

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA

Moira Cristal: entre o dever de memória e a cristalização

Maria Ariel Roque Pinheiro

MESTRADO EM ARTE MULTIMÉDIA

Especialização em Audiovisuais

2013

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA

Moira Cristal: entre o dever de memória e a cristalização

Maria Ariel Roque Pinheiro

MESTRADO EM ARTE MULTIMÉDIA

Especialização em Audiovisuais

Dissertação orientada pelo Professor Doutor Rogério Taveira

2013

Resumo:

Moira Cristal: entre o dever de memória e a cristalização é uma dissertação teórico-prática que questiona de que forma a *imagem-cristal* pode estabelecer a ponte entre o dever de memória e a cristalização.

A dissertação inicia-se com a exploração da origem do conceito de dever de memória onde, a partir de Benjamin, Lévinas e Ricoeur, o fim e o fragmento se revelam conceitos-chave para a estruturação do dever de memória como dever de não esquecer. A lembrança, directamente relacionada com o esquecimento, alia-se à imaginação que, juntas, exercem uma grande influência no desenvolvimento do conceito da *imagem-lembrança*. Seguindo a noção de coalescência temporal de Bergson, a teoria da *imagem-cristal* deleuziana surge como resposta à *imagem-lembrança* tornando a cristalização o corolário imagético do dever de não esquecer.

Tanto *The Passing* de Bill Viola como *Prisoner Pair* de Tacita Dean são obras de referência por, através da cristalização, conseguirem provocar a suspensão do tempo.

O vídeo *Moira Cristal* é apresentado, não só como resultado de um processo de investigação de alguns anos, mas como parte integrante dele. A cristalização é entendida como o processo que, permitindo a suspensão do tempo, completa o dever de não esquecer.

Palavras chave: dever de memória, morte, esquecimento, *imagem-cristal*

Abstract:

Moira Cristal: entre o dever de memória e a cristalização (Crystal Moirai: between duty of memory and crystallization) is a theoretical and practical dissertation which analyses how the crystal-image creates a link between the duty of memory and crystallization.

This dissertation begins with a development of this concept of duty of memory where the end and the fragment are revealed as key concepts for the ongoing of this duty of memory as a duty to not Forget. Remembrance is directly related with forgetting and once connected with imagination turns into the so called *remembrance-image*. Following Bergson's notion of coalescence of time, the theory of deleuzian crystal -image comes up as response of *remembrance-image*, and turns crystallization into the imagetic corollary of the duty to not Forget.

By producing the effect of crystallization through the moving image, both Bill Viola's *The Passing* and *Prisoner Pair* by Tacita Dean function as key works in this dissertation. Although *The Passing* draws upon a private past and *Prisoner Pair* upon a public past, both seem to provoke a time suspension.

The video *Moira Cristal*, functions not only as a result of a research process, but also as a constituent part of it. Allowing a time suspension, crystallization is seen as the process that completes the duty to not Forget.

Keywords: duty of memory, death, forgetting, *crystal-image*

Ao meu orientador
Aos meus pais
Ao meu irmão
E às duas irmãs

Índice de Imagens

Figura 1: Tacita Dean, *Prisoner Pair* (2008). [Em linha] Disponível em < http://www.mariangoodman.com/exhibitions/2009-04-02_tacita-dean/>, acedido em 06-06-2013.

Figura 2: Tacita Dean, *Prisoner Pair* (2008), *still* de filme 16mm. [Em linha] Disponível em < <http://mubi.com/films/prisoner-pair> >, acedido em 06-06-2013.

Figura 3: Bill Viola, *The Passing* (1990), vídeo. Imagem captada a partir do DVD *The Passing*.

Figura 4: Bill Viola, *The Passing* (1990), vídeo. Imagem captada a partir do DVD *The Passing*.

Figura 5: Ariel Roque Pinheiro, *A parede* (2010) sabão azul e branco sobre madeira.

Figura 6: Ariel Roque Pinheiro, *Lavedeiras*, (2011) sabão azul e branco sobre madeira.

Figura 7: Ariel Roque Pinheiro, *Deformações*, (2009), *still* de vídeo.

Figura 8: Ariel Roque Pinheiro, *A Festa*, (2012), *still* de vídeo.

Figura 9: Ariel Roque Pinheiro, *Costura*, (2012), *still* de vídeo.

Figura 10: Ariel Roque Pinheiro, *Moira Cristal* (2012), *still* de vídeo.

Figura 11: Ariel Roque Pinheiro, *Moira Cristal* (2012), *still* de vídeo.

Figura 12: Ariel Roque Pinheiro, *Moira Cristal* (2012), *still* de vídeo.

Figura 13: Ariel Roque Pinheiro, *Moira Cristal* (2012), *still* de vídeo.

Índice

Resumo	i
Abstract	ii
Agradecimentos	iii
Índice de figuras	iv
Introdução	1
1. Moira Cristal: dever de não esquecer	3
1.1. Dever de memória, dever de não esquecer	3
1.1.1. O fim	3
1.1.2. O fragmento	5
1.1.3. O dever	6
1.2. Da lembrança ao cristal	9
1.2.1. Lembrança e imaginação	9
1.2.2. Cristalização	11
1.3. Quem é a <i>Moira Cristal</i> ?	14
2. Tacita Dean e Bill Viola: o eterno no cristal	18
2.1. <i>Prisoner Pair</i> : pêra aprisionada ou pêra cristalizada	18
2.1.1. <i>Prisoner Pair</i> : pêra de cristal	19
2.1.2. <i>Prisoner Pair</i> eternamente	22
2.2. <i>The Passing</i> : para ver a morte ou para ver o sonho	23
2.2.1. <i>The Passing</i> : a passagem para ver a morte	25
2.2.2. <i>The Passing</i> para a eternidade	26
3. <i>A Moira Cristal</i>	29
3.1. Até chegar à <i>Moira Cristal</i>	29
3.2. Ver a <i>Moira Cristal</i>	32
Conclusão	39
Referências	43

Introdução

Moira Cristal: entre o dever de memória e a cristalização é uma dissertação de mestrado de cariz teórico-prático formado pelo presente texto e um vídeo desenvolvidos durante o Mestrado em Arte Multimédia.

O título da dissertação evidência tanto a componente escrita como a videográfica. *Moira Cristal* dá título ao trabalho artístico resultante da presente pesquisa; o subtítulo, *entre o dever de memória e a cristalização*, enquadra o tema, evidenciando um processo que principia numa intenção e termina numa resolução. A expressão *dever de memória* prende-se com a inquietação que moveu toda a dissertação, englobando tanto a noção de dever como a de esquecimento. O conceito de *cristalização* surge como resposta imagética ao dever de não esquecer e relaciona conceitos que vão desde a lembrança à *imagem-cristal*.

Questionando a origem do dever de memória e da cristalização, esta dissertação pretende averiguar de que forma a imagem-cristal pode estabelecer a ponte entre estes dois conceitos.

Hal Foster, em *The Archival Impulse* (2004) tenta compreender de forma crítica a prática artística centrada em arquivos que, normalmente procuram tornar presente a informação histórica perdida ou deslocada através de imagens, objectos ou textos encontrados. Segundo Foster, a *arte de arquivo* não se baseia em arquivos informais fixos, mas em arquivos produzidos de forma a enfatizar a natureza de todos os seus materiais que oscilam entre encontrados e construídos, documentais e fictícios, públicos e privados.

No capítulo *Imagem Pensativa de Espectador Emancipado* Jacques Rancière defende a ideia de um espectador pensativo derivado de uma *imagem pensativa*. Suscitadora de imagens mentais do espectador, a *imagem pensativa* é vista como uma imagem produtora de outras imagens, desencadeando uma viagem interior.

O Cavalo de Turim de Béla Tarr pode ser visto como um filme do fim. O espectador sente o peso do ser através dos longos planos sequência, que parecem degradar-se à medida que o tempo se vai estendendo; tal como *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman, a rotina torna-se cada vez mais difícil e imperfeita até se tornar impossível.

O filme *48* de Susana Sousa Dias explora uma nova abordagem audiovisual para lidar com a memória. O tempo do filme permite à imagem ecoar e ressoar, colocando o espectador a pensar no que vê e ouve. A relação entre a palavra dita e o silêncio é essencial para a imagem não se tornar refém do texto; é o silêncio que provoca a autonomia da imagem, induzindo o espectador a procurar o que mostra e o que esconde cada imagem.

A metodologia utilizada passou pela proximidade entre as investigações teórica e prática que se condicionaram mutuamente. Desde o início, tanto as experiências de imagem, som e montagem como a produção escrita foram cruzadas com fontes bibliográficas e videográficas.

As traduções de citações retiradas de obras redigidas em idioma estrangeiro são da minha responsabilidade. A presente dissertação foi redigida não seguindo as normas do novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

No primeiro capítulo apresentarei o desenvolvimento dos conceitos referentes à problemática desta dissertação. No subcapítulo 1.1, apoiando-me em Walter Benjamin, Emmanuel Lévinas e Paul Ricoeur revelarei a importância do fim e do fragmento na definição do dever de memória enquanto dever de não esquecer. No subcapítulo 1.2, seguindo o esquecimento e fazendo referência a Bergson e Deleuze desenvolverei um raciocínio que vai desde a lembrança até à cristalização. O subcapítulo 1.3, *Quem é a Moira Cristal*, introduzirei e contextualizarei Joaquina, bem com a sua importância na construção da *imagem-cristal*.

No capítulo seguinte farei referência a duas obras que através da imagem em movimento conseguem construir uma *imagem-cristal*. No subcapítulo 2.1, referenciarei *Prisioner Pair* de Tacita Dean e no subcapítulo 2.2, *The Passing* de Bill Viola.

No último capítulo, *A Moira Cristal*, revelarei o processo criativo da obra videográfica e estabelecerei pontes com os conceitos estudados. No subcapítulo 3.1, descreverei a evolução dos trabalhos produzidos ao longo dos anos de formação académica até ao trabalho presente. No subcapítulo 3.2, referirei os processos utilizados na concepção de *Moira Cristal* e analisarei a obra videográfica, estabelecendo relações com os conceitos desenvolvidos ao longo de toda a dissertação.

1. Moira Cristal: dever de não esquecer

1.1. Dever de memória, dever de não esquecer

Benjamin e Lévinas são dois pensadores do séc. XX que reflectiram, entre muitos assuntos, a questão da história, da morte e da alteridade no tempo. Mais contemporâneo. *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli* de Ricoeur relaciona a memória e o esquecimento. Dever e memória são dois conceitos vastíssimos e cheios de relevos e profundos abismos. Quando juntos, estas duas palavras podem seguir inúmeras orientações.

Através de Benjamin, Lévinas e Ricoeur irei analisar um pouco o dever de memória, onde o fim e o fragmento se revelam conceitos essenciais para a construção de um dever circunscrito ao dever de não esquecer, que se afasta do conceito de dívida para com a memória aproximando-se de uma responsabilidade em se reconciliar com o passado.

1.1.1. O fim

«A morte é o contrário do aparecer.» (Lévinas, 2003, p. 72)

A memória tornou-se um lugar comum na contemporaneidade. Lavrado pelo trabalho estéril da história, os discursos memoriais impõem-se como verdades intocáveis e inquestionáveis. Enquanto que a memória mantém uma relação íntima com o passado, já a história é externa e o trabalho do historiador infinito. Mesmo que não se consiga mudar um acontecimento passado, o sentido desse acontecimento não está logo determinado. Ricoeur (2000, p.392) defende que a história deve questionar os rastros do passado e encará-los como uma restituição de possibilidades escondidas.

A história faz falar aqueles que já não têm voz. A problemática da morte na história anda de mãos dadas com o dever de memória e a justiça perante os seres esquecidos. Para Ricoeur, a ideia de perda do Outro é algo fundamental no fenómeno da morte: quando alguém nos deixa, perdemo-nos a nós mesmos. Esta perda constitui uma etapa de antecipação como caminho até à própria morte.

Lévinas e Benjamin consideram a experiência do tempo como uma experiência de reconhecimento da alteridade, que quebra a temporalidade do

sujeito (Eu), pondo-se ao serviço do Outro. É através do contacto com o Outro que é imposto um lapso de tempo e um recomeço do ser. Sincronizando instantes do passado com o presente, o sujeito age sobre o tempo, restituindo a actualidade perdida que no passado se apresentava como ruína.

O tempo não é limitação do ser, mas a sua relação com o infinito. A morte não é aniquilação, mas questão necessária para que esta relação com o infinito ou tempo se produza. (Lévinas, 2003, p. 45)

Lévinas entende a morte como fenómeno do fim e, simultaneamente, o fim de um fenómeno, o fenómeno da vida, a impossibilidade de resposta. É relacionando o fim com a temporalidade que Lévinas questiona a morte vista como aniquilação absoluta, ou apenas como modificação da manifestação.

A morte para Lévinas é encarada como o «retorno a si mesmo» que «vem cortar o fio da minha própria duração, ou dar um nó neste fio, como se o tempo de duração do eu nunca mais acabasse.» (Lévinas, 2003, p. 45). O significado da morte em relação ao tempo alcança o pensamento do passado, presente ou futuro e põe, então, em causa a vida como manifestação temporal contínua. (Lévinas, 2003, p. 72)

O outrem concerne-me como próximo. Em toda a morte se acusa a proximidade do próximo, a responsabilidade de sobrevivente, responsabilidade que a aproximação da proximidade move ou comove. (...) Como se a questão fosse para-além das formas aparentes, para-além do ser e do aparecer e, precisamente por isso, se pudesse dizer profunda. (Lévinas, 2003, p. 44)

A impossibilidade de resgatar o passado na sua totalidade inicia a questão: como pode o presente falar do passado. O tempo, para Benjamin, é entendido como um despertar (Benjamin, 2004, p. 57-59), mas para Lévinas (2003, p. 48) este é um despertar de um passado que se revela ao presente, um despertar perante a alteridade inatingível do outro, a saída do plano sincrónico da própria identidade embrenhada em si mesmo. Para Benjamin, aquele que morre passa para um plano temporal diferente (mesmo que a sua presença, que se vai desvanecendo, vá transpondo o limite do tempo passado para o presente).

O sujeito e o Outro que se desvanece existem em planos temporais incomunicantes, intransponíveis, diacrónicos. É esta distância que impossibilita recuperar aquilo que se tornou passado, provocando no sujeito uma inquietude face ao Outro que faz emergir os sinais da passagem do tempo. A

responsabilidade perante a morte do Outro impele-me a «reter do passado o antigo desejo que o animava e que a alteridade de cada rosto aumenta e escava ainda mais profundamente» (Lévinas, 1980, p. 263).

A atitude perante a morte do Outro pode ser vista como uma espera infinita pelo Outro, uma paciência que não se pode confundir com passividade pois é a responsabilidade de sobrevivente que induz uma inquietude pelo outro no desconhecido e que não pode ser traduzida de modo prático. É esta espera, esta paciência que se traduz na duração do tempo. Um tempo não-síncrono numa «relação de deferência com o que não pode ser representado» (Lévinas, 2003, p. 130) e que, por isso, «não se reconduz à anamnese¹» (Lévinas, 2003, p. 126).

Para Lévinas, interpelado pelo Outro, o sujeito submete-se a uma vigília que abre espaço à reconciliação (perdão) como obra do tempo, reconciliação face ao tempo passado, na responsabilidade infinita pelo Outro. A morte como uma inquietude que se manifesta através da responsabilidade por outrem, um despertar perante a alteridade inatingível do Outro, um desejo de reter e se reconciliar com o passado.

1.1.2. O fragmento

Defensor da impossibilidade de resgatar o passado na sua totalidade, Benjamin reconhece que a memória, através de lembranças e esquecimentos, recupera acontecimentos de forma fragmentária. No entanto, o carácter fragmentário da memória é, frequentemente, encarado como ruína onde perpetuam a melancolia e a perda. (Benjamin, 2004, pp.192-193) Na base deste pensamento está a sacralização do passado que fecha as personagens eternamente em rótulos moralizadores como o herói ou a vítima, negando a possibilidade de diálogo entre o passado e o presente. É nesta perspectiva que o presente passa a ser lido como uma repetição e banalização do passado e a temporalidade como uma sucessão de acontecimentos.

Pode ver-se no fragmento a incerteza que abre caminho para a busca do verdadeiro sentido do passado no mundo, conferindo liberdade ao pensamento

¹ Acto de trazer voluntariamente à memória idéias ou factos passados. (Casteleiro, 2001, p.231)

humano que tem o poder de convocar um passado alheio e transformá-lo em seu, em comum, em partilhado. Apoderando-se deste passado deixa-se de o aceitar passivamente e começa-se a estruturá-lo, a tentar explicá-lo, a dar-lhe sentido.

Evocar o passado significa capturar também o presente abrindo assim a possibilidade de restituir sentido ao passado, numa reconciliação entre a lembrança e o esquecimento onde o precário e fragmentário poderão alcançar a sua dignidade. O presente torna-se um elemento importante na medida em que proporciona a fundação de uma configuração orgânica do passado, glorificando o princípio do instante e redimindo o aparato do poder instaurador da história.

Ao mesmo tempo, Lévinas, questiona de que modo a recordação, que surge a cada instante, não irá mais além que a atribuição de um novo sentido ao passado mas estará já a iniciar um processo de restauração. Entendendo que a lembrança que conservamos de cada instante não se conecta com o irreparável mas que se fundamenta na «inocorrutibilidade» do passado, no «retorno do eu a si» (Lévinas, 1980, p. 262).

No retorno do novo instante ao instante antigo reside, de facto, o carácter salutar da sucessão. Mas esse retorno pesa sobre o instante presente «com o peso de todo o passado», ainda que esteja prenhe de todo o futuro. A sua velhice limita os seus poderes e abre-o à iminência da morte. (Lévinas, 1980, p. 262)

1.1.3. O dever

O dever de memória induz uma relação afectiva e moral com o passado, que se torna pouco compatível com o distanciamento e com a busca do inteligível da história. No contexto de crítica ao materialismo histórico, Walter Benjamin identifica esta responsabilidade como «uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo» (Benjamin, 1992, p.158). Desta forma, Benjamin incita a libertação do passado e o encontro entre as gerações anteriores e a nossa para que, o invisível se manifeste e a história perca o seu cruel juízo final.

Ricoeur aceita o dever de memória, não segundo a perspectiva Kantiana de obrigação/imposição legal ou moral, mas como um trabalho da memória através

do esforço rememorativo. Mobilizando recalques históricos que ainda não tiveram direito à lembrança, o trabalho da memória é encarado como um esforço que mantém a consciência vigilante.

Lévinas defende que, através da rememoração, é possível que o invisível se manifeste longe da hegemonia da história.

É preciso que o invisível se manifeste para que a história perca o seu direito à última palavra, necessariamente injusta para a subjectividade, inevitavelmente cruel (...) mas a manifestação do invisível não poderá significar a passagem do invisível ao estatuto do visível (Lévinas, 1980, p. 221)

Será que o passado se preserva através da narração ou simplesmente se dissolve? Não existe testemunho sem experiência e, muito menos, experiência sem narração que liberte o que lhe é mudo, redimindo a experiência do passado, do seu imediatismo ou até mesmo do seu esquecimento, transformando-a comunicável. Desta forma, o testemunho sob forma de narrativa tem a capacidade de providenciar uma nova temporalidade à experiência, uma nova dimensão para pensar o mundo.

Habitualmente existe no dever de memória uma relação entre justiça e dívida; a justiça que, possuindo uma componente de alteridade, está voltada para o outro; já a dívida diz respeito à herança, ao dever algo aos que se foram. O dever de memória interessa-me enquanto dever de não esquecer. O esquecimento resulta de um desgaste dos rastros que vamos deixando em nós, tornando-se um obstáculo à evocação e ao reencontro do *tempo perdido*. No entanto, o esquecimento parece oscilar entre a destruição, a criação ou até mesmo manipulação da memória.

Tudo o que faz uso da fragilidade da identidade revela-se uma oportunidade para a manipulação da memória, principalmente por meios ideológicos. Porque é que os abusos de memória se firma nos abusos do esquecimento?² (Ricoeur, 2000, p.579)

O dever de memória não se limita a guardar o rasto material. Ricoeur defende o dever de memória como um imperativo relativo à justiça, na qual circulam uma dimensão de verdade e de pragmatismo da memória.

Se por um lado o esquecimento partilha com o rasto a noção de

² Tout ce qui fait la fragilité de l'identité s'avère ainsi occasion de manipulation de la mémoire, principalement par voie idéologique. Pourquoi les abus de la mémoire sont-ils d'emblée des abus de l'oubli?

apagamento e destruição, por outro, o esquecimento está também ligado ao processo de rememoração, tentando reencontrar memórias desaparecidas que na realidade apenas se encontram perdidas. O esquecimento não elimina os rastros, coloca-os somente nas profundezas da memória.

De facto, o esquecer oferece um novo significado à ideia de profundidade que a fenomenologia da memória tende a identificar à distância, ao afastamento, segundo uma fórmula horizontal da profundidade; o esquecimento propõe ao nível existencial, algo como a criação de um abismo que tende a exprimir a metáfora da profundidade vertical.³ (Ricoeur, 2000, p.538)

A morte acciona então o dever de memória, o dever de não esquecer. Se por um lado a morte do outro se torna a antecipação da própria morte, por outro lado provoca uma inquietude que se traduz numa responsabilidade de reter o passado, numa espera infinita pelo Outro, num tempo que abre espaço à reconciliação e à justiça perante o Outro.

Esta responsabilidade está directamente relacionada com o dever de memória, onde o encontro entre gerações permite a libertação do passado e a manifestação do invisível através da rememoração. Mas é pela rememoração que o dever se aproxima do esquecimento e se afasta da memória. A rememoração reencontra e resgata no esquecimento fragmentos de memória que dialogam entre o passado e o presente. O esquecimento mantém uma relação afectiva com o passado e, dando liberdade ao pensamento para livrar o passado do poder da história, o fragmento surge como uma reconciliação entre a lembrança e o esquecimento. No entanto é através da quebra da temporalidade que o Eu se coloca ao serviço do Outro, provocando um lapso de tempo, que restitui o que se perdeu.

1.2. Da lembrança ao cristal

Apoiando-se nas noções de tempo que Bergson desenvolveu (tais como actual e virtual), Deleuze reflecte sobre a desconstrução das fronteiras entre

³ En effet, l'oubli propose une nouvelle signification donnée à l'idée de profondeur que la phénoménologie de la mémoire tend à identifier à la distance, à l'éloignement, selon une formule horizontale de la profondeur; l'oubli propose au plan existentiel, quelque chose comme une mise en abîme que tente d'exprimer la métaphore de la profondeur verticale.

lembrança, e imaginação para torná-las indiscerníveis e formar o cristal de tempo.

1.2.1. Lembrança e imaginação

É no tempo que o passado se conserva. É no passado que vamos procurar as nossas lembranças e não o inverso (Deleuze, 2006, p. 110). Mas será a lembrança uma imagem? Se uma lembrança é uma imagem, neste sentido ela comporta uma dimensão que a aproxima da percepção.

Apesar da percepção depender da memória, esta remete para o encontro das imagens (consideradas abstracções das lembranças) com os mecanismos sensoriais que as interpretam. Ao contrário de uma imagem que se encontra exterior ao nosso corpo, a sensação existe em nós. Como se tratasse de uma impureza adicionada à percepção, a sensação marca apenas o efeito dos outros corpos sobre o nosso.

A percepção e a memória penetram-se constantemente, compondo um tronco vivo de trocas; sob forma de lembranças, a memória intervém activamente no processo perceptivo, sendo responsável pela parte mais subjectiva da percepção.

A lembrança descansa em estado virtual descreve Bergson (1965, p.277) que, pouco a pouco, aparece como uma nebulosidade que se condensará; de virtual ela passa ao estado actual; e à medida que os seu contornos se desenham e a sua superfície tende a imitar a percepção.

No entanto, é através da memória que o conteúdo da percepção é continuamente interpretado e reinterpretado. A memória, inseparável da percepção, intercala o passado no presente (Bergson, 1965, p. 219/76) mas é sob imagens-lembrança que o passado se vai actualizando em nós.

No esquema do cone invertido de Bergson, o passado não se confunde com a existência mental das *imagens-lembrança*. É no passado que penetramos para encontrar a *lembrança pura* que se actualiza em *imagem-lembrança*. Segundo Ricoeur (2000, p.558), a *lembrança pura* pode ser entendida como um estado virtual da representação do passado antes de se tornar imagem sob a forma mista de *imagem-lembrança*.

A *lembrança pura* é então uma imagem virtual que existe fora da consciência, no tempo. Bergson chama lembrança pura à imagem virtual, diferenciando-a assim das imagens mentais: as *imagens-lembrança* e *imagens-sonho* que, embora sejam imagens virtuais, estão actualizadas ou em vias de actualização na consciência.

Bergson (1965, p.296) fala de *memória contemplativa*⁴ quando se evoca do passado a *lembrança pura* através de um movimento reflexivo, de um pensamento sonhador, um pensamento que especula dentro de todo o processo que compõe o *esforço de lembrar*⁵. É no movimento para lembrança, na progressão da *lembrança pura* para *imagem-lembrança*, que a especulação desfaz todo o processo de reconhecimento e agarra o passado dentro do presente, a ausência na presença: a lembrança passa do estado virtual para o estado actual. (Bergson, 1965, p.277)

Por ser passada, a coisa que é lembrada será uma pura *Fantasia*, dada de novo, ela impõe a lembrança como uma modificação *sui generis* que se aplica à percepção. (Ricoeur, p.59)⁶

A lembrança está do lado da percepção no que toca à realidade. Existe um espaçamento entre a existência do objecto percebido como real e a existência do objecto imaginado, como é *imaginado*⁷ (Sartre, 1940, p. 346). Como afirma Sartre, a imaginação joga com as entidades fictícias, não representadas, exiladas do real.

A memória e a imaginação separam-se quando a imaginação por um lado age através da suspensão de toda a realidade e pela visão de um irreal. A memória, por outro, age através de um real interior. (Ricoeur, 2000, p.53)

Sartre (Sartre, 1940, p.239) vê o acto da imaginação como um acto mágico. Produz-se uma mudança sobre o terreno do imaginário resultante do que podemos chamar sedução ilusória do imaginário. É um encantamento destinado a fazer aparecer o objecto que se pensa, a coisa que se deseja, de maneira que se possa possuí-la. Este encantamento equivale a uma anulação da ausência e da distância.

⁴ *mémoire toute contemplative*

⁵ *effort de rappel*

⁶ En tant que passé la chose souvenue serait une puré *Phantasie*, en tant que donnée à nouveau elle impose le souvenir comme une modification *sui generis* appliquée à la perception.

⁷ *imagé*

A imaginação mostra, dá a ver, faz ver, *mettre sous les yeux* coloca em imagens (*mise en images*), na encenação (*mise en scène*) ou especulação que constitui a imagem-lembrança. (Ricoeur, 2000, p.64)

A lembrança, fazendo parte do complexo universo da memória, pode ser entendida como a parte subjectiva da percepção que permite à memória intercalar o passado com o presente para interpretar a percepção. Para isso, a lembrança move-se entre o estado virtual (*lembrança pura*, que existe no tempo, fora da consciência) e o estado actual (*imagem-lembrança*, que se actualiza dentro da consciência). Assim a *lembrança pura* é uma representação virtual do passado que, quando a memória intercala o passado com o presente, actualiza o passado sob forma de *imagem-lembrança*.

A *imagem-lembrança* é o resultado de fragmentos de uma realidade percebida (que já por si é uma interpretação, visto que provem de um real interior, da consciência) unidos através de uma especulação que faz aparecer sob imagens o que se pensa ou deseja (*mettre sous les yeux*). Como se tratasse de uma encenação, a imaginação opera através do irreal e faz ver a lembrança actualizada: a *imagem-lembrança* que aparece como real, anulando a ausência da realidade (ou virtualidade) da *lembrança pura*.

1.2.2. Cristalização

A *imagem-movimento* é vista como um prolongamento motor onde as imagens dependem do movimento e de grandes circuitos de imagens actualizadas: *imagens-lembrança*, *imagens-sonho*, *imagens-mundo*. (Deleuze, 2006, p.97)

A *imagem-movimento* pensa o tempo de forma empírica e sucessiva através de relações *do antes e do depois*, onde o passado é apenas um antigo presente e o futuro um presente que virá. Desta forma, o cinema é visto como uma representação directa do tempo onde a sua unidade depende da sucessão de planos, da montagem. O pensamento e a montagem encadeiam o real com o imaginário, a imagem actual com imagens virtuais (que se mantêm discerníveis), interiorizando o todo mediante a imagem actual para exteriorizar o processo imaginário.

Resultando do encadeamento da imagem actual, as imagens-lembrança e as imagens-sonho tornam-se assim imagens virtuais actualizadas. Segundo Deleuze (2006, p.97), o cinema procura circuitos que unam a imagem actual às imagens-lembrança, imagens-sonho, imagens-mundo, recontextualizando o que a memória evoca e alargando a fronteira do pensamento, para deixar de apresentar somente imagens mas envolve-las também no mundo. Através da *imagem-tempo*, Deleuze acaba com o cinema como um prolongamento motor e vê a imagem para além do movimento.

Bergson procurou no tempo a verdadeira génese da imagem mútua, a constante coalescência da imagem virtual com a imagem actual. A imagem mútua é, ao mesmo tempo, uma imagem presente e passada. Se ela não fosse passado ao mesmo tempo que presente, o presente nunca passaria. Assim, o passado coexiste com o presente que passou e o presente torna-se imagem actual, passado contemporâneo, imagem virtual.

Como Deleuze nota, existe uma posição fundamental do tempo e também o paradoxo mais profundo da memória: o passado é contemporâneo do presente que já passou. O cone de Bergson representa esse estado de completa coexistência, não só o passado coexiste com o presente que foi, mas é o passado inteiro, integral, todo o nosso passado que coexiste com cada presente. (Deleuze, 1966, p.54-55)

Vimos, sobre os percursos mais largos, como a percepção e a lembrança, o real e o imaginário, o físico e o mental, ou antes as suas imagens continuamente se perseguem, correndo uma atrás da outra e apontando uma para a outra à volta de um ponto de indiscernibilidade. (Deleuze, 2006, p.96)

Segundo Deleuze (2006, pp.108-109), existe um desdobramento contínuo do presente de cada indivíduo em percepção e lembrança. No desenrolar do tempo, a existência actual duplica-se numa existência virtual, já que se trata de uma imagem em espelho que se desenvolve simultaneamente com a existência actual.

O cristal vive sempre no limite, é ele próprio limite fugidio entre o passado imediato que já não é e o futuro imediato que ainda não é (...), espelho móvel que sem cessar, reflecte a percepção em lembrança. (Deleuze, 2006, pp.111-112)

A imagem actual cristaliza-se com a imagem virtual no circuito da memória que se contrai em vez de se diluir. Desta cristalização surgem imagens mútuas, duplas por natureza, onde o real e o imaginário, o presente e o passado, o actual e o virtual se mantêm indiscerníveis, em mutações contínuas numa só imagem, envolvida em si: surge a *imagem-cristal*.

O cristal é constituído pela imagem virtual e imagem actual que, embora distintas se mantêm indiscerníveis, as duas imagens não param de se trocar e reconstituir, compõem um ponto, uma imagem mútua à qual Deleuze nomeou de *imagem-cristal*:

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: visto que o passado não se constitui depois o presente que foi, mas ao mesmo tempo, é necessário que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que defiram um do outro em natureza, ou, o que resulta no mesmo, descubra o presente em duas direcções heterogéneas, em que uma se lança para o futuro e o outro cai no passado. (...) O tempo consiste nesta cisão, e é ela, é ele que se vê *no cristal*. (Deleuze, 2006, pp. 111-112)

Na *imagem-cristal*, o movimento subordina-se ao tempo. As imagens são temporalizadas, o tempo transforma-se ele próprio em personagem através da *imagem-cristal*. Dentro do cristal encontra-se o tempo não cronológico, a concentração da eternidade, onde nenhum tempo acaba ou começa: os instantes prolongam uns nos outros, promovendo a suspensão do mundo através da imagem-pensamento; a própria imagem torna-se pensamento, pensamento na imagem e pensamento da imagem.

A morte como finitude do tempo, provoca uma inquietude e uma sensação de perda que se operacionaliza sob forma de dever de não esquecer, como um dever de reconciliação entre o esquecimento e a lembrança. A lembrança aparecendo sob forma de fragmentos é reconstruída através da imaginação que faz com que se actualize sob forma de imagem-lembrança. No entanto, na imagem-lembrança consegue-se separa-se o real do imaginário, porque as imagens actuais são encadeadas sequencialmente com as imagens virtuais. Já na imagem-cristal não existe encadeamento, mas sim indiscernibilidade: a imagem actual cristaliza com a imagem virtual e no cristal pode-se ver o tempo onde o passado coalesce com o presente.

1.3. Quem é a *Moirá Cristal*?

A minha bisavó tem 103 anos. Eu também gostaria de ter nascido há 103 anos. Fascina-me pensar na vida dependente das boas e más colheitas; no tempo que se consumia ao ritmo pesado da terra; as longas caminhadas, os pés descalços, a terra dura de cultivar. Hoje é apenas possível ouvir algumas histórias que a minha bisavó conta e tentar imaginar como seria.

O seu nome é Joaquina e viveu no Sopegal durante 92 anos. Embora viva agora a 300km de distância é aquela terra que continua a respirar; sempre que a vejo ou oiço, sinto que viajo directamente para lá.

A primeira recordação que tenho da minha bisavó, já era ela idosa. Lembro-me de pensar que queria ser pastora como ela. Na realidade a minha bisavó só pastoreou em criança e idosa; o seu verdadeiro ofício era a costura e é como costureira que quer ser recordada. Filha única, ainda gaiata e feliz pelo pai ter vendido as ovelhas, pediu uma máquina de costura aos seus pais. A máquina de costura foi o seu maior ganha-pão. A máquina de costura viajou para casa da minha avó e é agora utilizada pelas quatro gerações (Joaquina, filha, neta e bisneta).

Através da máquina de costura, outrora operada por Joaquina, sou catapultada para o seu universo esquecido e que, agora, tal como a máquina, se encontra ali a um canto, parada, em vias de esquecimento, em vias de ser esquecida.

Existe uma reciprocidade entre a máquina de costura e operador; por um lado dá-lhe movimento, utilidade e vida e por outro recebe da máquina ajuda na sua lavoura. Essa relação homem-máquina transpõe-se para outra dimensão quando lhe acrescentamos um observador, que observa e viaja pelas suas engrenagens, alheio de qualquer objecto que esteja a ser costurado. Apesar do objecto pesado e ferrugento, juntas, máquina de costura e Joaquina formam um conjunto gracioso, como se Joaquina oferecesse a sua vida à máquina, unindo-se a ela, humanizando-a e transformando-se até nela.

Segundo a mitologia grega, as deusas Moiras eram três irmãs que se ocupavam do destino tanto dos homens como dos deuses. Desde o nascimento, as Moiras fiavam o fio da vida, seguindo os seus passos e dirigindo as consequências das suas acções, de acordo com o conselho dos deuses. A primeira irmã, *Klotho*, cujo nome significa "fiar", fiava o fio da vida, era vista

como a deusa dos nascimentos e dos partos; *Lakhsis* que significa "sortear", enrolava e media o fio da vida, atribuindo o que se ganhava durante a vida; *Átropos*, que significa "afastar", cortava o fio determinando o fim da vida.

Entrelaçando factos históricos com factos irreais produzidos pela imaginação humana, as lendas são narrativas transmitidas oralmente através dos tempos. Tal como as Moiras gregas fiavam o fio da vida, decidindo o destino de deuses e humanos, os relatos da minha bisavó, ao mesmo tempo que dão vida às imagens que vou imaginando é ela que, através da sua voz gasta e dos seus suspiros, quebra essa viagem imaginada e avisa que essas imagens já não existem. Joaquina tem o poder de determinar o fim destas imagens que passam na minha cabeça. Mas o que vejo eu? Serão imagens vindas do tempo ou do pensamento? (Deleuze, 2006, p.69)

Através de Joaquina é-me oferecido um fio para eu refiar, refio uma vida que não é a de Joaquina que está chegando ao fim, mas um fio paralelo produzido a partir do meu fio e com o que sobra do de Joaquina.

A minha avó também nasceu no Sopegal mas, quando casou, foi viver para Lisboa em busca de uma vida melhor. A minha mãe já nasceu em Lisboa e ia ao Sopegal para visitar a família, para vindimar, apanhar azeitona ou tratar de outros assuntos da terra. E eu também nunca vivi no Sopegal. As quatro gerações vão-se afastando gradualmente da terra das suas origens. Será então possível criar um tempo que se aproxima ao tempo da minha bisavó, ao tempo que se afasta, ao tempo que se está a perder para o infinito e criar «(...) um tempo para olhar as coisas que se afastam até perder de vista (...), um tempo para sentir o perder o tempo (...); um tempo, enfim, para se perder a si mesmo.» (Didi-Huberman, 2011, p.230)

Joaquina é um passado que ainda está presente. Embora viva, a presença dela encarna o fim, o fim de um tempo, de um quotidiano, de uma forma de vida e da sua própria vida. Perante isto, sou impulsionada a exercer o meu dever de não esquecer, de «fazer do passado uma realidade que sobrevive e se prolonga no presente» (Ricoeur, 2000, p.561). Segundo Ricoeur, este meu dever prende-se com o dever de herança, herança de uma história, herança de uma identidade. Um dever de não esquecer como obrigação de reconhecer, de dar voz, de dar a ver e, mais importante ainda, um dever de dar a sentir, dar a pensar.

Tudo tende a mudar, transformar-se, a tornar-se obsoleto ou a morrer. A máquina de costura conserva apenas o que resta de Joaquina. Através desse objecto que se foi tornando obsoleto, consigo vislumbrar apenas o rasto da sua vida prestes a desaparecer, vestígios de um tempo onde nada se consegue congelar, conservar ou fixar.

A imagem é sempre e só um vestígio. O cristal em decomposição é uma consequência da ruína, de um passado desaparecido mas que vai sobrevivendo através do cristal. O tempo mergulha na profundidade da coexistência, o presente que passa até à morte interfere e entrecruza-se com o passado que conserva a vida.

(...) a sucessão horizontal dos presentes que passam desenha uma corrida para a morte, enquanto a cada presente corresponde uma linha vertical que a une em profundidade ao seu próprio passado, como ao passado dos outros presentes, constituindo entre eles todos uma única e mesma contemporaneidade, o «interno» em vez do eterno. (Deleuze, 2006, p. 123)

Os relatos da minha bisavó transportam-me para um tempo que já não existe; está tão longe que parece que já ninguém viveu nele. Na sua voz busco o passado que, quando Joaquina falecer, já não serei, nunca mais, capaz de o sentir, porque a sua voz parece ter a capacidade do cristal que oferece uma pequena visão da vida, do tempo e do seu desdobramento, como Deleuze refere:

(...) revela ou faz ver o fundamento escondido do tempo isto é, a sua diferença em dois jactos, o dos presentes que passam e o dos passados que se conservam. O tempo faz passar o presente e, simultaneamente, conserva em si o passado. Já há, pois, duas imagens-tempo possíveis, uma fundada no passado, outra no presente. Cada uma é complexa e vale para o conjunto de tempo. (Deleuze, 2006, p. 130)

Por Joaquina já ter tanto tempo em cima dos seus ombros, a morte nela parece ser mais eminente que em qualquer outra pessoa que eu conheça. Talvez seja por esta sua caminhada para a morte já durar há tanto tempo, que me provoque tamanha inquietação, tamanha responsabilidade em reter o seu passado ou melhor, de não esquecer o seu passado. A eminente morte da minha bisavó provoca uma espécie de lapso temporal para restituir o que se esqueceu, fazendo coexistir passado e presente.

A imagem-cristal não era o tempo, mas vê-se o cristal no tempo. Vê-se no cristal a perpétua fundação do tempo, o tempo não-cronológico, Cronos e não Chronos. É a poderosa vida não-orgânica que envolve o mundo. O

visionário, o vidente, é aquele que vê no cristal, e o que vê é o surto do tempo como desdobramento, como cisão. (Deleuze, 2006, p. 111-112)

Foi na máquina de costura que vi o fragmento que parece reconciliar a lembrança com o esquecimento; através dela, uma parte de Joaquina parece manifestar invisivelmente e libertar todo o passado para, deste modo, viver eternamente. No entanto, não só o passado glorificante, como também o presente decadente manifestam-se através da máquina de costura. É desta forma que a máquina de costura se transforma num grande cristal, onde se pode ver o tempo que se torna ilusoriamente infinito, fazendo o passado e o presente coalescer através de trocas e restituições, tanto temporais como imagéticas.

2. Tacita Dean e Bill Viola: cristalização ou desintegração do tempo

Tacita Dean e Bill Viola, apesar de trabalharem *Prisoner Pair* e *The Passing* (respectivamente) através de meios diferentes, ambos trabalham a imagem em movimento. Nas obras escolhidas os artistas trabalharam essencialmente sozinhos, sem equipas de produção; o processamento próprio das imagens, bem como o desenho de som e montagem, são realizados pelos próprios artista.

Em geral, as obras dos dois os artistas têm um vínculo muito grande com o tempo, mas trabalham-no de maneiras diferentes. Fazendo uso das imagens temporalizadas, ambas as obras parecem suspender o mundo. Se *Prisoner Pair* me interessou pela forma como a cristalização se forma através dos longos planos, *The Passing* atraiu-me pela forma como dá a morte a pensar.

2.1. *Prisoner Pair*: pêra aprisionada ou pêra cristalizada

Tacita Dean trabalha normalmente através de filme, fotografia, desenho e som de um modo bastante lírico para explorar noções de tempo, acaso e a relação entre as diferentes interpretações da história. Embora trabalhando maioritariamente em película desde os anos noventa, os filmes de Tacita Dean são como uma celebração da preservação e da memória. Através da película, Dean abre uma janela para o mundo desaparecido, transformando cada paisagem, objecto ou personalidade numa alegoria do tempo. Misturando-se com o espectador, as obras de Dean desenrolam-se suavemente através da exploração de territórios criados mentalmente, assim como através da relação coexistente entre a história imutável, o desejo do agora e a expectativa do amanhã.

O uso contínuo de película de 16mm, em vez do uso de vídeo HD comumente utilizado entre os artistas contemporâneos que trabalham com imagem em movimento, é essencial ao modo como os trabalhos de Tacita Dean são realizados e reproduzidos. O som e o calor produzidos pelo projector, assim como a presença do próprio objecto, tornam-se uma semi-escultura no espaço da galeria.



Figura 1: Tacita Dean, *Prisoner Pair* (2008)

Em 2008 Tacita Dean recebeu a comissão de fazer uma peça sobre a região da Alsácia-Lorena. Dean concebeu *Prisoner Pair*, com duas pêras numa garrafa de Schanapps suspensa, decompondo-se subtilmente à luz solar. O título do filme parte de um trocadilho com o nome de um licor que ainda se produz na Alsácia: *poire prisonniere*. *Prisoner Pair* funciona como um retrato poético de dois corpos (dois territórios), espelhos um do outro, que, mesmo enclausurados num vidro, fervem. De que modo Tacita Dean consegue fazer cristalizar estes dois corpos, que fermentam tão rapidamente para a decomposição?

2.1.1. *Prisoner Pair*: pêra de cristal

Como em muitas das obras de Tacita Dean, *Prisoner Pair* aborda questões como a natureza. A câmara estática captura o espectáculo de um processo natural: a fermentação das pêras.

Os planos isolam as pêras em decomposição e oferece-lhes a oportunidade de se tornarem eternas. Mas é o tempo prolongado do plano que cristaliza as pêras, conservando-as.

O que se vê através de *Prisoner Pair*, é um cristal que faz passar o presente e conserva todo o passado. Os planos têm uma duração que vai muito para além dos requisitos de qualquer função informativa. Dean subverte o conceito de tempo fílmico, filmando em tempo real, coloca o espectador em posição de

espera que provoca a consciência da duração temporal. A progressão do filme, que parece ocorrer em tempo real, corresponde à experiência temporal do espectador; as imagens são temporalizadas, onde o tempo se transforma ele próprio em personagem através da *imagem-cristal*.

Como um cristal em decomposição, *Prisoner Pair* é uma consequência de um passado desaparecido que sobrevive no cristal de forma artificial. Fora da garrafa e fora do plano, tudo desaparece, morre: nada se conserva fora do cristal. Toda a vida se desenrola dentro da garrafa, todo o real se torna espectáculo.



Figura 2: Tacita Dean, *Prisoner Pair* (2008). Still de filme 16mm.

«Aquilo que se vê no cristal é sempre um surto de vida, do tempo, no seu desdobramento ou a sua diferenciação» (Deleuze, 2006, p. 123). *Prisoner Pair* é um filme feito de luz, fruta e partículas de tempo que andam à deriva; é a luz que agita a fruta com a sua cintilação e que torna o vidro lustroso e dourado. Através de meios aparentemente modestos (a simples passagem da luz através da superfície de um objecto), este filme é como uma exploração da metáfora do tempo suspenso onde, apesar da realidade parecer bastante presente, uma série de quebras temporais provocam a ilusão de eternidade.

À parte da sua deslumbrante variedade de texturas e efeitos de luz, Dean consegue provocar, a partir de uma lente macro, um par de garrafas e pêras que

vão fermentando, os corpos vulneráveis. As pêras aprisionadas são frágeis, vivendo consignadas ao presente e à doce e potente vida após morte, presas atrás de um vidro, mas ainda assim impregnadas de todo o tempo passado, entre a sua nascença à sua maturidade. O tempo aqui é o tempo da duração e o tempo da memória que são considerados como miradouros para o passado, o presente e o futuro que:

(...) mergulham numa coexistência, (...) contemporâneos de todas as «estações» passadas e por vir, (...) o presente que passa e que vai até à morte, o passado que se conserva e retém o germe de vida, não param de interferir, de se entrecruzar. (Deleuze, 2006, p. 123)

Prisoner Pair oscila entre a decadência e sedução da nostalgia do território da Alsácia-Lorena, que conserva em si os restos de um passado entre as leis, ora da Alemanha, ora da França. Sem nunca pertencer realmente a um ou a outro país, este território construiu a sua própria identidade, tornando-se ele próprio um cristal de tempo onde se pode ver a eterna coexistência de passados que permanecem presentes, e de presentes impregnados de passado.

Através de uma melancólica sucessão de grandes planos, *Prisoner Pair* permite ver o lento processo de fermentação à medida que as pêras se difundem visualmente no álcool onde estão imersas. As imagens que retornam eternamente ao mesmo, com a repetição do idêntico, parecem suspensas no tempo através do tratamento que é dado ao movimento da câmara para formar o plano.

Prisoner Pair é um filme sem som, tal como o passado permanece silencioso sobre a sua própria morte. As ruínas não contam a história de um edifício; permanecem silenciosas e escondem o tempo que as foram arruinando. O passado é sempre tácito: não diz nada e o seu sentido como passado permanece silencioso. Dean coloca em jogo a longa e silenciosa contemplação de algo preso e escondido simultaneamente num passado e num presente: num tempo que se enrola nele próprio.

As pêras manchadas lembram o envelhecimento, talvez mortas, olhando como se estivessem enterradas ou apenas com a sua animação suspensa. E surge a questão: como é que Dean conseguiu aprisionar as pêras e tornar a sua polpa cinzenta em ouro.

2.1.2. *Prisoner Pair* eternamente

Através da experiência temporal que o espectador percepção, o tempo de *Prisoner Pair* é prolongado, uma vez que o filme se localiza simultaneamente no passado, no presente imediato e também num futuro próximo. O espectador partilha assim, a experiência e a relação de Tacita Dean com os objectos que filma e os seus ritmos específicos.

As pêras filmadas estão ainda em processo de mudança e deterioração. Através de objectos aparentemente insignificantes, Dean conecta objectos a territórios, a *imagem-cristal* reformula ela própria o objecto, criando um novo. As imagens de *Prisoner Pair* parecem, à primeira vista, localizar-se no mundo real e, mais tarde, vão-se tornando imagens de estranhos espaços na mente. O pensamento do espectador parece fluir para esse espaço enigmático onde nada se passa mas que, simultaneamente, tenta decodificar e dar-lhe sentido; o pensamento está na imagem que provoca a suspensão do mundo.

Dean navega não só pelo mundo actual e pelo mundo virtual mas também e essencialmente pelos traços da complexa interacção de ambos os mundos, pelo cristal. Através de uma paleta melancólica, Dean traça coordenadas no espaço e no tempo, criando um cristal de tempo com conexões entre o actual e virtual, que por serem indiscerníveis, criam uma nova realidade que não existia, a realidade cristalina onde «Tudo o que é passado e presente cai no cristal e alí fica, eternamente». (Deleuze, 2006, p. 119-120)

Para Deleuze não existe cristal acabado, qualquer cristal é infinito, em construção (2006, p. 120). Também em *Prisoner Pair* existe qualquer coisa de eterno retorno: a afirmação de que o mais distante passado regressa sempre, não como novo presente mas como passado que permanece, intensifica-se, constrói-se, incorpora o meio e cristaliza-se. A Alsácia-Lorena mantém-se num diálogo entre a incerteza que busca sentido no passado e a glorificação do instante. Expectante no amanhã, o tempo coalesce, construindo o agora sob o cristal gigante que constitui o seu passado silencioso e imutável.

Tal como *Prisoner Pair* liga objectos com territórios, as duas pêras com os territórios da Alsácia-Lorena. *Moira Cristal* conecta um objecto com uma pessoa, a máquina de costura com Joaquina. «As descrições apagam os objectos, ao

mesmo tempo que a imagem mental cria outra, cada circuito apaga e cria um objecto.» (Deleuze, 2006, p.68)

Em ambos, a descrição vale para o seu objecto que parece ser reformulado através da imagem-cristal, criando um objecto novo que apenas existe naquele universo audiovisual. Num estado latente de esquecimento prestes a reconciliar-se com a lembrança, objectos aparentemente insignificantes cristalizam e ganham uma vida suspensa no tempo.

O passado é passado. A sua presença está em ruínas e disponível para a memória, apenas na percepção de que que a própria memória cai constantemente num imemorial a partir do qual nada retorna, nunca. O passado não está presente no presente, como se tivesse sido *recordado* no sentido de *revivido*. É claro que existem recordações, mas a *recordação* em si é um apelo que claramente não tem destinatário, que é privado de um receptor. Da mesma forma, a lembrança de coisas passadas é uma perda de tempo que jamais será compensada (...). A recordação do passado abre-se sempre, irresistivelmente, a uma distância infinita e a um abismo. Entregamo-nos a ele, só para vê-lo recuar para uma distância tão grande como a distância a partir da qual apontamos dois testemunhos simultâneos: por um lado, havia uma presença ali, por outro, ali é aqui, agora, somente o passado do *já houve*.⁸ (Nancy, 2011, sem paginação)

2.2. *The Passing*: para ver a morte ou para ver o sonho

Na obra de Bill Viola, a imagem funciona como expressão da consciência subjectiva que o leva a adoptar técnicas audiovisuais. A técnica deixa de ser um meio e torna-se a própria extensão do corpo. Viola aborda o vídeo como um meio eficaz para restaurar o tempo que se vai desintegrando. (Pühringer, 1994, p.186-187)

É essencial perceber a existência temporal do vídeo enquanto visão que possui uma duração. A imagem do vídeo, apesar de poder ser repetida, ela própria é mortal. Outro aspecto importante da imagem videográfica é o facto de

⁸ The past is past. Its presence is ruined and is available to memory only on the understanding that that memory itself constantly collapses into an imemorial from which nothing returns, ever. The past is not present in the present as if it were *recalled* in the sense of *revived*. Of course there is such a thing as recall, but *recall* itself is a call that clearly has no addressee, that is deprived of a destination. Similarly, the remembrance of things past is a loss of time that will never be compensated (...). The recall of the past always opens, irresistibly, onto an endless distance and onto an abyss. One addresses oneself to it, only to see it retreat to a distance just as great as the distance from which one offer two simultaneous testimonies: on the one hand, there was this presence there; on the other, there is here, now, only the past of the *there was*.

não retratar a realidade de forma precisa; Viola interessa-se pela imagem enquanto percepção visual e não como objecto.

The Passing foi elaborado através de material gravado durante quatro anos, utilizando diferentes câmaras, sistemas de lentes e técnicas de gravação, Viola, através de imagens exclusivamente a preto e branco, consegue produzir uma variedade de efeitos estéticos na imagem. (Pühringer, 1994, p. 208) Mas para Bill Viola, mais importante que a câmara, o monitor ou o gravador, é o tempo a *matéria* do seu trabalho.



Figura 3: Bill Viola, *The Passing* (1990)

Num artigo intitulado *La Mortalidad de la Imagen* (1995), Bill Viola tenta mostrar como uma imagem é mortal, conferindo-lhe um nascimento e uma morte, tendo portanto uma existência finita. A natureza do material videográfico possui assim uma frágil condição temporal: as imagens são criadas, existem e, num abrir e fechar de olhos, desaparecem. Mas, para Viola, o vídeo torna-se também um instrumento privilegiado para revelar o infinito que quebra a aparente finitude da sua natureza. De que forma então, Bill Viola consegue, através do vídeo, reinventar a experiência de ver, sentir e pensar a eternidade?

2.2.1. *The Passing*: a passagem para ver a morte

A morte é desvio irremediável: os movimentos biológicos perdem toda a sua dependência em relação à significação, à expressão. A morte é decomposição; é o sem-resposta. (Lévinas, 2003, p. 39)

The Passing é o primeiro filme onde Bill Viola começou a usar a sua vida pessoal como inspiração. Aqui, a noção de responsabilidade está presa com um passado mais pessoal que histórico. Viola intercala imagens da sua mãe morrendo com imagens dos seus últimos anos de vida, sempre em conexão com imagens do seu primeiro filho em criança. A perda da sua mãe desperta-o para a alteridade, a antecipação da sua própria morte, bem com a de todos os outros seres. No entanto, perante a alteridade inatingível da sua mãe, o tempo abre espaço à reconciliação do passado que se liberta. «As recordações, à procura do tempo perdido, proporcionam sonhos, mas não devolvem as ocasiões perdidas.» (Lévinas, 1980, p. 261-262)



Figura 4: Bill Viola, *The Passing* (1990)

A morte está presente ao longo de todo o vídeo, até nas imagens do recém-nascido, mas mais claramente nas do homem flutuando imóvel na água, ou na natureza-morta com a mesa, cadeira, lâmpada e manuscritos que são derrubados no fim de uma longa sequência estática, revelando que este conjunto se apresenta submerso. Estas constantes referências à morte, mesmo no contexto da vida de um recém-nascido, culminam numa prolongada cena final, onde o próprio Bill Viola é visto afogando-se deitado e imóvel, tornando-se o «Eu

que através de uma morte inevitável, se prolonga no Outro e o tempo triunfa, pela sua descontinuidade.» (Lévinas, 1980, p. 261-262)

Como todos os seres que vivem, os humanos são também essencialmente criaturas de tempo. Ainda assim, os seres humanos pela sua consciência, juntaram ao conhecimento do tempo a habilidade de apreender o Eu no tempo, resultando a capacidade de antecipar e recordar. Existem porém, dois polos que definem a vida: o nascimento e a morte, mas é a consciência da sua mortalidade enquanto fim que define a condição humana.

A luz desempenha um papel fundamental na construção do vídeo, especialmente a nível de estratégia dramática (como nas cenas subaquáticas). No entanto, os faróis do carro, a luz por cima da casa e a luz da vela de aniversário acesa a um neto pela sua avó que segura um fósforo, são tudo símbolos da existência de uma vida e da sua continuidade que se vai confrontando com a morte.

Segundo Ricoeur, na «história também compreende o passado como retorno de possibilidades escondidas» (2000, p. 392). Enquanto Viola aponta para uma vida anterior, bem como uma vida após a morte, e uma categoria de potenciais pessoas para ocuparem um corpo. Viola insiste no eterno retorno, na roda do renascimento e na necessidade de diferentes visões sobre a morte e os seus significados.

2.2.2. *The Passing* para a eternidade

A estrutura narrativa de *The Passing*, embora siga alguns princípios associativos, não tem uma lógica narrativa precisa. Seguindo o pensamento deleuziano acerca da narrativa, Na *imagem-cristal*, onde a montagem não segue critérios lógicos ou orgânicos, valorizando somente a pureza de cada momento; a narrativa não remete para o verdadeiro, mas aponta para um real a decifrar.

Deste modo, Viola utiliza um homem a dormir durante a noite como apoio narrativo; a sua presença define as imagens que são interpostas como imagens de sonho ou do pensamento, mesmo que inconsciente. Deste modo reflecte uma ideia já desenvolvida da imagem-pensamento onde é precisamente o

pensamento que está na imagem, no tempo da imagem que se vai tornando ambígua.

Algumas destas imagens são documentais (da sua família) e outras são gravações de paisagens, assim como cenas subaquáticas que tendem para o abstracto. Durante o sono, nada pode ser dado como certo: dentro ou fora de água, dormindo ou acordado, estados de pânico alternam com estados de tranquilidade. No entanto, o que os desencadeia pode ser inesperado ou até mesmo chocante.

A distinção entre ilusão e a realidade, na obra de Viola, é complicada pelo facto do eterno aparentar-se a uma ilusão, porque é recuperado de um inconsciente profundo. A presença é mais ilusória que a realidade; Viola mostra que a realidade não existiria sem a percepção humana: a ilusão da presença (infinita) e a realidade da presença (finita) são experienciadas simultaneamente, sem se encadearem uma na outra mas coexistindo indiscerníveis. (Kuspit, 1993, p. 77)

Em *The Passing* ocorrem imagens que se apresentam como uma mediação entre os estados de consciência onde o sonho, ilusão e a realidade são indistinguíveis. Viola demonstra assim que os estados da visão e os estados da mente são indiscerníveis.

O artista consegue convencer o espectador que as percepções são mais como projecções de representações inconscientes. Assim, mostra que a percepção opera, não só de acordo com o princípio da realidade, mas de acordo com a memória (que aparece como a parte subjectiva da percepção). Através da percepção, o espectador experiencia-se a si mesmo num processo temporal, onde se liberta para o pensamento nas imagens e das imagens que promovem a suspensão do tempo.

The Passing produz um mundo de objectos eternos, existindo num espaço não-cronológico, num cristal em incessante transição. Esticando o tempo ou exagerando o momento, nenhum acaba ou começa, mas prolongam-se uns nos outros. Através da câmara lenta, Bill Viola manipula o instantâneo, transforma a aparência de cada instante que parecem insuportavelmente longos: o momento parece durar uma eternidade. Viola trabalha com a noção de tempo do

espectador, misturando a experiência de tempo que vai possuindo cada vez mais tensão. (Kuspil, 1993, p.73)

Se a morte do Outro provoca um lapso de tempo para restituir o que se perdeu, sincronizando o passado com o presente, Viola articula a morte com a noção de fim de uma temporalidade e com a finitude do próprio ser (Eu). Em ambos os casos existe uma tentativa de reinventar a experiência temporal da eternidade através do vídeo, restaurando o tempo que se vai desintegrando, para quebrar a sua condição finita e revelar o infinito. O tempo que se vê no cristal permite concentrar a eternidade. A *imagem-cristal* transforma então o tempo em suspensão, e nela consegue pensar-se até ao *perder de vista*.

Apesar de utilizarem suportes diferentes (o vídeo e a película), Tacita Dean e Bill Viola exploram a imagem em movimento. Enquanto *Prisoner Pair* aborda um passado público, produzindo imagens-tempo através de grandes planos que se prolongam infinitamente no tempo, *The Passing* faz uso de um passado pessoal para dar a pensar a morte, fazendo uso de uma narrativa que não segue nenhum critério típico da imagem-movimento, mas sim uma montagem que está para além de qualquer prolongamento motor.

No entanto, as duas obras são construídas através de *imagens-pensamento* que, subordinadas ao tempo, concentram o pensamento do espectador na imagem provocando a suspensão do tempo. Se *The Passing* pensa a morte e o seu significado, dando a entender um eterno retorno sob forma de vida após morte, já *Prisoner Pair* reflecte sobre o passado que regressa sempre sob forma de cristal.

3. A Moira Cristal

3.1 Até chegar à Moira Cristal

Entendo toda a reflexão contida nesta dissertação como um corolário de um processo artístico e académico. Neste sentido, as pesquisas, os autores e as obras que observei, analisei e/ou realizei incorporam e suportam o processo de desenvolvimento desta dissertação.

Durante a licenciatura debrucei-me, através da instalação, sobre questões relacionadas com o arquivo da memória, o cheiro e o trabalho feminino. Iniciei por conectar pedaços de memória com os estímulos olfactivos a fim de gerar novas vivências. Foi através de *A Fábrica* que comecei a usar unicamente o sabão como suporte de memória explorando não só a memória visual como o cheiro e o tacto.



Figura 5: Ariel Roque Pinheiro, *A Fábrica* (2010)

Em *Lavadeiras*, o sabão azul e branco interessou-me especialmente por revelar a força e a delicadeza de um feminino tradicionalmente ligado à lavagem da roupa, onde o corpo e a realidade das lavadeiras se expandem no espaço através do cheiro.



Figura 6: Ariel Roque Pinheiro, *Lavadeiras* (2011)

Desde muito cedo parecia impulsivamente atraída pela minha bisavó, não só pela sua imagem, mas pelo que ela representava. Ainda na licenciatura realizei *Deformações*, um pequeno retrato videográfico sobre a memória guardada nas mãos da minha bisavó que outrora foram jovens. As mãos crescem, trabalham, sofrem, sentem, enrugam e deformam. O tempo marca as mãos, vinca-lhes histórias, gastando-as e deixando-as inúteis. Embora não soubesse o que realmente me interessava, parecia sentir um dever latente que procurei explicá-lo através da minha bisavó.



Figura 7: Ariel Roque Pinheiro, *Deformações* (2009)

Ainda no final da minha licenciatura, desenvolvi uma pequena pesquisa no âmbito de um atelier de realização de documentário, dirigido durante seis meses pelo cineasta Nicolas Philibert na Université Paris 8 onde, mais focada nos trabalhos de Jean Rouch e Johan Van der Keuken, articulei a expansão dos limites do filme documentário com o lirismo, que transcende as próprias imagens em movimento.

Ingressei no mestrado tendo em vista a realização de um projecto conjunto com uma colega que partilha comigo o mesmo fascínio pelo *Cante ao Balcão* e o mesmo dever de o fazer prolongar no tempo. Durante um ano de trabalho de campo intenso, exploramos algumas hipóteses de narrativa, imagem e som. Individualmente, estudei novas abordagens da relação da arte com a etnografia. No entanto, este projecto não pôde prosseguir por razões inerentes ao próprio academismo.

O rasto como aparição de uma proximidade de algo que se encontra longínquo revelou-se um ponto de partida importante. Comecei por explorar a linguagem audiovisual através de alguns aspectos da vida da minha bisavó, onde a memória e a concepção do tempo adquiriam uma importância especial. Através de *A Festa*, um vídeo de dois minutos, descobri a importância do tempo no mundo audiovisual e comecei a incorporá-lo nas minhas reflexões videográficas.



Figura 8: Ariel Roque Pinheiro, *A festa* (2012)

Em *A Festa* explorei o tempo interno de cada imagem: quanto tempo *aguenta* cada imagem e quanto tempo carrega cada imagem foram algumas das questões que se levantaram a partir deste vídeo. A relação do texto dito com a

sequência de imagens e a construção da narrativa, foram também alvo de reflexão tendo, 48 de Susana Sousa Dias como uma das principais referências.

Costura pode ser vista como uma primeira versão de *Moira Cristal*. Tendo surgido de uma proposta de reflexão sobre a exploração do espaço na linguagem audiovisual, a máquina de costura revelou-se muito mais que um espaço, revelou-se um universo, um tempo, um cristal.

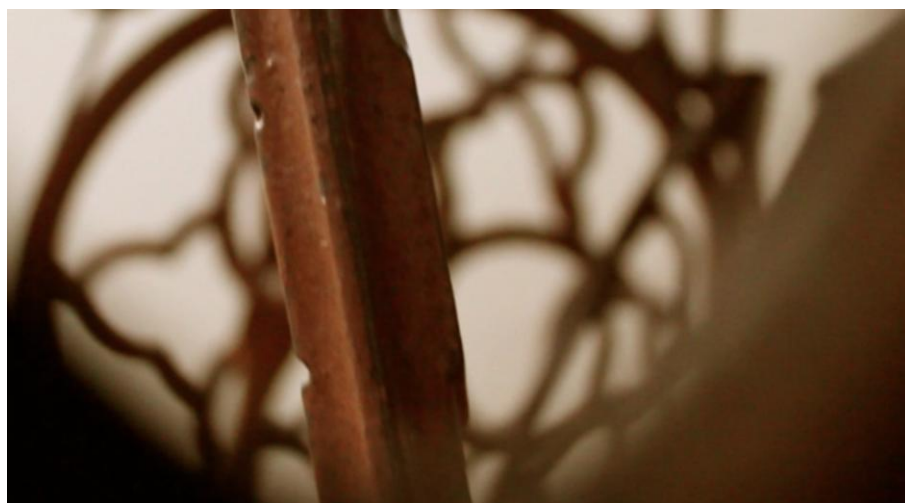


Figura 9: Ariel Roque Pinheiro, *Costura* (2012)

3.2. Moira Cristal

Com uma máquina de costura velha, uma bisavó centenária e uma câmara de filmar geraram-se uma teia de inquietações, questões e reflexões que culminam num vídeo.

Moira Cristal é um vídeo que, embora utilize um membro da minha família como ponto de partida, tornou-se também uma busca sobre o *retorno a mim*. A aproximação da morte da minha bisavó desperta uma saída de mim em direcção a ela (alteridade) e ao seu passado. Consequentemente, o seu passado coincide com o meu, com a minha génese enquanto bisneta e descendente de um ser específico, com quem comungo os mesmos antepassados. Simultaneamente, e enquanto ser humano, ser vivo dotado de uma mortalidade, de um fim, a eminência da morte da minha bisavó torna-se uma antecipação da minha própria morte.

Tanto a obsolescência da máquina de costura, como a morte da minha bisavó são dois fins que se aproximam. Lévinas pode explicar esta inquietação como uma responsabilidade que me é incumbida para fazer permanecer a minha bisavó, para não a esquecer.

É através da retenção do que ainda está vivo que se consegue fixar o que já está morto. E é através da presença de Joaquina que ainda consigo alcançar o seu passado. Portanto, o meu dever de memória é exercido através do fragmento que alcança a reconciliação da lembrança da minha bisavó com o seu esquecimento.

Tentando afastar-me da fácil romantização da vida passada da minha bisavó, encontrei na máquina de costura o fragmento que, fazendo surgir a incerteza e a liberdade, abriu portas ao seu passado. Como Tacita Dean em *Prisoner Pair* evoca a Alsácia-Lorena através de duas pêras em decomposição dentro de uma garrafa, a máquina de costura ganha o poder de convocar o passado da minha bisavó.

Tanto em *Moira Cristal* como em *Prisoner Pair* as imagens criam e reformulam os próprios objectos, permitindo que o espectador se apodere do resto do fio de vida da máquina de costura e de Joaquina e, deixando de o aceitar passivamente, comece a refiá-lo, a dar-lhe sentido e a transformá-lo no seu próprio. No pensamento do espectador produz-se então uma nova temporalidade, onde o instante dialoga com o passado e a máquina de costura adquire o poder de reconciliar a lembrança com o esquecimento.

Moira Cristal utiliza o vídeo como meio de eleição. Para este projecto o vídeo revelou-se o único meio que me permitiu experimentar várias técnicas e abordagens audiovisuais. Tal como *The Passing* de Bill Viola, o vídeo tornou-se uma extensão para além do corpo, onde os olhos do espectador se conseguem fundir com a lente da câmara de filmar, proporcionando uma espécie de viagem.



Figura 10: Ariel Roque Pinheiro, *Moira Cristal* (2013)

Nas primeiras filmagens da máquina de costura, a câmara de filmar permaneceu ligada durante todo o tempo em que ensaiava os enquadramentos dos planos fixos das engrenagens. Este facto produziu um plano sequência, dada a inexistência de cortes nas tomadas de vista. Quando analisei o material capturado, não foram os planos fixos que me atraíram, mas os intervalos em que reposicionava a câmara, os quais parecem deambular no espaço.

Este efeito agradou-me pois parecia intensificar a presença do operador da câmara de filmar. Como alguém que vê, a máquina de filmar torna-se uma extensão do corpo, unindo-os num só. Apesar de se assemelhar a uma realidade passada, os planos possuem marcas claras de um presente que parece ser revelado pela presença de alguém que deambula.

Apesar de deambularem, estes planos parecem tentar revelar algo incerto. Como a incerteza que existe na rememoração e que a impede de distinguir o real do imaginário. Quando voltei a filmar a máquina de costura tentei explorar esse efeito de deambulação. Tal como Tacita Dean consegue fazer uso do acaso para explorar o lirismo nas suas obras, tentei vaguear lentamente dentro da construção inferior da máquina, fazendo-me conduzir pelo ferro e pelos cabos de couro.

Optei por não filmar com tripé para a câmara de filmar permanecer solta e livre, tal como um olhar que tenta dar sentido ao que vê. O desfoque é explorado para realçar o adormecimento como estado que não distingue o real do

imaginário, nem o passado do presente e que vão deste modo aumentando a sua indiscernibilidade.

Como um despertar, a imagem começa a sincronizar-se com o som real: é um despertar para a realidade, onde a parte superior da máquina revela as engrenagens pertencentes a uma máquina de costura. No entanto, as imagens do corpo superior da máquina foram capturadas através de planos mais estáticos. Por se tratar de um objecto delicado e conectado a um trabalho minucioso, o detalhe perder-se-ia com o movimento.

A presença humana é também uma das revelações deste despertar. Apesar de já se ter ouvido a sua voz, só agora se vislumbra (e apenas vislumbra) a figura que falara anteriormente. Um fio é seguido lentamente. Ele tenta conectar a figura com a máquina, a lembrança com o esquecimento, o passado com o presente. Enquanto o fio se desenrola sobre a máquina, o tempo parece cristalizar. Passado e presente parecem continuar a coexistir tentando tornar a máquina de costura e Joaquina eterna.

A máquina de costura trabalha em diferentes tempos e direcções: para a frente, para trás, lento, rápido, acelerando, desacelerando conforme a costura requer. Assim o som rítmico reproduz essa tarefa que ciclicamente começa, acaba e recomeça, tentando entrar dentro desta realidade, contextualizando-a na máquina e mais tarde na costura.

Como uma linha que se desenrola, o filme viaja por uma arquitectura composta de cabos e engrenagens de ferro vermelho e poeirento, que funcionam ruidosamente. O som pára e a imagem fixa-se num resto de teia, o fim é enunciado não só pela paragem do som das engrenagens mas por um discurso de uma voz gasta que surge. Ela fala da máquina, ela fala para a máquina ou será ela a máquina?

Como se fosse um ser que possuísse vontade própria, uma voz murmura revelando uma afinidade familiar: «Ela não quer ir para baixo». Ela não quer morrer. A voz que parece deter o poder divino das Moiras, de decidir o destino, cede à vontade da máquina. No entanto, pelo pronuncia e rouquidão, esta voz carrega a expressão humana de um espaço e de um tempo que estão chegando ao fim. A voz une-se com a máquina de costura e neste momento o destino de uma coincide com o destino da outra. Numa concentração de alteridade, a

paragem da máquina de costura liga-se ao próprio fim de Joaquina. Mas é um fim que se prolonga no tempo e que parece, ele próprio, não querer acabar. Como espera infinita, a voz conclui, «Deixem-na estar *quêda* (quieta)».

Moira Cristal pretende expandir-se num eterno presente, revivido e fugidio, como o tempo de *Prisoner Pair*, que se vai desfazendo e refazendo, decompondo-se e diluindo-se nele próprio para nunca atingir o fim.

Conduzidos pelo cabo de couro parado, tenta-se espreitar por um buraco que dá para a claridade. Quieta, a máquina invadida de pó e insectos que se vão alojando é apresentada através de uma pequena sequência de planos fixos. O som intensifica-se e a imagem espreita de novo para a claridade.

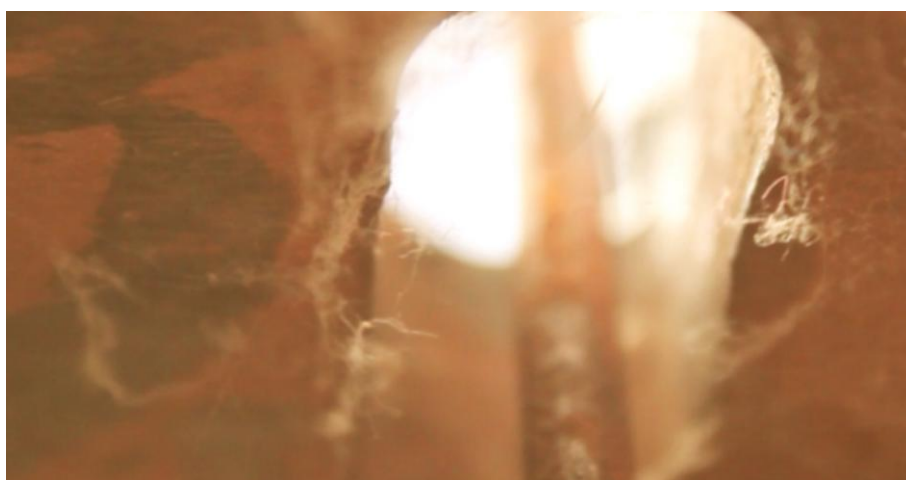


Figura 11: Ariel Roque Pinheiro, *Moira Cristal* (2013)

O cabo de couro começou a trabalhar, começa-se a subir e a tomar conhecimento de que alguém opera a máquina. O som sincroniza-se com a imagem, quebrando a ilusão de som construído: tudo agora parece encaixar-se de forma a devolver uma realidade que já não existe. Mas enquanto que o verdadeiro aparece apenas como característica do pensamento, o falso e o impensável revelam-se o próprio campo do acto de pensar: verdadeiro e falso, imaginação e realidade são termos que começam a coexistir, tal como Bill Viola ao conseguir tornar os estados de consciência indiscerníveis. Fazendo coalescer os estados da visão com os estados da mente, *The Passing* constrói uma só imagem que consegue promover a suspensão do mundo, uma imagem que é ela própria pensamento, uma imagem-pensamento.

Com a claridade, vem uma face que se dilui na luz e se vai afastando para mostrar agora uma peça prateada. É-se encaminhado através de uma fina linha, revelando delicadas engrenagens que ornamentam o corpo escuro de uma máquina de costura. Uma agulha trabalha sem tecido, um rosto observa o seu último ponto, no entanto a máquina continua a trabalhar. Vê-se Joaquina reflectida na máquina. Na verdade ela esteve sempre reflectida, como operador invisível que conduz a máquina.

O último plano dá uma oportunidade de virtualização eterna da *Moira* por uma sucessão de presentes que se estendem até à morte que, apesar de omnipresente ao longo de todo vídeo, nunca parece acontecer, porque a máquina de costura continua a ouvir-se pelo ecrã negro. Os longos planos da máquina de costura cristalizam-se, tornando-se em *imagens-cristal*. Reversíveis e envoltas em si mesmas, as imagens de *Moira Cristal*, tentam afastar a existência que qualquer tempo empírico; tal como em *Prisoner Pair* e *The Passing*, as imagens são duplas onde o real e o imaginário, o presente e o passado, o actual e o virtual se mantêm indiscerníveis.



Figura 12: Ariel Roque Pinheiro, *Moira Cristal* (2013)

A montagem de *Moira Cristal* segue a arquitectura da máquina de costura, revelando a parte inferior e superior, os componentes imóveis e móveis. No entanto, o tempo do vídeo manifesta-se através da própria organicidade do som e das planos capturados. Cada vez que a máquina se move e se faz ouvir, é um passado que se manifesta, que vem à superfície e se cristaliza.

Como Deleuze defende, a *imagem-tempo* aparece duplamente como imagem actual e imagem virtual, *imagens-sonho* e *imagens-lembrança*, criando

deste modo uma *imagem-cristal*. Como uma inquietude manifestada pelo desejo de um reconciliamento com o passado, *Moira Cristal* não é um vídeo sobre a memória, lembrança ou esquecimento mas sim, sobre a manifestação e libertação de um tempo, de um fim que, apesar de eminente, parece ser resgatado do seu estado invisível e silencioso. O passado conserva-se no cristal e o que se manifesta nele é sempre um fragmento, um vestígio. No entanto, a manifestação não significa tornar-se visível: constrói-se um pensamento onde a descrição deixa de pressupor a realidade e onde a narrativa deixa de ter pretensões de verdade.

Conclusão

A investigação desenvolvida ao longo desta dissertação procurou compreender de que forma a *imagem-cristal* consegue, reconciliar a lembrança com o esquecimento, fazendo a ponte entre o dever de memória e a cristalização.

No primeiro capítulo apresentei o desenvolvimento dos conceitos referentes à problemática desta dissertação. O subcapítulo 1.1, definiu o dever de memória enquanto dever de não esquecer. Fazendo referência a Emmanuel Lévinas, destaquei a relevância da finitude do tempo e sublinhei a importância da alteridade no fenómeno da morte. Apoiada em Walter Benjamin, explicito a relevância da impossibilidade de resgatar a totalidade de um passado e a importância do dever de não esquecer segundo Paul Ricoeur. No subcapítulo 1.2, o esquecimento abriu portas a uma reflexão que partiu da lembrança até à cristalização, esclarecendo a origem da *imagem-lembrança* e a importância da imaginação na sua formação. Faço referência a Bergson e Deleuze que introduzem a ideia de coalescência temporal, conceito essencial para o entendimento da cristalização. O subcapítulo 1.3, *Quem é a Moira Cristal*, realcei a importância da *imagem-cristal*, assim como o papel de Joaquina na construção de todo o raciocínio que se desenvolveu desde o dever de não esquecer até à cristalização.

No segundo capítulo aprofundi o estudo de duas obras que conseguem construir uma *imagem-cristal* através da imagem em movimento. No subcapítulo 2.1, abordei *Prisoner Pair* de Tacita Dean para explicitar de que forma os longos planos formam uma *imagem-cristal*. No subcapítulo 2.2, através de *The Passing* de Bill Viola, desenvolvi o modo como o artista relaciona a morte com a cristalização. Em ambos os casos a imagem subordina-se ao tempo. Tanto pelo prolongamento da duração dos grandes planos de *Prisoner Pair*, como pela narrativa que depende do tempo interno de cada imagem em *The Passing*, promovendo a ilusão de suspensão temporal.

No último capítulo, *A Moira Cristal*, apresentei o processo criativo da obra videográfica. No subcapítulo 3.1, descrevi alguns trabalhos produzidos que abriram caminho ao desenvolvimento da presente dissertação. No subcapítulo 3.2, referi os processos utilizados na concepção da obra videográfica e estabeleci as relações da mesma com o dever de não esquecer e a cristalização. *Moira*

Cristal através do tempo que o próprio vídeo imprime, tenta emergir do fim a sua latência, invisibilidade e silêncio. À medida que o tempo se vai manifestando nas imagens em movimento, passado e presente dialogam de modo a que a máquina de costura possa ser também ela ser reconstruída na *imagem-cristal*.

Como anteriormente já tinha lido alguns estudos sobre a memória no mundo da arte, onde textos como *The Archival Impulse* e *The Return of the Real* de Hall Foster se revelaram referências importantes, o livro de Ricoeur *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli* ajudou a perceber alguns usos e abusos da memória por parte da arte e do mundo em geral. Dado o infinito número de memórias e memoriais, complicado pelo assente estatuto da história, Benjamin faz perceber que só através do fragmento é possível um diálogo, entre o passado e o presente, que liberte o pensamento do poder da história.

A definição de dever de memória enquanto dever de não esquecer pareceu bastante adequada, na medida em que se distancia de uma visão difusa do conceito de memória e se concerne mais ao esquecimento enquanto perda provocada pelo tempo. Assim, sob forma de inquietação, a morte do Outro acciona uma responsabilidade tanto de retenção, como de reconciliação com o tempo passado.

Memória e imagem foram conceitos que rapidamente começaram a emergir com frequência, assim Bergson foi um autor que surgiu automaticamente para explicar conceitos como os de estado actual, estado virtual e coalescência temporal. A *imagem-lembrança* surge então como uma imagem virtual actualizada através da imaginação.

A reflexão de Deleuze acerca da *imagem-tempo* fez substituir a *imagem-lembrança*, a imagem como prolongamento motor (*imagem-movimento*), pela *imagem-cristal*, imagem para além do movimento (*imagem-tempo*). A *imagem-cristal* surgiu como consequência da consciencialização do tempo no mundo audiovisual.

A *imagem-cristal* culmina a pesquisa (conceptual), onde as noções de lembrança, percepção, imaginação, virtual, real se tornam indiscerníveis e o tempo coalescente. Passado e presente, virtual e actual, real e imaginário coexistem no cristal.

Joaquina é o agente agregador de todos os conceitos. Joaquina é evocada pela sua máquina de costura, uma existe na outra e vice-versa. Ambas partilham a eminência do fim: Joaquina através da morte, a máquina de costura através da sua obsolescência. Na impossibilidade de resgatar todo o passado, a máquina de costura é o fragmento que liberta Joaquina para o diálogo entre o passado e o presente e, conseqüentemente, para a reconciliação do passado com o esquecimento.

A obra *Prisoner Pair* de Tacita Dean é uma das referências: primeiro por utilizar objectos para conectar pessoas e lugares, reformulando-os sob as imagens que apresenta; segundo, é um forte exemplo de manipulação do tempo através de longos planos. Dean suspende a imagem, sob forma de cristal, que parece tornar-se eterna. *The Passing* explora o significado da morte, utilizando o passado pessoal do próprio artista. Assim, esta obra de Bill Viola parece pertinente, não só pela sua relação com a morte mas também, pela forma como, através do vídeo, restaura o tempo que se vai desintegrando. Através das imagens, ambas as obras tentam manipular o tempo, produzindo um pensamento nas imagens que promove a suspensão do mundo.

Moira Cristal é um vídeo que se afasta da obra de arte como memorial para se aproximar da obra de arte como libertação do pensamento, deixando espaço à coexistência tanto do real e do imaginário, como do presente e do passado que se mantêm indiscerníveis na *imagem-cristal*. No entanto, é a narrativa interior provocada pelo tempo que se parece expandir. *Moira Cristal* constrói a *imagem-cristal*, dialogando o presente com o passado, tenta reconciliar a lembrança com o esquecimento.

Todo o processo que culminou na dissertação proporcionou uma reflexão conceptual e um enquadramento artístico orientado, assim encaro esta dissertação como base que me *catapulta* para a construção de outros projectos.

Moira Cristal entre o dever de memória e a cristalização pode então ser entendida como um ensaio. Apesar de funcionar como uma unidade, é também um estudo para várias obras que ao longo da elaboração desta dissertação me foram surgindo.

Para desenvolver *Moira Cristal* foi elaborada uma extensa recolha de som de entrevistas e imagens (videográficas e fotográficas) da minha bisavó que

pretendo desenvolver futuramente segundo esta linha de investigação. Uma das quais será desenvolver uma instalação que, através de estímulos sonoros, visuais, tácteis e até olfactivos, constrói um espaço para tentar dialogar entre a incerteza do passado e o elogio do presente, utilizando vários fragmentos do universo da vida de Joaquina.

Referências

- Agamben, Giorgio. (2004), *Image et Memoire : Ecrits sur l'Image, la Danse et le Cinema*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Bergson, Henri. (1965), *Matière et Memoire: Essai sur la Relation du Corps à l'Esprit*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bergson, Henri. (1975), *Memoire et Vie*. Organização de Gilles Deleuze. Paris: Presses Universitaires de France.
- Benjamin, Walter. (1992), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio d'água.
- Benjamin, Walter. (2004), *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Deleuze, Gilles. (2004), *A Imagem-Movimento – Cinema 1*. Tradução de Sousa Dias. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Deleuze, Gilles. (2006), *A Imagem-Tempo – Cinema 2*. Tradução de Rafael Godinho. Assírio e Alvim, Lisboa.
- Deleuze, Gilles. (1966), *Le Bersonisme*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Deuchar, Stephan. (2001), *Tacita Dean*. London: Tate Gallery Publishing.
- Casteleiro, João Malaca. (2001), *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea, Vol.1*. Lisboa: Verbo.
- Didi-Huberman, Georges. (2000), *Devant le Temps – Histoire de l'Art et Anachronisme des Images*. Paris: Editions Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. (2011), *O que Vemos, o que nos Olha*. Tradução de João Pedro Cachopo e Golgona Anghel. Porto: Dafne Editora.
- Foster, Hal. (1996), *The Return of the Real*. London: MIT Press.
- Foster, Hal. (2004), "The Archival Impulse". In *October Magazine*, n. 110, pp. 2-22. London: MIT Press.
- Godard, Jean-Luc e Ishaghpour, Youssef. (2000), *Archéologie du Cinéma et Mémoire du Siècle*. Tours: Farrago.
- Halle, Randall e Steingrover, Reinhild. (2008), *After the Avant-Garde: Contemporary German and Austrian Experimental Film*. New York: Camden House.
- Kuspit, Donald. (1993), "Bill Viola: The Passing". In *Artforum* V.32, n.1, pp. 73-80. New York.
- Lévinas, Emmanuel. (1947), *De l'Existance à l'Existant*. Paris: Editions de la Revue Fontaine.
- Lévinas, Emmanuel. (1980), *Totalidade e Infinito*. Tradução de Tradução José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70.
- Lévinas, Emmanuel. (1983), *Le Temps et l'Autre*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Lévinas, Emmanuel. (2003), *Deus, a Morte e o Tempo*. Tradução de Fernanda Bernardo. Coimbra: Almedina.
- London, B. (1988), *Bill Viola: Installations and Videotapes*. New York: The Museum of Modern Art.
- Maria Goodman (2013), [Em linha] Disponível em

<http://www.mariangoodman.com/exhibitions/2009-04-02_tacita-dean/>, acessido em 06-06-2013.

Méséguer, Stéphanie. (2003), *Tacita Dean*. Gottingen: Steidl Publishers.

Michaud, Philippe-Alain. (2004), *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York: Zone books.

Michaud, Philippe-Alain. (2006), *Sketches – Histoire de l'Art, Cinema*. Paris: Kargo e L'Éclat.

Morgan, Stuart e Morris, Francis. (1994), *Rites of Passage: Art for the End of the Century*. London: Tate Gallery Publication.

MUBI (2013), [Em linha] Disponível em < <http://mubi.com/films/prisoner-pair> >, acessido em 06-06-2013.

Murphy, Patrick; Rainbird, Sean e Millar, Jeremy, (1998), *Tacita Dean*. Philadelphia: Institut of Contemporary Art. University of Pennsylvania.

Nancy, Jean-Luc. (2011), «The Taciturn Eternal Return», in *Tacita Dean: Seven Books*, vol. 7, *Essays*, Göttingen: Steidl Publishers.

Parfait, Françoise. (2001), *Video : un Art Contemporain*. Paris: Editions du Regard.

Pühringer, Alexander. (1994), *Bill Viola*. Austria: Ritter Klagenfurt.

Rancière, Jacques. (2010), *O Espectador Emancipado*. Tradução de José Miranda Justo, Lisboa: Orfeu Negro.

Rancière, Jacques. (2001), *La Fable Cinematographique*. Paris: Éditions du Seuil.

Ricoeur, Paul. (2000), *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris: Éditions du Seuil.

Spielmann, Yvonne. (2008), *Video: The Reflexive Medium*. London: MIT Press.

Sartre, Jean-Paul. (1940), *L'Imaginaire*. Paris: Gallimard.

Abolafio, Immaculada. (2007), *Bill Viola, Las Horas Invisibles*. Tradução de Concha Ortiz e Juan Santana. Andalucía: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.

Van Ingen, Sami. (2012), *Moving Shadows: Experimental Film Practice in Landscape of Change*. Helsinki: Finnish Academy of Fine Arts.

Viola, Bill. (2004), *The Passing* [DVD]. EUA: Quantum Leap.

Viola, Bill; Pühringer, Alexander e Neumaier, Otto. (1995), «La Mortalidade de la Imagen» Madrid: *Lápis*, A. 13, n. 113, pp.58-65.