

## Índice:

1 – Introdução	3
2 – Mirante(s)	4
3 – O acto voyeurístico para fazer imagens?!	6
4 – Sobre o meio expressivo: vídeo ou fotografia?	7
5 – Opções, estratégias e desenvolvimento do trabalho	13
5.1 Sobre a imagem	13
5.2 Sobre o som	17
5.3 Sobre a edição	19
6 – O resultado final	22
6.1 Opções de exposição	30
7 – Trabalhos futuros	31
Referências bibliográficas	32



## **1 – Introdução**

Este texto pretende ser apenas uma síntese do processo de trabalho desenvolvido em ateliê e não um texto de carácter argumentativo/expositivo vulgarmente usado em dissertações.

O seu desenvolvimento partiu da definição dos espaços e da acção de observar. Sobre os espaços é feita uma distinção entre o espaço observado – dois prédios rodeados por árvores - e o espaço utilizado para a observação – espaços públicos. Sobre a acção voyeurística são apresentados os métodos usados para criar imagens.

Seguidamente, são apresentados os problemas e as opções sobre qual o meio expressivo a utilizar. Depois de escolher o vídeo, as questões da imagem, do som e edição ocupam uma grande parte do texto. Como corpo estruturante deste trabalho, esta questão, abrange todas as opções, estratégias e desenvolvimento do mesmo.

Os vídeos apresentados são o resultado final deste projecto. Estes são editados com imagens e sons que não foram concomitantemente captados. Assim, são mostradas imagens fixas apenas acompanhadas por conversas plurilinguísticas. Consequentemente, o resultado é uma representação subjectiva de um local.

## 2 – Mirante(s)

De acordo com alguns linguistas, “Mirante” é o mesmo que miradouro, “local elevado ou construção onde se descortina um panorama”<sup>1</sup>. Este local encontra-se sempre numa posição privilegiada para observar o que se passa, no campo espacial alargado. O que o miradouro nos fornece é uma visão de uma cidade, de um vale ou então, de qualquer espaço físico que tenha uma dimensão considerável. Esse miradouro deverá proporcionar às pessoas, uma paisagem que lhes provoque memórias, curiosidades, quiçá até lhes permita identificar uma região, ou pelo menos ter o domínio sobre aquela mesma paisagem.

Vulgarmente, encontravam-se, nos miradouros, uns binóculos para que o observador obtivesse uma imagem mais focalizada do que lhe interessava. Neste sentido, e inicialmente, o observador percepcionava a atmosfera abrangente de um macro-espaço – a paisagem. Conquanto, num segundo momento, a focalização percepcionava um micro-espaço – uma casa, uma estrada, um hospital, um castelo ou mesmo uma superfície comercial.

Para que esses binóculos fixos funcionassem era necessário introduzir-lhes uma moeda, que permitiria a qualquer indivíduo observar a paisagem durante algum tempo. O observador estabelecia, então, uma relação de proximidade com esse espaço que, no entanto, era bruscamente interrompida pelo tempo e utilização permitidos.

Actualmente, esses binóculos deixaram de existir em grande parte dos miradouros e em sua substituição há, agora, máquinas pessoais que registam a paisagem, que poderá posteriormente ser visionada. Não obstante, o que prevalece é o tempo que o observador passa no miradouro. Se anteriormente, o tempo de contemplação aproximado era determinado pelo tempo que a moeda permitia, actualmente, o tempo é definido pelo período de captação permitido pela máquina [espaço da memória], pela importância que o observador dá ao espaço observado, ou então pelo tempo que a alimentação da máquina permite [vulgo bateria].

---

<sup>1</sup> Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Tomo V, pág. 2503

Mirante é sinónimo, na variante brasileira, de “olhos” ou então aquele que mira. A própria análise semiótica do título remete para a importância basilar deste órgão sensorial – os olhos – que assumem um papel preponderante neste projecto.

Por conseguinte, este título remete para a união entre o local (mirante) e o observador (também ele um mirante). Deste modo, adquirem ambos um grau idêntico de importância, tanto que se completam e geram o tempo de observação.

### **3 – Acto voyeurístico para fazer imagens?!**

Um voyeur não faz imagens, na melhor das hipóteses, compraz-se com a observação das mesmas. Este pressuposto leva-nos à seguinte questão: como é que um voyeur capta as situações que lhe interessam?

Nesta actividade, a perversão nasce do prazer sexual de ver/mirar para percebermos o outro, como é, amplamente, perceptível pela quantidade de vídeos que existem sobre este tema. Não obstante, o acto que deriva de uma simples curiosidade pode tornar alguém obsessivo, transformando-o num “stocker” potencialmente perigoso.

Estas imagens, verdadeiros testemunhos, nunca são questionadas, adquirem um carácter axiomático, que valida as situações captadas. A imagem, resultante do acto voyeurístico, é sempre uma perspectiva de quem está escondido, a presenciar/observar algo. Normalmente, está camuflado para que se torne imperceptível. Ser descoberto é o maior receio de um mirone, visto que destrói uma protecção que lhe parecia ser impregnável. Os locais são escolhidos ou de forma muito criteriosa, apesar de serem demasiado óbvios, criam uma camuflagem imaginária – ninguém desconfia de tal ousadia; ou então discretos, quer seja em locais públicos (agindo naturalmente ou escondidos) ou privados (protegidos). A forma de recolha das imagens é sempre decidida pela eficácia do próprio processo. Assim, se porventura lhe interessar divulgar as imagens, estas deverão ser decifráveis para outros. A perspicácia do acto é provada, quando essa perversão facilmente contamina quem observa as imagens anteriormente registadas.

No meu caso, escolhi locais públicos para recolher imagens. São locais que toda a gente tem acesso. Os mirantes escolhidos eram obviamente próximos do ponto de interesse, pois as imagens resultantes tinham de ter uma legibilidade aceitável.

#### **4 – Sobre o meio expressivo: Vídeo ou fotografia?**

A acção de ir a um sítio, para daí ver outro local, podia ter sido feita de forma aleatória e utilizando qualquer meio expressivo. Podia ser apenas uma performance, e o acto de visitar o espaço resultaria de uma fotografia ou um vídeo, onde eu seria a personagem principal e apareceria em todas ou quase todas as imagens. Ou então, faria uma intervenção no local e registava essa intervenção. Podia trazer do próprio local uma peça [artística] e transformá-la em algo para mostrar ao público.

A escolha do vídeo transformou-se no melhor meio para esta acção. As imagens recolhidas, tirando algumas excepções, nos últimos locais que visitei, nada tinham que ver com o local onde as fui recolher. Não houve interesse em criar alguma situação de imposição. Na minha opinião, o aparecimento nas filmagens ou uma intervenção no próprio local, traduziriam um desperdício de energias e que não se ajustariam ao que era objectivado. A minha passagem por qualquer um deles teria de ser o mais superficial possível. A acção em si, de ir ao local já chegava como acto performativo, com efeito as imagens é que interessavam.

Na recolha de imagens, o vídeo teve três funções: a primeira foi realmente registar diferentes pontos de vista, ou seja, efeito documental. A segunda função foi trabalhar directamente com a imagem que a máquina produzia. A terceira função foi o som.

No primeiro ponto, tanto a fotografia como o vídeo permitiram que se obtivesse o efeito documental.

No segundo ponto, a fotografia e o vídeo permitiram trabalhar directamente sobre a imagem que a máquina produzia. Embora neste caso haja uma grande diferença, com a fotografia obtenho uma imagem parada, com o vídeo, e apesar da imagem ser fixa, aparecem sempre pequenos elementos que se apresentam atribuídos ao movimento da imagem.

No terceiro ponto, a fotografia só poderia ser utilizada se lhe fosse aplicada a reprodução do som. Como por exemplo, James Coleman com as suas imagens projectadas com descrição áudio sincronizada com a imagem. Ou então,

falando num contexto contemporâneo português, a peça *Floresta Encantada Com Motor a Diesel* de João Tabarra, na exposição “G” na Galeria Zé dos Bois (2007), na qual apresentava dois slides semelhantes da mesma árvore. Numa das imagens, a árvore estava iluminada e na outra não. Quando surgia a primeira imagem era reproduzido um som – algo parecido a um gerador a diesel que produzia energia eléctrica que tinha a duração da projecção da árvore iluminada, depois quando surgia a segunda imagem, da árvore não iluminada, o som desligava-se. Esta combinação permitiu juntar a fotografia e o som de uma forma eficaz. No meu caso, não existem duas imagens, existe apenas uma e se fosse aplicado um processo semelhante ao utilizado por João Tabarra tornar-se-ia uma combinação forçada.

Assim, o vídeo tornou-se o meio mais eficaz. O vídeo permite a edição do tempo de observação, além disso, é frequente aparecerem situações que não foram observadas em tempo real. Como apresentação, o vídeo permite passar a sensação de tempo decorrido ao observador. O observador ao assistir ao vídeo,



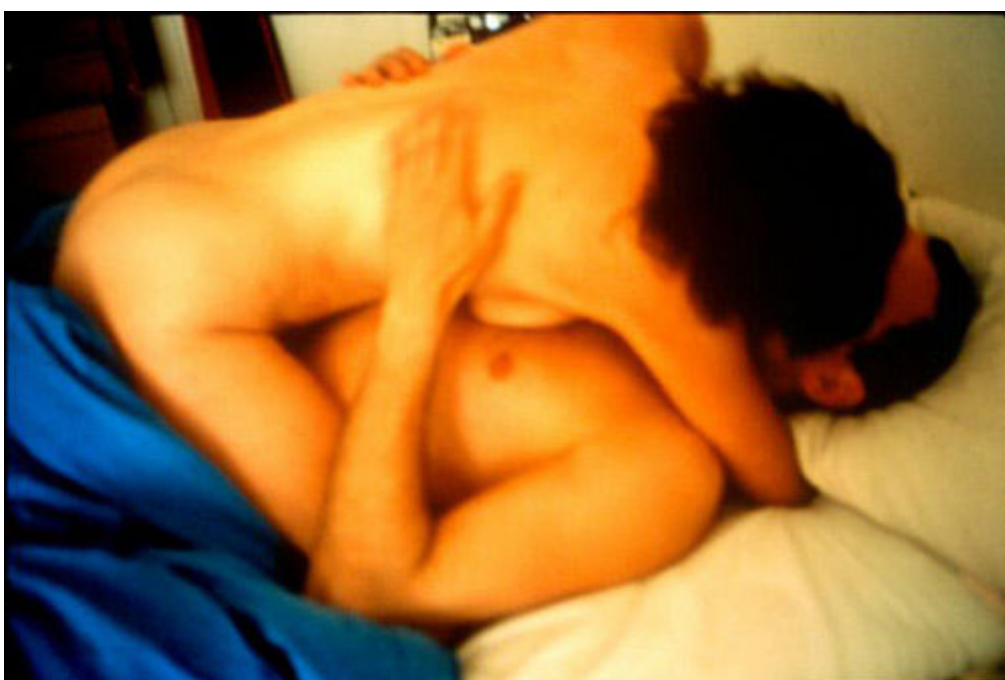
na íntegra ou parcialmente, torna-se cúmplice da acção de vigiar. Apesar das imagens serem fixas, o vídeo permite apresentar som e permite captar as contaminações provocadas pelas condições atmosféricas. Contrariamente à fotografia, que vulgarmente é tirada de um miradouro, o vídeo em plano fixo foca o ponto que interessa e apresenta um determinado tempo de contemplação.

Em *The Ballad of Sexual Dependency*, Nan Goldin

apresenta trabalhos em fotografia que têm um relacionamento directo com a sua



própria vida e com a vida de quem aparece registado nas imagens. Estes trabalhos são representações interiores quer do seu relacionamento com os outros, quer do relacionamento entre os outros. Mantêm uma relação corporal inegavelmente íntima com os fotografados. Quem é fotografado sabe que se encontra perante o fotógrafo. Há uma relação promíscua entre o actor e o espectador. Há uma relação íntima entre as duas partes, algo que não acontece num acto voyeurístico a partir de uma distância considerável.



Nan Goldin - Simon and Jessica Kissing in My Shower, Paris 2001 (página anterior)

Nan Goldin - Valerie and Bruno in Bed With Blue Blanket. Paris. 2001

O cineasta Alfred Hitchcock apresenta em *Janela Indiscreta*<sup>2</sup> um trabalho soberbo na forma como trabalhou a imagem. O argumento é simples. J. B. Jeffries (James Stewart) é um fotógrafo que registava momentos com

---

<sup>2</sup> Título original *Rear Window* (1954)

interesse internacional. Este profissional da imagem, depois de um acidente, teve de permanecer inactivo em casa durante o período de recuperação. A partir deste momento, desenvolveu um particular interesse pela vida dos vizinhos. A forma como Hitchcock resolveu a imagem foi partir do mesmo princípio da personagem. Todas as imagens do filme partiram da mesma janela do seu apartamento. Em nenhuma cena, excepto no final em que Jeffries cai da janela do seu apartamento, a câmara entrou fisicamente nas outras casas. O ponto de focalização era sempre o mesmo. A aproximação era feita com a ilusão de se estar a utilizar uma teleobjectiva. O acto invasivo era apenas óptico.

Jeffries utiliza dois instrumentos para observar. Num primeiro momento, utiliza apenas uns binóculos, o que lhe permite uma focalização interna, mas menos específica. E num segundo momento utiliza uma máquina fotográfica com uma teleobjectiva, que lhe permite ter uma focalização omnisciente, obtendo assim uma imagem mais aproximada, e obnubilando o resto do ecrã. O que é paradigmático é que o realizador só apresentou, durante todo o filme, duas imagens fotográficas para determinar a diferença de altura das plantas do canteiro do vizinho. Utilizou o instrumento para ver, mas não utilizou o resultado desse meio. Preferindo sempre a imagem em movimento para criar uma relação mais próxima com o acto de observar.

A utilização do vídeo, no meu projecto apresenta-se mais vantajosa, não obstante existem campos híbridos.

Sophie Calle utilizou no vídeo “Doble-Blind<sup>3</sup>”, a fotografia como parte do resultado final. Neste vídeo o resultado visual é constituído alternadamente por cenas localizadas e cenas em movimento.

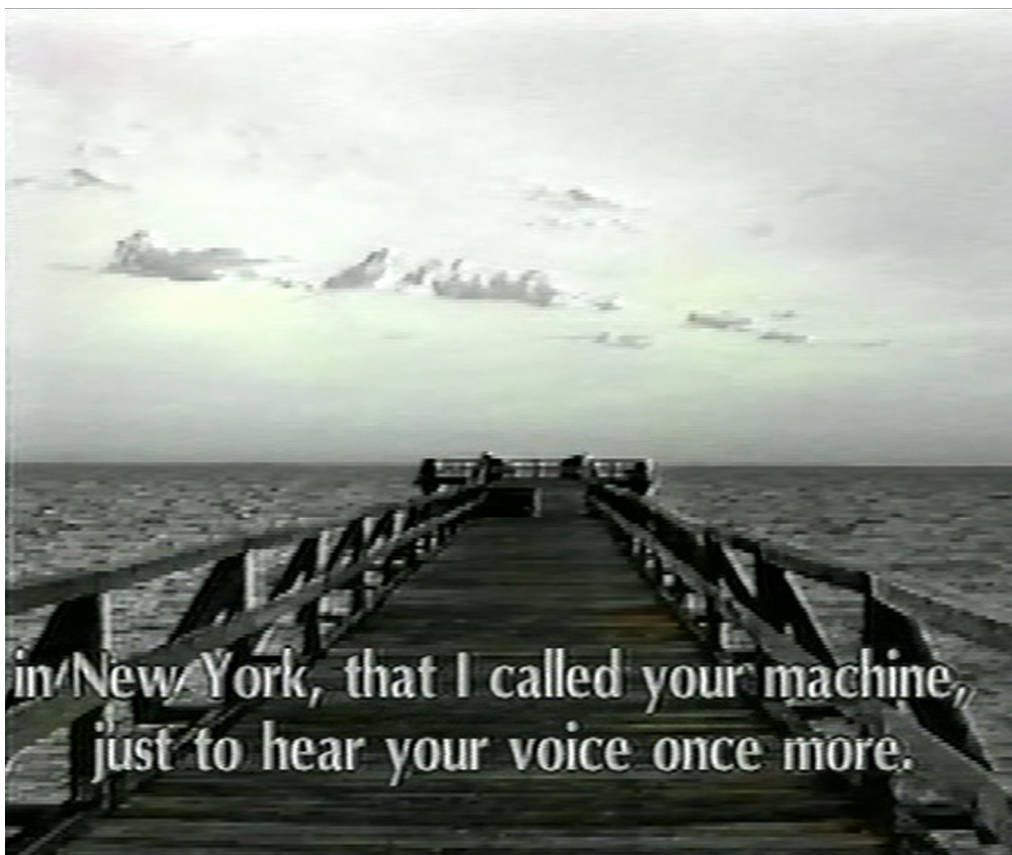
Nas cenas localizadas (café, oficina do mecânico, quarto), as imagens aparecem em sequência como se estivesse a mostrar vários diapositivos das cenas. São “frames” seleccionados com tempo de reprodução prolongado. Estes funcionam como intervalos de uma viagem, não só porque o são, mas também porque funcionam como um intervalo visual. Estes “frames” funcionam como se tivesse sido retirada informação para fazer um resumo, através de imagens

---

<sup>3</sup> De Sophie Calle & Gregory Shephard, 1992, 72:58 min, cor, som

paradas, às quais é adicionado, de forma sincronizada, o som dos locais e os discursos do diário.

O resultado deste processo transformou-se em imagens fotográficas sem uma limpeza técnica, que na minha opinião são mais expressivas, e com uma qualidade de síntese. Estes momentos definem, assim, etapas.



Nas cenas em movimento, (chegada de carro a uma cidade, passagem de carro por uma planície) as imagens são reproduzidas com o mesmo tempo que foram captadas, sem qualquer alteração. Com a câmara fixa dentro do carro a registar de forma voyeurística as paisagens exteriores, como se fosse um “travelling”.

A escolha do vídeo era indubitavelmente convincente e apropriada.



Sophie Calle & Gregory Shephard, stills de *Doble-Blind*, 1992

## **5 – Opções, estratégias e desenvolvimento do trabalho**

As imagens que aparecem nos vídeos são imagens conseguidas através de captações a partir do exterior do ponto de interesse. As imagens resultantes não sofreram qualquer tipo de manipulação. São só imagens voyeurísticas.

As imagens feitas a partir de vários miradouros públicos são o resultado de diferentes pontos de vista de um mesmo local. Estes miradouros são acessíveis a qualquer um, mas o que não significa que a imagem possa ser facilmente decodificada. A imagem reproduzida é uma imagem aproximada, utilizando a teleobjectiva, do local que me interessa, tornando-se assim um pouco desconhecida.

### **5.1 Sobre a imagem**

As imagens resultantes têm dois tipos de contaminações: as primeiras são as naturais (natureza) existentes no próprio dia da captação. Se a temperatura do dia fosse alta, eram registadas as ondas de calor reflectidas pelo solo. Se o dia estivesse com neblina, a clareza da imagem era afectada. Se a captação fosse de tarde, haviam mais partículas de poeira no ar. As segundas, são as que a própria máquina introduzia ou então não resolvia.

Todas as captações foram feitas utilizando o zoom óptico da máquina. Desta forma, a imagem reproduzida anula o plano do vale, dilui a perspectiva, torna mais visíveis as interferências atmosféricas, torna o local menos identificável, tornando-se pouco definida. Todos estes elementos convertem-se em elementos não controláveis, contagiantes, que acabaram por acrescentar um valor mais expressivo à imagem.

Utilizar o vídeo como meio expressivo, implica obrigatoriamente a recolha de imagens definidas pelo tempo: o tempo atmosférico e o tempo de captação.

A escolha da hora do dia para a captação acompanhou sempre este processo. E a decisão era tomada seguindo dois critérios: o primeiro era quando me apetecia. Ir ao local era uma vontade momentânea que tinha de ser satisfeita. O segundo, tinha a ver com o horário de maior movimento nas casas. A hora do almoço e a hora antes do jantar eram aquelas que mais movimento apresentavam.

Em dias de sol ao fim da tarde, era mais difícil conseguir imagens legíveis das pessoas, pois encontrava-me em contra-luz.

A duração da captação foi determinada por vários factores. Inicialmente o tempo de reprodução do vídeo era, aproximadamente, de 3 minutos. Este tempo parecia-me suficiente para que o espectador, numa eventual exposição, tivesse a sensação de um tempo decorrido. Ao longo das várias captações, fui trabalhando na recolha de imagens, apenas como elemento documental, somente com o simples propósito de ir aos locais captar imagens para depois as mostrar.

Como referi anteriormente, com o desenvolvimento do trabalho e após algumas experiências, verifiquei que 3 minutos seriam um período muito longo para quem queria mostrar vários vídeos seguidos. Por esse motivo, a duração dos vídeos foi alterada para 2 minutos e em alguns casos para 1 minuto e meio. Mais tarde, o tempo de reprodução passou a ser definido por diversas condições que serão explicadas posteriormente.

Por ter apresentado todo o discurso à volta da decisão entre o uso da fotografia ou do vídeo, é de prever que as imagens registadas são apenas fixas. Mas, porquê?

Há sempre elementos que se interpõem entre a câmara e o local observado. E são esses elementos que ajudam a que os vídeos passem a ideia de tempo de observação. A imagem não está fixa na totalidade, as pequenas partículas de pó, as ondas de calor, o movimento que o vento provoca nas árvores e nas cortinas são elementos antagónicos à imagem estática do prédio.

Os elementos que fazem parte da imagem são dois prédios de habitação e o arvoredo que o limita. Um deles aparece, praticamente, na íntegra e os outros, dependendo dos vídeos, aparecem parcialmente. A parte vermelha dos prédios é a fachada que está virada para o exterior e a parte amarela é a fachada que está virada para o interior. Estes dois edifícios estão virados entre si, amarelo com amarelo. Na fachada vermelha, os elementos, que mais espaço ocupam na imagem, são janelas de salas de estar/jantar e das cozinhas nos dois primeiros pisos, no sentido descendente. No terceiro piso, são só janelas de quartos, estando distribuídas uma janela por cada quarto e dois quartos por cada casa. No

quarto e quinto piso, as janelas maiores são as da sala de estar/jantar e as mais pequenas são janelas de cozinhas. Por trás, na parte amarela, as janelas são todas de quartos. Aqui também corresponde uma janela para cada quarto e dois quartos por cada habitação.

Estou a falar de uma imagem voyeurística, onde as janelas que aparecem na imagem, são de casas de pessoas, espaços privados, onde à partida, vivem os seus momentos íntimos. A imagem que aparece é uma captação de um conjunto de habitações feita a partir de um ponto público, a partir do qual qualquer um pode obter essa imagem.

O que é apresentado nos vídeos começou, inicialmente, por ser algo accidental. O som que é reproduzido não foi previsto. Como as imagens foram captadas de um espaço público as conversas que têm perto de mim também pertencem à minha memória.

O que aconteceu foi que enquanto estava a registar imagens para os vídeos, no mesmo local encontrava-se um casal, que pela fonética pareciam do leste da Europa (por conseguinte tudo o que irei dizer, poderá ser especulativo, visto que só tentei perceber o momento através dos gestos). Ela vinha à frente dele. Este trazia uma máquina fotográfica semi-profissional. Primeiro, ela serviu de modelo, em seguida foi ele o modelo. No primeiro momento, em que ela era modelo, ele explicava-lhe como é que se deveria colocar para ser fotografada, sem nunca lhe tocar. No segundo momento, foi ao reverso. No entanto, ela como fotógrafa não tinha experiência com a imagem fotográfica (ou pelo menos era o que ele pensava e isto denotou-se pela sua atitude imperativa). Enquanto ela tirava as fotografias, ele ia dizendo como as queria e como ela as deveria tirar. A posição dela foi promíscua.

Na captação accidental do som o que me interessou foi o facto de não controlar aquela situação; e o facto de não perceber o que foi dito.

Este acidente influenciou a estrutura de todo o processo criativo deste projecto. Foi este acaso, perceptível apenas quando o vídeo estava a ser editado, e depois assumido como parte integrante do projecto, que provocou uma maior

abertura no campo interpretativo. Com este acidente, a imagem que me parecia familiar, deixou de o ser. O som da conversa e o som produzido pelas suas acções contaminaram a minha percepção das imagens.

Se o som produzido pelas duas pessoas contaminou as imagens, então o idioma utilizado por elas contaminou ainda mais. Especulo a acção deles porque não sei o que é dito. Há uma descontextualização. Visto que não controlo os códigos que apresento. Por um mero acaso, este vídeo se for visto por alguém que conhece e domina este idioma terá uma interpretação cujo rumo que não faço ideia qual será.

O acto voyeurístico é isto mesmo.

O local de captação é fundamental para o acto de observar. Os miradouros, para além de servirem uma paisagem, também servem alguns momentos, como por exemplo, um pôr-do-sol. São locais públicos, muito visitados e muito publicitados, chegando a ser designados como monumentos naturais, que despertam o interesse das pessoas. Qualquer cidade tem pelo menos um, é uma oferta paisagística da mesma. Mas estes locais inócuos podem-se tornar perigosos. Veja-se por exemplo a polémica discussão sobre o acesso democrático a imagens produzidas por satélite. De repente, depois de todos os bancos terem circuitos fechados com imagens, depois de todos os centros comerciais terem circuitos fechados com imagens, depois de qualquer pequeno estabelecimento privado ter um circuito fechado com imagens, depois de qualquer pessoa ter um espaço na Internet com imagens suas (nesta situação há uma selecção das imagens a colocar), depois de quebradas todas as barreiras convencionais de privacidade, toda a gente ficou preocupada com esse acesso democratizado. Claro que vejo isso como uma influência de uma efervescência colectiva provocada pelos meios jornalísticos. O argumento utilizado para sustentar esta indignação é a segurança. Deixou de se pensar na privacidade e passou-se a pensar em segurança. Qualquer mirante pode ser um perigo do porvir.

A importância do local não tem que ser definida através de importância física, ou, apenas, porque apresento uma série de argumentos para tornar aquele



espaço especialmente estratégico para conseguir a imagem. Parece-me que essa importância está desde logo acoplada à imagem resultante. A única importância é ser um local público acessível e gratuito a qualquer pessoa.

## **5.2 Sobre o som**

Apesar de este projecto estar determinado por um elevado grau de acaso, definido inicialmente pelo som *Click Click*, em nenhum vídeo formalmente apresentado o som foi captado ao mesmo tempo que a imagem. A edição consistiu, também, em acrescentar o som de conversas à imagem. Durante a captação do som, a imagem registada não oferecia qualidade suficiente para a sua apresentação. O arquivo de imagens que tenho é grande, mas para mostrar este projecto no exterior, a imagem dos vídeos deverá deter outras qualidades. Essas qualidades têm que acrescentar mais expressividade à acção de observar.

Passo a descrever o meu *modus operandi*: enquanto montava o equipamento para a observação, um grupo de pessoas chegou ao mesmo local em que me encontrava. Percebi que o idioma me interessava, nesse mesmo momento deixei de montar o material e comecei a gravar as conversas. Aconteceu algumas vezes o contrário, estar a desmontar o material e chegar alguém, nesse momento, abandonei o que estava a fazer para gravar conversas. Nesse momento, eu já tinha determinado que iria colocar conversas descontextualizadas acopladas às imagens.

Na minha opinião a edição do som não retira qualquer carga à acção de observar, esta tem a significação máxima quando a imagem está a ser registada. É no miradouro que a acção tem mais força. O que se segue é uma tentativa de induzir interpretações.

Não há um critério que defina a forma como o som é captado ou então que características é que o som deve ter para combinar com as imagens. Será mais uma vez o acto deambulatório e a casualidade a definirem o interesse do som. Claro que depois de estar nos espaços públicos facilmente se percebe que

não é qualquer som que acrescenta mais interesse aos vídeos. Conversas, discussões, atitudes, fonéticas, gritos, tudo é gravado, mas é só no processo de edição que se consegue ter uma apreciação mais clara do que ficou registado. As conversas mais interessantes são aquelas que são mais inesperadas e descontextualizadas, são estas que mais contaminam a percepção das imagens. São as conversas, sobre temas que só aos outros interessam (naquele determinado momento). São as conversas, com temas que todos conhecemos e com os quais nos identificamos, ou não. São as conversas, em idiomas que podem ou não ser o meu, que mais subjectividades trazem. E, são as conversas, de quem não sabe que está a ser gravado que são as mais “naturais”.

O critério para o som não é específico, só tem de perturbar e contaminar a percepção das imagens.

O som contamina as imagens, da mesma forma, que no filme de Hitchcock a música amplia a parte emotiva das cenas, o que provoca uma maior ansiedade. Da mesma forma que, o som aplicado nos vídeos de Pipilotti Rist atinge um nível criativo de excelência. Concludentemente, o som deve fazer parte da interpretação da imagem.

Nestes vídeos o som é fundamental, é aliás indutor. As idiossincrasias do local são percebidas pelo nosso campo sensorial. Tomemos como um exemplo clássico o MacDonald's. Desde o início da sua expansão, o ambiente próximo a estes restaurantes é semelhante em todos os lados. O cheiro das batatas fritas, o cheiro dos hambúrgueres, a decoração, assim como a semelhança comunicativa das estruturas internas, induzem-nos a concluir que estar num restaurante destes no Porto, é a mesma coisa que estar no restaurante em Londres ou Nova Deli. Mas há algo de diferente, é o som geral, o chamado som ambiente, produzido por todas as pessoas, que em determinado momento, estão naquele lugar, e que personaliza e distingue estes espaços.

A relação que este projecto tem com o som é de acaso. Começa com o acidente do *Click Click*, mas expande-se depois a todos os vídeos apresentados. Quanto mais tempo passava a observar, mais sons obtinha. A minha posição era permanecer no local e esperar. Era uma recolha indiscriminada de diferentes

sons. É na edição, que esses sons se tornam relevantes. A maior parte deles são desconhecidos, não me lembro de quando aconteceram, nem a que acções se referem. Em grande parte dos casos, fico a imaginar como são as pessoas que estão a conversar.

Com esta informação selecciono as conversas mais interessantes. Nos dialectos que não conheço, a selecção é feita a partir da fonética, do tempo de duração da conversa, e também pela proximidade do microfone. Nos dialectos que conheço existe uma maior intervenção. Nestes, faço com que a conversa se torne ambígua. Defino o tempo da conversa pelo conteúdo que não revela o local onde elas se encontram. Desta forma, o espectador dos vídeos não saberá o local da captação.

Há apenas uma conversa, seleccionada, em português. Eu não me lembro da cara, não consigo fazer qualquer descrição física. O motivo porque escolhi esta conversa prende-se com a pronúncia e pela empatia que sinto pelo tom de voz. Todas as outras conversas em português eram demasiadamente reveladoras.

O som que é escolhido pertence a pessoas que nada têm a ver comigo e que nada têm a ver com a imagem reproduzida, simplesmente foram associadas. Como estas não sabiam que a sua conversa estava a ser gravada, agiam naturalmente, criando um resultado natural, impossibilitando um controlo sobre o som da conversa.

O meu controlo sobre o som é exercido apenas no acto da edição, quando escolho o que mais me interessa e que melhor se ajusta ao tipo de imagem que é apresentada.

Na edição, houve o cuidado de trabalhar o som. O objectivo foi anular um pouco o som de fundo, abafando-o e reforçar a proximidade do som das conversas. Como as captações foram feitas no exterior, existe muito ruído, e mesmo as conversas próximas perdem nitidez. Na edição, a minha preocupação foi ampliar os sons das conversas para sentir que elas aconteceram assaz próximo de mim.

### 5.3 Sobre a edição

A ideia de que espectador sinta que o tempo está a passar através da imagem, traduz o sentido de observar, de vigiar. Além disso, os sons das conversas estavam sempre presentes e interferiam na minha concentração.

Para que algo fique registado só é necessário que eu esteja lá. Qualquer situação inesperada pode acontecer, e acontece. O que se torna importante nas captações é que elas mostram a relação que tenho com aquele local.

«Alguém mexeu na cortina!?»

«Quem era?»

«A que casa pertence?»

O trabalho de edição obriga a que existam opções, o acto de mirar uma situação privada, que no ponto de vista ético é condenável, tem sempre uma durabilidade. Em grande parte das situações, ou o mirante se dissipa numa paisagem, que se encontra à frente do observado, ou então acaba por ser apanhado. Quando isto acontece, o observador é privado dos seus sentidos mais primevos e torna-se cego.

A única forma do espectador ter total acesso à acção de observar seria colocar 24h/24h uma câmara de vigilância e transmitir as imagens para quem quisesse ver. Mas dessa forma, anular-se-ia a minha acção e o trabalho passaria a funcionar numa relação entre o espectador e o objecto observado no presente. Não haveria qualquer filtro, tudo seria visível. E qualquer um poderia interromper o que estava a ver, nomeadamente, desligando o computador.

No projecto *Mirante(s)* a cumplicidade não é no presente. Há uma mediação. O tempo verbal utilizado para mostrar os vídeos é o pretérito perfeito composto – “*eu tenho estado aqui*”. Mostrando que o espaço do miradouro é-me íntimo. A importância da edição está em colocar nos vídeos o acto performativo de estar no local a observar. Na edição, são definidas imagens que são escolhidas e cujo som é igualmente escolhido. Os vídeos apresentados têm de fazer passar qual é o meu relacionamento com o local de observação e qual é o meu relacionamento com aquilo que observo.

Num simpósio em 1978 Merce Cunningham<sup>4</sup> refere que pensava que a dança era movimento no tempo e espaço, mas que actualmente não precisava de tempo e espaço, pois o movimento tratava disso. Os vídeos apresentados demonstram essa situação, basta estar no local para que a relação com o tempo e espaço esteja presente. Os vídeos funcionam como confirmadores da acção (movimento) de observar.

Em termos de método, a edição funciona como acto de experimentação. Funciona como um jogo de imagens e sons. O material foi armazenado de forma desregrada, a partir de um certo número de captações, já tinha perdido a referência cronológica. Isso possibilitou maior liberdade para juntar qualquer imagem a qualquer som. A partir deste momento foi na edição que se optou pelo que era relevante para mostrar. A edição funciona como parte final do projecto.

---

<sup>4</sup> O primeiro de seis simpósios patrocinados por Pleiades Gallery e Association of Artist-Run Galleries. Com a moderação de Dore Ashton, os oradores John Cage, Merce Cunningham, Richard Kostelanetz e Nam June Paik discutiram sobre Espaço e Tempo em Arte. A primeira parte deste simpósio está presente em: [http://www.ubu.com/film/cunningham\\_time.html](http://www.ubu.com/film/cunningham_time.html), assistido em Setembro de 2008

## 6 – O resultado final

Aqui são abordados três pontos basilares na relação com a arte contemporânea. No primeiro ponto, estabeleço uma ligação entre estes vídeos e as pessoas que participaram neles. No segundo ponto, estabeleço uma ligação com a importância da edição dos vídeos para criar novas situações. E no terceiro ponto, descrevo a forma como os vídeos devem ser mostrados.

As pessoas que participam nos vídeos, aqueles que foram apanhados quer nas captações de imagens quer nas captações do som, não têm nenhuma relação consciente com os vídeos. Estes são agentes passivos e inconscientes da acção, apenas marcam presença. No entanto, ocupam uma posição privilegiada, visto que definem a duração do vídeo através a duração das suas conversas. E acrescentam mais interesse à imagem, porque sei que as casas estão ocupadas com pessoas, que mesmo que não apareçam, eu sei que elas estão lá.

Em *Two Consciousness Projections* (1972) de Dan Graham temos o âmagô antagónico do que se passa neste vídeo. Esta peça é constituída, num primeiro nível, por três elementos. Um elemento é alguém que está sentado numa cadeira com o olhar fixo num monitor colocado em cima de uma mesa, à sua frente. O segundo elemento é alguém com uma câmara de vídeo direccionada para quem está sentado, passando em tempo útil a imagem dessa primeira pessoa para o ecrã. Quem está sentado observa-se na televisão/monitor à sua frente, e que é a sua imagem exterior. E o outro elemento é uma audiência que observa o que se está a passar e tem à sua frente uma televisão/monitor com a imagem, que o segundo elemento está a registar. A acção acontece quando quem está sentado começa a dizer (o mais fidedignamente possível) o seu estado de consciência, enquanto o observador, com a câmara, descreve objectivamente, o que está a ver na imagem que está a registar<sup>5</sup>.

Para além de todos saberem que estão a ser observados, o ponto que é mais observado tornou-se o elemento mais forte. Contrariamente ao que seria de esperar, quem estava sentado na cadeira tornou-se o elemento mais forte e quem

---

<sup>5</sup> Dan Graham, *Video-Architecture-Television: Writings on Video and Video Works 1970-1978*, Halifax, The Press of Nova Scotia College of Art & Design, 1979, p.38

estava com a câmara perdeu o controlo sobre a consciência para dizer objectivamente o que estava a ver. O público começou a perceber que havia sempre algo que escapava a quem tinha a câmara. Estranhamente a pessoa que era mais observada foi a que mais rapidamente tomou o controlo sobre a sua consciência<sup>6</sup>.

Se com Dan Graham foi pedido a quem fazia a performance que se mantivesse o mais consciente possível (tentar ter o controlo), no projecto *Mirante(s)* para além da imprevisibilidade, de que nos fala Dan Graham, há um nível de inconsciência que abraça todos os que deixaram marcas no vídeos, quer seja em imagens ou em sons.

Que relação tem este vídeo com o fazer artístico contemporâneo?

Para a apresentação final deste projecto, os vídeos sofreram alterações nos registos iniciais. Se não o fizesse, estes apenas apresentariam a imagem de uns apartamentos com uns ruídos de fundo, sem uma selecção do som. As edições não são manipulações visuais, como no vídeo de Rachel Reupke, *Infrastructure*<sup>7</sup> (2002) onde a artista apresentava imagens de um lugar natural edílico intangível (Alpes) manchado com construções megalómanas feitas pelo homem (linhas de comboio de alta velocidade, aeroporto, cais de ferrys, auto-estrada – com interferências de elementos aparentemente externos à paisagem, apresentada como por exemplo “uma perseguição na pradaria ou um vislumbre distante de uma mulher fugindo”.<sup>8</sup> Da mesma forma, Laurent Grasso em, *Sem Título, Projecção*<sup>9</sup> (2003-2005), apresentava uma perseguição de uma nuvem ao nível do chão pelas ruas de Paris. A velocidade da perseguição era a mesma que a velocidade da câmara, mantendo assim sempre a mesma distância entre si. Nestas duas situações a manipulação é objectiva, declarada e assume um papel

---

<sup>6</sup> Nas palavras de Dan Graham o público assumiu inicialmente quem estava sentada como “*made in to an object*”

<sup>7</sup> Vídeo digital apresentado em projecção na exposição de vídeo – *Ida e Volta: Ficção e Realidade*, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 23 de Novembro de 2007 a 26 de Abril de 2008.

<sup>8</sup> Texto apresentado no catálogo da exposição.

<sup>9</sup> Vídeo apresentado em projecção na exposição de vídeo – *Ida e Volta: Ficção e Realidade*, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 23 de Novembro de 2007 a 26 de Abril de 2008.

fundamental no trabalho. Tanto numa situação como na outra, apesar de sabermos que se trata de uma ficção, não estão longe de uma imagem real. No caso de *Infrastructure*, num futuro próximo e no caso de *Sem Título, Projecção*, numa situação que já passou, por exemplo o desmoronamento das torres do World Trade Centre, no ataque de 11 de Setembro de 2001, em Nova Iorque.





Rachel Reupke, stills de *Infrastructure*, 2002 (cima)

Laurent Grasso, still de "*Sans Titre*" *Projection*, 2003-2005 (página seguinte, cima)

Pipilotti Rist, stills de *Pickelporno*, 1992 (página seguinte, baixo)



No vídeo de Pipilotti Rist, *Pickelporno*<sup>10</sup>(1992), é apresentado algo mais radical. A manipulação visual neste vídeo é algo predominante e acompanha tanto a acção entre os dois sujeitos como a hipotética sensação que os dois poderiam sentir. Neste caso, muito mais que a acção de copula, perfeitamente ordinária, é a realidade visual que domina. É esta que encaminha o observador pelo imaginário da artista, recriando sensações que todos já sentimos.

Nos trabalhos supra citados houve um ajustamento de duas ou mais realidades para criar uma só, nos meus vídeos, é feita apenas a ligação do som com a imagem. Passo a explicar, o presente do som não é o presente da imagem, estes foram captados nos mesmos locais mas em tempos diferentes. O objectivo desta ligação é anular a imobilização do momento real, em que estou a observar e a ouvir concomitantemente o que se passa à minha volta, para assim atribuir mais valor à observação, por um lado, e às conversas, por outro. De tal forma que esta edição abre caminho a uma situação ficcionada.

Quando não reconheço uma imagem, ou então reconheço-a como demasiadamente óbvia, experimento um sentimento de estranheza. Neste caso, a imagem tem as duas características. Pensando no espectador, a imagem que é reproduzida não tem referências geográficas, sociais ou mesmo simbólicas, no entanto, facilmente se reconhece que são uns prédios habitados no meio de árvores. Assim, estes dois elementos parecem-me suficientemente fortes para abrir espaço na interpretação do espectador, para colocar ainda mais informação. É aqui que entram as conversas, como as imagens não são definidoras de referências objectivas, criando um campo ambíguo, então, introduzindo conversas em idiomas que não o meu, faz com que a realidade criada seja subjectiva.

Ao apresentar estes vídeos também há a preocupação em dar autonomia à imagem. Os prédios apresentados são arraigados de um valor escultórico monumental, como uma imposição sobre um território. O que rodeia os prédios são árvores, como se fosse um arranjo urbanístico para aquele monumento, mas, no entanto, parece tratar-se de uma peça única, num território qualquer. Criando um pouco a ideia de que foi criado um cenário para estes vídeos.

---

<sup>10</sup> Título em alemão “Bolha Pornográfica” – tradução do autor do texto. [12min., cor, som]

Os trabalhos apresentados neste dossiê:

**Click Click** – 2 min.

**Hum Hum** – 1:12 min.

**Blowing Everywhere** – 1:04 min.

**Ai!** – 0:54 min.

**Cortei-te Um Bocado Ao Cabelo** – 1:38 min.



Click Click, vídeo, 2 min, cor, som, 2008 (esquerda)

Hum Hum, vídeo, 1:12 min, cor, som, 2008 (direita)

Nos vídeos que apresentam conversas em idiomas que reconheço, o título é definido por pequenas partes do conteúdo da mesma. Nos vídeos que apresentam conversas em idiomas que não reconheço, o título é definido por algum som presente na conversa, ou então algum som que esteja directamente ligado à conversa.



**Blowing Everywhere**, vídeo, 1:04 min, cor, som, 2008

**Ai!**, vídeo, 0:54 min, cor, som, 2008



**Cortei-te Um Bocado Ao Cabelo**, vídeo, cor, som, 2008

### 6.1 – Opções de exposição

O objectivo é que estes vídeos sejam a parte final de algo que foi concluído. Se pudesse definir um ponto final no fazer artístico deste trabalho, este seria a edição final. A partir desse momento o que circulava eram os vídeos. Mas a forma como eles são mostrados interfere na dimensão artística que podem atingir.

Há duas formas possíveis de mostrar estes vídeos. Uma é pela via da cumplicidade singular, na qual estes seriam reproduzidos em televisores e utilizando auscultadores. E a outra, pela via da cumplicidade exposta, em que os



vídeos seriam apresentados em projecção e o som reproduzido por colunas viradas para o interior do espaço de projecção.

Os vídeos sendo apresentados em televisores ou monitores criam uma relação de proximidade com

o espectador. A imagem tem uma dimensão que obriga o espectador a estar próximo. Concomitantemente com a utilização de auscultadores, o observador fica isolado de todo o resto do espaço da exposição. Assim, cria uma relação temporal com aquilo que está a ver e a ouvir. Ao usar auscultadores torna-se meu cúmplice e cria um lugar individual.

Na apresentação dos vídeos projectados numa “black box”, com o som a ser reproduzido em colunas direccionadas para o interior do espaço, o espectador estaria de pé com a imagem pela frente e envolvido pelo som. Não existe uma cumplicidade tão evidente, como na utilização de televisores, mas coloca o espectador mais próximo das conversas. Um espaço de projecção é por si só um espaço, e se colocar a reprodução das conversas, o espectador sente que estas também fazem parte do espaço. Assim, passa a sensação de estar num espaço partilhado com outros mirantes.

## 7 – Trabalho futuro

Apesar de ter chegado a este ponto, ainda há muitas perguntas a fazer. Como por exemplo, qual será a importância de apresentar estes vídeos? Um acto como este deverá ser tornado público ou não? Será que deveria guardar as imagens para mim e mostrá-las apenas a um círculo reduzido de espectadores? Ou haverá um acto fetichista de minha parte em mostrar o que fiz durante este tempo?

Este trabalho mantém-se em aberto, criando novas possibilidades de trabalho. No projecto Mirante(s) o nível de obsessão pelo espaço representado atingiu um estado que ainda pode ser ultrapassado. Um dos elementos que pode ajudar esse processo é a ampliação da relação que crio com os espaços. Essa relação poderá desenvolver-se a partir da orientação “*eu tenho estado aqui*”, na qual a relação com os espaços tornar-se-ia ainda mais obsessiva. Este futuro projecto deverá ser desenvolvido utilizando como meio expressivo o vídeo. Tendo sempre como preocupação fazer com que os vídeos produzidos atinjam um nível autónomo em relação ao que é utilizado como referente.

Talvez no desenvolvimento deste projecto não mostre os vídeos em público. Talvez nem seja relevante mostrá-los. Parece-me, que quanto mais íntimo o espaço se torna, mais o ocultamos dos outros. Ou será que é o inverso?



### Referências bibliográficas

- SLAVOJ ZIZEK, *Lacrimae Rerum*, Orfeu Negro ed., Lisboa, 2008
- MARIO PERNIOLA, *A Arte e a Sua Sombra*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2005
- DAN GRAHAM, *Video-Architecture-Television: Writings on Video and Video Works 1970-1978*, Halifax, The Press of Nova Scotia College of Art & Design, 1979
- A. L. REES, *A History of Experimental Film and Video*, British Film Institute, London, 1999
- Instituto Antônio HOUAISS de Lexicografia, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Círculo de Leitores ed., Lisboa, 2003
- RICARDO NICOLAU, editado por, *Fotografia na Arte – De Ferramenta a Paradigma*, Col. Público Serralves, Público e Fundação de Serralves ed., Porto, 2006
- GERARD RICHTER, *The Daily Practice of Painting. Writings and Interviews 1962-1993*, Thames and Hudson, London, 1995
- WALID RAAD, *Scratching On Things I Could Disavow: Some Essays From The Atlas Group Project*, Culturgest – Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007
- HAL FOSTER, ROSALIND KRAUSS, YVE-ALAIN BOIS, BENJAMIN H. D. BUCHLOH, *Art Since 1900 Modernism Antimodernism Postmodernism*, Thames & Hudson, London, 2004

### Vídeos citados na Internet:

- [http://www.ubu.com/film/calle\\_double.html](http://www.ubu.com/film/calle_double.html) em Agosto de 2008
- <http://www.ubu.com/film/rist.html> em Agosto de 2008
- [http://www.ubu.com/film/cunningham\\_time.html](http://www.ubu.com/film/cunningham_time.html) em Setembro de 2008

### Filmes/vídeos/trabalhos/ citados:

- Janela Indiscreta***, Alfred Hitchcock, 1954, aprox. 109 min, cor, som
- “Sans Titre” Projection***, Laurent Grasso, 2003-2005, Betadigital e animação transferido para DVD, 3 min em loop, cor, sem som
- Infrastructure***, Rachel Reupke, 2002, 14min, cor, som
- Double-Blind***, Sophie Calle and Gregory Shephard, 1992, 75:58 min, cor, som

***Pickelporno***, Pipilotti Rist, 1992, 12 min, cor, som

***Floresta encantada com motor a diesel***, João Tabarra, Dupla projecção de 160 diapositivos, cor, som, loop, 2007

***Slide Piece***, James Coleman, 1972-73, imagens projectadas com narração áudio sincronizada, dimensões da instalação variáveis

Exposições citadas:

Exposição individual de João Tabarra “G” na Galeria Zé Dos Bois, de 22 de Fevereiro a 28 de Abril de 2007

Exposição colectiva “*Ida e Volta: Ficção e Realidade*”, CAMJAP - Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 23 de Novembro a 26 Abril de 2008

Filmes/Vídeos referência

***An Image***, Harun Farocki, 1983, 25 min, 16mm, cor

***Un Chant d'Amour***, Jean Genet, 1950, 25 min, preto e branco, som

***Old, Temporary***, Cheryl Donegan, 2005, 8 min, cor, som

***Cheryl***, Cheryl Donegan, 2005, 26:39 min, cor, som