não me deixaram desistir de fazer estes filmes.

Ao André,
que sem saber abriu de novo as janelas para o céu azul.

AGRADECIMENTOS

Devo a presente tese aos meus pais, pelo seu apoio incondicional, que agradeço profundamente.

Agradeço à Mafalda Castelo-Branco, pela incondicional amizade e apoio nas inúmeras reflexões mas também na elaboração desta tese.

Um especial agradecimento à minha orientadora, Aida Estela Castro, que soube guiar-me neste caminho de escrita de luz.

Agradeço à FBAUP, em particular ao Fernando José Pereira, por ser a peça fundamental para a existência de um doutoramento prático em Artes Plásticas.

Agradeço à minha família, aos amigos e a todos aqueles que me ajudaram e incentivaram a concretizar este projeto.

RESUMO

Como vivo junto ao mar, na freguesia da Madalena (Vila Nova de Gaia, Portugal), e porque cresci aqui, comecei a olhar para o céu com intenção de o captar audiovisualmente, na sua forma diegética.

Atualmente, num mundo em constante transformação afetado pelas alterações climáticas e pela ação humana, urge refletir sobre como o trabalho da arte é fundamental para captar e transmitir o contexto em que vivemos e em como esta pode ser uma fonte de inspiração na relação entre arte, sociedade e natureza. É um mergulho dentro da natureza que nos rodeia e da nossa natureza humana.

Registar os céus azuis é um exercício de ilusão versus realidade, tal como vemos da Terra, e uma metáfora perfeita para aquilo que o cinema é, na sua essência.

A presente tese-relatório de natureza artística versa sobre o processo de desenvolvimento de três filmes, respectivamente filmados e intitulados “Cápsula Azul” (2019), “Azul Averso” (2020) e “Céu Azul” (2021).

Este trabalho vem no seguimento de uma prévia série audiovisual intitulada “Cápsulas de Luz/Substâncias de Lugar” (2017), na qual se incluem palavras-chave tais como “autenticidade”, “natureza”, “imagens em movimento”, já que o conceito deriva da ideia das imagens em movimento serem apreciadas como “pinturas/impressões em movimento”, para posterior contemplação e fruição artística, que permitem reflexões em torno do tempo, espaço e movimento.

Palavras-chave: autenticidade, natureza, cinema, contemplação

ABSTRACT

As I live near the sea, in the small village of Madalena in Vila Nova de Gaia (Porto district from Portugal), I started to look after the sky in order to capture the blue skies with moving images and diegetic sounds.

Nowadays, with climate changes and in a world full of transformations promoted by human hand that leads to uncertainty about the future of nature and how society is dealing with this pandemic times, it's urge to reflect on how art is fundamental to capture and show the world we are living in and how it also can be a source of inspiration for the relationship between art, society and nature.

A deep dive into the nature that surrounds us and into our inner human nature.

Catching the blue skies is an exercise of illusion versus reality as we see it from earth, a perfect metaphor for what cinema is in its essence.

This thesis reports the creative development of three films, respectively filmed and entitled "Cápsula Azul" (2019), "Azul Avesso" (2020) and "Céu Azul" (2021).

This work follows on from the previous audiovisual series "Light Capsules/Substances of Place" (2017), with key words such as "authenticity", "nature" and "moving image" as the concept idea of moving images to be seen as "paintings/impressions in movement", for posterior contemplation and reflection about time, space and movement. With the main focus in capturing and transmitting the essence (sound and image) of a place, all this resumes the field of both artistic work.

Keywords: authenticity, nature, cinema, contemplation

ÍNDICE

DEDICATÓRIA	V
AGRADECIMENTOS	VII
RESUMO	IX
ABSTRACT	XI
LISTA DE FIGURAS	XV
PRÓLOGO	1
INTRODUÇÃO	3
CAPÍTULO I. Práticas artísticas audiovisuais - a importância da serendipidade.	15
CONSTRUÇÃO DO FILME “CÁPSULA AZUL” (2019)	39
CAPÍTULO II. Práticas artísticas audiovisuais - a importância do som.	57
CONSTRUÇÃO DO FILME “AZUL AVESSO” (2020)	57
CAPÍTULO III. Práticas artísticas audiovisuais: a descoberta da experiência cinematográfica.	71
CONSTRUÇÃO DO FILME “CÉU AZUL” (2021)	71
CAPÍTULO IV. Modos de exibir: instalação	81
TESTES DE TRANSMISSÃO EM GALERIA DE ARTE	84
CAPÍTULO V. Registos do processo artístico	93
CONCLUSÃO	95
BIBLIOGRAFIA	99

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 . Fotograma do filme Verde (excerto da série videográfica “Cápsulas de Luz”, 2017), parte da residência artística do Museu da Luz, na Aldeia de Luz (junto ao Alqueva, em Mourão, Portugal).	7
Figura 2 . Fotografia do céu azul, em dia de céu limpo, na freguesia da Madalena, Vila Nova de Gaia (Portugal). Tirada em 6 de Março 2019, com o telemóvel.....	16
Figura 3 . Fotografia tirada com o telemóvel dia 14 de Março 2019 na freguesia da Madalena, Vila Nova de Gaia (Portugal), em dia de céu limpo. No horizonte vê-se o mar e uma espécie de neblina logo acima - que suponho que seja a tal poluição - e outra camada de nuvens esbranquiçadas. Vê-se também a câmara assente no tripé, a filmar o céu.	17
Figura 4 . Fotografia tirada com o telemóvel na freguesia de Canidelo, Vila Nova de Gaia (Portugal), em dia de céu limpo e sem previsão de chuva, em 22 de Março de 2019. No horizonte vê-se o mar e uma espécie de neblina logo acima - que suponho que seja a tal poluição. Se observarmos com atenção as cores, perceberemos a sujidade inerente, pois tem uma tonalidade acastanhada, em vez de uma escala de cinzentos, como seria de esperar. ...	19
Figura 5 . Fotografia tirada com o telemóvel na aula aberta organizada pela FBAUP e i2ADS, a 2 de Maio de 2019, onde se mostra a citação de Derrida proposta pela oradora Rosa Benítez Andrés.	42
Figura 6 . Fotografia tirada com o telemóvel à Casa-Museu Abel Salazar, 10 de Abril de 2019.	44
Figura 7 . Fotografia tirada com o telemóvel na montagem da exposição na Casa-Museu Abel Salazar, no dia 4 de Junho de 2019.....	47
Figura 8 . Fotografia da montagem de exposição, tirada com o telemóvel na Casa-Museu Abel Salazar, 4 de Junho de 2019. Vemos do lado direito o mini projetor em cima de um plinto e a imagem projetada em cima de um quadro que se encontrava exposto na sala de estar.	48
Figura 9 . Fotografia tirada com o telemóvel na Casa-Museu Abel Salazar, 4 de Junho de 2019. Vê-se na parede a projecção do filme “Cápsula Azul”, no dia da montagem da instalação.	49
Figura 10 . Fotografia tirada com o telemóvel durante a conferência de Thomas Apostolou, em Novembro de 2019, na Sala Magna da FBAUP, em que se vê um excerto de um slide.	53
Figura 11, Figura 12, Figura 13, Figura 14 . Quatro fotogramas de quatro filmes diferentes, ainda sem título, filmados no dia 7 de Abril de 2021.....	74
Figura 15 . Fotograma de filme ainda sem título, com a cor definida pela Pantone como a cor do ano de 2022.	77
Figura 16 . Fotograma do filme "Céu Azul".	77
Figura 17 . Pormenor da exibição coletiva, Ouriço, 15 de Janeiro de 2022, Parede, Portugal..	79
Figura 18 . Fotografia da exposição “Fogo Posto” de Diana Policarpo e Odete, Junho e Julho de 2023. Fonte: https://www.lehmannsilva.com/exposicoes/ acedido a 30 de Outubro de 2023. ..	82

Figura 19 e Figura 20 . Fotografias que exemplificam como ficariam os ecrãs: unidos por um dos lados, formando um equilátero. O centro vazio.	83
Figura 21 . Fotografia tirada na galeria Fernando Santos, no Porto, em Julho de 2022.	85
Figura 22 . Fotografia tirada na galeria Fernando Santos, no Porto, em Julho de 2022.	86
Figura 23 . Fotografia da projeção de uma filmagem em Vila Nova de Gaia em Janeiro de 2022, numa tela vermelha.	87
Figura 24 . Fotografia da projeção de uma filmagem em Lisboa, em Janeiro de 2022, numa tela vermelha.	87
Figura 25 . Fotografia tirada na galeria Fernando Santos, no Porto, em Julho de 2022. Na projeção está uma filmagem de Vila Nova de Gaia, de Janeiro de 2022, sobre o tecto de tom azul acinzentado escuro, a mesma cor da parede da figura anterior.	88
Figura 26 . Filmagem de Lisboa em Janeiro de 2022.	89
Figura 27 . Filmagem de Vila Nova de Gaia em Janeiro de 2022, depois de ter estado em Lisboa.	89
Figura 28 . Vista da exposição individual de Márcio Vilela, “Superflora”, na Galeria Foco, em 2022. Fonte: https://galeriafoco.com/pt/artists/marcio-vilela/ acedido a 20 de Dezembro de 2023.	91

PRÓLOGO

Para uma melhor compreensão do processo criativo e de toda a base deste projeto, torna-se imperativo dar-me a conhecer e ao meu trabalho prévio.

Possuo uma deficiência auditiva de nascença, o que altera a minha perceção do mundo, em que uso sobretudo a visão e quase me esqueço da parte sonora (apesar de ouvir moderadamente), e isso reflete-se no modo como interajo e me expresso artisticamente.

No desenvolvimento dos meus filmes anteriores (Almeida, 2017)¹ dei primazia à imagem em detrimento do som. O desafio que coloquei para o desenvolvimento de CÉU AZUL foi antes o de criar filmes cuja importância da imagem e do som estejam em pé de igualdade.

Neste sentido, o contacto com o material que uso para me expressar artisticamente é de importância primordial. É este material que me ajuda a crescer nos processos criativos, que se iniciam com ideias vindas de diversas fontes, para serem expressas a partir do potencial que vem dos meios audiovisuais e da linguagem cinematográfica.

A utilização de um aparelho auditivo foi introduzida pela primeira vez quando tinha doze anos e, ao longo de três anos de tentativas sucessivas e de experiências traumáticas, optei por desistir de usar e ocultei do conhecimento público o facto de ter uma deficiência auditiva. Foi prestes a fazer trinta e três anos, já na frequência de mestrado em Cinema, que percebi que a audição se tinha deteriorado ao ponto de não conseguir acompanhar as aulas e disfarçar que não ouvia.

Para utilizar um novo dispositivo auditivo, mais atual, tive de fazer uma reabilitação auditiva, que me ajudou a conhecer sons que nunca tinha ouvido. Foi também a partir desse processo que pude reconhecer questões próprias da audiovisualidade e da linguagem cinematográfica, que tinha estudado mas não compreendia.

¹ Série videográfica [Cápsulas de Luz/Substâncias de Lugar](#) (2017)

E com isto, percebi que a câmara de filmar não capta as imagens e os sons de igual modo que o ser humano que não possui qualquer deficiência física, mas vai além disso.

INTRODUÇÃO

A minha ferramenta artística é uma câmara DSLR, utilizo-a como quem usa um pincel para traçar uma aguarela, como quem usa um lápis para desenhar ou um cinzel para esculpir. Neste caso, a câmara capta também som (além das imagens em movimento) e, com isso, traz possibilidades diferentes, tais como a captação do mundo envolvente simultaneamente visual e sonora e a possibilidade de uma posterior projeção.

Tenho interesse nesta simultaneidade audiovisual, porque não é necessariamente uma sincronia que o cinema clássico quer cumprir. É antes uma simultaneidade da experiência dos sentidos áudio-visuais, como acontece com estas percepções no cérebro. O cérebro junta as duas percepções e o “filme” passa na nossa cabeça. Tal como Livia Flores refere

Filme sem cinema. Philippe-Alain Michaud considera que tudo o que ‘existe’ do complexo sistema cinema-filme-projeção, e resiste à desmaterialização, é a consciência do filme enquanto suporte de uma larga tradição experimental que termina por deslocar através dos campos do cinema expandido e da arte contemporânea o sentido da palavra cinema, entendida ao mesmo tempo como sistema de formas e lugar teatral de “onde se vê”, ou seja, um dispositivo espacial que desaparece para dar lugar à experiência do filme, algo que, segundo o autor, “não se confunde com a história de sua desmaterialização”. (Flores, 2015)

Além disso, há duas memórias de infância ligadas à ideia visual de movimento que gostaria de trazer para a forma cinematográfica: a primeira, relacionada com as sombras das árvores que dançavam pelas paredes da sala de aula na escola primária; a segunda, o fascínio de poder deitar-me no chão do pátio de casa a contemplar o céu azul.

A primeira memória concretizou-se no plano artístico através do projeto de mestrado intitulado “Cápsulas de Luz/Substâncias de Lugar” (2017), uma série videográfica com cerca de quinze filmes; a segunda memória é o que consiste este trabalho doutoral, com o título “Céu Azul” (2024), que consiste em três filmes (disponíveis para visualização no Youtube de forma não listada, [aqui²](https://youtube.com/playlist?list=PLYf82juwimpXwUDj6M4S0sGcyG7a_xZ-W)) e que serão futuramente

² https://youtube.com/playlist?list=PLYf82juwimpXwUDj6M4S0sGcyG7a_xZ-W

apresentados numa instalação intitulada “Céu Azul”, título também atribuído ao último filme e a este documento.

A escolha por ter três filmes como objeto final artístico recai na ideia do haiku, uma forma de poesia japonesa. Embora as filmagens tenham sido feitas com uma intenção claramente inspirada na cultura ocidental - com referência a artistas europeus - o haiku é formado por três movimentos distintos descritos em três versos, o que na minha perspectiva, se torna a forma mais poética de traduzir o movimento cinematográfico de que se compõem os três filmes “Cápsula Azul”, “Azul Averso”, “Céu Azul”. É, por isso, este último filme o culminar de um processo moroso e ativo, de serendipidade, de confronto, de mediação, mas sobretudo, de descoberta de uma experiência cinematográfica.

A estrutura deste documento é também um haiku, na medida em que está tripartido cronologicamente nos anos de 2019, 2020 e 2021, que representam anos de grande transformação mundial - a par do processo de metamorfose de que se compôs este processo artístico.

O desenvolvimento de um projeto cinematográfico é tradicionalmente assente numa trilogia de ações principais: pré-produção, produção e pós-produção, em que aqui substituímos este último por “exibição”.

Cremos na existência da materialidade da poesia através da experiência cinematográfica, e é por isso que esperamos que este CÉU AZUL possa ser luz na sua transmissão, e que seja uma fonte para se repensar a perceção dos sentidos audiovisuais na descoberta de uma experiência cinematográfica.

Entre a captação, os modos de filmar e os modos de exhibir, o potencial criativo torna-se imenso. Com isso, optei por utilizar a câmara e a linguagem cinematográfica de um modo direto em termos de captação e transmissão: ao invés de explorar as suas infinitas possibilidades criativas em termos de montagem, optei por desenvolver a vertente diegética do som e da imagem. Desta forma, a intenção é mostrar a captação na projeção audiovisual, sem recorrer à tradicional etapa de pós-produção.

A importância de criar um projeto artístico dentro do universo académico trouxe uma responsabilidade acrescida: por um lado questionar o papel do vídeo digital e da

linguagem cinematográfica, tendo em conta a evolução do cinema desde a sua aparição até aos dias de hoje, por outro lado, a importância de um olhar perceptivo direto, honesto, íntimo, sobre um mundo em constante metamorfose.

As minhas práticas e metodologias artísticas respondem através de sons e das imagens em movimento, já que, para mim, são essas as mediações que traduzem o mundo tal como o vejo e pretendo mostrar. Contudo, a produção de um filme consiste, tradicionalmente, num processo cuja metodologia imagem-movimento (Deleuze, 2009a, 2009b) quis quebrar intencionalmente.

O contexto deste projeto insere-se numa linguagem cinematográfica livre, sem me cingir exclusivamente ao 'cinema experimental' (Jennings & Mondloch, 2015) nem ao 'cinema expandido' (Youngblood, 1970), mas antes, na procura por um regresso às origens do cinema enquanto tal (imagens em movimento), num contexto atual contemporâneo, em que se utilizam câmaras digitais, que além do registo das imagens também permitem o registo de sons em simultâneo com as imagens. Ou seja, sons em movimento também.

Optei por utilizar a câmara digital como um instrumento, uma forma de registar e apreender as imagens e os sons de um determinado lugar, tendo em vista a técnica utilizada por um pintor quando pretende captar, em pintura, a cor e luz de uma determinada paisagem. No caso da pintura, é um exercício aplicado aos diversos materiais, como a tela ou a folha, os pincéis, as tintas e as técnicas pictóricas associadas, para se chegar à reprodução do olhar que o artista pretende registar e transmitir no quadro.

No caso dos filmes, procurei aplicar o conhecimento da linguagem cinematográfica ao nível dos processos criativos, os quais iniciei no contexto do mestrado em Cinema. Além dos estudos prévios sobre a luz e cor, enquadramento, lente, tipo de câmara, tripé, do posicionamento da câmara num determinado lugar, procurei também explorar, de diferentes formas, o próprio processo criativo inerente a esta linguagem. Há uma deliberada escolha no processo de captura das imagens e dos sons, com o objetivo de chegar à reprodução do olhar que pretendo registar mas também transmitir, não num quadro, mas numa projeção. A projeção pode ter diferentes escalas e intervir em diferentes lugares de transmissão que não se circunscrevem no

tradicional auditório, como por exemplo, desde diferentes tipos de luminância de ecrãs, até à reprodução através de diversos e distintos dispositivos.

De forma muito resumida, aquilo que numa produção cinematográfica (Grilo, 2010) entendemos como pré-produção e *repérage*, traduziu-se aqui em serendipidade. Uma fase que utilizei como momento-lugar de deambulação e um constante diálogo interior-exterior de procura por um lugar exterior - o céu azul - mas ao mesmo tempo, a procura pelo meu lugar interior. Em vez de ter um argumento, substituí por uma intenção de captar algo visível (campo visual) e invisível (campo sonoro), permitindo que sejam as materialidades das imagens e dos sons a narrativa e, deste modo, inserindo-se também na fase de produção. Ao invés de recorrer à pós-produção, que geralmente se caracteriza pela montagem e adição de efeitos diversos, optei por desenvolver modos de exibição/transmissão das filmagens e, dessa forma, cada instalação é uma proposta de finalização do projeto.

Com esta possibilidade, deixa-se em aberto o projeto, com uma ou várias narrativas abertas³ compostas por vídeos individuais, que podem ser transmitidos em simultâneo, de forma sobreposta ou individualizada. Porém, são imagens não editadas e, por isso, cada filmagem é um filme próprio e a sua transmissão também. Por último, o projeto em si fica inacabado, já que o processo de procura por um céu intensamente azul não tem fim.

A minha experiência a fazer filmes⁴, tanto no formato tradicional daquilo que entendemos como cinema de ficção e documentário, como na forma mais artística, levou-me a questionar sobre qual é o papel do cinema na era digital e qual o meu papel na possibilidade da realização cinematográfica e artística.

Inicialmente, o desenvolvimento do anterior projeto de mestrado, em Cinema, centrou-se nesta questão, mas rapidamente foi percebido que a resposta exigiria muito mais tempo e dedicação do que um mestrado permite. Por esse motivo, deixamos para o âmbito doutoral essa investigação, aprofundando-a neste documento.

³ Técnica e expressão utilizada em literatura e cinema.

⁴ Nas experiências de realização dos filmes “Artur” (Flávio Pires, ficção, 2011), “A Rua da Estrada” (Graça Castanheira, documentário, 2012); produtora independente e distribuidora no filme “Noite” (Flávio Pires, ficção, 2012); assistente de produção em “Fogo e Prata” (Afonso Nunes, ficção, 2013) e “Morrer” (Flávio Pires, ficção, 2014); realizadora “A Paragem” (Maria João Almeida, ficção, 2016).

O alicerce deste projeto doutoral foi construído no contexto do projeto de mestrado em Cinema (“Cápsulas de luz”, UBI, 2017), no qual tive diversas inspirações. O livro “Elogio da Sombra” do japonês Junichiro Tanizaki, publicado em 1933, foi central para a criação de uma série audiovisual em torno das sombras, sobretudo filmagens de sombras projetadas em paredes. A par do interesse pela cultura oriental, pelo teatro de sombras e pelo cinema como linguagem e ferramenta artística, descobri a artista plástica portuguesa Lourdes Castro, nomeadamente o seu trabalho intitulado “Grand herbier d’ombres” (“Grande herbário de sombras”, 1972), no qual captou, em desenho, a sombra de mais de 100 plantas em torno da sua casa. Fez sentido então associar a ideia de movimento presente no teatro de sombras à captação do movimento de sombras da natureza numa parede que tivesse um significado simbólico e/ou histórico.

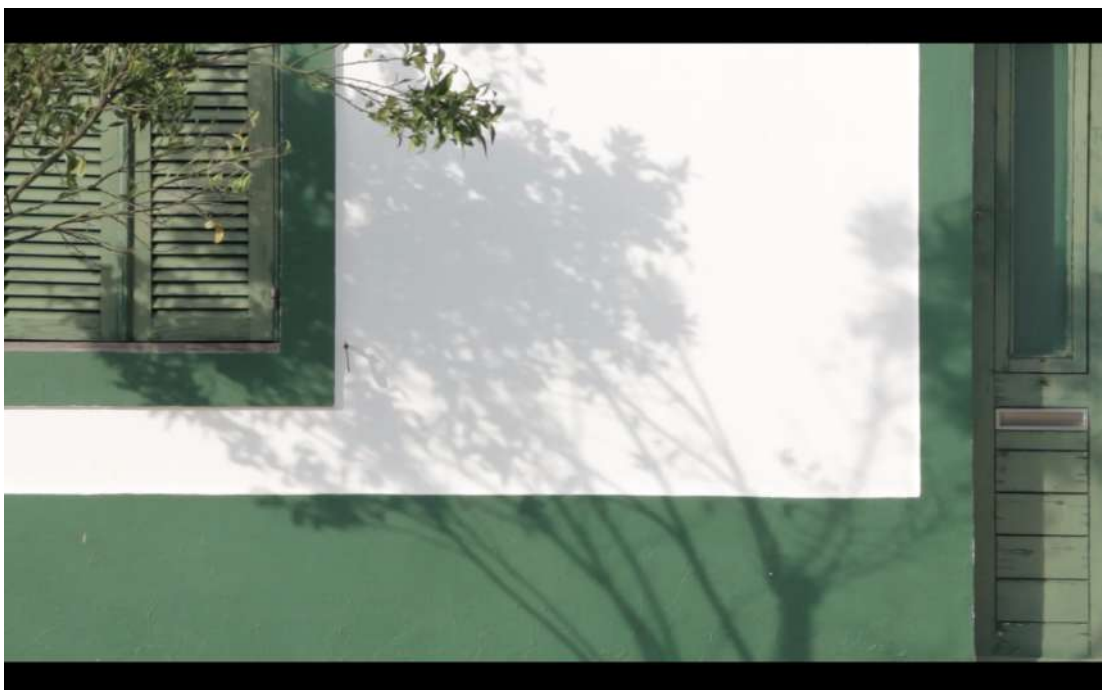


Figura 1 . Fotograma do filme “Verde” (excerto da série videográfica “Cápsulas de Luz”, 2017), parte da residência artística do Museu da Luz, na Aldeia de Luz (junto ao Alqueva, em Mourão, Portugal).

A primeira filmagem foi precisamente esta: a sombra de plantas projetadas na parede da fachada de casa dos meus pais e a partir daí, fui evoluindo na procura por sombras que fizessem sentido serem retratadas, como é o caso da sombra de uma planta numa típica casa da Aldeia da Luz, em Mourão (Évora), junto ao Alqueva.

Ao longo do desenvolvimento do projeto de mestrado, fui percebendo que as referências para a criação audiovisual vêm de quase todos os campos artísticos e

literários, em particular das obras nas quais se verifica a capacidade formal de transmitir movimento através das texturas e das formas.

O que me fascina é o movimento cinematográfico, o *Kinema* (Machado, 1997), e o poder de associar aquilo que são meras ideias ou insinuações (seja em texto, em pintura, fotografia, escultura, arquitetura, etc.) ao movimento presente naquilo que se compõe o cinema. Como Livia Flores menciona,

Mesmo que apenas os olhos se movam ao longo da página impressa.

Cinema sem filme é isso

Falar [] imagens (Flores, 2015)

Se observarmos atentamente cada pintura, escultura, poema, frase prosaica, música ou até a vibração de uma simples nota musical, percebemos que atrás da técnica está um impulso, uma observação, um acontecimento ou até uma ideia, que acontece sem ensaios nem orquestrações. A ideia ainda que abstrata de olhar para as coisas, as pessoas, os sítios, os lugares, os objetos, nos diversos momentos que caracterizam a sua existência, que se pode ver do ponto de vista das imagens em movimento. Como se a vida que está acontecer diante dos olhos ou que é gerada a imaginar uma ação que se lê ou se observa num conteúdo artístico (seja este qual for), seja parte de um quadro vivo que contém um movimento espontâneo dentro, em que cada gesto ou momento particular fica congelado no espaço e no tempo, e que é simultaneamente sobreposto e ultrapassado por outras imagens, continuamente, em movimento. Como num filme, em que cada fotograma regista um movimento singular mas é a coleção do conjunto que cria a ilusão dos movimentos, que podem ser visualmente poéticos.

No cinema, o movimento (tanto de imagens como de sons) está presente dentro do plano cinematográfico. É precisamente esse movimento, num único ponto de vista, em ausência de outros pontos de vista do mesmo objeto - na ausência da paralaxe - que se quis desenvolver e aprofundar neste trabalho artístico. O ponto de partida do trabalho cinematográfico consiste em utilizar o enquadramento do plano fixo - a génese do enquadramento cinematográfico - através do uso do plano fixo e consequente captação do som.

O interesse pela poesia e pela natureza, através das formas (visuais e sonoras) que sugerem movimento, profundidade e escala; o seu sentido abstrato; a dialética entre o que é visível e o que é invisível; a incidência de luz, a cor ou a sua ausência; conferem uma plasticidade formal no campo audiovisual, formam um conjunto plástico, que se procurou desenvolver através da captação audiovisual diegética.

A construção de uma série videográfica no contexto de mestrado em Cinema, teve como intenção inicial o de captar visualmente, através de vídeo digital, sombras de plantas em movimento em paredes de edifícios históricos, como do Museu de Serralves no Parque de Serralves (Porto) e as casas na Aldeia de Luz (Évora, Alqueva). O processo de filmar em paredes exteriores evoluiu para a captação de luz e cor projetados no interior do Mosteiro da Batalha, cuja luz e sombra é resultado natural da incidência da luz solar, devido à rotação natural do planeta Terra. Este facto, apesar de ser visual, transportou-me para um universo de questões relacionadas com o som que de outra forma não as colocaria.

A importância do som na captação da essência de um lugar revelou ser de um profundo interesse, por diversos motivos. Sou apreciadora e tenho formação em música, pelo que a ideia de projetar as filmagens em conjunto com música encomendada a músicos, era uma das ideias iniciais. Apesar de este projeto se centrar essencialmente na captação em vídeo digital de luz e de sombras, utilizei também um microfone externo para captar o som envolvente. Ao visualizar os vídeos, tive de ouvir os sons do ambiente circundante e, nessa análise, apercebi-me que o som tem uma implicação direta naquilo que estamos a ver. Relembro que tenho uma deficiência auditiva e este facto, à época, era uma novidade para mim, naquilo que é a experiência do dia a dia e de captar sons diretos sem recorrer à pós-produção (aumento de sons, por exemplo) ou microfones adicionais.

As imagens mostram uma parte de uma dualidade que existe entre aquilo que vemos e aquilo que ouvimos, podendo não ser necessariamente visível o que se ouve, ou audível aquilo que vemos. A visibilidade da invisibilidade está presente na audiovisualidade. Caso optasse por retirar o som dos vídeos para dar lugar à música, perder-se-ia metade do conteúdo daquilo que as imagens mostram, prova de que os sons que aí habitam têm uma implicação profunda naquilo que vemos, além de que surgiram por captura direta.

A importância das imagens é afinal equivalente à importância dos sons, no entanto, apesar desta conclusão, optei por manter a minha intenção de mostrar o peso que as imagens têm, e nesta decisão, salientar a própria beleza interna das imagens, no sentido de repensar a sua contemplação. Havia o desejo de apresentar as imagens sem qualquer som associado, mas acabei por ceder à ideia de que o cinema é feito de imagens e de sons, e por esse motivo, apresentei a série “Cápsulas de Luz” musicada e com som diegético.

Ao concluir o projeto de mestrado, cujo olhar se centrou no lado sombra, senti necessidade de direccionar o meu olhar para a luz, neste caso, para a cor. Passar das referências e características orientais - de gestos e movimentos suaves - para as ocidentais. Sair das paredes como tela, e usar a objetiva e o microfone da câmara para captar o mundo à minha volta, que não era mais apenas visual mas sim repleto de uma audiovisualidade como nunca tinha vivido até aqui. Precisava de expandir esse olhar, sair do enquadramento formal do quadrado ou do retângulo de lençol branco das sombras japonesas e usar a lente da câmara como sendo a própria tela. A acrescentar ao crescimento relacionado com este projeto, comecei a utilizar um aparelho auditivo, o que veio acentuar a experiência auditiva no meu dia a dia.

Ao filmar a natureza (cujo som está implícito) é inevitável testemunhar a presença do ser humano nela. Esta relação entre a humanidade e a natureza, presente nos vídeos, levou-me a pensar que as práticas artísticas, do cinema em particular, também são uma forma de reflexão acerca dessa ligação.

A minha proposta para desenvolver este projeto doutoral no âmbito artístico traduz-se - através das imagens em movimento e da captação diegética de imagem e som digitais - na investigação teórica aliada à prática artística acerca da natureza e a sua relação com a humanidade, numa perspectiva de vice-versa: a natureza adapta-se à humanidade, que se adapta à natureza. Esta relação que hoje assistimos como sendo conturbada, traz efeitos visíveis porém invisíveis. As imagens em movimento trazem essa possibilidade de trazer à luz a invisibilidade da força da natureza na sua relação com o ser humano. Nesta equação está também o Tempo, em que urge refletir sobre como a prática artística, nomeadamente através do cinema, pode intervir como meio de pausar, contemplar, ver, escutar e agir. Agir no sentido de provocar, através do registo e projeção de imagens e de sons, o retorno à natureza o que a ela pertence,

numa lógica de inverter papéis entre a humanidade e a natureza e, por consequência, a relação entre a sociedade e a arte.

A arte é uma forma de expressão que, quando partilhada, emite um olhar que pode ser questionado por quem a vê. Na minha perspetiva, enquanto artista, expressar-me através da arte audiovisual é também uma forma de manifesto, de mostrar a urgência de alterarmos hábitos que, enquanto humanidade, assumimos naturalmente sem questionarmos o impacto das nossas ações perante a natureza e o planeta. Cada vez mais a arte assume uma posição de chamada de atenção, invocando a sua importância no modo como vivemos e nos posicionamos no mundo, enquanto sociedade.

Para concluir, durante o projeto de mestrado desenvolvi uma metodologia possível de replicar em diferentes contextos. Passo a descrever:

1. Serendipidade;
2. Câmara fixa com a utilização de tripé, para filmar um plano fixo de duração variável conforme a capacidade técnica (bateria e memória da câmara);
3. Reflexão: análise das filmagens e o poder das imagens capturadas no anterior constrangimento técnico;
4. Transmissão /projeção.

Este processo parece simples, mas vai adquirindo complexidade à medida que se vai fazendo. A metodologia consiste na utilização da câmara DSLR Canon 7D como se fosse um olho que capta tal como eu vejo, com a vantagem de ir além dessa minha visão, memória e audição, devido às características técnicas inerentes.

A serendipidade - diálogo entre o lugar, a artista e a utilização da câmara para expressar esse diálogo - é o ponto de partida de todo o processo artístico, que culmina com uma reflexão final que acontece na sua transmissão/projeção.

Por último, este método foi aplicado num workshop realizado com recurso a telemóvel⁵, o que permitiu compreender a sua aplicabilidade em diferentes contextos temáticos mas também com diferentes recursos audiovisuais.

Foi a partir desta metodologia que nasceu a série “Céu Azul”, de cujo desenvolvimento se vai ocupar esta tese-relatório.

⁵ Workshop ministrado no âmbito da residência artística “The fool’s journey”, Muti Collective/Ouriço, financiado pela criptomoeda Near Protocol. Lisboa 2022



Fotogramas Cápsula Azul

CAPÍTULO I. Práticas artísticas audiovisuais - a importância da serendipidade.

No início do trabalho em resposta ao doutoramento, queria captar o mundo ao meu redor, tal e qual como o vejo. Pretendia registar em simultâneo a imagem e o som de um lugar específico. Sendo natural da região do Grande Porto, cuja orla costeira vai desde as fronteiras com a cidade de Espinho (distrito de Aveiro) até à Póvoa do Varzim, observo em muitos momentos o céu aparentemente azul do lugar onde vivo desde sempre, na freguesia da Madalena em Vila Nova de Gaia, dadas as práticas contemplativas que me constituem.

A perceção deste céu azul, em particular do norte de Portugal, é amplamente retratada através da pintura e da escultura, sendo este azul também considerado uma referência na estética tradicional portuguesa, presente na arte e na literatura, estendendo-se também aos objetos de índole turístico. A juntar a estas referências nos domínios poéticos e plásticos, as quais irei notar e desenvolver melhor mais à frente, de facto, cresci a contemplar estes céus azuis junto à orla costeira nortenha, deitada no chão do pátio de casa.

Porém, ao olhar o céu aparentemente limpo em 2018, reparei que a tonalidade do céu era diferente daquela de que me recordava na infância, em que me lembrava de ver um céu profundamente azul e agora não o via. Iam surgindo as perguntas: “será da minha perceção? Será poluição? Onde está o céu azul profundo?”.

Ao viajar para fora da zona do Grande Porto, observei uma tonalidade de azul mais profunda, que não via atualmente do pátio de casa, embora me lembrasse de já a ter visto no passado. A zona circundante da região parecia estar envolta numa nuvem de fumo, observação possível de constatar à distância. Era uma “nuvem” que só se vê ao olhar para o horizonte, praticamente não sendo visível no próprio local ao olhar o céu, diretamente na vertical. Novamente surgiram as dúvidas, sobre se conseguiria captar digitalmente esta neblina de poluição?



Figura 2 . Fotografia do céu azul, em dia de céu limpo, na freguesia da Madalena, Vila Nova de Gaia (Portugal). Tirada em 6 de Março 2019, com o telemóvel.

Ao fotografar e ao olhar o céu, este parecia azul do ponto em que estava a ver. Ao filmar, será que se vê a tal nuvem de fumo ou ver-se-á na mesma o céu azul? Notar-se-á estas diferenças na tonalidade?

Com o passar do tempo, destas observações e de iniciar o respetivo registo fotográfico e videográfico, dei-me conta de que é real a poluição aérea que assola a minha cidade-berço, que a cada dia a passar o céu vê-se menos azul e adensa-se uma cor estranha no ar, acastanhada, semelhante ao fumo dos incêndios, mas com fraca intensidade. De novo as dúvidas: irei a tempo de registar um céu ainda azul? E se não conseguir, o que irá ficar registado? Valerá a pena filmar, se aquilo que pretendo tanto registar é a cor do céu tal como a via no passado?

A minha intenção enquanto artista audiovisual, tornou-se a de preservar, através de vídeo⁶, tudo o que pudesse deste céu visto daqui, ainda que já poluído. “Salvar” a imagem do céu antes que o azul que se vê neste lugar se torne ainda mais desaparecido. Resgatá-lo e guardá-lo. Eternizar a sua imagem vista da minha terra chamada Madalena, terra de sol e de mar, como uma cápsula de espaço, de tempo e movimento, que o vídeo permite. Esta passou a ser a minha missão e, sendo eu deficiente auditiva, dei toda a atenção ao olhar e praticamente me esqueci da atual envolvente sonora ao longo do processo de serendipidade e das filmagens que fui fazendo.



Figura 3 . Fotografia tirada com o telemóvel dia 14 de Março 2019 na freguesia da Madalena, Vila Nova de Gaia (Portugal), em dia de céu limpo. No horizonte vê-se o mar e uma espécie de neblina logo acima - que suponho que seja a tal poluição - e outra camada de nuvens esbranquiçadas. Vê-se também a câmara assente no tripé, a filmar o céu.

⁶ Para facilitar a leitura neste documento, referimo-nos a “vídeo” ao resultado da captação de imagens e de sons feita digitalmente e em simultâneo, através de uma câmara digital profissional DSLR.

Ao começar, procurei registrar, através de vídeo digital, o profundo céu azul descrito na literatura portuguesa dos séculos XIX e XX, apesar das condições atuais já referidas. Tomei como referência o livro “Impressões e Paizagens” (1890) de Raúl Brandão, natural da cidade do Porto e escritor, à época considerado impressionista (e naturalista), que escrevia assim no prefácio desse livro:

Fui hontem á Foz do Douro; vadiiei alegremente - um tempo azul e lindo - pela Cantareira, por Carreiros; debrucei-me no pontão - azul o mar, o céu azul (...) As boas recordações!... Foi n'esta beira de costa, pintalgada de verde e de amarello, alegre e cantante como um avental de Valença, banhada por esse farrapo de mar que fluctua azul entre Villa do Conde e Aveiro - que a nossa mocidade inteira se passou...

(...) O tempo querido! o bom tempo! Foi das nossas discussões sobre Arte que estes contos nasceram...

(...) A tarde ia cahindo tranquilla. Pela janella aberta descobria-se um pedaço de céu muito azul, uma casa fronteira atarracada e baixa, a verdura macia das arvores, que rompiam de um muro muito branco.

(...) Oh, o bom tempo!... (...) as belas tardes no Passeio Alegre, discutindo a Arte, enquanto o mar se alastrava de manso pela areia fulva, e no ar limpido cantavam pregões de vareiras!... (Brandão, 1890)

Vila Nova de Gaia fica entre a orla costeira de Vila do Conde e Aveiro, por isso pude identificar-me plenamente com esta descrição, mas não nos dias de hoje. Apercebo-me de que estes excertos, escritos no século XIX, mantiveram-se atuais durante pelo menos cem anos, até ao início do século XXI. Mas atualmente, em pleno ano de 2019, não se pode dizer o mesmo. As mudanças, ainda que subtis, são cada vez mais visíveis, tanto no olhar cru como no registo em fotografia e em vídeo.



Figura 4 . Fotografia tirada com o telemóvel na freguesia de Canidelo, Vila Nova de Gaia (Portugal), em dia de céu limpo e sem previsão de chuva, em 22 de Março de 2019. No horizonte vê-se o mar e uma espécie de neblina logo acima - que suponho que seja a tal poluição. Se observarmos com atenção as cores, percebemos a sujidade inerente, pois tem uma tonalidade acastanhada, em vez de uma escala de cinzentos, como seria de esperar.

Este processo de serendipidade - de olhar e contemplar o céu, de ir fotografando e filmando - foi sendo feito a par de algumas leituras acerca de artistas da modernidade (inícios do século XX), num diálogo entre imaginar a vida na época através do seu testemunho pictórico, mas também escrito, e observar a realidade do céu azul que me rodeia. Nesta dialética, o que me interessou mais foi o confronto direto entre a realidade daquilo que eu vejo e o testemunho artístico e literário de quem viveu nos finais do século XIX e inícios de XX. Daí que não tenha procurado por outros artistas mais atuais, mas somente por reflexões que espelhassem o meu sentir enquanto artista e habitante neste lugar e, ao mesmo tempo, algumas elucidações sobre a sociedade do mundo atual para compreender melhor estas diferenças, fruto da evolução dos tempos.

Uma referência incontornável são o casal Delaunay, que se refugiou no norte de Portugal entre 1915 e 1917 e cuja produção artística foi imensa, devido - nas suas palavras - à *luminosidade violenta deste país* (Vasconcelos, 2015).

Esta referência acerca da luminosidade lembrou-me uma memória que vivi, em 2011, por ocasião do intercâmbio de alunos da Universidade de Saint Joseph, de Macau, com alunos da licenciatura e mestrado de Som e Imagem da Universidade Católica Portuguesa, Centro Regional do Porto, pólo da Foz. Pude acompanhar a visita dos alunos macaenses pela cidade do Porto, que não conseguiam deixar de estar boquiabertos e de olhos arregalados, repetindo incessantemente o seu espanto sobre a luminosidade das cores, em particular pelo verde nos jardins e pelas ruas, e o céu azul. Tenho pena de não ter filmado na altura estas reações, mas também não adivinhava que em apenas oito anos se abatesse sobre a cidade uma grande nuvem de poluição aérea, que ofusca o colorido azul do céu que gostaria agora de retratar.

Esta procura por ir buscar informação artística aos inícios do século XX vem do facto de eu me interessar particularmente por essa época, mas também por me ter formado em Som e Imagem e, posteriormente, na especialização em Cinema, sentir uma forte vontade de fazer um cinema sem recorrer ao corte e montagem de diferentes planos, mas sim a uma utilização da câmara como um meio que capta uma “áudio-visão” a partir de uma única perspetiva. Aprofundar o olhar sobre um único plano filmado, o que esse olhar nos pode trazer, dentro do que é uma leitura artística abstrata, impeliu-me a procurar por mais informação sobre a arte abstrata, tentar entender como se iniciou, o porquê da sua existência e aprofundar os conhecimentos que relacionam o cinema e a arte no século XX. Um pouco para entender também o meu motivo de início de percurso enquanto artista, que associo a um certo abstracionismo, apesar de agir sobre o que é concreto: faço retratos audiovisuais sem recorrer a qualquer montagem ou efeitos, com intenção de que sejam observados e contemplados tal como foram captados.

Interessam-me particularmente os inícios: no início da minha formação universitária⁷ tive disciplinas ou unidades curriculares sobre som e imagem e de cinema, em que se começa por aprender os principais enquadramentos dos planos cinematográficos, as primeiras impressões sonoras e as primeiras impressões fílmicas e fotográficas. Este

⁷ Fiz a licenciatura nos cursos sobre estudos de Cinema, Televisão, Som e Imagem, Composição, Estética, estudos de Arte, respetivamente, com os docentes Miguel Cadilhe (Produtor), Alexandra Serapicos (arquiteta), Adriano Nazareth (RTP), David Santos (atual director do Museu de Neo-Realismo), Laura Castro (atual directora regional do património do norte) e Yolanda Espiña (ex-Fellow John Cage NY e docente na UCP-Braga), na Universidade Católica do Porto (turmas 2003-2004/2009-2012).

termo, “impressões”, faço a associação ao Impressionismo, que embora aqui seja como um “impressionismo” da película e do som, cujo movimento não está formalmente relacionado ao cinema. Contudo, o movimento impressionista, na pintura, antecedeu o abstracionismo, o que, ao relacionar estas características à fotografia e ao filme de película, me recordou de uma das grandes referências portuguesas, o cineasta/realizador Manoel de Oliveira.

Nos seus filmes “Douro, faina fluvial” (1931) e “O pintor e a cidade” (1956), podemos observar este exercício dos planos cinematográficos intercalados entre si para criar uma narrativa sem um único diálogo sonoro. No primeiro filme, é notória a referência ao abstracionismo - foi filmado em finais dos anos 20 do século XX - em que podemos ver planos inteiramente dedicados a um olhar abstrato sobre as coisas, como no plano do rio Douro, em que vemos os reflexos da água e sobre a ponte Luís I, com enquadramento de planos abstratos sobre o ferro da ponte. Em todo o filme há outra referência a observar, fundamental para a minha forma de filmar: os planos são todos de enquadramento fixo. O movimento acontece dentro do plano e a câmara permanece fixa. Este método é um dos “truques” utilizados tanto em cinema como em publicidade, por, entre outros motivos, permitir filmar com melhor qualidade e, nos filmes de Manoel de Oliveira em particular, é um recurso amplamente utilizado como uma forma de nos demorarmos na observação de uma cena. O tempo é fundamental para esta observação, que se torna contemplativa. Daí que, estas duas referências - o *abstrato* e o *tempo* (duração) de um plano - sejam princípios aplicados e apropriados à forma de filmar neste trabalho. Aquilo que acontece dentro do plano cinematográfico é, para mim, a narrativa em si. Associado a estas decisões, está conectado o termo serendipidade:

nome feminino

1. A faculdade ou o ato de descobrir coisas agradáveis por acaso.
2. Coisa descoberta por acaso. (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, n.d.-a)

É este acaso que procuro filmar. A câmara fixa permite o acaso acontecer dentro do plano.

Neste projeto doutoral que pretendo mostrar, a serendipidade consiste na observação do meio envolvente partindo de uma certa deambulação, na procura por filmar exclusivamente o azul do céu, preferencialmente sem outros elementos na captação

visual. E é nesses momentos-chave, em que a cor a olho nu evoca maior profundidade e clareza, que urge pegar na câmara.

O cerne da existência deste trabalho audiovisual está intimamente ligado a três referências filosóficas principais: à forma como li em Kandinsky o ato de se fazer uma *arte espiritual* (Kandinsky, 2015), assente numa ideia de Hegel acerca da *fenomenologia do espírito* (Hegel, 2022), a partir do qual transferi essa noção de consciência de-Si para a consciência de-Si através de um lugar (o céu azul captado pela câmara e o respectivo som); adicionando a estas duas referências, a noção daquilo que é para Abel Salazar a substância da *matéria* (Abel Salazar, 1931), caracterizando esse lugar e o seu sentir através da captação audiovisual. Ou seja, utilizar a linguagem cinematográfica para captar o concreto, que é o céu azul, contudo, numa perspetiva em que este é um retrato que recolhe muito mais do que um céu azul visto da terra.

Este retrato é também um espaço no qual se pode transferir e trazer à luz o conhecimento que foi plasmado por estes autores, no seu tempo, acerca daquilo que é a substância e o espírito, o que para mim pode ser e é vivenciado na forma cinematográfica.

“Ler” [cinematograficamente] em cada filme a espiritualidade nela presente, materializada através da matéria da luz e da substância, são temas sobre os quais irei debruçar-me ao longo deste documento escrito.

Portanto, a teoria hegeliana sobre a *essência do espírito*, os escritos de Wassily Kandinsky sobre o *Princípio da Necessidade Interior*, a que se junta Abel Salazar acerca do que se entende por *matéria* (Abel Salazar, 1931), são as três principais referências escritas em filosofia da arte, nas quais identifico a minha prática artística.

Hegel escrevia, no prefácio do seu livro “A fenomenologia do espírito”, (Hegel, 2022) que os pensamentos se tornam fluidos quando o puro pensar, essa imediatez interior, se reconhece como momento; ou quando a pura certeza de si mesmo abstrai de si. Podemos dizer que queria trazer esta pureza de pensamento através do cinema, um “puro pensar” trazido por cada fotograma, que em conjunto se traduz em diversos momentos-fotograma, os quais não são definidos pelo filme em si ou pela filmagem, senão pelo modo como se irá vivenciar a visualização do filme como um todo. Este foi um dos desafios maiores no desenvolvimento deste projeto, trazer para a dimensão cinematográfica o aspeto daquilo que é a “substância” presente dentro do filme. Os

filmes contêm em si matérias de diversa natureza, mas há aspetos que não são nem visíveis nem audíveis, mas que estão presentes, surgem como parte dos pensamentos que irrompem durante a experiência audiovisual, que não é mais do que o “espírito” a viver o filme. Hegel escreve que

O ser está absolutamente mediatizado: é conteúdo substancial que também, imediatamente, é propriedade do Eu; tem a forma do Si, ou seja, é o conceito. Neste ponto se encerra a Fenomenologia do Espírito. O que o espírito nela se prepara é o elemento do saber. Agora se expandem nesse elemento os momentos do espírito na forma da simplicidade, que sabe seu objeto como a si mesma. Esses momentos já não incidem na oposição entre o ser e o saber, separadamente; mas ficam na simplicidade do saber — são o verdadeiro na forma do verdadeiro, e sua diversidade só diversidade de conteúdo. (Hegel, 2022)

Ou seja, da minha perspetiva, a captação audiovisual de um céu azul visto da terra, consiste numa “simplicidade do saber” através de uma forma - o filme digital e a sua projeção - que considero ser verdadeira, porque existe, sendo que a diversidade está no seu conteúdo: aquilo que se ouve e o que se vê no filme são “o verdadeiro na forma do verdadeiro”. As imagens em movimento são verdadeiras, na medida em que não importa o que se está a filmar, existe nelas um espaço e um tempo, em movimento, ali plasmados. A captação daqueles momentos, que não voltam mais, e a possibilidade de os voltar a rever em diversas formas - na sua projeção, quer aconteça num auditório quer numa sala ou num telemóvel - são momentos cujo conteúdo é único e verdadeiro, independentemente da sua transmissão. Estes provocam o espectador e me desafiam enquanto artista, ao (re)ver as imagens e os sons de outras formas, diferentes daquelas que vivi quando me encontrava a filmar. Este encontro, ou confronto, entre o que vivi ao filmar e o que poderei vivenciar ao ver o filme, são experiências que puxam pelos sentidos físicos, mas sobretudo, pela consciência e reconhecimento dos pensamentos que surgem na sua contemplação. O desafio que lanço ao espectador é essa experiência da fruição pelos sentidos, mas também, pelos pensamentos que se ativam dessa fruição e que surgem espontaneamente.

Ao ver as filmagens do céu azul, há uma espécie de diálogo subjacente, uma sensação de vazio à qual se junta aquilo que é o objeto e o conceito de *substância*, que revejo na explicação de Hegel sobre o mesmo:

A desigualdade que se estabelece na consciência entre o Eu e a substância — que é seu objeto — é a diferença entre eles, o negativo em geral. Pode considerar-se como falha dos dois, mas é sua alma, ou seja, é o que os move. Foi por isso que alguns dos antigos conceberam o vazio como o motor. De facto, o que conceberam foi o motor como o negativo, mas ainda não o negativo como o Si. Ora, se esse negativo aparece primeiro como desigualdade do Eu em relação ao objeto, é do mesmo modo desigualdade da substância consigo mesma. O que parece ocorrer fora dela — ser uma atividade dirigida contra ela — é o seu próprio agir; e ela se mostra [assim] ser essencialmente sujeito. Quando a substância tiver revelado isso completamente, o espírito terá tornado seu ser-aí igual à sua essência: [então] é objeto para si mesmo tal como ele é; e foi superado o elemento abstrato da imediatez e da separação entre o saber e a verdade. (Hegel, 2022)

É nesta separação entre aquilo que é “o saber e a verdade” que consiste o ato filmado e a visualização dos filmes. Pela ocasião das filmagens, e nos intervalos das mesmas, pensava no que consistiria este trabalho audiovisual, para que servissem estes filmes, porquê filmar o céu azul se uma parte da intenção é também demonstrar a experiência do imediato e a consciência de Si, através das imagens em movimento; assim como, durante o período de projeção do filme, a experiência de *estar* ali, no aqui-agora, ainda que as filmagens tenham sido recolhidas num passado. Nas palavras de Hegel, este explica o que é o “ser-aí imediato” e como o espírito se torna objeto [neste caso, aplico a definição seguinte ao filme, que considero como sendo o “objecto”]:

O ser-aí imediato do espírito — a consciência - tem os dois momentos: o do saber e o da objetividade, negativo em relação ao saber. Quando nesse elemento o espírito se desenvolve e expõe seus momentos, essa oposição recai neles, e então surgem todos como figuras da consciência. A ciência desse itinerário é a ciência da experiência que faz a consciência; a substância é tratada tal como ela e seu movimento são objetos da consciência. A consciência nada sabe, nada concebe, que não esteja em sua experiência, pois o que está na experiência é só a substância espiritual, e em verdade, como objeto de seu próprio Si. O espírito, porém, se torna objeto, pois é esse movimento de tornar-se um Outro — isto é, objeto de seu Si — e de suprasumir esse seroutro. Experiência é justamente o nome desse movimento em que o imediato, o não-experimentado, ou seja, o abstrato — quer do ser sensível, quer do Simples apenas pensado — se aliena e depois retorna a si dessa alienação; e por isso — como é também propriedade da consciência — somente então é exposto em sua efetividade e verdade. (Hegel, 2022)

Se atribuirmos aos filmes esta descrição sobre a “Experiência”, podemos dizer que os filmes são o resultado “efetivo” e a “verdade” de uma prática audiovisual, ou como se apresenta o mundo dentro dos movimentos de serendipidade perante a natureza e o meio local, captados com uma máquina de filmar digital.

Embora Hegel seja um filósofo que fala sobre o espírito do ser humano, fiz a leitura dessa caracterização atribuindo-a como uma forma de filmar e (vi)ver os filmes. Leio a “experiência” como a experiência de filmar e, por sua vez, como sendo esta a substância espiritual presente no filme, que nos diz que ver estes filmes será também uma experiência espiritual.

Kandinsky, por seu lado, definia um novo conceito sobre a experiência da cor e a sua influência no ser humano. No seu livro “Do Espiritual na Arte”, escreveu que

(...) Foi observado que (...) o azul (...) inibe os movimentos e pode mesmo chegar a paralisá-los. (...) De qualquer modo, este facto demonstra que a cor exerce uma força real, ainda que mal conhecida, e que pode agir sobre todo o corpo humano.

A associação em si mesma parece-nos insuficiente para explicar a ação da cor sobre a alma. No entanto, a cor é um meio para exercer uma influência direta sobre a alma. A cor é a tecla [do piano]; o olho, o martelo; A alma, o instrumento das mil cordas.

O artista é a mão que, ao tocar, nesta ou naquela tecla, obtém da alma a vibração justa.

A harmonia das cores baseia-se exclusivamente no princípio do contacto eficaz. A alma humana, tocada no seu ponto mais sensível, responde.

A este fundamento, chamaremos o Princípio da Necessidade Interior. (Kandinsky, 2015)

Se olharmos para a lógica de Hegel e lhe juntarmos esta perspetiva de Kandinsky, naquilo que este entende por *Princípio da Necessidade Interior*, temos o que considero neste trabalho audiovisual, a pedra basilar da expressão deste trabalho artístico, que é ela mesma uma experiência espiritual, assente numa cor - o azul do céu - e toda a envolvente na produção artística - tanto a da captação como a da projeção, que compreendemos como incluindo também toda a logística e operação tecnológica inerente à experiência cinematográfica. Há aqui dois conceitos: o que é a substância do espírito e a questão da dor sentida associada ao processo de filmar, ambas explicadas brilhantemente pelo Hegel, que demonstram o motivo de serem tão

importantes para este trabalho audiovisual. É a partir desse reconhecimento "de si" que existe o positivo e o negativo do Ser (este Ser entendemos como a própria realização audiovisual), sendo a dor uma parte fundamental para que o Ser exista enquanto tal, caso contrário, seríamos ou estaríamos no campo descritivo daquilo que Hegel escreve que se entende por Deus ou o divino:

Assim, a vida de Deus e o conhecimento divino bem que podem exprimir-se como um jogo de amor consigo mesmo; mas é uma ideia que baixa ao nível da edificação e até da insipidez quando lhe falta o sério, a dor, a paciência e o trabalho do negativo. De certo, a vida de Deus é, em si, tranquila igualdade e unidade consigo mesma; (Hegel, 2022)

Ainda sobre a substância e o que é o espírito, escrevia Hegel que:

Nos tempos modernos, ao contrário, o indivíduo encontra a forma abstrata pronta. O esforço para apreendê-la e fazê-la sua é mais o jorrar-para-fora, não-mediatizado, do interior, e o produzir abreviado do universal, em vez de ser um brotar do universal a partir do concreto e da variedade do ser-aí. (...) Mediante esse movimento, os puros pensamentos se tornam conceitos, e somente então eles são o que são em verdade: auto-movimentos, círculos. São o que sua substância é: essencialidades espirituais. Esse movimento das essencialidades puras constitui a natureza da cientificidade em geral. Considerado como conexão do conteúdo delas, é a necessidade e a expansão do mesmo num todo orgânico. O caminho pelo qual se atinge o conceito do saber torna-se igualmente, por esse movimento, um vir a-ser necessário e completo. Assim essa preparação deixa de ser um filosofar casual que se liga a esses ou àqueles objetos, relações e Pensamentos da consciência imperfeita, como os que o acaso traz Consigo; ou que busca fundar o verdadeiro por raciocínios ziguezagueantes, conclusões e deduções de pensamentos determinados. Ao contrário, esse caminho abarcará por seu movimento a mundanidade completa da consciência em sua necessidade. Tal apresentação constitui, além disso, a primeira parte da ciência, porque o ser-aí do espírito, enquanto primeiro, não é outra coisa que o imediato ou o começo; mas o começo ainda não é seu retorno a si mesmo. O elemento do ser-aí imediato é, por isso, a determinidade pela qual essa parte da ciência se diferencia das outras. (Hegel, 2022)

Já Abel Salazar, médico e académico português, via na *matéria* outras considerações igualmente pertinentes para a construção dos filmes deste projeto doutoral. Consiste, aliás, na folha de sala e sinopse associada ao primeiro filme deste projeto, intitulado

“Cápsula Azul” (2019), que se pode ler a partir da página 45 deste documento. Na minha aceção, leio a “substância como essencialidades espirituais” da mesma forma que esta é a “matéria”, na perspectiva de Salazar.

Wassily Kandinsky, artista e professor na icónica escola Bauhaus, surge como referência no desenvolvimento deste projeto doutoral, sendo influências a sua obra artística, mas também, erudição presentes no seu livro “Do Espiritual na Arte” (em particular a segunda edição, de 1912). Este escreve, do ponto de vista da pintura, sobre a “linguagem das formas e das cores”, “o movimento”, “a viragem espiritual” e “a pirâmide”, termos que definem alguns dos principais capítulos do seu livro.

A partir desta leitura, fui estabelecendo um paralelismo destes termos e linguagem, atribuídos por Kandinsky, acerca dos diferentes meios expressivos⁸ com a linguagem cinematográfica, do ponto de vista do cinema contemplativo e, ao mesmo tempo, fui associando com a ligação humana à natureza, aos sons e às cores presentes tanto na experiência física como na audiovisual.

Acerca da primeira referência, da “linguagem das formas e cores”, Kandinsky acreditava que estas tinham significados espirituais intrínsecos, que poderiam ser utilizadas como uma linguagem não verbal para comunicar emoções e conceitos abstratos. Procurava também por uma expressão artística que fosse além da representação figurativa, explorando a capacidade das formas e cores de evocar respostas emocionais profundas. Sobre isso, a referência ao *Princípio da Necessidade Interior* vem daqui, de como a cor - e no caso concreto deste trabalho, o azul do céu - tem um forte impacto, e apresento-o de forma abstrata, através de meios próprios da contemporaneidade em que me situo hoje, como são os meios audiovisuais.

Na segunda referência, acerca do “movimento”, Kandinsky interessava-se pela ideia de que as formas e cores poderiam transmitir um senso de movimento e dinamismo. Ele queria capturar a essência espiritual da realidade, e via o movimento como uma expressão fundamental dessa realidade espiritual. Embora esta teoria seja aplicada à

⁸ Na página 75 do livro “Do Espiritual na Arte” de Kandinsky, há uma frase em que este escreve *Do ponto de vista da necessidade interior (...) o artista pode utilizar qualquer forma para se exprimir*, sendo este texto parte de um parágrafo que fora acrescentado na terceira edição (1912), conforme nota da tradução francesa.

pintura, na captação em vídeo digital vemos um movimento, embora abstrato e ténue, na contemplação do céu. A olho nu, o movimento praticamente não existe, senão pura luz e variação na tonalidade de cor. A questão que se impõe, é se esse movimento é perceptível na captação de imagens em movimento através da câmara digital, e como se dá esse movimento? Como se vê na sua projeção? Como é recebido e interpretado pelo espectador?

Por fim, no capítulo intitulado por “a Viragem Espiritual”, Kandinsky defendia uma mudança na abordagem artística, uma viragem espiritual na qual os artistas se libertariam das limitações da representação figurativa e iriam procurar expressar o espiritual e o emocional por meio de elementos não objetivos. No seu entender, via a viragem como uma necessidade para uma compreensão mais profunda da arte. A partir desta análise, senti que deveria assumir o meu ponto de vista artístico, sob a forma cinematográfica, e explorá-lo exaustivamente, como forma de expressão: filmar o céu azul seria, na verdade, uma procura pela arte, mas também um encontro com a mesma, a partir do seu retrato abstrato.

Ao ler mais sobre o pintor Wassily Kandinsky, foi inevitável identificar-me com o seu ponto de vista relativamente à cor azul, em que este escreve que *O azul é a cor do céu, tal como o imaginamos quando ouvimos a palavra “céu”* (Kandinsky, 2015). Apesar de, no seu entendimento, esta ser uma cor *masculina*, tive curiosidade em conhecer o seu grupo *Der Blaue Reiter* (Kandinsky & Marc, 1914), devido à importância dada à cor azul. Para mim a cor azul tem um significado associado às emoções, às memórias. As minhas motivações em buscar este “céu azul” vêm das memórias de infância, da tranquilidade e da luz que emanava nos dias de sol, não lhe atribuindo significado de género mas tão-somente, de contemplação. Assim, a minha experiência neste processo criativo reflete-se sim, naquilo que Kandinsky escreveu no seu livro “Da Espiritualidade na Arte”, sobre a arte ser uma experiência espiritual e emocional, que expressa emoções e ideias próprias. Apenas como referência, cito uma única frase que expõe de forma breve, esta súplica:

Toda a obra de arte é filha do seu tempo e, muitas vezes, a mãe dos nossos sentimentos. (Kandinsky, 2015)

Debruçando-me sobre a importância da cor azul em Kandinsky, este escreveu que

Esta profundidade, encontra-se no azul e teoricamente no seu movimento, 1º de afastamento do homem e 2º dirigido para o seu próprio centro. O mesmo acontece quando se deixa o azul agir sobre a alma (e aqui a forma geométrica é indiferente). A tendência do azul para a profundidade é tão grande que é nos tons mais profundos que adquire maior intensidade e aí acentua a sua ação interior. O azul profundo projeta o homem para o infinito, desperta-lhe o desejo de pureza e uma sede sobrenatural. O azul é a cor do céu, tal como o imaginamos quando ouvimos a palavra “céu”.

Quando atinge uma claridade, que também não lhe convém, torna-se longínquo e indiferente como o céu alto e claro. Quanto mais claro, menos sonoro, até se converter numa quietude silenciosa e branca (...).

O amarelo, que facilmente se torna agudo, nunca atinge grande profundidade. Por seu lado, o azul dificilmente se torna agudo e jamais ascende na escala das cores. (Kandinsky, 2015)

Transpondo esta descrição para o que vemos nos filmes “Céu Azul”, podemos começar por falar acerca da intensidade da luz que se vive, nesta área geográfica em que me encontro em particular, na qual se regista *uma claridade que também não lhe convém*. Sobre isto, tornam-se relevantes as observações de dois artistas contemporâneos de Kandinsky, que se refugiaram em Portugal na segunda década do século XX, o casal Robert e Sonia Delaunay com os seus *círculos de luz*. Embora as suas pinturas estivessem relacionadas com a cor viva presente na natureza, inspirados pela música e pelas vestes tradicionais portuguesas, os “círculos de luz” existem na observação visual do céu porém, distinguem-se deste; não possuem outra cor que não seja a da própria luz, sendo esta a distinção que permite perceber a nitidez da cor azul ao olharmos o céu. A luz que chega aos meus olhos na forma dos tais círculos é intensa e contrasta com a cor azul do céu, sendo possível constatar a presença de ambos no olhar contemplativo. E foi nesse contraste, nesse ano de 2019, que me apercebi que a luz não é tão intensa quanto me recordava, nem a cor tão nítida, reconhecendo nesta visualização, uma espécie de neblina entre estes contrastes de luz e de cor.

Ao filmar estes momentos de contemplação e de observação do céu, a câmara capta visivelmente a passagem desta neblina - que hoje associo a poluição - semelhante a nuvens no céu, apesar de a olho nu este estar limpo.

Este processo iniciou-se com uma observação que gerou espanto: o céu azul não tinha a mesma profundidade de luz e de cor como notam as palavras de Raúl Brandão

“ar límpido”. Tudo se transformou num processo de dor, de olhar a natureza e de me aperceber que o mundo continua a girar ignorando a poluição e, por consequência, verificando-se a destruição da ideia de azul do céu limpo, que se intensifica a cada dia.

Nas palavras de Kandinsky:

“Compreender” é educar o espectador e atraí-lo para o ponto de vista do artista.

A vida espiritual, à qual a arte também pertence, sendo um dos seus mais poderosos agentes, traduz-se por um movimento complexo mas límpido, para cima e para a frente, e que se pode reduzir a um simples elemento. É o próprio movimento do conhecimento. Qualquer forma que adquira, conserva sempre o mesmo sentido profundo e a mesma finalidade.

São ainda obscuras as razões que nos obrigam a progredir pelo “suor do rosto”, através do sofrimento, do mal e dos tormentos. Quando uma etapa é alcançada e o caminho parece desobstruído dos pérfidos calhaus, uma mão invisível lança novos blocos que parecem obstruí-lo por completo, tornando-o irreconhecível. (Kandinsky, 2015)

Num estado de submersão nas memórias do século XX, ao mesmo tempo que me confrontava com esta realidade do século XXI, hesitei em continuar este processo de filmagens, já que o objetivo era captar um céu imaculadamente azul.

Sobre estas hesitações e confrontos interiores, identifiquei-me com Hegel, no seu prefácio do livro “Fenomenologia do Espírito”, em que este escreveu:

Embora a primeira aparição de um mundo novo seja somente o todo envolto em sua simplicidade, ou seu fundamento universal, no entanto, para a consciência, a riqueza do ser-aí anterior ainda está presente na rememoração. Na figura que acaba de aparecer, a consciência sente a falta da expansão e da particularização do conteúdo; ainda mais: falta-lhe aquele aprimoramento da forma, mediante o qual as diferenças são determinadas com segurança e ordenadas segundo suas sólidas relações. (Hegel, 2022)

Perante este texto, faço a leitura de “aparição de um mundo novo” como sendo a filmagem da câmara que capta uma realidade. É esta realidade que se traduz, para mim, como sendo um “mundo novo”, na medida em que estas imagens não

correspondem às minhas memórias de infância e do que pretendia captar, mas sim à realidade atual que é diferente. Esse sentir contraditório é, na verdade, a “riqueza do ser-aí” ainda presente na “rememoração”, o que explica e conclui o pensamento.

Porém, a noção e as consequências da poluição provocada pelas atividades e funcionamentos das realidades e construções humanas, aumentou a minha vontade de escapar a esta realidade, pois cada tentativa de apanhar o céu “mais azul” me frustrava. Esse escape traduzia-se num maior sentimento de desistência, ao qual ia simultaneamente resistindo, num diálogo paradoxal e controverso: ora filmava o céu mais ou menos azul, ora entendia que estava a captar também sons da envolvente e que talvez fizesse sentido mostrar as imagens aparentemente calmas em oposição ao som, que apelido de barulhento. E interrogava-me: para quê, se o que quero mostrar é um olhar que contenha beleza e não horror?

O livro “A Salvação do Belo” bem podia ser o título que eu gostaria de dar a este projeto de “salvar” a beleza do céu azul. Tornou-se uma obsessão esta procura por um céu azul de cor profunda, limpa, nítida, *polida*. Sobre isto, escreve Byung-Chul Han:

O polido, limpo, liso e impecável é o sinal de identidade da época atual. É aquilo em que coincidem as esculturas de Jeff Koons, os ‘iPhones’ e a depilação brasileira. Porque é que o polido hoje nos atrai? Além do seu efeito estético, reflete um imperativo social geral: incarna a atual ‘sociedade positiva’. O que é polido e impecável ‘não dói’. Também não oferece qualquer resistência. Solicita-nos um ‘Gosto’. O objeto polido anula qualquer coisa que possa confrontá-lo. Toda a negatividade é assim eliminada. (Byung-Chul, 2016)

Identifiquei-me com esta visão de “sociedade positiva”, pois era um céu azul assim polido e limpo que eu queria filmar. O motivo talvez estivesse relacionado com uma analogia direta com os confrontos internos e externos, de âmbito artístico e social, que queria evitar. Sentia uma espécie de burburinho incessante no ar, provocado por diversos fatores, alguns deles posso enumerar: o fervilhar do stress nas pessoas com quem lidava no meu dia a dia, fosse a nível particular como social, e nas filas de trânsito interminável da região em que vivo; a urgência de tudo para ontem nas deadlines do trabalho profissional; o *zapping* pelas dezenas de canais de televisão disponíveis e ainda mais os *streamings* online, num sem fim de vídeos no Youtube cheios de efeitos e dinamismo audiovisual, o *scroll* no telemóvel pelas infindáveis publicações de vídeo nas redes sociais,... a audiovisualidade no seu expoente

máximo. E em contraste, sentir o apelo por uma vida tranquila, por viver com vagar, num equilíbrio entre a natureza e a vida urbana, a saudade de sentir a natureza em volta de casa, o cheiro do pinhal e a maresia. Esquecer as obras de construção civil na zona onde moro, a urgência da vida cosmopolita e a agitação do universo digital e simplesmente ir contemplar a vida na natureza sem objetos mediadores. Apreciar a arte com tempo, fazer somente filmes longos e sem cortes drásticos, nem discursos vorazes, naquela rapidez estonteante para cumprir as exigências da vida atual.

A juntar-se ao desencontro com o céu azul, havia também dúvidas sobre a receção das imagens, tema sobre o qual se debruçou Jacques Rancière, e que me trouxe a seguinte dúvida: o que fazer se não houvesse tempo, da parte do público, para contemplar os meus filmes? Tendo em consideração que a minha intenção é filmar um longo plano contínuo e esse ser o teor completo do filme, sem recorrer a artifícios de montagem ou efeitos adicionais, que geralmente são utilizados para fixar a atenção do espectador.

Se há públicos que possuem um interesse genuíno na apreciação e contemplação de arte, o inverso também se pode verificar. Esta preocupação vem do passado como videógrafa para redes sociais, em que os tempos de fruição dos filmes são impulsionados de formas completamente distintas. Como se pode ler, num artigo de Cristiane Herres Terraza e Lorena Travassos dedicado a esse tema:

[No contexto museológico] Em muitos casos, o espectador, ao destinar tempo de apreciação às obras, não segue padrão ou indicação previamente determinados (...). O espaço do museu, em si, não empreende uma formulação de ambiente que defina a atenção do indivíduo. Seu percurso pode ser de grandes pausas e imersão pessoal em uma obra ou simplesmente de uma deambulação compromissada apenas com a curiosidade do olhar.

Contrário a essa deambulação diante das obras de arte, o tempo de atenção do espectador no cinema é determinado pela duração da sessão, tempo em que ele permanece estático diante do movimento das imagens. O espaço de referência para a projeção de filmes, nesse contexto, é a sala escura: o silêncio durante as sessões, o projetor, a tela e o escuro da sala fazem parte do dispositivo que produz a sensação de imersão no espectador(...). (Terraza & Travassos, 2018)

Acrescento, a estas descrições, que a duração dos vídeos disponíveis na internet aparece de forma visível, deixando à consideração do utilizador a visualização na íntegra, por partes ou até a opção de poder alterar a velocidade de visualização, algo

que não acontece na exibição dos filmes em contexto de galeria ou até mesmo num auditório.

Esta preocupação com o tempo de fruição dos meus filmes, construídos por planos fixos de longa duração, encontra uma outra explicação, de acordo com o que o filósofo Byung-Chul Han escreve:

A estetização crescente da quotidianidade é justamente o que torna impossível a experiência do belo como experiência que vincula. A estetização em causa é gerada unicamente por objetos que suscitam um agrado passageiro. A volatilidade crescente não afeta apenas os mercados financeiros. Abarca, hoje, toda a sociedade. Nada tem consistência nem duração. (Byung-Chul, 2016)

A duração é uma importância base dos filmes que proponho, tanto ao nível da captura, no fazer e na prática, como ao nível da transmissão e receção das imagens. Cada filme propõe uma experiência inversa ao que é dito antes, proporcionando a quem produz e a quem vê um tempo de fruição oposto aos filmes que circulam nas redes de visualização automática e à experiência volátil de curta duração, destacada na citação de Byung-Chul Han. A verdadeira proposta deste trabalho audiovisual desafia o que é dito acerca da impossibilidade da experiência do belo a partir de uma estética do quotidiano, como experiência que vincula. Ou seja, pede uma experiência de longa duração, pois é nessa demora na leitura visual e sonora dos filmes, que se obtém a tal experiência do belo a partir de uma cena do quotidiano. É nessa leitura com tempo, que se apercebe, que as camadas de gestos e atos mundanos presentes em cada filme são o objeto de contemplação. Precisamente por haver diferentes camadas presentes no som e na imagem, que surgem espontaneamente, e em que não existe propriamente um aviso prévio do que vai acontecer - pois são aspetos do acaso -, que o tempo de captura é prolongado e sujeito à capacidade técnica da câmara. Simultaneamente, a importância da duração na transmissão e de receção das imagens está presente, pois são ambos quadros abertos para o tempo e espaço atravessar, tal como são. A experiência cinematográfica acontece dentro desse momento, pelo que cada filme fornece, na verdade, um tempo limitado dessa mesma experiência, fruto de uma procura.

É esta procura que difere da noção conceptual de duração em cinema e em audiovisual, cujo conceito de duração se refere ao tempo que uma cena, sequência ou filme como um todo ocupa. A duração envolve a manipulação do tempo através da

edição, ritmo e escolhas de narração para criar uma experiência temporal específica para o público. Como escreve Jacques Aumont, no seu livro “A Estética do Filme”:

A noção muito difundida de plano abrange todo esse conjunto de parâmetros: dimensões, quadro, ponto de vista, mas também movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens (Aumont et al., 1995)

No caso deste trabalho audiovisual “Céu Azul”, não existe manipulação de ritmo ou tempo pautado através da sequência de vários planos (ou de “outras imagens” como citado acima), mas este é antes determinado pelo acaso que acontece dentro de um único plano, pela capacidade técnica da câmara e pela disponibilidade de bateria e/ou memória do cartão.

Segundo Jacques Aumont, teórico de cinema francês, a duração é crucial na narrativa cinematográfica para transmitir emoções, estabelecer o ritmo da história e impactar a percepção do espectador sobre o tempo decorrido. Tal como explicita no seu livro “Estética do filme”:

O representado no cinema é um representado em devir. Qualquer objeto, qualquer paisagem, por mais estáticos que sejam, encontram-se, pelo simples facto de serem filmados, inscritos na duração e oferecidos à transformação. (...)

Portanto, o cinema ofereceu à ficção, por meio da imagem em movimento, a duração e a transformação: em parte, por esses pontos comuns é que foi possível operar o encontro do cinema e da narração. (...)

Entre todas as artes ou todos os modos de representação, o cinema aparece como um dos mais realistas, pois tem capacidade de reproduzir o movimento e a duração e restituir o ambiente sonoro de uma ação ou de um lugar. Porém, apenas a formulação desse “princípio” revela que o realismo cinematográfico só é avaliado em relação a outros modos de representação e não em relação à realidade. (Aumont et al., 1995)

Aqui questiona-se, neste trabalho e nos filmes que apresento, se será possível fazer tudo isso sem recorrer à montagem nem à manipulação de cenário, sem recorrer a uma narrativa montada (por voz off, por exemplo), nem a atores? Questiono-me se nos colocarmos perante uma imagem cuja ação nos parece sempre igual, qual será o

tempo de contemplação da obra? E qual a percepção da mesma? Irá constituir-se de iguais sentimentos e percepções ou variar de pessoa para pessoa, conforme o que estiver a sentir no momento? Ou qual será o seu entendimento sobre a leitura que se pode fazer a partir destas imagens e sons captados?

Nas minhas filmagens, o que pretendia não era manipular o tempo, mas antes fazer uma captação audiovisual de modo a mostrá-lo integralmente: uma duração que está presente no filme como sendo o tempo da captação, mas que é também um tempo de transmissão, que acontecerá no momento da projeção. Por outro lado, apesar do filme ter o tempo cronológico, de início e de fim, o modo como esse tempo – ou duração – será percebido pelo espectador, é um tempo que só o próprio saberá medir, encontrando-se já fora do meu controlo. E é talvez este um dos desafios que se propõe na fruição artística deste trabalho, que se distingue da fruição do cinema apresentado num auditório e numa sessão estipulada temporalmente, que coloca o espectador num lugar também específico e de observação: um lugar espácio-temporal que é determinado. E também distinto do tempo de consumo dos filmes que circulam nas redes. Pois, os filmes sobre o “Céu Azul”, a componente prática deste trabalho, adquirem outros modos de exhibir, que não necessariamente o auditório, ou considerando o auditório como facultativo, implicando o espectador na sua receção. Questão que será trabalhada e apresentada no Capítulo IV “Modos de exhibir” deste documento.

Aumont observa como os cineastas podem criar uma experiência temporal única para os espectadores através da edição e da construção narrativa. No caso deste trabalho, essa construção não é manipulada nem editada, não havendo propriamente uma “construção”, senão mesmo, somente uma “contemplação”. Pretende-se a contemplação através da captação em vídeo de uma cor captada e posteriormente projetada, sendo a narrativa uma consequência e não uma intenção. Porém, Aumont destaca que a duração no cinema não é apenas uma medida cronológica, mas algo moldado artisticamente para evocar respostas emocionais e intelectuais. Explora ainda como a escolha de prolongar ou encurtar certas cenas influencia a percepção do tempo pelo público, afetando a imersão na narrativa e a compreensão das relações temporais dentro do filme. É por isso, que a duração do filme e a receção do mesmo pelo espectador é para mim uma preocupação neste trabalho, dado as minhas aprendizagens cinematográficas.

A partir da perspectiva puramente cinematográfica, e segundo a visão de um filósofo especialista na área, Jacques Aumont contribui para a compreensão da duração no cinema como uma ferramenta artística essencial, moldada pelas decisões dos cineastas para comunicar efetivamente as suas visões e provocar respostas específicas da audiência. No caso deste trabalho, essa compreensão vem de uma decisão que existe do ponto de vista cinematográfico, mas ao mesmo tempo, não se baseia nos moldes daquilo que conhecemos por fazer cinema, não existindo montagem nem trabalho de edição, nem manipulação de atores, nem trabalho de cenografia. O que significa também que não existe manipulação do tempo entre filmagens, já que apenas surge um único plano.

Tal como Aumont descreve, sobre o que consiste uma “produção tradicional” de um filme:

Lembremos brevemente como se apresenta a corrente que leva do roteiro ao filme terminado, no caso de uma produção tradicional:

- uma primeira etapa consiste em decupar o roteiro em unidades de ação, e eventualmente decupá-las ainda mais para obter unidades de filmagem (planos);

- em geral, quando da filmagem, esses planos geram muitas tomadas (tomadas idênticas, repetidas até que o resultado seja considerado satisfatório pela direção; ou tomadas diferentes, obtidas, por exemplo, "cobrindo-se" a filmagem com muitas câmeras);

- o conjunto dessas tomadas constitui o material bruto, a partir do qual começa o trabalho de montagem propriamente dito, que consiste em pelo menos três operações:

- 1a - Uma seleção, no material bruto, dos elementos úteis (os que são rejeitados constituem os cortes).

- 2a - Um agrupamento dos planos selecionados em uma certa ordem (obtem-se, assim, o que é chamado uma "primeira continuidade" ou, no jargão da profissão, um "copião").

- 3a - Finalmente, a determinação, em nível mais preciso, do comprimento exato que convém dar a cada plano e raccords entre esses planos.

(Observe-se que descrevemos aqui o que se faz normalmente com a trilha de imagem; o trabalho na trilha sonora pode, dependendo do caso, ser conduzido simultaneamente ou após a montagem definitiva da trilha de imagem). (Aumont et al., 1995)

Os filmes em “Céu Azul” são uma dedicação exclusiva aos sentidos áudio-visuais, sendo a passagem do tempo aquilo que está dentro de cada filme, neste caso, apenas composto por um único plano e fixo e, com isso, é uma provocação (do ponto de vista de cineasta) daquilo que se entende por duração ou mesmo até de filme.

A meu ver, duração é “contemplação”, sendo esse um tempo que, apesar de ter espaço e tempo cronológico, será um tempo perceptivo, dependente dos sentidos, das reflexões e das emoções que possam aflorar decorrentes da sua visualização, e por isso, poderá ser qualquer tempo.

Do ponto de vista artístico, há um apelo emocional através do que se está a ver, que é a não visualização de um azul profundo como se reclama desde logo no título do filme, devido a constrangimentos que não são técnicos, serão fruto da época que estamos a viver e que se ligam diretamente a questões próprias da cidade onde vivo e me encontro a filmar, relacionadas com a poluição e consequentes alterações climáticas. Porém, estas observações poderão ou não ser verificadas pelo espectador, já que uma peça audiovisual artística pode ser rececionada de diferentes pontos de vista. Além disso, há mais aspetos dentro do próprio filme, que poderão ser observados, transmitindo sensações diversas.

Duração (neste trabalho é contemplação). Conseguir um céu azul profundo e limpo filmado ininterruptamente durante vários minutos - nem aviões, nem pássaros a interromper a imagem do céu azul - e que este pudesse ser contemplado na sua plenitude de tempo, foram os dois primeiros objetivos que a dado momento considerei impossíveis de alcançar. O primeiro, pela poluição inequívoca que aparecia nas filmagens, e o segundo devido ao contexto social que vivemos hoje, e que iria obrigar-me a sair da zona de Vila Nova de Gaia e afastar-me mais para sul ou para norte, para um local onde pudesse filmar sem a passagem constante de aviões.

Como determinar a duração dos meus filmes no contexto da filmagem? Esta duração podia ser determinada por diferentes operações técnicas: pela natureza técnica, pela natureza humana ou pela natureza em si?

Por natureza técnica, podemos entender os desafios relativamente à capacidade de memória da câmara ou a simples resistência da bateria. Por natureza humana entende-se ações indiretamente implícitas aquando do ato da filmagem, como por exemplo, a simples passagem de um avião que interrompia a captação plena do céu azul. A cada passagem de um avião, interrompia-se a filmagem, o que reduzia o tempo do filme por uma imposição externa, em vez de ser provocada pela capacidade técnica da câmara.

Se, por um lado, não queria que o tempo do filme fosse imposto por um objeto externo como um avião, por outro tinha de me sujeitar à passagem de pássaros ou de insetos a atravessarem em frente à lente. A serendipidade e o acaso tomavam forma.

Esta era uma luta de classes, entre a natureza e a natureza humana e, a cada filmagem, tornava-se evidente que a natureza - que eu queria captar - estava ativada e a entrar pela câmara adentro: pássaros, insetos, vento. Coisas próprias da serendipidade, e que nem a câmara nem nós humanos conseguimos controlar. Estes breves momentos de silêncio, tanto visual como sonoro, eram insuportáveis, pareciam-me um grito abafado pela presença humana na forma de poluição visual e sonora. Desta visão minuciosa de um céu azul, optei pelo oposto: comecei a filmar integralmente - com ou sem aviões, com ou sem pássaros - decidindo determinar o tempo de captação pela sua natureza técnica, ou seja, pelas características inerentes à câmara, relativamente aos cartões de memória utilizados e as baterias. Averiguamos que a capacidade máxima da câmara que utilizamos é de vinte e nove minutos e cinquenta e nove segundos, ao usar a câmara DSLR Canon 7D. Esta capacidade vai diminuindo conforme a resistência da bateria, ao longo das filmagens. Para um devido manuseio da câmara e manutenção das baterias, usava-as até a câmara se desligar, não as carregando entre filmagens para não as viciar. Por esse motivo, tenho filmes com duração variável.

Questionando-me acerca da duração da fruição, aquando da projeção, esta seria determinada pela artista, pela cineasta, pela videógrafa em mim, pelo espectador comum ou pelo espectador informado? (Terraza & Travassos, 2018) Entende-se que esta é determinada pelo tempo do próprio trabalho, ou seja, pela câmara que se posicionou assim a filmar o céu, mas impõe-se questionar o tempo de receção e de fruição das imagens.

E valeria a pena recorrer a critérios de corte de filmagem, indo contra a metodologia que propus ao funcionamento do trabalho artístico? Tanto os meus trabalhos anteriores (refiro-me ao filme “A Paragem” e ao projeto de mestrado “Cápsulas de Luz”) como este trabalho doutoral, pautam-se por captações e projeções integrais, sem qualquer corte ou montagem, apelando a esta autenticidade das imagens e aos sons em movimento como sendo o conteúdo dos filmes, e nada mais do que isso. Susana Viegas explica muito bem a minha intenção quando me refiro àquilo que é a autenticidade nas imagens, que na verdade estará relacionado com o cinema expandido:

Um dos interesses filosóficos do cinema expandido é revelar as imagens em movimento como elas são, não as escondendo por detrás de uma montagem invisível ou de uma estrutura narrativa naturalista. A opacidade é revelada pela relação entre filmar, produzir e visionar (Viegas, 2016).

É neste gesto de “filmar, produzir e visionar”, que consiste esta minha procura. Contudo, com todas estas questões presentes, sentia que corria atrás de um movimento ilusório, que não era o do *kinema* (no sentido do *movimento*), mas sim a ilusão de uma cor que dificilmente iria voltar a ver e que, por isso, não valia a pena filmar; e também a ilusão de fazer um projeto que exige tempo para ser contemplado, e eu não via essa disponibilidade, da parte da sociedade atual, de dispensar esse tempo para o ver. E ainda a questão: contemplar o quê, a poluição audiovisual?

CONSTRUÇÃO DO FILME “CÁPSULA AZUL”⁹ (2019)

Assim que surgiu o desafio de construir um projeto relacionado com Abel Salazar e tive acesso aos seus livros e a visitar a sua casa nos arredores da cidade do Porto¹⁰, de novo recuei no tempo e me senti como se estivesse a viver nas primeiras décadas do século XX. Como seria se naquele tempo, tivesse uma câmara como as de hoje, portátil e pequena, com uma capacidade de registo de vários minutos sem cortes, o

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=cNsLNbyQGxg>

¹⁰ Segunda exposição colectiva, intitulada “A Apologia da Crise: do desconforto e do diálogo como paradoxo”, organizada pelo programa doutoral em Artes Plásticas, FBAUP/i2ADS, que teve lugar na Casa-Museu Abel Salazar, de 8 de Junho a 27 de Julho de 2019.

que iria filmar? Conseguiria registrar o profundo céu azul? Este existiria mesmo, tal como lemos nas descrições escritas por Raúl Brandão, ou seria afinal diferente e a descrição simplesmente fruto da sua percepção? Como seria viver ali naquele tempo e captar digitalmente aqueles céus sem aviões? Uma casa assente no campo, mas ao mesmo tempo próxima da cidade, tal como a casa dos meus pais na minha infância.

Só podia imaginar e em simultâneo recorrer às minhas memórias de infância, em que também eu vivia numa zona considerada de campo e simultaneamente próxima da cidade do Porto. Nos anos oitenta do século XX, era criança e bastava atravessar a ponte, e lá estava no meio da multidão e dos prédios, das ruas íngremes e do barulho das varinas na Ribeira (do Porto), das pessoas a caminhar pelas ruas apressadas, o constante movimento dos autocarros turísticos, as lojas cheias de gente e de novidades, as placas em neon a piscar as luzes num movimento visual frenético. Mas em casa, na freguesia da Madalena, não havia nada disto. As ruas eram mais largas, e no pátio de casa podia deitar-me no chão, a contemplar o tranquilo céu azul, ver os pássaros a cruzarem o céu, ouvir o mar como pano de fundo, interrompido pelo som do comboio que passava ao fundo do quintal, longe do bulício da cidade.

Era nestes momentos de contemplação, em que refletia sobre a incidência de luz nas paredes de casa e nos meus olhos, que pensava como era possível ver tanto azul. A noção da profundidade era dada pelos pássaros, que trespassavam os céus sem me tocar nem no próprio céu, ficavam ali no meio, entre nós. Mas qual meio? A que distância estaria eu do céu? E a luz, é composta de quê? Que matérias existem que eu não vejo? O que é estar ali, naquele lugar? Que substâncias de luz, de que matéria seriam feitas? Seria a câmara capaz de as captar?

Ao filmar o céu no lugar onde cresci, comecei a questionar se o céu seria igual em todo o lado. Interrogava-me ao ver, a olho nu, o porquê do céu do Grande Porto não aparentar a mesma coisa do que há uns anos, e como era tão diferente em terras mais distantes, como a Covilhã junto à serra da Estrela, terra onde vivi durante o tempo do mestrado (2017). Apesar de todas as questões e sentimentos controversos que iam surgindo, tais como, se deveria filmar noutros lugares, se deveria procurar o céu azul noutros pontos do país onde visse com maior nitidez o azul que procurava, apenas uma certeza se mantinha clara: filmar o céu visto do lugar da minha infância. Só este céu, independentemente da sua cor, nitidez, forma, textura, é que fazia sentido para mim retratar. “Só” tinha de aceitar a realidade que ali estava a captar.

Nesta altura, surgiu a segunda exposição coletiva no contexto do programa doutoral em Artes Plásticas, em que curiosamente o tema intitulado foi “A apologia da Crise (do desconforto e do diálogo como paradoxo)” (2019), precisamente num momento em que me debatia neste desconforto, que era simultaneamente interno e externo, num diálogo paradoxal.

Este desconforto, obrigava a pensar o diálogo entre a memória e a captação do real; as mediações tecnológicas e o olho humano; as angústias artísticas e as existenciais; reuniam-se as condições para uma intensa “apologia da crise”, que se materializou numa densa rede de questionamentos de diversas camadas e âmbitos, uns mais importantes do que outros, dentro daquilo que se pretende de um objecto doutoral. Porém, que se entende que foi o seu todo que serviu como um ponto de transformação e de abertura de possibilidades daquilo que veio mais tarde a constituir-se no filme “Cápsula Azul”.

Durante o processo de construção desse filme, refugiava-me entre as memórias de infância e a procura atual por filmar um céu azul nítido e limpo. Tinha dificuldade em aceitar que a presente contemplação do céu é diferente de outrora, que o mundo em cem anos mudou muito. Estava num confronto direto também comigo mesma, devido à luta de viver numa sociedade atualmente em constante pressa, enquanto procurava por um vagar, a filmar planos longos de vários minutos sem mexer na câmara.

O facto de nas filmagens o céu não ser azul e mostrar-se ligeiramente acastanhado, espelhava o desconforto interior que sentia, de viver num mundo que parecia cada vez mais frenético e alheado de uma realidade que sentia muito presente, que urgia ser olhado com tempo, com a natureza a chamar a atenção, contudo, sem sucesso.

Confrontava-me também com a motivação de fazer arte com vídeo digital, e o porquê de - apesar de ter formação e experiência em Cinema, no sentido tradicional - não sentir vontade de filmar diferentes tipos de planos que contextualizassem o local de filmagem, por exemplo; ou construir personagens e partir para a construção de uma narrativa fictícia para fazer um grande filme que narrasse algumas ideias e convicções, diria - angústias - do processo criativo. Poderia até se traduzir num documentário, com planos de corte para mostrar excertos de textos escritos, incluir entrevistas ou outras narrativas, seria isso mais interessante para alguns espectadores, do que apresentar

simples planos do céu durante longos minutos? E o que significava isso para mim? Que representação artística seria este trabalho doutoral, se não espelhasse quem eu sou ou o que faço? Se não questionasse o mundo a partir do que vejo? Seriam importantes estes rótulos - cinema, vídeo, arte - para apresentar o projeto num contexto de doutoramento em Artes Plásticas? Seria ético contradizer esta *necesidade interior* - de mostrar o simples movimento das imagens e dos sons captados da natureza envolvente - e seguir uma via aparentemente mais fácil - a de fazer um filme tradicional - que fosse de encontro à celeridade da vida agitada do mundo, com um argumento cheio de diálogos, com diversas filmagens diferentes de campo e contracampo, contratar atores, numa performance teatral concertada por mim e não pelo acaso?

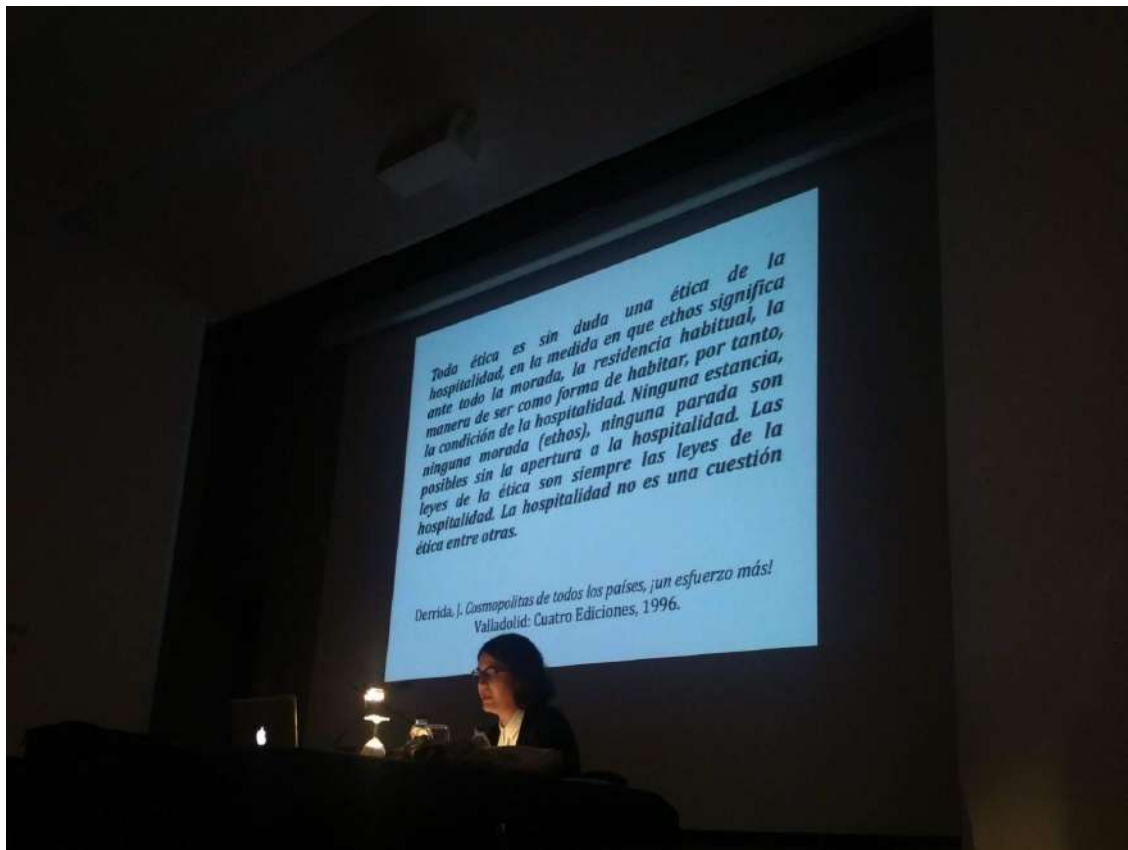


Figura 5 . Fotografia tirada com o telemóvel na aula aberta organizada pela FBAUP e i2ADS, a 2 de Maio de 2019, onde se mostra a citação de Derrida proposta pela oradora Rosa Benítez Andrés.

Sobre isso, Rosa Benítez Andrés, numa aula aberta na FBAUP no dia 2 de Maio de 2019, lembrava Derrida numa citação do seu artigo, acerca da ética:

Toda ética é sem dúvida uma ética da hospitalidade, na medida em que *ethos* significa antes de tudo a morada, a residência habitual, a maneira de ser como forma de habitar, por tanto, a condição de hospitalidade. (...) As leis da ética são sempre as leis da hospitalidade. A hospitalidade não é uma questão ética entre outras. (Derrida, 1996)¹¹

“A maneira de ser como forma de habitar” descreve o meu sentimento em relação à minha própria maneira de ser nos meus filmes, ao habitar as imagens e os sons neste que chamo *cinema diegético*: que é cinema, pela sua operacionalidade de captação e transmissão de movimentos de imagens e de sons, e é *diegético*, porque são as próprias imagens e sons que fazem a narrativa, sem recorrer a qualquer artificialidade que não seja o meio operático de manusear e captar através de uma câmara digital. A minha ética está em registrar a *aura* de um lugar, neste caso do céu e do som envolvente do lugar onde a câmara está fixa, numa lógica de “autenticidade”, de que Walter Benjamin fala no seu texto “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, partindo da captura direta da câmara digital:

Em suma, o que é a *aura*? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a *aura* dessas montanhas, desse galho. (Benjamin, 1975)

No caso deste projeto que me encontro a desenvolver, não se trata de montanhas mas sim da captação do céu azul e, por consequência, do som envolvente. Por isso, no meio destas angústias, ao entrar na Casa-Museu Abel Salazar, com as suas janelas enormes com imensa luz, ao ver o verde dos jardins e o céu azul, senti de novo a esperança da possibilidade de vir a filmar um céu azul intenso.

¹¹ Tradução livre do excerto visionado na conferência.



Figura 6 . Fotografia tirada com o telemóvel à Casa-Museu Abel Salazar, 10 de Abril de 2019.

E as angústias deram lugar a um sentido muito próprio, reavivaram a tal *necessidade interior*. Esta necessidade, que Kandinsky teorizava numa lógica de pensamento ocidental através do seu livro “Do Espiritual na Arte”, eu associo ao pensamento oriental, à ideia dos chakras e a sua ligação às diferentes cores de que o corpo etéreo se compõe.

Estes pontos energéticos estão intimamente ligados à voz interior, às emoções que não são expressas verbalmente e por vezes não há sequer consciência total delas, mas estas refletem-se no corpo manifestando-se de diferentes formas, geralmente através de doenças que acometem o próprio corpo físico, outras vezes manifestando-se numa mente fechada que não se permite abrir ao mundo, camuflando-se e escondendo-se, o que se torna visível no processo artístico. Durante o processo das filmagens, sentia um nó na garganta, como se não houvesse forma de me expressar. Sentia-me bloqueada e, sabendo que o chakra laríngeo - que fica precisamente na zona da garganta - está associado à comunicação e à expressão, escrevia nos cadernos usando uma caneta de cor azul do céu, como se a partir dessa escrita,

pudesse soltar ainda que uma ínfima parte, dessa necessidade interior de mostrar o que sentia e via, artisticamente, para depois iniciar esse processo de desenvolvimento artístico, e me expressar através dos meus filmes. Esta é, no fundo, uma procura por uma transcendência através do cinema, assente numa espiritualidade que é puramente artística, e que comunica aspetos do meu mundo interior através da receção audiovisual de aspetos do mundo físico ao meu redor. Neste caso em concreto, do céu azul visto do plano terrestre onde habito.

Senti, por isso, uma urgência em rever as filmagens que já tinha feito, em continuar a filmar e mostrar o que tinha, nem que fosse para chamar a atenção do céu que temos hoje. E foi o que fiz, para a segunda exposição coletiva da turma de doutoramento. Decidi mostrar o filme que tinha o maior tempo de captura, num dia com o céu mais azul que tinha filmado e que, apesar de ter várias passagens de aviões e de pássaros, resolvi mostrar todo o ecossistema captado. Dei-lhe o nome de “Cápsula Azul”.

Na folha de programa, para esta exposição, escrevi assim, citando também uma parte de um texto de Abel Salazar, que resolvi transcrever na íntegra conforme se pode ler:

“Cápsula Azul” é um vídeo proveniente de uma série videográfica intitulada “Cápsulas de Luz: substâncias de lugar” que tem vindo a ser desenvolvida por Maria João Almeida desde 2016. Esta série revela uma procura pela transcendência através do Cinema, conduzida pelo princípio da “Necessidade Interior” trazida à luz da escrita por Kandinsky em 1911 no seu livro “Do Espiritual na Arte”.

“Cápsula azul” tem por inspiração a essência da criação do grupo Der Blaue Reiter cuja preocupação em reter na arte as emoções, as ideias, os sentimentos, a espiritualidade através da matéria, da substância das coisas, da luz, da textura, da cor - em particular a tonalidade azul - presentes nesta captação audiovisual. O Cinema tem na sua génese o cinema: imagens em movimento, que aqui se mostra digitalmente (captação e projeção), permitindo assistir a um conjunto de substâncias de lugar encapsuladas através da captação audiovisual na sua forma diegética, tanto na imagem como no som.

Assim, a “Cápsula Azul” guarda em si um espaço-tempo único, que se repete unicamente na sua projeção. As imagens são do céu (ainda) azul, com variações próprias da realidade assim como da câmara e da lente, captadas num plano-sequência fixo com som diegético no exterior da casa da artista, curiosamente na periferia da cidade do Porto, condição semelhante à da casa onde viveu Abel Salazar. A transposição de espaço-tempo da época para os dias de hoje, orientada pelo princípio da Necessidade Interior, por uma estética da tonalidade azul e da procura

pela emoção, de sensações, de ideias no registo audiovisual da matéria, das texturas, das substâncias visíveis e invisíveis, audíveis e outras nem tanto, como razões de busca de uma espiritualidade na arte, aqui através das imagens em movimento em particular. Intenta-se pelo ato de contemplação como meio de apreciação e reflexão artística. A bibliografia de Abel Salazar acerca da filosofia, psicologia e da arte vai ao encontro da origem desta série videográfica, como é exemplo o seu texto manuscrito intitulado “Em defêza da Matéria...” do qual transcreve-se apenas umas linhas que resumem de forma breve o teor de “Cápsula Azul” e a intenção da artista:

“Por Matéria não entendemos aqui nem a Matéria empírica da ciência, nem a Matéria transcendente da Metafísica; mas sim e sómente aquilo que nutre todo o homem e todos os homens, seja o ventre, seja a alma, seja o espírito. Matéria é assim, precisamente, a alma do Mundo Piturêsko, o rumor colorido das sensações, o mundo das emoções e o mundo das ideias, aquilo que se fez côr e sensação, ideia, sentimento, harmonia e beleza, na alma humana. Matéria é aquilo que, elaborado pelo homem, se faz poesia, mito, lenda e religião; aquilo que, transformado pelo homem, se faz arte e poesia, sonata e sinfonia, vida, amôr e paixão.

Matéria é, sobretudo, e acima de tudo, aquilo que se faz Luz na minha Consciência, e com tal Fonte e Origem da Vida, do Amôr e da Bellêza, da essência do próprio existir, da essência da própria Vida.

Matéria é pois aquilo que se faz Sol e Lua na minha Consciência, esplendor eterno d'alma.” (Abel Salazar, 1931)

A juntar à definição de *aura* de Walter Benjamin, *matéria* significa para mim a materialização da contemplação do que estou a ver, as imagens e os sons em movimento como formas de transcendência, a captação e transmissão da audiovisualidade como forma de arte. Abel Salazar escreveu acerca da matéria aquilo que eu entendia também serem as matérias de luz, que via ao contemplar o céu azul. E assim, “Cápsula Azul”, contém em si matéria espiritual e de alma, além da evidente matéria visual, mas também contém matéria sonora, que mais tarde, vim a compreender a sua real importância.

Aquando da exibição do filme “Cápsula Azul” na Casa-Museu Abel Salazar, houve três momentos a reter: a decisão sobre o local da exibição do filme e como o exibir, o feedback involuntário dos meus colegas de doutoramento em relação à imagem e, por fim, a importância do som. Estes três pontos foram fundamentais para a compreensão daquilo que é o filme, bem como, para empreender uma nova postura e um novo olhar sobre a realidade que estava a captar: não só na maneira de *ver* os filmes, mas

também na maneira de os *fazer*. Apesar da metodologia na captação permanecer a mesma que inicialmente, a minha intenção alterou-se após esta exposição.



Figura 7 . Fotografia tirada com o telemóvel na montagem da exposição na Casa-Museu Abel Salazar, no dia 4 de Junho de 2019.

Acerca da decisão sobre o sítio da casa a seleccionar, bem como, para o tipo de projeção do filme, optei por escolher a sala de estar, pela escuridão, fazendo a entrada por uma outra sala contígua com passagem aberta.

A escolha ideal para a projeção das imagens seria no tecto, se conseguisse uma projeção a toda a escala. Contudo, a sobreposição do céu azul num tecto com gesso trabalhado, levanta questões acerca da matéria do que estamos a ver na imagem e entra em conflito com a estrutura física. Esse confronto era algo que não me interessava trazer, já que a minha procura nesta altura incidia na cor sólida e por mostrar todos os elementos presentes na imagem ao nível das escalas, cor, textura, movimento. Ao sobrepor, estaria a dificultar essa observação e a direccionar as atenções para outro tipo de questões que não me interessavam abordar aqui.

Assim, pensei noutra alternativa, que seria apresentar as imagens como um quadro, como os que estavam pendurados nas paredes, mas aqui na forma de projeção através de um mini projetor. Ainda ponderei proceder à exportação do vídeo na dimensão 4:3, com intenção de imitar as dimensões de um quadro pictórico, mas as imagens que tenho para mostrar correspondem ao século XXI, época em que se filma e transmite as imagens em 16:9, por isso, decidi manter a autenticidade da captura das imagens também na sua projeção.



Figura 8 . Fotografia da montagem de exposição, tirada com o telemóvel na Casa-Museu Abel Salazar, 4 de Junho de 2019. Vemos do lado direito o mini projetor em cima de um plinto e a imagem projetada em cima de um quadro que se encontrava exposto na sala de estar.

No dia da inauguração da exposição coletiva, a poucos minutos da abertura, os meus colegas de turma chamaram-me por considerarem que havia um erro na projeção das imagens. Descreveram que se via “um ecrã azul”, correspondendo à imagem estandardizada que aparece quando se liga o projetor, achando que o filme em si não estaria a ser mostrado.

Fui a correr para a sala, e ao chegar vi que estava tudo bem. O que diziam acerca do “ecrã azul” correspondia às imagens do que tinha filmado e os meus colegas só se aperceberam que eram as imagens em movimento do filme o que estavam a ver (e não a imagem azul estandardizada do projetor) devido ao som, porque se ouvia a aproximação de um avião e o latir de cães, assim como, se viu de seguida o avião a atravessar no enquadramento da imagem. Aperceberam-se de que o som intenso do

avião e o latir de cães não vinha do exterior da casa, mas sim das colunas de som que estavam instaladas na parede oposta à projeção, junto do plinto.

Foi neste momento que me apercebi de dois aspetos, relativamente à imagem e ao som deste suposto céu azul: em relação à imagem, esta não era uma imagem azul criada pelo projetor, mas sim azul por ser parte do filme, sendo esta uma questão pertinente de abordar neste relatório, e que será desenvolvido noutra capítulo adiante. Além disso, os sons do quotidiano ganharam uma nova dimensão, tanto no contexto da instalação como no desenvolvimento do próprio projeto. Tornou-se evidente que as pessoas estão tão habituadas a ouvir a passagem de aviões, cães a latir, vozes de fundo, burburinho, num conjunto de sons único e diverso, que não se questionaram de onde vinha, de que era feito, qual a sua origem. Assim se entende a importância do som neste filme e para o projeto.



Figura 9 . Fotografia tirada com o telemóvel na Casa-Museu Abel Salazar, 4 de Junho de 2019. Vê-se na parede a projeção do filme “Cápsula Azul”, no dia da montagem da instalação.

Este acontecimento colocou em perspetiva a minha relação com os filmes e em que se pode constituir cada instalação, que até aqui se pautava por uma ideia a recair

sobretudo no âmbito da imagem e não do som. Para mim, este último seria acessório, que apesar de ter a sua importância, encarava como um complemento para corresponder ao facto de ser uma captação audiovisual, e por entender que a dimensão sonora deve fazer parte desta dialética entre o que é a imagem e o som, o que é visível e invisível. No entanto, a partir deste momento, o som igualou-se à imagem na sua importância, na medida em que tanto a imagem como o som não eram fruto de uma beleza estonteante como gostaria de filmar, mas sim, fruto de um mundo envolto numa poluição que não era apenas visível mas também audível, o que se tornou importante de mostrar.

No dia da inauguração da exposição, observei a reação dos meus colegas, dos professores e dos visitantes, coloquei-me também na pele de visitante. O som ecoava pela sala, mas ouvia-se também noutras divisões da casa contíguas. No corredor as pessoas olhavam para cima quando se ouvia o som do avião a passar, num gesto automático, como se viesse de fora das paredes da casa. Ao aproximarem-se da minha instalação audiovisual, olhavam a imagem com estranheza, de quem olha e ouve o quotidiano, não relacionando o som com o filme, mas sim com a envolvente do espaço em que estavam. Pensei: estaria o som hiper-realista? O volume demasiado elevado? Ou o ato de estranheza estaria relacionado com o facto de ali estar retratada uma realidade que aos olhos comuns não tem assim tanta importância de conter dentro de um objeto artístico? Talvez a questão fundamental seja: porque é que isto está aqui? E porque é que é retratado desta maneira? Michel Chion refere-se a estas questões atribuindo-lhes o nome de “dissonâncias” (Chion et al., 1994).

Esta noção de percepção do espaço, áudio e visual, assim como do espaço arquitetónico (a acústica da própria sala e da casa) e do espaço exterior à casa, despertou os sentidos daquilo que pode ser uma mera fruição artística (de Almada Negreiros, 1917) associada à própria vivência dos hábitos no quotidiano em que vivemos nesta cidade. Onde começa um e termina o outro? Recordo um excerto do livro de Henri Bergson “Matéria e memória”, em que este identifica que:

(...) Não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada.

(...) Nada impede que se substitua essa percepção, inteiramente penetrada de nosso passado, pela percepção que teria uma consciência adulta e formada, mas encerrada no presente (...). (Bergson, 1999)

Se, por um lado, considere interessante esta percepção vinda do público, que vem carregada de memórias sem que este se aperceba disso, e não estando o público a par do processo criativo por trás deste trabalho, por outro lado esta experiência trouxe-me uma angústia acrescida: como conseguir filmar um céu limpo e captar um som “limpo”? Sendo que tanto num como noutro, tenho apenas o poder de controlar uma parte e não o todo. Insisti sempre na ideia de pureza, num céu azul e o som também imaculadamente *natural* (de natureza).

A minha motivação para fazer estes filmes era precisamente o de filmar no exterior de casa, numa zona residencial, junto ao mar, mas isto significa que o som contém também sons de movimento de pessoas (passos e a conversar), cães e pássaros e outros animais, aviões a passar, carros, comboios, autocarros, motas, além do som das ondas do mar. Houve alturas em que optava por filmar em horas de menor movimento, como ao amanhecer - mas aqui o aspeto da imagem falhava, pois o céu não estava totalmente azul ainda - e dependia dos dias, se era semana ou fim de semana, em que o movimento que se ouvia de carros, de comboios e de pessoas era diferente. A “Cápsula Azul” contém todos estes sons e ainda o céu azul, embora rasgado pelas passagens de avião, cujas marcas no céu ficam presentes por horas, em particular durante o outono e o inverno.

Perante a impossibilidade de fazer parar os aviões, os carros, comboios e autocarros, ou pedir silêncio a toda uma freguesia, e já agora eliminar a poluição, questionava-me até que ponto seria este um projeto dedicado à percepção da cor do céu azul. Faria sentido chamar “Cápsula Azul” a um filme que de azul, a cor do céu que eu pretendia captar, tinha muito pouco, e que, segundo a experiência que acabara de ter na primeira exibição, a palavra “Azul” remete para um azul “falso”, que vem de uma fabricação do projetor? Será que faria mais sentido tornar este um projeto dedicado ao som em vez da imagem? Então porquê filmar, e não captar apenas o som? Interrogava-me acerca do processo criativo e do que me motivava para insistir nestas dissonâncias audiovisuais.

Em novembro de 2019, uns meses depois desta exibição na Casa-Museu Abel Salazar, Thomas Apostolou foi à Faculdade de Belas Artes do Porto falar sobre “A limitação de controlo no processo criativo”, numa conferência organizada pelo Doutoramento em Artes Plásticas e o i2ADS. Este escrevia assim, relativamente à sua conferência:

Sem dúvida, que a arte contemporânea ainda carrega algumas das sementes das vanguardas modernistas. A abertura do trabalho à imprevisibilidade é uma delas. As fontes dessa imprevisibilidade variaram e têm sido frequentemente estudadas nas suas diferentes iterações, na forma de aleatoriedade, acaso, caos, processos subconscientes, sistemas mecânicos, participação, etc. A nossa pesquisa considera-as como forças diferentes num sistema unificado de tensão entre controlo e imprevisibilidade no processo criativo. Algumas das perguntas que abordaremos são: quanto controlo o artista tem no processo criativo? Quais as estratégias que os artistas usam para limitar o seu controlo? O que acontece com a obra de arte quando o controlo é radicalmente reduzido? (Apostolou, 2019)

A pertinência deste tipo de questões veio trazer uma nova abordagem perante aquilo que estava a filmar: não só como eu *via* os meus filmes, mas também *como* os estava a filmar, *para quê*, quais as minhas intenções e, no fundo, questionar os princípios de todo o processo criativo. Se era verdade que muita da minha inspiração surgia dos vanguardismos resultantes da arte moderna, a minha necessidade de controlo estava a prejudicar o processo, assim como o resultado, por dois motivos: o primeiro, por não me render à serendipidade do acaso e da descoberta que era filmar algo como o céu; e o segundo, por querer logo à partida um resultado *esperado/desejado*, que vindo de três processos ilusórios - o da câmara de filmar digital, o da projeção e ainda a própria percepção do que vemos e entendemos por “céu azul” - estava desde logo condenado, pela sua imprevisibilidade. A procura por um céu azul não era descabida, mas a maneira como esperava obter os resultados totalmente fiéis a uma imagem-memória, que é desde logo, ilusória, era. Ou seja, estava a esquecer-me de um dos principais fatores de motivação para fazer este projeto: usar a serendipidade como ponto de partida na utilização da linguagem cinematográfica, para explorar o seu potencial técnico de audiovisualidade, sob o ponto de vista artístico. Este foi o pensamento que me levou a criar uma série audiovisual anterior, a olhar o cinema de forma não convencional e a desenvolver este projeto em particular.



Figura 10 . Fotografia tirada com o telemóvel durante a conferência de Thomas Apostolou, em Novembro de 2019, na Sala Magna da FBAUP, em que se vê um excerto de um slide.

Esta conferência veio confirmar e lembrar a minha intenção inicial, assim como, acentuar a minha intenção relativamente a fazer um cinema dos sentidos assente num processo artístico que difere do desenvolvimento de um filme tradicional, que segue um roteiro e as ações descritivas nesse mesmo guião, e deixa pouca margem para a imprevisibilidade não só técnica como de todo o processo. Veio lembrar também a importância da serendipidade, que se revela ser um vector essencial em todo este processo artístico, mas também - e talvez, sobretudo - para a posterior fruição dos filmes. Ou seja, o acaso e a descoberta próprios da serendipidade não são somente aspetos participativos ao longo da prática artística, mas são também uma parte fundamental na exibição dos filmes e na receção do espectador, independentemente do tempo de fruição e do tipo de acolhimento, relativamente ao projeto em si. Esta serendipidade é visível desde o início ao fim, enquanto algo que se compreende como sendo uma perda de controlo e por isso, como parte ou forma de acolher aquilo que é

parte da natureza - a natureza em si -, mas também, a natureza do *fazer saber*, primordial para a compreensão daquilo que se entende que é o desenvolvimento de um projeto artístico em sede de doutoramento.

É a partir da serendipidade enquanto forma de procura, de descoberta, partindo da experimentação de filmar um céu azul, que fui gerando modos de produzir imagens e sons. Foi nesta sucessiva tentativa de capturar uma realidade aparentemente simples - o céu! -, que fui desenvolvendo a materialidade deste trabalho.

Ou seja, a serendipidade não se constitui apenas da receção do acaso e da descoberta. É também uma forma de expandir o conhecimento, daí a sua importância ao longo deste primeiro ano de desenvolvimento do trabalho artístico.



Fotogramas Azul Avesso

CAPÍTULO II. Práticas artísticas audiovisuais - a importância do som.

CONSTRUÇÃO DO FILME “[AZUL AVESSO](#)”¹² (2020)

A partir das conclusões que pude retirar da experiência do processo criativo realizado até aqui, fui-me debruçando aprofundadamente sobre outras questões, que foram surgindo, tais como: que impacto tem o som na captação visual? No caso deste projeto doutoral, qual o lugar do som na captação do azul do céu? Que implicações existem nessa relação? Como me relacionar com a câmara (devido à deficiência auditiva), agora que irei utilizá-la para expressar - intencionalmente - o som captado em direto, para além da captação visual? Até que ponto a capacidade da câmara de captar o som expressa a minha maneira de ver e ouvir o mundo?

Seriam estas questões do foro do controlo criativo, como falava Thomas Apostolou, ou seja, geradas pela necessidade de controlar o resultado final, ou antes um ponto de partida para refletir e impulsionar o próprio desenvolvimento artístico? Encontrava-me neste ponto, em que a questão acerca da autenticidade dos filmes como obra de arte, quando surgiu a pandemia de COVID-19, em março de 2020.

Walter Benjamin escreveu sobre a *autenticidade* na obra de arte:

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. (Benjamin, 2012)

A captação audiovisual através de uma câmara digital permite que hoje possamos ler a citação acima com um olhar diferente, em que podemos ver e assistir àquele “aqui e agora” de um ponto de vista muito próprio. Mas após uma pandemia, este olhar sobre “aquele tempo” tem uma leitura ainda mais profunda.

Olhando para as imagens e os sons em movimento (filmes) enquanto obras de arte, apercebemo-nos de que estes retêm um tempo e um espaço únicos, irrepetíveis, em

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=hjGN9gCKcDU>

que um ponto de vista é capturado, ainda que de forma limitada. Porém, este tempo e espaço é repetível na sua projeção, sendo por isso, uma “cápsula” de “luz”. Em que cápsula se entende por algo que retém qualquer coisa (e neste caso, refiro-me à audiovisualidade de um espaço, tempo, movimento), e a escrita de luz, que entendemos como sendo o próprio cinema que implica a captação mas também a projeção de luz, e por isso, das imagens. Já o momento em si, é único e irrepetível, sendo que a única repetição acontece na projeção daquilo que foi captado e, mesmo assim, este momento é determinado por um enquadramento próprio. A importância deste momento único, filmado da mesma maneira em dias diferentes, repetia-se tantas e tantas vezes da mesma maneira que a noção de “tempo único” cingia-se ao fator de tempo e de existência. A repetição de sons no dia a dia acontecia no sentido que eram sempre os mesmos sons, o mesmo burburinho, os aviões constantemente a atravessar os céus e o som intenso dos aviões em movimento pela atmosfera, cães a latir e o que parecia ser uma nuvem de vozes humanas sem palavras perceptíveis. Imaginava como seria se não houvesse poluição, se não houvesse automóveis e aviões no ar, mas não sabia o que estava ao certo a questionar. Podia imaginar como era o mundo antes de haverem aviões e carros, mas não imaginava - nem questionava - viver num mundo totalmente parado, com as pessoas literalmente fechadas em casa durante semanas a fio. A noção de “momento irrepetível” ganhou um novo significado, na medida em que os acontecimentos globais, e no mundo ao meu redor em particular, deixaram de ser repetidos e de forma inesperada.

A ideia de repetição presente nas filmagens de 2019, ou seja, as repetidas captações visuais de um céu em tons de azul pouco profundo com rasgos de marcas de aviões e, ao nível sonoro, o constante burburinho que torna difícil de distinguir a proveniência dos diversos sons, foi algo que se alterou, de forma radical, nos inícios de 2020 quando se instalou uma pandemia mundial. Esta ideia de repetição de certos movimentos é uma constatação que ganhou um diferente peso após aquele que foi um isolamento coletivo, não só na região do Grande Porto, mas em todo o país, em toda a Europa, em toda a Ásia, em todo o continente americano e que aconteceu em simultâneo. Ou seja, foi um isolamento ao nível global como nunca tinha acontecido.

Aquilo que eu pensava ser impossível - registar um céu limpo, visualmente mas também e sobretudo ao nível sonoro - de um dia para o outro tornou-se possível. E não foi apenas uma mudança visível, mas também uma alteração profunda na experiência auditiva.

A pandemia trouxe consigo um silêncio avassalador. Desapareceu o som constante e intenso dos transportes tão próprios da evolução do século XX, tais como o comboio, os autocarros e os automóveis, o céu ficou limpo dos rastros de aviões - tanto sonoros como visuais -, e trouxe o regresso do cantar dos pássaros que ouvia na minha infância (e já não me recordava), entre outras consequências que irei desenvolver neste capítulo.

Contudo, esta conclusão veio depois do choque de estar numa pandemia coletiva, com os desafios da vida familiar e pessoal que isto acarretou.

Neste ano de 2020 fiz algumas filmagens com o telemóvel - não me sendo possível filmar com tripé - sendo que filmei com a câmara DSLR e tripé apenas no mês de Maio, logo após ser decretado o fim do isolamento obrigatório em Portugal.

Desta forma, pude filmar com o céu o mais limpo possível, na primeira quinzena de Maio de 2020. Passo a lembrar: além de ter sido um isolamento coletivo a nível nacional, que decorreu desde o dia 13 de Março até 2 de Maio, por isolamento entendemos ruas desertas, transportes públicos parados, aviões em terra, só sendo permitido a saída de casa por motivos de urgência de saúde, saídas para passeios higiénicos e compra de bens essenciais. Os céus estavam unicamente habitados por pássaros e insetos, não se ouvia praticamente nada nas ruas, além da natureza.

Quando peguei na câmara para filmar este céu presente no filme “Azul Averso” (2020), tinha chovido nas vésperas, pelo que os últimos dias de confinamento eram também os primeiros dias de sol após chuvas, fator importante para o processo de filmar imageticamente o céu, já que a chuva ajuda a dissipar as poeiras provenientes da poluição aérea, resultando assim, na captação de um céu azul mais nítido e límpido, tal como eu gostaria de retratar. Contudo, o que eu esperava não aconteceu, as filmagens que tenho não mostram um céu azul, mas sim esbranquiçado, e ao arrastar o cursor para ver as imagens em movimento mais rapidamente, é possível verificar que ao filmar captei uma neblina branca, apesar de esta não ser visível a olho nu na altura da filmagem. Seria isto a tal *luz intensa* descrita pelo casal Delaunay cem anos antes? Ou seria uma camada diferente de poluição no ar? Quase dois meses do mundo virado do avesso, sem qualquer deslocação em massa de pessoas entre países ou até regiões, não foi suficiente para acalmar a poluição que fui captando no ano anterior?

Porém, há um lado nesta gravação, que captou algo profundamente radical em relação às filmagens do ano anterior: o silêncio da voz e da ação humana, ouvindo-se

nitidamente os sons da natureza. A importância da escolha deste filme recai pelo som que contém, e não tanto pela captação do céu. Assumir a importância do som, foi o ponto de viragem neste projeto. De repente, procurar filmar o céu nitidamente azul era apenas uma desculpa para captar os sons do mundo ao meu redor, segurando as pontas de uma ambição inicial da qual não queria desistir. Fazer um projeto sonoro - sem imagem - foi algo que ponderei durante o ano 2020, mas a angústia que essa decisão provocava, não permitia avançar com ideia de fazer um cinema sonoro, ao invés de um cinema com ênfase no som e na imagem. Além disso, implicava outros recursos e outra metodologia, o que não fazia sentido para mim. A serendipidade e utilizar a câmara para captar o mundo ao meu redor, numa visão muito própria, é algo do qual não podia desistir. Recordava-me dos filmes de Jonas Mekas e de como filmava diariamente, num misto entre poesia e filme. Como perdi a memória há uns anos, deixei de conseguir fazer poesia, mas a intenção de captar um azul profundo ajudou-me a recuperar um pouco a poética dos dias.

O “meu” quadrado azul, neste caso, retângulo por ser em formato 16:9, lembrava-me também das pinturas de Mark Rothko, devido à solidez do formato dos seus quadros, que seguem uma mesma configuração, assim como, do estilo pictórico com nuances com que este pintor apresenta o seu trabalho artístico.

Conseguiria transmitir, através das imagens em movimento, a emoção que é simplesmente contemplar o céu? Ouvir os sons ao redor daquele lugar. Este ato, de pensar as imagens, filmar o que supostamente se vê, captar os sons, é muito mais do que um simples ato operativo. Filmar, o acaso e a descoberta, é sobretudo um ato emotivo. É impossível escrever este processo criativo sem mencionar o turbilhão de emoções que me assola. Pelo impacto que este processo me trouxe, mas também o reviver e relembrar memórias, da receção das imagens e dos sons, dos momentos de preparação e o pensar as filmagens, bem como, a rejeição das emoções associadas a estas memórias.

Reviver o processo de filmagens no ano 2020, para falar sobre como foi fazer o filme “Azul Averso” exige lembrar que há um estilo de vida antes e depois desse ano. Escrever sobre o que foi iniciar este processo de filmar o céu em 2019, como se deu uma mudança drástica em 2020 e como culmina em 2021, é em si, um ato de me confrontar com as imagens mas também com os sons que tenho gravados digitalmente.

Este processo de olhar o céu, refletir sobre ele, decidir o momento para pegar na câmara, assentar no tripé e filmar, e posteriormente visualizar e ouvir a filmagem, fez-me sentir mais humana e mais ligada ao modo como a arte pode ser mais do que uma mera expressão artística ou a mera expressão de um olhar e visão íntimos do mundo. O simples ato de filmar é em si mesmo um ato interventivo, de captar uma realidade e de me confrontar com a mesma, em diferentes níveis, e com a possibilidade de projetar mais tarde e refletir sobre ela. É um registo que não fica guardado em mim pela sua operatividade ou gesto artístico, mas que se pode desdobrar em projeções, em transmissões, algo que vai para lá do simples captar de uma realidade. A urgência de filmar permite antes, durante e depois, pelo menos um confronto com diversas realidades e talvez seja isso, todo este processo de confrontar(-me) com as diferentes realidades, aquilo que me fascina. Por ser um ato contínuo e que não se fecha num momento ou num lugar. Este confronto é perpétuo, a cada novo registo e a cada nova projeção, surge um novo confronto de realidades - que não é apenas a minha ou a registada, estende-se também pelos lugares de projeção e a quem se confronta nesse ato contemplativo. As realidades com que me confronto são os vários momentos que acontecem ao longo do ato de filmar, destaco os principais: o momento em que penso que é o ideal para filmar; o momento em que pego na câmara e no tripé e os preparo para filmar; o momento em que decido começar a filmar - clicar no botão - e sair do espaço que está a ser filmado; os momentos em que penso - durante a filmagem - no que a câmara estará a captar, se as suas potencialidades técnicas estarão a funcionar do modo que eu gostaria, tais como, a captar bem o som, a captar a amplitude certa do céu azul sem que, por exemplo, caiam caganitas de pombo na lente (como quase aconteceu em filmagens anteriores a este projeto!...); o momento em que decido espreitar a câmara para ver se a bateria ainda resiste e quantos minutos faltarão para que a câmara conclua a filmagem; o momento de desmontar a câmara do tripé e tirar o cartão de memória - ainda uso o flashcard - e ver se ainda funciona no leitor de cartões; o momento em que descarrego a filmagem para o computador; o momento em que visiono pela primeira vez o que foi filmado, com os headphones colocados para ouvir melhor; o momento em que termino a visualização e me confronto com as reflexões finais de todo o processo e penso em como poderei mostrar o que foi filmado.

Em todos estes momentos, me recordo daquilo que Kandinsky escreveu, que o “*céu*” é *um espaço vazio* (Kandinsky, 2015). Pois aqui, nos meus filmes, o céu não é um espaço vazio. É sim, um espaço contemplativo, e apesar de elevado, também no sentido da transcendência, e de ocupar um certo lugar sagrado, este é

simultaneamente comum, de fácil acesso a qualquer pessoa, bastando para isso levantar o olhar em direção ao céu para o admirar.

Mas este confronto, entre mim a câmara e o que pretendo filmar, dá-se também ao nível das minhas memórias pessoais, paralelamente ao que foi registado, com o que foi vivido ao longo desses anos em particular, e ao mesmo tempo, com as minhas escolhas relativamente à captação audiovisual, e em especial as de áudio. Refletindo sobre o áudio, devido à minha deficiência auditiva, desde nascença, optei pela captação sonora diretamente através da câmara, sem a utilização adicional de microfones. No processo de filmagem em mestrado, utilizei microfone adicional para melhor captar o som envolvente. Ao fazer isso, apercebi-me de que tinham sido captados sons que eu não tinha ouvido quando estava no próprio lugar a filmar. Como este projeto doutoral se centra num olhar e audição fiéis ao que eu vejo e ouço, não fazia sentido captar sons que eu própria não ouço. Por isso, achei importante capturar os sons através da câmara sem utilizar microfones adicionais e perceber, mais tarde, se os iria utilizar ou se iria optar por uma solução alternativa, tal como recorrer a uma banda sonora. Tal não veio a verificar-se, já que ao rever as filmagens me apercebi que o som tal como estava captado além de corresponder ao que eu ouvia no momento em que iniciei a filmagem, também refletia o motivo do céu ser captado daquela cor e tonalidade, e não o que eu gostaria que fosse, que era um retrato de como o céu era de um azul intenso na minha infância e cuja descrição existe no livro de Raúl Brandão “Impressões e Paizagens”(Ortigão, 2022), cuja principal passagem já foi citada anteriormente. Estando a literatura e a escrita mais próximas desse céu que procuro, fica a faltar a descrição sonora que pode facilmente ser reconstituída, se pensarmos nos diversos fatores que a compõem.

Há cem anos não havia aeroporto na cidade do Porto, as pessoas andavam a pé, muitas das vezes descalças, o chão era grande parte de terra batida ou não construída, os transportes mecanizados eram sobretudo o comboio que percorria a linha costeira do Porto e Vila Nova de Gaia (onde vivo) em direção a Lisboa, muito poucos automóveis, estando o movimento concentrado no centro da cidade do Porto. Além do comboio e de alguns carros, o centro da cidade contava com o transporte por via de vários elétricos, que faziam a ligação entre o centro da cidade para diversas zonas da periferia, contudo, dentro da cidade do Porto. Já os animais de grande porte, como por exemplo os bois, eram utilizados como uma força de transporte de bens e mercadorias em curtas distâncias, mas também como força motriz para lavar os

campos, como é exemplo a freguesia da Madalena, em que vivo. Algumas destas referências são possíveis de ver nos filmes de Manoel de Oliveira em “Douro, faina fluvial” (filmado ainda nos anos 20) e em “A cidade e o pintor” (filmado nos anos 50), além das descrições que podem ser lidas no livro já referido de Raúl Brandão, e em “As praias de Portugal”, de Ramalho Ortigão. Embora este último seja uma referência bastante mais antiga, já que a primeira edição deste livro aconteceu no ano de 1876, ainda no século XIX, mas serve para estabelecer um quadro comparativo ao longo de cem anos, aproximadamente, arriscando dizer que não houve grandes alterações na paisagem sonora entre os finais do século XIX e inícios do século XX, mesmo sendo esta uma época na qual se deu início a Revolução Industrial.

Atualmente, em pleno século XXI, o som que podemos ouvir decorrente das filmagens entre os anos de 2019 e 2021, constitui-se de uma paisagem sonora completamente distinta, muito própria, sendo que há diferenças marcantes entre as captações nos diversos anos.

Em 2019 o som captado é intenso, difícil de definir ao certo os diversos sons que o compõem no vídeo, revelando uma espécie de burburinho na atmosfera, pontuado por sons mais fortes de vozes, comboios, aviões, sons metálicos vindos de portas ou janelas a abrir/fechar, entre outros.

Em 2020, a captação sonora é surpreendente. Não se ouvem vozes, nem carros, nem sequer aquele burburinho indefinível que havia captado no ano anterior. O som compõe-se sobretudo de vento, de pássaros a chilrear, uma paisagem sonora totalmente diferente do que havia captado antes, dando lugar ao som da natureza. As captações neste ano foram realizadas durante a pandemia global, numa altura em que foi obrigatório o recolher em casa para toda a população portuguesa, mas noutros países europeus também, com exceção dos agentes de saúde e de segurança pública. Este recolhimento resultou na paragem obrigatória dos transportes públicos, dos quais destaco a aviação, a ferroviária e a rodoviária. A freguesia em que vivo é um ponto central de circulação próxima de aviões, comboios e automóveis, pelo que a paragem total destes veículos foi, em termos de captação sonora, uma surpresa, já que o que ouvimos é o mundo humano em silêncio.

Começamos a saber o que é a solidão quando escutamos o silêncio das coisas. Então compreendemos o segredo enterrado na pedra e revelado na planta, o ritmo oculto ou visível na Natureza toda inteira. O mistério da solidão deriva do facto de

para ela não existirem criaturas inanimadas. Cada objeto tem a sua linguagem, que deciframos graças a silêncios incomparáveis. (Cioran, 2022)

A ideia de cada vídeo é que estes sejam vistos, em contexto de projeção, como se fossem cada um um quadro, mas estes são cinematográficos, com movimento e som inclusos, permitindo a sua fruição artística e contemplativa, individualmente ou em conjunto. No doutoramento, pretendeu-se desenvolver ainda mais esta ideia do “quadro cinematográfico”, desta vez colocando a tónica no som, como se a imagem e o som se completassem mutuamente no gesto de contemplação da obra final. Da ideia inicial de “quadro”, em que a moldura delimita a obra visualmente, passou a fazer mais sentido quebrar essa delimitação visual e torná-la ampla, maior, expansiva, quase como se terminasse onde o som começa, numa fusão audiovisual em que a imagem e o som ocupam todo o espaço expositivo e envolvem o espectador de forma imersiva. O facto de estar a filmar o céu, sem mostrar visualmente barreiras físicas como uma casa, uma árvore ou qualquer outro ponto que pudesse situar o olhar do espectador em termos espaciais, permite experienciar a ideia de *kinema* (imagens em movimento) de uma forma totalmente inesperada, por parecer algo abstrato, mas que na verdade não é. E o conjunto completa-se com aquilo de que se compõem os sons, no concreto. Por este motivo, a questão da autenticidade (de que as imagens e sons estão vivos e não são fruto de uma pós-produção) está presente em todo o trabalho audiovisual e não apenas na imagem.

Na instalação, a ideia de mostrar a projeção de vários filmes em simultâneo, para contemplação lado a lado, compromete a forma sonora de que cada filme se compõe. Poderia mostrar apenas visualmente os filmes, projetando-os lado a lado, mas devido ao som, este esquema perder-se-ia numa cacofonia sonora, colocando em causa a pertinência da *autenticidade* bem como, a perda de uma leitura integral da *aura* de cada filme, referências vindas de Walter Benjamin de que falei no capítulo anterior. Apesar disso, em 2019 ponderava a importância de mostrar o mesmo som em diferentes filmes, ou até provocar essa cacofonia, já que os sons eram praticamente os mesmos, repetiam-se, embora com diferentes intensidades. A partir das filmagens de 2020, esta conceção deixa de fazer sentido, já que o quadro sonoro se alterou profundamente neste ano. A paisagem visual também se alterou, embora não da forma que eu esperava.

Durante as férias de 2020 pude estar duas semanas numa casa perto de Viana do Castelo, no Minho, e o meu espanto é que o céu nessa zona encontrava-se ainda

mais poluído do que em Vila Nova de Gaia. A minha procura pelo limpo, pelo positivo, contrastava cada vez mais com a realidade que eu estava a viver.

As imagens falavam cada vez menos daquilo que eu queria que falassem - o céu imensa e profundamente azul -, e a presença dos sons tornou-se cada vez mais intensa - seja como ouvimos em 2019, uma confusão de sons difíceis de definir a que correspondem, seja o silêncio avassalador de um burburinho que não existe e dá lugar ao som de pássaros a chilrear pontualmente e ao vento. A dicotomia entre o som e imagem é tão presente, e ao mesmo tempo, torna impossível dissociar um do outro. No livro “Audio-vision, Sound on Screen” de Michel Chion, este aborda o tema do som como uma forma manipulada de extrair novos significados à imagem. Citando-o brevemente:

(...) Sound has an influence on perception: through the phenomenon of added value, it interprets the meaning of the image, and makes us see in the image what we would not otherwise see, or would see differently. And so we see that sound is not at all invested and localized in the same way as the image. (Chion et al., 1994)

Aquilo que acontece em “Céu Azul” é precisamente o oposto, não existe manipulação do som sobre a imagem, apesar de ser claro que o som atribui uma leitura diferenciada às mesmas. Se estas fossem vistas sem a componente sonora, as imagens transmitiriam apenas o que podemos ver. Através do som, entende-se uma maior complexidade daquilo que a imagem se compõe: a distância que se vê a partir da câmara ao se olhar o céu, mede-se com a passagem de pássaros, de aviões ou de insetos; mas aquilo que se ouve, ajuda a compreender que há um outro ecossistema, que não é visível mas está ao redor da câmara, próximo o suficiente para ser captado; e que afinal aquilo que vemos é apenas uma perspetiva de outras que poderiam estar representadas, que não o estão visualmente, mas que estão através do som.

Não é possível mostrar as imagens sem os sons, ou vice-versa, mostrar os sons sem as imagens, porque uma completa a outra. Estes tornaram-se filmes para sentir. Contemplação e fruição são duas palavras que adquiriram um novo significado após um isolamento coletivo, e após um processo de filmagens que se iniciou antes de uma pandemia. São filmes que se constituem sobretudo de emoção, especialmente se lhes atribuir simplesmente três nomes: pré-pandemia, pandemia e pós-pandemia.

Podemos falar nestes filmes como se cada um fosse o retrato de momentos distintos, o pré-pandémico, o pandémico e o pós-pandémico.

A escrita deste relatório segue essa estrutura em paralelo com a estrutura de uma criação cinematográfica, que se entende como pré-produção, produção e pós-produção. Embora nos meus filmes não haja qualquer processo de pós-produção, no sentido da montagem, houve enquanto artista, um processo de compreender o que aconteceu em sede de “pós-produção”, no sentido lato de “pós-produzir”. Em última instância, esta reflexão em torno do que foi produzido nestes anos de 2019 e 2020, continua a ecoar dentro de mim de formas ainda incompreensíveis. Nadin Mai escrevia, em 2019, sobre o que pode ser *slow cinema* e nessa procura de definição, descreve bem o que sinto em relação aos meus filmes e o que este relatório reflete, em parte:

O “slow cinema” é um cinema de “punctums”¹³, de feridas muitas vezes criadas no passado e a tomarem forma no presente. Um cinema de feridas que se estenderá para o futuro. É impossível não falar de dor, de trauma, de perda e de ausência no contexto do slow cinema porque estes filmes falam sobre nós, sobre a nossa condição humana e embora nós talvez muitas vezes desejássemos que fosse diferente, ser humano quer dizer acima de tudo sofrer, errar, perder ente queridos, lutar. Cada filme que falo neste livro é uma ferida e para que as feridas saiem, precisam de ser confrontadas e trabalhadas. (Mai, 2021)

Embora o que estou a filmar seja apenas um excerto de uma parte do dia, e que se resume a uma ação do quotidiano - simples contemplação do céu - a verdadeira contemplação reside ao ver os filmes. A ação criativa, que me impele a filmar, é um ato de prazer. Mas ver os filmes, é para mim, o oposto, é um ato de horror e dor. Não sei o que é mais difícil, se ter de escrever sobre o ato de fazer estes filmes, se os ver, ou se ter de pensar a sua transmissão ao público.

O ato de realizar filmes é uma ação mecânica, que implica pegar na câmara, colocá-la no tripé, ligá-la e iniciar a filmagem. Abandonar o espaço. Ir fazer qualquer coisa naquele instante de minutos, que me distraia do que estou a fazer - a filmar - e voltar depois. Olhar para a câmara, perceber se desligou por a bateria ter descarregado ou se terminou a filmagem por ter atingido o pico máximo de tempo: 29:59 minutos. Descarregar o filme para o computador e ver o que aconteceu naquele momento.

¹³ A autora explica, no parágrafo anterior, esta referência a Roland Barthes, que chama “punctum” a “marcas, feridas, algo que pica e magoa”, no “Camera Lucida” (2000: 27)

Muitas foram as vezes que não consegui ver o filme do início ao fim. É ao ver as imagens e sons que me confronto com as três realidades presentes no filme: as minhas expectativas em relação ao que eu queria capturar, aquilo que realmente foi capturado, e o que sinto perante o ato de ter filmado e o que o filme contém.

Durante o processo de filmagem, a câmara fica sozinha a filmar, por querer a minha ausência nos filmes. O meu papel de realizadora e de diretora de fotografia, em cinema, é um papel obrigatoriamente invisível.

Mas neste processo artístico tornou-se difícil estabelecer essa ausência, devido ao som. Nas filmagens de 2019 a minha presença passa despercebida devido à multiplicidade de sons que se ouvem, mas no filme “Azul Aveso” de 2020 torna-se objeto de atenção. No momento, no final da filmagem, em que me desloquei para junto da câmara e se ouve a porta de correr a deslizar - o tripé encontrava-se no exterior de casa - e se ouve a minha respiração junto à câmara, em que reajo instantaneamente, porque me apercebi que tinha colocado o ISO em modo manual e a super-exposição de luz podia provocar danos na lente devido à luz que estava a intensificar-se. Este facto, prende-se com o motivo de ter sido filmado ao amanhecer, pelas 6h do dia 12 de Maio de 2020, em que a luz do sol surgiu mais rapidamente do que esperava. Ao ver a filmagem, considerei que todos os aspetos filmados eram pertinentes, incluindo a minha reação que se ouve. Tal como Chion escrevia acerca do impacto do som:

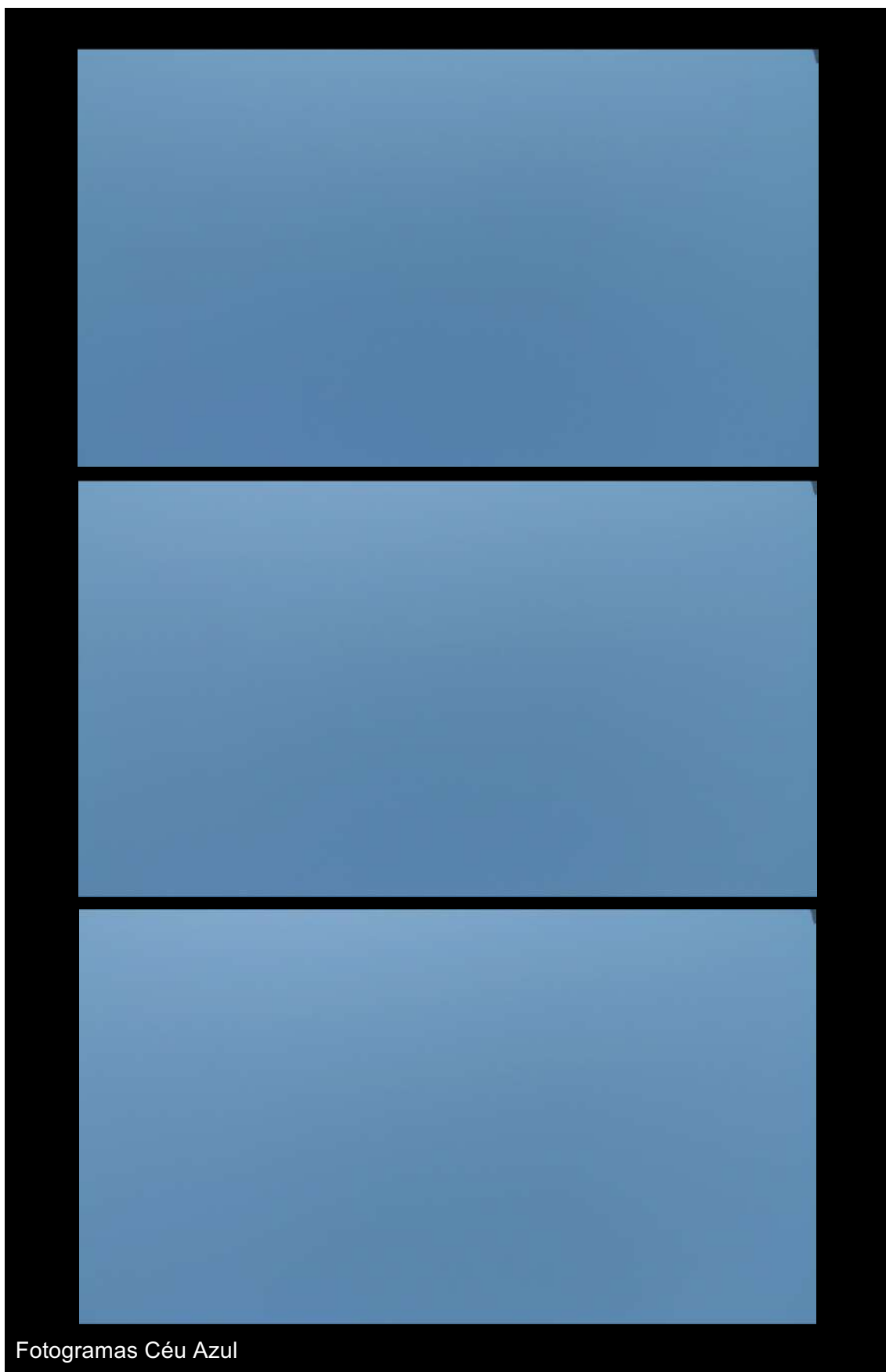
The consequence for film is that sound, much more than the image, can become an insidious means of affective and semantic manipulation. On one hand, sound works on us directly, physiologically (breathing noises in a film can directly affect our own respiration). (Chion et al., 1994)

Por este motivo, escolhi este filme para ser exibido online numa exposição coletiva, intitulada “O avesso do avesso do avesso [do avesso]” (2020)⁴⁰, tendo sido apresentado como um filme para contemplar online. Nas palavras de Nadin Mai em “A Contemplar o Slow Cinema Pós-1989” (cujo livro foi publicado apenas um ano depois desta exibição online), podia ter apresentado o meu filme como um *slow film*⁴¹, atribuindo-lhe assim uma categoria que ajudasse a definir um pouco, este trabalho artístico no seio de uma exibição coletiva:

Os “slow films” são viagens, fragmentos de memórias, vestígios. Nenhum dos filmes busca criar uma imagem coerente do todo. Em vez disso, cada filme é parte de

um quebra-cabeça maior que, eventualmente, emerge da conexão que eles têm um com o outro. (Mai, 2021)

Embora haja um evitamento para se rotular artisticamente os trabalhos, a verdade é que é necessária uma definição que, em última instância, me ajude a compreender o que são os meus filmes, já que nas artes é cada vez mais diversa a quantidade de produção artística através da linguagem cinematográfica e audiovisual.



Fotogramas Céu Azul

CAPÍTULO III. Práticas artísticas audiovisuais: a descoberta da experiência cinematográfica.

CONSTRUÇÃO DO FILME “CÉU AZUL”¹⁴ (2021)

Este projeto doutoral, que se foi desenvolvendo ao longo de três anos marcantes ao nível mundial, foi ganhando contornos cada vez mais definidos no que concerne à prática artística cinematográfica e audiovisual. No aspeto técnico, a metodologia presente em relação à câmara foi-se aprimorando. Inicialmente, a captação em vídeo foi realizada de modo manual, para que o manuseio, o controlo da entrada de luz e o foco, ou a falta dele, fosse controlado, ajustando-se ao meu olhar, e foi utilizada sempre a mesma câmara e lente de 15-85mm. Para captar o céu como se estivéssemos deitados a contemplar o céu, foi utilizado um tripé que permite que a posição da câmara fique na vertical, paralela ao chão e com a lente apontada para o céu.

Devido ao posicionamento da lente, foi importante testar diversos horários do dia, de modo a perceber a incidência do sol sobre a mesma, evitando ao máximo reflexos solares. Ao fim de vários testes, apercebi-me que o melhor horário era da parte da tarde, altura em que o sol começa a baixar em direção ao horizonte, possibilitando a captação direta do céu sem me preocupar com os reflexos da luz solar na lente. Isto porque, de manhã, o sol vai ficando numa situação cada vez mais vertical em relação à lente, mas vai ficando também com uma luminosidade mais intensa. Isto resultou numa mudança de registo relativamente à definição do ISO na câmara aquando da captação de imagem, em que a opção de definir o ISO na câmara em modo manual era inviável, pelo que não tive outra alternativa senão colocar o ISO em modo automático para uma filmagem integralmente controlada. Este factor, levou a uma mudança na minha postura em relação à câmara durante as filmagens. Passei a ausentar-me, delegando exclusivamente na câmara o ato de captar o som e a imagem sem que eu estivesse a monitorizar junto dela.

Outra preocupação prendeu-se com a cor do céu. A minha intenção era a de captar o céu o mais limpo possível, que eu imaginava ser de um azul vivo e profundo, uma tonalidade que se pode assemelhar a um azul Klein ligeiramente clareado, conferindo-

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=0q4QFbdZkiA>

lhe profundidade mas também luminosidade, no sentido em que a cor tem muita vivacidade e ao mesmo tempo transmite segurança e tranquilidade. Foi necessário observar a cor do céu nas diferentes estações do ano e em diferentes contextos climáticos - mesmo com situações como a pandemia, que vieram alterar a percepção do ruído visual (e sonoro) -, para compreender a capacidade da câmara de captar o tom de azul descrito acima.

O desafio maior não foi relativo ao meio usado para captar o céu azul, mas sim a constatação de que a zona em que vivo possui uma elevada poluição atmosférica. Devido à imensa poluição do ar, apercebi-me, após várias filmagens, de que os melhores dias para captar a tonalidade de céu azul mais profunda acontecia após os dias em que chovia, em que a poeira parecia assentar, dando lugar a um céu azul mais luminoso e vivo, embora longe daquele azul que queria retratar.

À medida que fui filmando, entre os anos de 2019 até 2022, apercebi-me de que as chuvas eram cada vez menos frequentes e o céu cada vez menos azul. Foi então um processo moroso, de captação ao longo das quatro estações do ano e em anos diversos, à procura do céu azul da minha infância.

A partir da observação do céu em diferentes dias, pude constatar que no dia a seguir ao dia de chuva o azul do céu ficava mais nítido, diria mais limpo, e passei a filmar nesses dias. Como teste, filmei inversamente: em dias que não chovia há muito tempo. Ao ver essas filmagens, acabava por ficar angustiada ao ver que a poluição no ar é real, visível, e acontece mesmo na minha terra natal, tal como as imagens de fumo e poluição que vemos (ou víamos?) em países como a China. O que me levou a questionar diversas vezes se algum dia conseguiria captar o azul do céu tal como me lembrava na minha infância? Seria uma ilusão da minha memória? Estaria equivocada? De que servia filmar o céu, se o resultado era constantemente semelhante, longe do azul que queria captar?

Destas interrogações, houve duas reflexões que voltaram a surgir: a primeira, estava a questionar o que *via* em vez de questionar o que *ouvia*; a segunda, a constatação de que há uma diferença entre retratar o *real* e retratar uma *intenção*. O que eu procurava era filmar uma cor partindo da observação de uma realidade através de uma câmara, que é já por si, um processo de mediação. O que provocou um questionamento da memória, daquilo que se recorda e se imagina na elaboração de uma intenção.

Adensou-se o debate interno sobre vários aspetos, entre eles o que é ilusão *do que eu vejo* e o que é fazer cinema (que é fruto da ilusão). (Flores, 2015)

Acerca da ilusão, o céu que vejo (ou que via) como azul e a ilusão das próprias imagens em movimento, que estava a usar como prática artística. Estava a meio de um processo de desenvolvimento de imagens ilusórias feitas a partir do real e o que poderia fazer com isso? A minha intenção com este projeto era o da pura contemplação e fruição artística, porém, enquanto objeto doutoral levava-me a questionar o verdadeiro âmbito deste trabalho, que fugia ao meu controlo: a captação de um céu poluído revelava a captação audiovisual como uma arma em vez de uma ferramenta artística. Ainda que a minha vontade de fazer cinema fosse pelo que é e representa, além das possibilidades criativas na sua contemplação, e não como atividade que pudesse revelar-se ativista, de novo vinha a ideia de me iludir sobre o que significa fazer arte. Será possível fazer arte sem que esta tenha uma posição política? Será possível fazer arte mostrando uma visão do mundo que seja reflexiva mas não necessariamente ativista?

Destas duas questões, da ilusão e do *artivismo*¹⁵ surgiu uma luta interior, em que, para mim fazer arte vem de uma *necessidade Interior imperiosa* (Kandinsky, 2015) e não de uma vontade de lutar contra ou a favor da política e da economia mundial, que atualmente vejo como forças que agem *contra-natura*. Decidi continuar a filmar, não como um ato revolucionário perante o mundo, mas sim como ato revolucionário perante mim mesma, a fim de continuar a confrontar-me com a técnica audiovisual de captar uma cor do céu e com a possibilidade de contemplar os filmes de diferentes maneiras.

O ano pandémico de 2020 deu lugar à letargia, à depressão e à estupefação, pelo que quando se iniciou o ano de 2021 havia muita vontade de agir, de recuperar a ação. Neste ano, filmei com muito mais intensidade, testando com a câmara as diferentes intensidades de luz em vários dias, as diferentes horas do dia, as diferentes cores do céu. Por sugestão da Professora Doutora Maria José Goulão, pesquisei pelo trabalho do artista Michael Biberstein, cujo último trabalho artístico fora feito para a Igreja de Santa Isabel, na Lapa em Lisboa, intitulado “Um céu para Santa Isabel”. O seu trabalho consistia numa pintura para contemplar o tecto da igreja, provavelmente como se este fosse o próprio céu, em substituição do material que se apresentava cinzento:

A igreja de Santa Isabel, na freguesia de Santa Isabel em Lisboa,
é como uma pedra preciosa guardada dentro de uma caixa escura

¹⁵ Tânia Bruguera destaca o seu trabalho pela junção de arte + activismo

com uma sombria tampa cinzenta. (Biberstein, 2013)

Esta descrição pode também ser associada à fotografia, nomeadamente, a técnica da pinhole, em que se utiliza uma caixa escura para fotografar de modo manual. Com esta ideia em mente, fiquei a imaginar como seria se em vez de uma fotografia fossem imagens em movimento. Decidi então filmar um céu para esta igreja, sem esperar que este estivesse imaculadamente sem nuvens ou no azul profundo e limpo. Pus de lado o controlo do processo criativo e das minhas intenções relativamente à cor e à textura do céu, e resolvi filmar dentro da própria serendipidade do tempo. O resultado foi surpreendente.



Figura 11, Figura 12, Figura 13, Figura 14 . Quatro fotografias de quatro filmes diferentes, ainda sem título, filmados no dia 7 de Abril de 2021.

Filmar e observar este resultado, obrigou-me a refletir sobre as palavras utilizadas na descrição do projeto, pela equipa da igreja de Santa Isabel, aquando da partida súbita do artista Michael Biberstein: *the sky is the limit* (o céu é o limite, tradução livre).

No fundo, qual é o limite da câmara? E das minhas intenções? Qual é o limite do céu? O céu é um limite? Estava a orientar esse limite pela perceção sonora do que rodeava a câmara e do que esta conseguia captar, e estava também a limitar o meu próprio ato de filmar ao não procurar outras perceções do céu que não fossem as exclusivamente de cor azul. Estava também a chegar à constatação - óbvia, mas que através da

câmara procurava contornar - de que filmar o céu azul implica filmar tudo o que nele existe, não apenas a cor mas também o movimento. O movimento da Terra a girar em torno do sol, que exige cuidados redobrados em relação ao material técnico para o adaptar às condições do ambiente em si; o movimento de todos os seres animados que percorrem os céus, como pássaros e insetos além dos aviões, entre outros aspetos já referidos. Porém, estas filmagens foram realizadas já em 2021, numa altura em que houve novo recolher obrigatório em Portugal, daí que este registo tenha sido importante por vários motivos: o mais importante, é que pude aproveitar para filmar o céu numa altura de recolhimento coletivo, o que a nível sonoro tem implicações profundas, assim como ao nível visual. Embora não seja um céu limpo, devido às condições climáticas, não quis cometer o erro que tinha cometido durante o isolamento de 2020, em que choveu praticamente todos os dias ou então o céu apresentava-se nublado, pelo que deixei-me dominar por estes aspetos para não filmar, estando sempre à espera que o céu ficasse limpo e azul, facto de que me vim a arrepender mais tarde.

Uma das regras no cinema documental é estar sempre a filmar, porque é muitas vezes no acaso que surgem as melhores imagens e as melhores histórias. É por isto, que para mim filmar não é meramente um ato operativo-artístico, é também usar a linguagem do cinema. Apesar de nestas filmagens não constar o meu objetivo inicial, a verdade é que a fluidez das nuvens, os movimentos suaves, as tonalidades e, sobretudo, a ausência de aviões nos céus, permite-me ter um olhar transcendental sobre as mesmas, que não se limita ao espaço e ao tempo que estas retêm ou o tempo presente durante a sua transmissão. É uma viagem no tempo. No fundo, cada filme é um universo próprio, dotado de um tempo próprio, que apesar de ser limitado, não tem limites na sua conceção. Ao transmitir os filmes, estes podem ficar num loop constante, e não saberemos onde começam ou onde terminam. Atualmente, com as câmaras de filmar e projetores digitais, o movimento que aparece dentro do plano, proporcionado pela natureza - as nuvens, os pássaros, o céu, os diversos sons, mas também proporcionado pela própria câmara, já que são movimentos que constituem a captura em directo -, não define o tempo, nem conhece as limitações daquilo que é a duração de um plano ou do tempo em si, mas é esse movimento que pode fazer com que a noção de tempo se estenda ou se reduza na sua visualização.

Carlo Rovelli, conhecido físico, escreveu na tentativa de definir o que é o tempo:

O tempo não é único. Há uma duração diferente para cada trajetória; passa em ritmos diferentes, dependendo do lugar e da velocidade. Não é orientado: nas equações elementares do mundo não existe diferença entre passado e futuro, é apenas um aspeto contingente que aparece quando olhamos para as coisas sem prestar atenção aos detalhes; nesta desfocagem, o passado do universo estava num estado curiosamente “peculiar”. A noção de “presente” não funciona: no vasto universo, não existe nada a que possamos razoavelmente chamar “presente”. O substrato que determina as durações do tempo não é uma entidade independente, diferente das outras que constituem o mundo: é um aspeto de um campo dinâmico. Este salta, flutua, concretiza-se apenas na interação e não é definido abaixo de uma escala mínima... o que resta do tempo? (Rovelli, 2018)

Apesar desta experiência ter trazido uma sensação de liberdade, por ter saído da minha zona de conforto e pelas reflexões que me permitiu ter, procurei ir além disso e desafiar-me a nível artístico. Comecei a pensar se deveria construir um argumento a partir das filmagens e criar um filme para uma única projeção, em vez de fazer uma instalação em que cada filme seria uma projeção exclusiva. Recordei o filme “Blue” de Derek Jarman, que me obrigou a regressar à pergunta “o céu é o limite?” e questionar, qual era o meu limite no desenvolvimento deste projeto. Nesse filme o realizador encontrava-se na sua fase final de vida, e toda a poesia contida nele estava refletida no seu argumento; já eu, encontrava-me na fase final da vida deste trabalho e sentia que não tinha nada a dizer. Nada a explicar. Que a minha obrigação para com estes filmes era mostrá-los e deixar que estes falem por si.

Por isso, ao longo do ano de 2021 continuei a filmar o céu sempre o mais azul possível, desta vez sem descartar nenhuma filmagem, e nas últimas filmagens, filmei também outras cores. No final do ano, em dezembro, filmei pela última vez, sabendo que esta procura pelo céu azul não tem fim, mas o projeto doutoral sim.

Das filmagens que fiz nessa manhã de 13 de Dezembro, um dos filmes corresponde ao último filme que completa a trilogia deste projeto doutoral, ao qual atribuo o título de “Céu Azul”. Já o outro filme, cujos tons do amanhecer vim a saber que corresponde à cor do novo ano 2022 definida pela Pantone - à qual se junta, também, a tonalidade característica de poluição -, fica guardado para a posteridade.



Figura 15 . Fotograma de filme ainda sem título, com a cor definida pela Pantone como a cor do ano de 2022.

Figura 16 . Fotograma do filme "Céu Azul".

Ambos são de filmes que foram filmados no dia 13 de Dezembro de 2021

Em Janeiro de 2022 fui selecionada para participar na “Residência Artística Junto ao Mar”, com o tema “A jornada do Louco” (uma carta de tarot), promovido por Muti Collective e Ouriço, em Lisboa, e financiado pela criptomoeda NEAR Protocol. A residência decorreu de 10 a 15 de Janeiro, na freguesia de Parede, e consistiu numa seleção de cinco artistas de diferentes áreas artísticas, para troca de conhecimentos e partilha entre os diferentes saberes artísticos, através do tema “A jornada do Louco”, uma clara inspiração de uma carta de tarot, que reflete metaforicamente acerca de novos começos e finais. Um pouco como a jornada que este trabalho doutoral me permitiu ter.

A ordem de trabalhos consistiu na apresentação, por cada artista, de um workshop na sua área de especialidade em paralelo com o desenvolvimento de um trabalho artístico individual, para posterior exibição coletiva, numa exposição aberta ao público em geral no último dia. Incluiu também uma formação básica acerca de criptomoedas e o universo metaverse, nomeadamente, na criptomoeda NEAR, por esta ser a moeda financiadora da residência e focada na promoção de arte e artistas em geral. O local da residência era semelhante ao local que escolhi para filmar o céu: junto à orla costeira, com a diferença que situava-se no sul do país. Sair do Porto e ir a Lisboa filmar, provocou de novo o encontro com a escrita de Ramalho Ortigão e o seu livro sobre “As praias de Portugal”, cujas pesquisas também certamente implicaram várias trajetórias e viagens na orla costeira, estava, por isso, curiosa por saber que movimentos da natureza e do ser humano iria captar, que sons e que tonalidade de céu azul iria encontrar.

A casa onde decorreu a residência artística era uma casa convertida em espaço multidisciplinar, com várias salas disponíveis para que cada artista pudesse fazer os workshops e cumprir com um programa diário.

Sugeri fazermos um workshop que considero resumir todo o processo artístico por que passei em torno de filmar o céu azul, mas recorrendo ao smartphone e limitando o tempo de filmagem (a entre cerca de 30 segundos ao máximo de um minuto), já que o tempo total do workshop não deveria exceder os 90 minutos.

Utilizei um texto como mote para direccionar a intenção das filmagens, que me servira também de referência num primeiro impacto relacional com a câmara e o ato de filmar algo simultaneamente tão abstrato e concreto, como o céu:

In this postmodern era there has been a struggle, in the arts, for originality. The older Modernist artists, in their hundred years of experimentation, have already done almost everything you can do with traditional media. So it would seem that the future of the artists is not in a linear progression out of the past, like climbing stairs, but in a complete break with it. But brakes don't just happen. Like Karl Marx said, ideology is material. The way one thinks is not controlled by the thinker, but by forces on their material environment. Your world shapes your mind. When the material world changes, you change too. (Cry Bloxsome, 2005)

E depois, aconteceu o workshop. Cada artista utilizou o seu smartphone para filmar o céu, de seguida vimos e ouvimos cada uma das filmagens e fizemos uma pequena reflexão sobre o tema *céu azul + junto ao mar + fool's journey + serendipity*, para no fundo fazermos este exercício que faço sempre que estou a filmar o céu: mergulhar em quem somos e onde estamos, quase como se saíssemos do nosso corpo e de repente somos um todo integrante no mundo, uma existência imersiva, em que somos céu, somos os sons, somos o mar... Registrar a essência possível do lugar, na captação audiovisual. Este é também um mergulho pela jornada da vida, que acontece ao analisarmos as imagens e sons. No fim dessa análise, surgiu a pergunta final: qual a sensação de (tentar) filmar o azul do céu? Cada artista respondeu com uma palavra o resumo do que sentiu neste processo: “assoberbada”, “mergulho”, “clareza/clareza”, “liberdade”. Com estas palavras e, exatamente pela ordem com que foram proferidas, construí a frase utilizada na exibição: *captar o azul do céu é sentir-se: assoberbada por mergulhar dentro da clareza/clareza e sentir liberdade*.

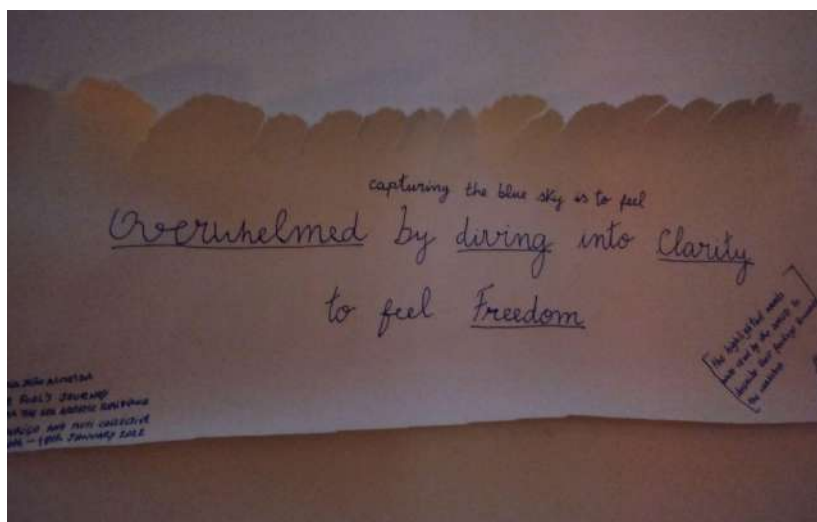


Figura 17 . Pormenor da exibição coletiva, Ouriço, 15 de Janeiro de 2022, Parede, Portugal.

De seguida, procedi a uma montagem das filmagens feitas pelas artistas e por mim, unindo-as sem alterar o seu conteúdo, para projeção na exibição coletiva. No final, escrevi num papel, constituindo numa frase em inglês, composta exclusivamente pelos adjetivos (de seguida sublinhados) que cada uma atribuiu ao seu processo de filmar o céu azul, precedendo o mote do workshop: *capturing the blue sky is to feel: overwhelmed by diving into clarity to feel freedom*. De salientar, que o resultado deste workshop demonstra, em apenas uma frase, o que senti ao longo de todo o processo de desenvolvimento deste projeto. Posso afirmar que resume as várias etapas por que passei ao longo de todo o processo de captura do azul do céu, desde 2019 até 2021. Ao chegar a casa depois desta residência, e ainda em Janeiro 2022, fiz algumas filmagens que serviram para compreender que já tinha chegado ao fim deste projeto doutoral, bem como, definir quais os filmes que devem ser integrados em contexto de exibição para serem transmitidos.

Transmissão. Passou a ser uma palavra obrigatória neste processo de captura de uma realidade, de uma visão, de um eixo condutor que trouxe a uma nova forma de olhar.

Transmissão, segundo o dicionário Priberam (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, n.d.-b)¹⁶

vem do latim *transmissio*, -onis, e significa

1. Ato ou efeito de transmitir.
2. [Direito] Transferência de titularidade de bens ou direitos.
3. [Mecânica] Aparelho que serve para transmitir movimento.
4. [Medicina] Comunicação por contágio.

¹⁶ "transmissão", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha].

CAPÍTULO IV. Modos de exhibir: instalação

O presente capítulo pretende pensar diferentes hipóteses e possibilidades de exibição do projeto doutoral “Céu Azul”, o qual se compõe dos três filmes: “Cápsula Azul”, “Azul Avesso”, “Céu Azul”.

De seguida apresento algumas sugestões/ideias para a instalação. Antes disso, algumas observações que serão tidas em conta na elaboração das sugestões: a instalação compõe-se de três filmes, que podem ser exibidos em conjunto ou em salas/espacos separados. No caso de serem exibidos em conjunto, o som **não** é misturado, o que significa pensar a instalação com esta condição *a priori*.

Pensar os tipos de espacos expositivos: interior? Por exemplo, galeria, auditório, sala de museu. Ou exterior? Por exemplo, a fachada de um edifício ou de vários com projeções simultâneas na mesma zona, inteiro ou só num pormenor?

Pensar as formas de projeção na relação entre os filmes e o espectador: qual o lugar do espectador, imóvel ou móvel? Os filmes terão de ser projetados num local fixo e podíamos pensar o espectador num local sentado também, ou deitado, mas podemos pensar na mobilidade do espectador. Imaginar, por exemplo, um circuito de um quarteirão por exemplo, onde há projeções a acontecer em três locais distintos em simultâneo. Ou ter os três filmes projetados numa mesma galeria, como se se tratasse de quadros-ecrãs com imagens em movimento no seu interior e headphones.

Na Galeria Lehmann+Silva esteve patente uma exposição em Julho 2023, que utilizou telas suspensas como dispositivos de projeção de vídeo.



Figura 18 . Fotografia da exposição "Fogo Posto" de Diana Policarpo e Odete, Junho e Julho de 2023.
Fonte: <https://www.lehmannsilva.com/exposicoes/> acedido a 30 de Outubro de 2023.

No caso do espectador estar sentado ou deitado, esta hipótese será caso os filmes sejam projetados cada um numa parede de salas diferentes, ou com projeções no tecto como aconteceu na exibição da residência artística, em Lisboa.

A sugestão da Aida de pensarmos um *triângulo* de ecrãs unidos entre si - fundado na premissa do haiku, três filmes, filmados em três momentos distintos - em conjunto com a utilização de telas suspensas, surgiu a ideia de *suspensão*.

Um haiku suspenso em três momentos presentes em cada filme.

Teria de se utilizar headphones para a plena fruição audiovisual. A sugestão é utilizar uma sala com três telas suspensas, em cada tela um filme diferente, conetada cada uma a headphones para o espectador assistir visual e auditivamente.

Apenas permite um espectador por filme de cada vez, devido à questão sonora.



Figura 19 e Figura 20 . Fotografias que exemplificam como ficariam os ecrãs: unidos por um dos lados, formando um equilátero. O centro vazio.

A zona do meio estará vazia, e em vez de pousar, as telas estarão suspensas. A imagem será transmitida através de três videoprojetores, um para cada projeção. Não sei se fará sentido assim.

Seria interessante a exposição chamar-se “suspensão”, mas não ser a única palavra. Ter três palavras para definir o nome da exposição e por consequência os nomes dos vídeos.

Outras palavras que me ocorrem são:

tempo

azul (não quero, não sei porquê)

experiência (uma experiência de suspensão?)

O que relaciono com a palavra *suspensão*:

tempo suspenso, a ideia de duração está suspensa porque a realidade, o quotidiano ficou suspenso durante a pandemia. A sensação de eu própria estar suspensa, mesmo após a pandemia. A ideia de limpeza, devido à suspensão das telas: o espaço fica *clean*, não há mesas nem pernas nem outros objetos como a televisão a obstruir o espaço. A projeção da imagem fica em evidência enquanto projeção.

Suspensão porque cada vídeo é o espaço-tempo em suspenso. Plasmado ali. Assim como todas as emoções ficaram em suspensão e as emoções associadas à cor azul. Referência ao filme “Blue” de Derek Jarman.

Curiosamente, agora associo a palavra suspensão a dor. Azul é afinal, dor? Ou será antes uma suspensão da dor? Ecrãs suspensos, como se, ao olhar o azul (que não é

bem azul...) estivessem a suspender a dor, na verdade, a projetá-la simultaneamente...

A banda sonora daquele filme, produzida por Simon Fisher Turner (curiosamente, pude conhecê-lo pessoalmente há uns anos, numa conferência ocorrida na Universidade Católica do Porto, “Olhares de Outono”, dedicado ao som), faz-me pensar no sound design feito para o filme “Cápsulas de Luz”, no mestrado, por sua vez, faz-me questionar se deveria fazer o mesmo neste projeto doutoral. A resposta é “não”, devido à explicação que já foi dada anteriormente, sobre a importância do elemento sonoro deste trabalho. Não faz sentido qualquer sound design associado a este projeto.

Outra sugestão seria um *walk-in* em três salas diferentes, cada uma apresenta uma projeção em larga escala numa parede ou mesmo no tecto, e o som ecoa pelo espaço. Os vídeos estarão em loop, com pausa entre o final e o início, para que se perceba que os vídeos têm uma duração própria definida. O tempo de visita é estabelecido pelo visitante. No chão, almofadas grandes ou bancos compridos, proporcionando maior conforto ao espectador. Esta parece-me ser uma das opções mais viáveis. Se houver mais salas no mesmo edifício, faria uma exibição à parte, com os filmes “Um céu para Biberstein”, nos mesmos moldes. A ponderar.

TESTES DE TRANSMISSÃO EM GALERIA DE ARTE

Numa visita à Galeria Fernando Santos no Porto, foi possível proceder a testes de transmissão dos três filmes, utilizando as paredes disponíveis na galeria. Realizei as projeções com um mini projetor que levei comigo, com intenção de testar em diferentes paredes, cada uma de cor diferente: uma pintada num tom azul acinzentado escuro, outra de cinzento e numa tela vermelha. Nestes testes de exibição, acrescentei um filme filmado na residência artística em Lisboa, como termo de comparação da cor azul em relação às filmagens de Vila Nova de Gaia. O resultado foi surpreendente. A filmagem de Lisboa apresenta-se com as cores nítidas e uma boa qualidade de transmissão, já nos filmes filmados em Gaia estes apresentam falta de nitidez, sendo que a cor azul parece baça. Foi bom ter procedido a estas experimentações, porque sem isso provavelmente iria atribuir a falta de nitidez e de cor ao tipo de projetor ou mesmo à cor das paredes. E afinal, a imagem está

autêntica à captação na sua transmissão, não existindo qualquer erro ou diminuição tanto na qualidade técnica da captação como na da projeção.



Figura 21 . Fotografia tirada na galeria Fernando Santos, no Porto, em Julho de 2022.



Figura 22 . Fotografia tirada na galeria Fernando Santos, no Porto, em Julho de 2022.

Conforme podemos ver nas Figuras 21 e Figuras 22, as filmagens correspondem, respetivamente, ao céu azul de Vila Nova de Gaia, filmado no dia 13 de Dezembro de 2021, e ao céu azul de Lisboa, filmado quase um mês depois, no dia 12 de Janeiro 2022. As diferenças são notórias, a filmagem de Lisboa apresenta um azul vívido, com as folhas de palmeira em contraste. Já as filmagens do norte aparecem de cor esbatida, provocando dúvidas sobre se nesse dia o céu estaria mesmo luminoso e limpo, sem nuvens, se a imagem teria sido bem captada ou se seria uma questão técnica relativa ao projetor. Como este é pequeno, com uma potência de cerca de 30 lúmen, foi colocado a uma distância curta da parede para permitir uma maior concentração da incidência de luz. Porém, ao testar as diferentes filmagens, e mantendo a mesma distância do projetor perante uma mesma parede, foi observado que a diferença na tonalidade da cor do céu vem mesmo da captação, não se devendo nem à tonalidade do azul acinzentado da parede nem a outras questões. Esta constatação leva-me a crer que os céus azuis de Lisboa estão mais próximos de uma

tonalidade de céu azul mais escuro, do que as que captei ao longo dos anos de 2019 até 2022.

Para confirmar, testei a exibição das mesmas filmagens numa tela de cor vermelha e a conclusão é igual: o filme de Lisboa apresenta o tom azul de forma sólida, ao contrário do filme de Vila Nova de Gaia, em que se vê a incidência da luz do sol com bastante nitidez, ao contrário da visão da cor azul na sua plenitude como seria esperado, como podemos ver nas figuras a seguir.



Figura 23 . Fotografia da projeção de uma filmagem em Vila Nova de Gaia em Janeiro de 2022, numa tela vermelha.



Figura 24 . Fotografia da projeção de uma filmagem em Lisboa, em Janeiro de 2022, numa tela vermelha.



Figura 25 . Fotografia tirada na galeria Fernando Santos, no Porto, em Julho de 2022. Na projeção está uma filmagem de Vila Nova de Gaia, de Janeiro de 2022, sobre o tecto de tom azul acinzentado escuro, a mesma cor da parede da figura anterior.



Figura 26 . Filmagem de Lisboa em Janeiro de 2022.



Figura 27 . Filmagem de Vila Nova de Gaia em Janeiro de 2022, depois de ter estado em Lisboa.

Como podemos ver nas figuras anteriores, as filmagens de Lisboa e de Vila Nova de Gaia apresentam tonalidades de céu azul distintas, apesar de terem sido filmadas com as mesmas características: em dia de sol limpo, filmado no pico da manhã quando o amanhecer já se deu completamente e antes do sol do meio-dia. A diferença é de uma semana entre uma imagem e a outra.

Nesta experiência com as transmissões no contexto de uma galeria de arte, aproveitei para testar diferentes modos de exhibir os filmes. Ora coloquei o projetor de frente para a parede, como a projetar as imagens no tecto, lembrando a exibição realizada em Lisboa. Afinal, estes testes serviriam para perceber como os filmes se interligam com diferentes tons coloridos nas paredes a exhibir, mas também como podem ser vistos e rececionados pelo espectador.

Em Lisboa esteve patente uma exposição de um artista brasileiro, Márcio Vilela, que fez um trabalho fotográfico mas também fílmico sobre o mar, intitulado “Superflora”. Uma das suas obras consiste num filme, em que as imagens mostram o movimento do mar, a partir de um enquadramento em que se percebe que a lente da câmara está verticalmente dirigida para o mar. Desta forma, mostra a ondulação das águas e a cor na plenitude do plano fotográfico, tal como fiz com o enquadramento dos céus azuis. Na exposição, esta peça encontra-se num ecrã no chão, dando todo o destaque ao conteúdo visual dessa filmagem, o que influencia, em termos de luz, todo o espaço expositivo. Este exemplo demonstra o que eu gostaria de fazer, caso cada filme seja projetado no tecto da sala de exibição. Ou seja, podemos imaginar a imagem seguinte invertida, em que o ecrã estaria situado no tecto em vez de estar no chão.



Figura 28 . Vista da exposição individual de Márcio Vilela, “Superflora”, na Galeria Foco, em 2022. Fonte: <https://galeriafoco.com/pt/artists/marcio-vilela/> acedido a 20 de Dezembro de 2023.

CAPÍTULO V. Registos do processo artístico

Ao longo do processo de desenvolvimento artístico deste projeto doutoral, foram muitas as referências adquiridas diariamente na forma imagética, como textual, sonora, entre outras.

Entre milhares de documentos registados entre os anos de 2018 e 2022, optou-se por fazer uma seleção das que tiveram um impacto direto na construção dos céus azuis, na prática artística e na descoberta desta experiência cinematográfica.

Por sugestão da orientadora Aida Castro, criei um perfil numa plataforma online chamada Are.na, na qual se pode colocar qualquer tipo de documento, seja fotografia ou registo de áudio, apresentado lado a lado, acima e abaixo, de outros, permitindo uma leitura encadeada entre si.

A organização dos ficheiros, a triagem e a sua colocação nesta plataforma online foi um trabalho minucioso, já que a leitura que pode ser feita é livre. Embora haja uma certa orientação específica na sua ordem, os documentos que constam neste perfil online podem ser vistos como sendo a ponte entre o que foi escrito neste relatório e a produção dos filmes. Ou seja, nele constam as referências que fui guardando como pontos de início de um pensamento, raciocínio e lógicas, que me levaram às filmagens e ao desenvolvimento deste projeto doutoral. O site pode ser visto aqui:

<https://www.are.na/ceu-azul-a-descoberta-de-uma-experiencia-cinematografica>.

Está aberto ao público, para ser visualizado na íntegra. Encontra-se organizado por diferentes canais, cada um se apresenta como se fosse uma pasta de computador. Dentro de cada canal (ou pasta) estão vários blocos, localizados numa mesma página, com diferentes possibilidades de leitura: da esquerda para a direita, como de cima para baixo, dependendo da leitura que o utilizador faça. Cada bloco tem o formato quadrado e consiste num único documento, que pode ser uma imagem (por exemplo um print) ou uma fotografia, ou um texto (uma palavra ou frases), ou um áudio. O nome de cada canal indica o tema no seu interior. A leitura apesar de orientada, é livre, já que este processo de descoberta não é exclusivo ao meu olhar, mas reveste-se de vários olhares a partir da sua visualização e leitura. A serendipidade estende-se também no processo de quem olha por fora a construção deste trabalho.

CONCLUSÃO

Filmar o céu azul não é apenas olhar para o céu. É sobretudo escutar aquilo que acontece na terra com os olhos postos nos céus. É nesta completude que se descobre a poesia dos movimentos: os cinematográficos, mas também os poéticos e os existenciais. Filmar o céu tornou-se uma questão não de ver, mas de ouvir.

Sou natural da Madalena, uma freguesia em Vila Nova de Gaia que era, há cerca de trinta anos, conhecida pelas praias dotadas de um extenso pinhal, o qual era separado pelo areal por uma camada longa de diversas dunas. As rochas entre a areia e o mar, eram cheias de algas e de iodo, completavam o cenário característico da orla marítima, em que o horizonte no mar se fundia com o céu. O brasão da freguesia é composto por um sol amarelo e com o lema *Madalena Terra Linda*. Descrevo este cenário por um motivo simples: ao ler o livro “As Praias de Portugal” de Ramalho Ortigão (Ortigão, 2022), que foi editado pela primeira vez em 1876, é possível ler-se a descrição de várias praias do norte, incluindo uma da freguesia vizinha, a Praia de Salgueiros, que fui capaz de identificar com as minhas memórias de infância e associá-las também à praia da Madalena por conterem características idênticas. Porém, esta identificação refere-se às memórias, pois hoje já não se verifica tal cenário.

Nos últimos 15 anos assisti à destruição das dunas da praia da Madalena, através da construção de prédios em cima das mesmas, e ao avanço do mar que encurtou bastante aquele que era um extenso areal. Nos últimos três anos o pinhal desapareceu praticamente todo, dando lugar à construção de casas particulares. Construíram várias edificações, dando lugar a bares, cafés e restaurantes, ao longo da orla marítima, no qual delinearão com cimento um passeio próprio para bicicletas e ainda, com estruturas de madeira, construíram um passadiço, que tem também a função de salvaguardar o que resta das dunas.

Esta freguesia era uma mistura de campo com praia, semelhante à descrição que Robert e Sonia Delaunay fizeram aquando da sua passagem e estadia pelo norte de Portugal, na zona de Vila do Conde. A freguesia da Madalena possuía diversos campos de agricultura e tem um rio que atravessa toda a freguesia de este a oeste, em que me lembro em criança, de beber a água do carreiro a caminho da praia, no verão. Atualmente, os campos lavrados deram lugar a quarteirões de casas residenciais. Até este rio sofreu, nos últimos tempos, uma transformação chocante, ao

ponto de grande parte do seu carreiro se encontrar atualmente subterrâneo, escondido por baixo de casas recentemente construídas. Contudo, é possível segui-lo, já muito perto da praia, na única zona que se mantém com vegetação natural. Apesar disso, esta água não é mais potável, já que junto ao rio está situada uma estação de tratamento de águas. A transformação urbana foi tão grande, particular nos últimos dez anos, que além de estar irreconhecível do ponto de vista urbanístico, esta também é visível ao contemplar os céus.

Em 2022, o último pedaço de terreno com um pinhal praticamente selvagem, com décadas de existência e onde se situava o maior parque de campismo em Portugal, foi vendido. Conheço relatos de familiares, que vivem na freguesia da Madalena desde os anos 40 do século XX, que se lembram de aqui passear a cavalo e de avistar raposas e outros animais selvagens. Apesar de a câmara municipal de Vila Nova de Gaia falar em estudo de impacte ambiental para enquadrar ali uma nova estrutura que sirva a população, a verdade é que os terrenos circundantes são hoje praticamente áridos. O motivo prende-se com vários fatores, nomeadamente, são sobretudo terrenos privados e, com a crise económica que se abateu devido à pandemia mundial em 2020, muitos foram os que aproveitaram para procederem ao abate de árvores para vender a madeira, ou então venderam os terrenos para a construção civil resultando, em ambos os casos, no desaparecimento de fauna e flora característicos deste habitat natural. Tudo isto me leva a refletir sobre como a economia e a política têm um peso demasiado grande na sustentabilidade da vida humana, e que não é suficiente meros estudos de impacte ambiental, ou ações de manifestação contra as políticas económicas e sociais. É necessário repensar os modelos de economia e a sustentabilidade da própria vida humana.

O horizonte do mar já não se funde com o do céu, agora tem uma barreira acastanhada a lembrar a intromissão da mão humana entre a natureza.

A procura pela cor azul do céu que retive na minha memória e filmar o céu na prática, tornaram-se duas forças em oposição. A memória que eu tinha sobrepôs-se à realidade que eu estava a ver e a captar hoje. A tentativa de criar um filme a partir das filmagens, veio também levantar esta questão de construir um novo imaginário, que é real por um lado mas que sugere um futuro catastrófico por outro, o que me levou a pensar que estaria a criar uma obra enquadrada naquilo que se pode considerar uma *tragédia* (teatro), o que seria o contrário daquilo que me levou a construir este projeto de doutoramento.

A minha motivação na criação deste projeto de doutoramento era o de criar uma obra de arte que fosse sobre a contemplação das imagens em movimento, da captação da cor azul como reflexo de um retrato do estado mais puro da natureza, evocando através do vídeo o expoente máximo de uma das noções de belo - que é a cor azul - a partir da sua fruição na projeção.

Porém, apesar de ter muito presente nestas filmagens a noção de tragédia, esta mesma noção obrigou-me a continuar a filmar para perceber até onde vai essa definição de belo através do vídeo e da captação do céu, *qual o limite?* Até que ponto os filmes a expressam, e preservam, em simultâneo, uma das intenções deste projeto: provocar a ação no espectador, que ao olhar a natureza o impele a agir sobre a mesma, gostaria eu que fosse a mudança de hábitos e do modo como o ser humano se vê dentro da própria natureza. Por isso, este trabalho não ficaria completo sem a apresentação deste “Céu Azul”, na forma de uma instalação com os três filmes projetados individualmente, para contemplação.

Através das imagens e dos sons diegéticos, da contemplação de uma obra artística, questionar também qual o lugar da arte no mundo e qual o papel da arte na sociedade. Kandinsky conclui o seu livro “Do Espiritual na Arte” classificando as suas reproduções em *três géneros distintos, Impressões, Improvisações e Composições* (Kandinsky, 2015)

Aquilo que Kandinsky atribui nas suas formas *desenhada e pintada* (Kandinsky, 2015), eu atribuo na forma de vídeo digital. Considero que cada filme é uma *impressão directa da “Natureza Exterior”* (Kandinsky, 2015), mas é na sua fruição (tanto do processo criativo como da sua contemplação) que surgem *impressões de “Natureza Interior”* (Kandinsky, 2015), nesse sentido, os filmes são tanto *impressões* como *improvisações*. Penso na exibição dos filmes como *Composições*, já que serão

expressões (...) elaboradas lentamente, foram reprimidas, examinadas e longamente trabalhadas, a partir dos primeiros esboços, de um modo quase pedante (Kandinsky, 2015).

Esta definição traz à luz uma das intenções previstas na criação deste projeto, revelando que afinal a tragédia a que fui assistindo e que pude criar audiovisualmente, é a forma perfeita de expressar, artisticamente, a minha visão do mundo.

Tal como referido anteriormente, ao concluir esta obra houve uma tentativa de criação de um filme, no sentido tradicional, para além da instalação audiovisual, que contivesse um argumento que revela todo o processo artístico, desde a captação das imagens às próprias reflexões daí decorrentes, num diálogo entre texto e imagem. Deixei por mim a entrar num estado depressivo, em que a criação artística revelava a destruição de um lugar que outrora teve um estado natural e quase selvagem, e também a destruição da ideia de azul e das memórias de um lugar onde tive uma infância feliz associado à previsão de um futuro muito negro, pelo que deixei de lado a escrita desse argumento. Desta forma, permite-se que a instalação tenha a dimensão e a atenção que merece, sendo ela própria reveladora desta autenticidade que pretendo transmitir, dotada de uma poética própria da natureza, do ser humano e da criação artística, deixando para o espectador a liberdade da fruição da obra e respectivas reflexões que daí possam surgir.

A metodologia associada a este projecto é um misto de deambulação, reflexão e diálogo entre o lugar, as memórias deste lugar e a constatação da realidade captada, tanto visualmente como sonora. À semelhança do processo de construção de um filme que começa com uma história, a criação de uma narrativa nasce a partir de uma ideia que se vai construindo através da escrita. Aqui, essa escrita é audiovisual, nasceu a partir de cada filmagem criada, e a construção dos diversos planos do filme foi sendo desenvolvida ao longo dos quatro anos deste doutoramento, culminando com a sua projeção audiovisual assente numa peça em três atos, como um haiku. Este princípio de que cada linha corresponde a um movimento, e um haiku completo compõe-se por três linhas, é a orientação de base para a minha criação artística em que cada vídeo é um movimento, e a mostra de três únicos vídeos completam-se num poema só.

A simplicidade da metodologia e da obra final resultam numa complexidade própria, que se desdobra na leitura e fruição de várias camadas, sejam de luz, de cor, de sons, de história, de poesia, de memória, de espaço, de tempo, de movimento. Tudo aquilo que para mim o cinema significa: a imortalidade do movimento perpétuo de um momento, que só se repete aquando da sua projeção. Mas também aquilo que se entende em filosofia acerca da *poiesis*, *mimesis* e *práxis*. Esta é, então, uma obra completa, no sentido em que cumpre aquilo que me propus fazer: uma obra de arte que é poesia audiovisual, que mostra a autenticidade das imagens e dos sons e daquilo que se define por *kinema*, ao mesmo tempo que é também um manifesto artístico sobre a natureza, a humanidade, o cinema e a arte.

BIBLIOGRAFIA

- Abel Salazar. (1931). *Notas de Filosofia da Arte de Abel Salazar* (C. das Letras, Ed.; 2000th ed.). Campo das Letras, Casa-Museu Abel Salazar.
http://casacomum.org/cc/arquivos?set=e_3030
- Almeida, M. J. (2017). *Cápsulas de luz / substâncias de lugar*.
<https://lightcapsules.wordpress.com/>
- Apostolou, T. (2019). *A limitação de controlo no processo criativo*.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (1995). *ESTÉTICA DO FILME*.
<https://ia902904.us.archive.org/13/items/aumontjacques.aestheticadofilme/AUMONT%20C%20Jacques.%20A%20Est%C3%A9tica%20do%20Filme.pdf>
- Benjamin, W. (1975). *Textos de Walter Benjamin*. Cultural e Industrial.
- Benjamin, W. (2012). *Walter Benjamin, sobre arte, técnica, linguagem e política*. Relógio D'Água.
- Bergson, H. (1999). *Matéria e Memória*. Martins Fontes.
- Biberstein, M. (2013). *Um Céu para Santa Isabel*.
- Brandão, R. (1890). *Impressões e Paizagens*. Ed. Vega.
- Byung-Chul, H. (2016). *A Salvação do Belo*. Relógio D'Água.
- Chion, M., Gorbman, C., & Murch, W. (1994). *Audio-vision : sound on screen*.
- Cioran, E. (2022). *Lágrimas e Santos*. Edições 70.
- Cry Bloxsome, T. (2005). Isolated Funkstrong. In *European Media Arts Onsbruck*.
- Deleuze, G. (2009a). *A Imagem-Movimento: Cinema 1* (2ª). Lisboa, Assírio e Alvim.
- Deleuze, G. (2009b). *A Imagem-Tempo: Cinema 2*. Lisboa, Assírio e Alvim.
- Derrida, J. (1996). *Cosmopolitas de todos los países, un esfuerzo más!* . Cuatro Ediciones.
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. (n.d.-a). *Definição Serendipidade*. Retrieved December 12, 2022, from <https://dicionario.priberam.org/serendipidade>
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. (n.d.-b). *Definição Transmissão*.
- Flores, L. (2015). Cinema sem filme é isso. *Arte & Ensaios*, N29.
- Grilo, J. M. (2010). *As lições do Cinema: Manual de filmologia*. Edições Colibri.
- Hegel, G. W. F. (2022). *Fenomenologia do Espírito*. Página a Página.
- Jennings, G., & Mondloch, K. (2015). *Abstract Video: The Moving Image in Contemporary Art*. University of California Press. <https://doi.org/10.1525/j.ctt1963294>
- Kandinsky, W. (2015). *Do Espiritual na Arte* (10ª). Publicações Dom Quixote.
- Kandinsky, W., & Marck, F. (1914). *Der Blaue Reiter (almanach original)*.
- Machado, A. (1997). *Pré-Cinemas & Pós-Cinemas*. Papirus.

- Mai, N. (2021). *A Contemplar o Slow Cinema Pós-1989* (Cadernos D). FBAUP / i2ads.
- Ortigão, R. (2022). *As Praias de Portugal. Guia do Banhista e do Viajante*. Quetzal Editores.
- Rancière, J. (2022). *O Espectador Emancipado* (2ª). Orfeu Negro.
- Rovelli, C. (2018). *A ordem do Tempo* (1ª). Penguin Random House.
- Terraza, C. H., & Travassos, L. (2018). O tempo do espectador: a fruição da imagem em movimento no espaço do museu. *Galáxia (São Paulo)*, 37, 120–134.
<https://doi.org/10.1590/1982-2554130769>
- Vasconcelos, A. (2015). *O Círculo Delaunay / The Delaunay Circle*. Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna.
- Viegas, S. (2016). DELEUZE, IMAGENS EM MOVIMENTO E IMAGENS-ATRAÇÃO. *Atas do V Encontro Anual AIM*, 123.
- Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema*. E. P. Dutton & Co., Inc.