

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



A METAMORFOSE DE UMA JANELA
Convergência entre a Fotogenia e a Aura
na Imagem em Movimento

Mafalda Marisa Relvas da Silva

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor Rogério Taveira

Dissertação
Mestrado em Arte Multimédia
Especialização em Audiovisuais

2014

RESUMO

Num momento a janela transforma-se perante o olhar atento do observador. Esse momento, indefinido e fugaz, permite que a janela se metamorfoseie em algo que não é nem arquitectura nem pintura. Transforma-se em algo que transpõe o próprio objecto e que incide na sua própria duplicidade, um objecto para ver e ser visto. É nesta ambiguidade, entre um enquadramento de uma imagem e uma imagem *per se*, que o olhar se prende na janela.

Estuda-se a imagem em movimento da janela numa procura de determinar como se percebe uma metamorfose visual, através da convergência de dois conceitos, a fotogenia e a aura. Transversalmente investigam-se outras noções que pertencem ao âmbito audiovisual como o enquadramento, o plano, o movimento, a duração e a desfamiliarização da imagem.

A janela é vista como uma personagem que é revelada pelo movimento e pela luz, através de uma mediação ao longo do tempo.

Palavras-Chave: Metamorfose da Janela; Fotogenia; Aura; Imagem em Movimento; Mediação.

ABSTRACT

In a moment the window is transformed before the observant eye of the spectator. That fleeting moment allows the window to transfigure into something that is not architecture or painting, but something that overcomes the object itself and heightens its own duplicity. It becomes an object to see and to be seen. It is in this ambiguity, between framing and being an image *per se*, that glance is drawn to the object.

The study focuses on the window's moving image in a search to determine how can one perceive the visual metamorphism, through the convergence of two concepts, the *photogenic* and the aura. Other audiovisual notions are investigated like the enframing, the frame, the movement, the duration and the image desfamiliarization.

The window is seen as a character revealed during a specific time by motion and light, throughout mediation.

Key Words: Window Metamorphism; Photogenic; Aura; Movement Image; Mediation.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer ao meu orientador, o Prof. Doutor Rogério Taveira, todo o apoio ensinamento concedido ao longo do meu percurso académico. Igualmente, agradeço a simpatia e a total disponibilidade, sobretudo na fase final da dissertação.

Agradeço à minha família, em especial à minha avó Adelaide pela companhia durante as tardes de filmagens.

Aos meus pais agradeço a amizade, o amor, a confiança e o incentivo durante toda a minha vida.

Ao Rodrigo agradeço o amor, a companhia, e o apoio incondicional em todos os meus projectos.

Índice Geral

Resumo.....	ii
Abstract.....	ii
Agradecimentos.....	iii
Índice de Imagens.....	v
Introdução	2
1 A observação de uma janela, de enquadramento para imagem.....	9
2 A imagem em movimento da janela.....	20
2.1 Pensamento sobre a estética: o impressionismo francês	20
2.1.1 Fotogenia: linguagem da imagem em movimento	22
2.1.2 Características da fotogenia	24
2.2 A distância da imagem: características da aura.....	28
2.3 Convergência entre a Fotogenia e a Aura.....	31
3 <i>Janela de Tempo</i>: criação do vídeo.....	38
3.1 Montagem: a presença e o tempo da metamorfose.....	41
3.2 Fotogenia do Som	45
3.3 Mediação entre a câmara, a janela e o observador	49
Conclusão	54
Referências	58
Anexo.....	DVD

Índice de Imagens

Fig. 1 - Mafalda Relvas, <i>Janela de Tempo</i>, 2014 (Fotograma 01:43).....	1
Fig.2 - Mafalda Relvas, <i>Janela de Tempo</i>, 2014 (Fotograma 09:01).....	8
Fig. 3 - Joseph Niépce, <i>View at the window at Le Gra</i>, 1826 (Imagem retirada de ©National Geographic, URL: http://photography.nationalgeographic.com/wallpaper/photography/photos/milestones-photography/niepce-first-photo/).....	10
Fig. 4 - Jan Vermeer, <i>A Girl Reading a Letter at an Open Window</i>, 1659 (Imagem retirada da Wikimedia Commons URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Vermeer_-_Girl_Reading_a_Letter_at_an_Open_Window.JPG#mediaviewer/File:Jan_Vermeer_-_Girl_Reading_a_Letter_at_an_Open_Window.JPG)	10
Fig. 5 - Marcel Duchamp, <i>Fresh Window</i>, 1920 (© Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, Tate London 2014. Imagem retirada de URL: http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fresh-widow-t07282).....	11
Fig. 6 - René Magritte, <i>La Condition Humaine</i>, 1933 (Imagem retirada do URL: http://www.renemagritte.org/the-human-condition.jsp).....	11
Fig. 7 - Peter Greenaway, <i>Windows</i>, 1974 (Fotograma 01:21, retirado do vídeo disponível em linha: https://vimeo.com/28777553).....	12
Fig. 8 - Mafalda Relvas, <i>A Janela</i>, 2012 (Fotograma 03:02, retirado do vídeo disponível em linha: https://vimeo.com/57274535).....	14
Fig. 9 - Michael Snow, <i>Solar Breath (Northern Caryatids)</i>, 2002 (Fotograma retirado do URL: http://www.circuitgallery.com/solar-breath-northern-caryatids).....	16
Fig. 10 - Michael Snow, <i>Wavelength</i>, 1966-67 (Fotograma 7 retirado de Elizabeth LEGGE, <i>Wavelength Michael Snow</i> , 2011, 37).....	18
Fig.11 - Mafalda Relvas, <i>Janela de Tempo</i>, 2014 (Fotograma 01:56).....	19
Fig. 12 - Jean Epstein, <i>Le Tempestaire</i>, 1947 (Fotograma 02:46, retirado do vídeo disponível em linha: https://www.youtube.com/watch?v=as-3kOzLDUA)	24
Fig. 13 - Michael Snow, <i>La Région Central</i>, 1970 (Imagem retirada do URL: http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2012/06/08/la-region-centrale/).....	25

Fig. 14 - David Rokeby, <i>Machine for Taking Time</i>, 2001-2004 (montagem de vários fotogramas retirados do URL: http://www.davidrokeby.com/machine.html)	26
Fig. 15 - Béla Tarr, <i>A Torinoí Ló</i>, 2011 (Fotograma 04:32, Imagem retirada do URL: http://www.grandecran.com/wp-content/uploads/2012/12/turin-horse02.jpg).....	26
Fig. 16 - Jean Epstein, <i>Coeur Fidèle</i>, 1927 (Imagem retirada do livro <i>Jean Epstein Critical Essay and Translations</i> , 2012, 9).....	27
Fig. 17 - Lucien Castaing-Taylor e Véréna Paravel, <i>Leviathan</i>, 2012 (Fotograma retirado do URL: http://themovingsilent.wordpress.com/film-diary-3/).....	36
Fig.18 - Mafalda Relvas, <i>Janela de Tempo</i>, 2014 (Fotograma 04:35).....	37
Fig.19 - Mafalda Relvas, <i>Foco</i>, 2014 (Fotograma 02:30, retirado do vídeo disponível em linha: https://vimeo.com/108102678).....	39
Fig.20 - Mafalda Relvas, <i>Pensamentos sobre a Fotogenia (Parte I)</i>, 2014 (Fotograma 00:12, retirado do vídeo disponível em linha: https://vimeo.com/108106790).....	40
Fig.21 - Mafalda Relvas, <i>Janela de Tempo</i>, 2014 (Fotograma 08:48).....	44
Fig.22 - Mafalda Relvas, <i>Janela de Tempo</i>, 2014 (Fotograma 07:24).....	48
Fig.23 - David Shrigly, <i>There is Nothing</i>, 2004 (Imagem retirada do URL: http://visual-poetry.tumblr.com/post/9376290055/by-davidshrigley)	49
Fig. 24 – Michael Snow, <i>Solar Breath (Northern Caryatids)</i>,[Instalação], 2012 (Imagem retirada do URL: http://www.contemporaryartdaily.com/2013/11/michael-snow-at-pie-a-terre/).....	51
Fig. 25 - David Rokeby, <i>Machine for Taking Time</i>,[Instalação], 2001-2004 (Imagem retirada do URL: http://www.davidrokeby.com/machine.html).....	51
Fig. 26 – Mafalda Relvas, <i>Janela de Tempo</i>, [Instalação], 2014 (22 Outubro 2014, na sala 349 da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.....)	52
Fig.27 Mafalda Relvas, <i>Janela de Tempo</i>, 2014 (Fotograma 10:58).....	53



Fig. 1 *Janela de Tempo*, 2014, 12 min

Introdução

Nesta dissertação a janela é atravessada pelo “olhar” de uma câmara de vídeo. É através desta que é apresentada uma representação visual com o objectivo de aliar dois conceitos fundamentais no visionamento da sua transformação visual: a fotogenia e a aura.

A fotogenia é um conceito que pertence à estética do cinema impressionista francês do início do século XX, que consiste no enaltecimento estético e moral do ser filmado através das imagens em movimento. Irá analisar-se este conceito segundo os textos e filmes do teórico e realizador Jean Epstein, o seu grande precursor.

A aura é um conceito amplamente utilizado nas artes e na cultural visual sendo, para esta reflexão sobre a metamorfose visual, mais profundamente analisadas as teorias dos autores Walter Benjamin e de Georges Didi-Huberman.

É a partir da confluência entre estes dois conceitos que se procura definir o momento revelador da metamorfose pelo meio audiovisual, ao mesmo tempo que se delimita um discurso em torno da janela enquanto imagem que detém uma linguagem própria caracterizante. Existe uma transfiguração que ocorre na imagem que se relaciona directamente com o olhar do observador. Esta relação deve-se ao posicionamento e ao distanciamento do observador perante aquela janela. Sempre olhada de dentro para fora, o enquadramento da câmara e da moldura, aprisiona o olhar impossibilitando a sua transposição. Assim, existe uma distância que permite surgir uma aura na imagem. Essa aura é o poder do olhar que é retribuído num fenómeno que transparece por ser inacessível e distante.

A metamorfose é uma transformação contínua, mas a efemeridade da fotogenia e da aura desenvolve-se na imagem da janela como uma linguagem da imagem em movimento. Procurou-se apreender essa mutação visual e a forma como advém de uma convergência entre a fotogenia e a aura, da qual uma imanência visual emerge. Deste modo, a questão central que encaminhou tanto a investigação como a obra foi a seguinte: de que forma a fotogenia e a aura convergem para a percepção de uma metamorfose visual na imagem em movimento de uma janela? Com esta interrogação, pretendeu-se abordar a alteração visual que ocorre nas imagens em movimento, mais especificamente na imagem da janela, com o objectivo de perceber como os dois conceitos contribuem para a enaltecer. Esta convergência – centro desta investigação – partiu da minha relação com a janela que, num diálogo aproximadamente de dois anos, expandiu-se para além da estética visual e dos seus contornos, compondo algo que está para além da imagem.

Inicialmente o meu processo de trabalho centrou-se nas filmagens da janela, pois era através delas que poderia perceber melhor que tipo de imagem estava a criar. Após a realização do primeiro vídeo sobre o objecto, parti em busca de conceitos que se centrassem na essência da imagem o que posteriormente conduziu à fotogenia e à aura. Ao serem aliados abrangeram as especificidades do audiovisual, como a desfamiliarização, o movimento, o tempo e ao espaço. Estipulei que a janela seria o centro de todo o projecto, sendo os conceitos depois introduzidos de acordo com a sua conformidade ao tema a ser desenvolvido. Foi através da constante filmagem da janela que consegui, paralelamente à investigação, iniciar um arquivo de imagens, as quais resultaram na criação artística final *Janela de Tempo*. Este processo de criação acompanhou a investigação, baseada na leitura de diversas obras sobre o tema e os conceitos.

O despertar visual da janela foi o que me aliciou ao iniciar esta dissertação. Ao começar a investigar sobre estas três noções – janela, fotogenia e aura – pude concluir que estas raramente foram tratadas de forma conjunta em qualquer trabalho, tese ou obra arte, até à data. A janela como uma abertura no espaço arquitectónico (como enquadramento) é a definição na qual assenta todo o desenvolvimento deste tema na arte. Contudo, neste estudo pretende-se olhar para a janela em si, considerando-a um dispositivo.

Tudo se difunde a partir da janela. Como tal, foi necessário proceder a uma investigação preliminar acerca da relação que existe entre este objecto e a arte, definindo o lugar da janela no projecto e na investigação, de modo a associar posteriormente os conceitos que mais se enquadravam no momento da metamorfose visual. O estudo da janela enquanto objecto artístico foi abordado nalguns trabalhos: *The Virtual Window: from Alberti to Microsoft* (2006) de Anne Friedberg, merece ser destacado, pela profundidade com que a autora vai desenvolver o tema. É uma obra que aborda as diversas formas de percepção e visualização das imagens, desde o século XV até à contemporaneidade, com um foco principal na janela; igualmente *Grids* (1979) de Rosalind Krauss, menciona a janela em paralelo com a análise da grelha nas artes visuais. O reconhecimento da janela como um objecto ambivalente com vários níveis representativos, segundo a autora, permite à obra de arte uma elevação da sua essência, do seu ser. É neste sentido que assenta a ideia de janela que está presente nesta dissertação; também por isso, não poderia deixar de explorar o dispositivo como foi desenvolvido por Foucault na *Microfísica do Poder* (1977), para desenvolver a janela como imagem *per se*.

A fotogenia é um conceito iniciado por Louis Delluc no livro *Photogénie* (1920), no qual este começou por delinear um pensamento sobre a imagem captada pela câmara que

se transforma perante o olhar do espectador. Delluc pertenceu à vanguarda do cinema impressionista francês, que unia vários teóricos e realizadores em torno da questão da estética das imagens em movimento, entre eles, Jean Epstein. Este último foi o realizador que mais aprofundou a questão da fotogenia, tanto na escrita como nos seus filmes, por isso, a investigação acabou por incidir sobretudo neste autor. A obra *Écrits sur le Cinema* (1974), que compila todos os seus textos, de 1921 a 1953, foi uma das grandes fontes de compreensão sobre a fotogenia e o pensamento sobre a estética da imagem cinematográfica.

Foi necessário encontrar mais informação sobre o realizador, que só nos anos 70 começou a ser estudado aprofundadamente. Em França, foi estudado por Edgar Morin com *Le Cinéma ou l'homme imaginaire* (1956); Jaques Aumont com *Jean Epstein: cinéaste, poète, philosophe* (1998); e David Bordwell's *French Impressionism: film culture, film theory, film style* (1980) cuja dissertação sobre o início de carreira do autor, permitiu um maior reconhecimento internacional do cineasta. Richard Abel, ao enveredar pelas teorias de Epstein em *French film theory and criticism a history/anthology* (1993); e Ian Aitken em *European film theory and imagem em movimento: a critical introduction* (2002), aprofundaram a época em que a fotogenia começou a ser teorizada, sendo por esta razão, duas referências principais no contexto da fotogenia e de Epstein. Apesar de ser um autor pouco estudado, como já referi, surgem no entanto alguns estudos pontuais sobre o seu trabalho, nomeadamente no blog *Senses of Cinema*, que dedica quatro artigos ao realizador, aos seus filmes e à fotogenia; nas obras de Jaques Rancière *La Fable Cinematographic* (2001) e *Ce que «medium» peut vouloir dire* (2011); e mais recentemente, no livro *Jean Epstein: critical essays and new translations* (2012) que, ao trazer novas introduções e ensaios sobre cada tema teorizado, foi um dos livros que mais auxiliou na realização desta dissertação.

Através dos seus filmes Epstein procurou evidenciar a fotogenia nas imagens em movimento. Logo, o visionamento de alguns deles, como *Coeur Fidèle* (1923), *Le tempéstaïr* (1947) e *La chute de la maison de Usher* (1928), *Finis Terrae* (1929) entre outros, constituiu uma parte crucial na investigação realizada.

O conceito de aura foi desenvolvido nesta investigação segundo as ideias de Walter Benjamin e Georges Didi-Hubermann. O primeiro, introduziu a teorização do tema na cultura visual e no pensamento sobre a arte e os novos meios de reprodução, em inúmeros ensaios e textos aqui enunciados: *Pequena história da fotografia* (1931), *Carta a Theodor W. Adorno* (1940), *Sobre alguns motivos da obra de Baudelaire* (1939), *A obra de arte na época da sua*

possibilidade de reprodução técnica (1938)¹. Didi-Huberman aprofundou o tema, a partir dos escritos de Benjamin, apresentando uma nova dimensão da aura na obra *O que nós vemos, O que nos olha* (2011). Toda a análise sobre a aura partiu de Benjamin, sendo crucial o papel deste quando comecei a compreender as convergências entre os conceitos. Todavia, como pretendia trabalhar a aura da imagem relacionada com a fotogenia, a análise de Didi-Huberman – ao particularizar a aura nos objectos e a sua transformação – tornou-se fundamental para o questionamento sobre a metamorfose.

Com a finalidade de produzir uma imagem em movimento da janela, realizei uma investigação sobre obras que utilizaram janelas e sobre a fotogenia das imagens em movimento. É indeterminável saber quantos artistas trabalharam com a imagem da janela, desde a pintura à fotografia, por isso a minha pesquisa incidiu exclusivamente nos novos meios audiovisuais. As obras que mais me influenciaram colocando-me interrogações acerca da obra e da janela foram: *Windows* (1975) de Peter Greenaway; *13 Lakes* (2004) de James Benning; *Il sol del Membrillo* (1992) de Victor Erice; *Solar Breath (Northern Caryatids)* (2002) *Wavelength* (1967) e *WVLT or or Wavelength for people who don't have the time* (2003) de Michael Snow; *Machine for Taking Time* (2001-2004) de David Rokeby; *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000) e *Out-Takes from the Life of a Happy Man* (2012) de Jonas Mekas foram uma referência para a criação da obra pela forma documental, plástica e pelas noções de montagens presentes nos filmes. As ideias sobre realização de Pedro Costa e os seus filmes tiveram uma grande influência pela forma plástica das imagens em movimento. Foram ambas um suporte para o período de filmagens e também na reflexão sobre a obra expositiva com o exemplo de *Alto Cutelo* (2012). Procurei encontrar a fotogenia das imagens em movimento nos filmes que visionei, sendo *La région Centrale* (1969), *A Torino L²* (2011), *Leviathan* (2011) alguns dos exemplos que irei desenvolver ao longo do capítulo relacionado com os conceitos. Não esquecendo que a fotogenia se inscreve no domínio do subjectivo, encontrei em diversos poemas de Michael Snow e de David Shrigley, concepções de momentos que relatei com a metamorfose da janela e, por isso, se tornaram essenciais no pensamento sobre a obra.

Ao trabalhar no campo das imagens em movimento as obras *A Imagem-Movimento* (1983) e *A Imagem-Tempo* (1985) de Gilles Deleuze foram igualmente marcantes para este projecto pelas noções de enquadramento, espaço e tempo no audiovisual, mas também ajudaram no desenvolvimento dos conceitos, pois Deleuze menciona a escola francesa e a

¹ Utilizou-se nesta dissertação a 3ª versão de Walter Benjamin.

² Traduzido em português, O cavalo de Turim.

fotogenia. O seu livro *O Mistério de Ariana* (1996) revelou-se fundamental na concepção de janela, de enquadramento para imagem, ou seja, para dispositivo, pela análise que faz sobre o dispositivo de Foucault, que abordei no primeiro capítulo. Ao desenvolver o tempo da imagem audiovisual recorri a Henri Bergson pelo livro *Essai sur les données immédiates de la conscience*³ (1910), onde este autor expõe a ideia de intuição como método e a desenvolve a noção de sensação da luz, assuntos questionados no processo de montagem.

Concluindo, a investigação principal do tema da janela como dispositivo foi realizada a partir da investigação dos ensaios de Anne Friedberg, Foucault e Deleuze; já para os dois conceitos centrais, a fotogenia e a aura, focalizei-me em Jean Epstein, Walter Benjamin e Didi-Huberman; para o desenvolvimento de noções audiovisuais empreguei Deleuze e Henri Bergson. Autores como Viktor Chklovski, Heidegger e Paul Virilio foram igualmente investigados acerca das concepções de desfamiliarização, a *Ge-stell* e sobre a estética do desaparecimento, respectivamente.

Ao ter realizado uma investigação que acompanhou a criação artística, par a par, escolhi integrar as obras e os artistas ao longo dos capítulos mantendo a metamorfose da janela um tema omnipresente a todos eles. Ao longo da dissertação todas as citações foram traduzidas livremente, excepto o poema de Michael Snow.

Inicia-se a investigação a partir da noção de janela com o capítulo “A observação de uma janela, de enquadramento para imagem” onde é apresentada a ideia de janela como imagem que vai ser crucial na apreensão dos conceitos. Expõe-se o princípio do processo de trabalho, com uma breve explicação sobre como foram iniciadas as filmagens e é desenvolvida a ideia de janela como imagem *per se*. Parte-se da noção básica de Alberti para atravessar inúmeras janelas na arte até chegar à obra Michael Snow, com destaque para *Solar Breath (Northen Caryatis)* (2002). Apreende-se também a ideia de janela como dispositivo através da análise do conceito, como é desenvolvido por Foucault.

No segundo capítulo “A imagem em movimento da janela” são desenvolvidos os conceitos fotogenia e aura, através do contexto da estética das imagens em movimento. Este foi decomposto em três subcapítulos: O primeiro subcapítulo, “Pensamento sobre a estética: o impressionismo francês” divide-se em duas partes, a primeira onde se faz uma introdução ao pensamento sobre a estética no início do século XX, mencionando o cinema impressionista francês e os seus realizadores e a segunda onde se apresenta o conceito de fotogenia, como foi idealizado por Louis Delluc e posteriormente por Jean Epstein.

³ Utilizou-se a tradução em inglês *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness* (1921), 4ª Ed. Inglaterra: Universidade de Cornell.

Apresento alguns exemplos de obras onde se podem vislumbrar a fotogenia, como a de Béla Tarr e Michael Snow; No segundo subcapítulo “A distância das Imagens: características da aura” é apresentado o conceito de aura como foi desenvolvido por Walter Benjamin e Didi-Huberman; por fim, no último subcapítulo “As convergências da fotogenia e da aura” efectua-se uma reflexão sobre a articulação de ambos os conceitos, relacionando três pontos de concordância entre eles: uma presença; a mediação baseada em características comuns ao meio audiovisual e a transfiguração dos seres filmados pela mediação tecnológica.

No último capítulo “*Janela de Tempo*: criação do vídeo” apresenta-se o vídeo final e o processo das escolhas audiovisuais integrando as convergências apresentadas anteriormente. As teses de Gilles Deleuze, Bergson e Epstein serão amplamente analisadas em três subcapítulos. No primeiro, “Montagem: a presença e o tempo da metamorfose” onde se integra a primeira das convergências dos conceitos na metamorfose visual e se pondera sobre o processo de montagem, tendo atenção às noções de tempo e movimento para apresentar a presença da janela. No segundo, “A fotogenia do Som” desenvolve-se o conceito de ambiente sonoro realizado para o vídeo e discorre-se sobre a narrativa e a desfamiliarização da imagem com alguns exemplos retirados da *Janela de Tempo*. Por fim no terceiro, “Mediação entre a câmara, a janela e o observador” faz-se uma reflexão sobre a projecção do vídeo no espaço expositivo utilizando exemplos de Michael Snow e Pedro Costa, e sobretudo, apresenta-se a mediação entre vídeo e espectador realizada pela aura e a fotogenia.



Fig.2 *Janela de Tempo*, 2014, 12 min

1 A observação de uma janela, de enquadramento para imagem

Tudo começa a partir de uma janela. Uma janela, resguardada no canto de uma sala, que recorta uma paisagem de um jardim que sempre conheci. Ao olhar através daquele enquadramento deixei que a janela se revelasse através do tempo. O centro desta dissertação é essa janela, pelo que, é necessário explicar qual a noção de janela que é proposta e qual o caminho percorrido na passagem da sua concepção de enquadramento para imagem.

Mas a dança da paisagem é fotogénica. Através da janela de um comboio (...) o mundo adquire uma nova vivacidade especificamente cinematográfica. (Epstein, 1921, 237)

Começo com uma citação do realizador e teórico Jean Epstein quando se pronunciou sobre a vivacidade do que é visto através da janela, ao justificar o movimento como criador da fotogenia das imagens, que será desenvolvido no capítulo seguinte. A paisagem é vista através do enquadramento, mas nesta dissertação a janela pretende ser mais do que uma moldura para uma imagem. Ela própria é imagem.

A janela é uma abertura para luz e ar. Abre; fecha; separa o espaço de cá e lá, dentro e fora, à frente e atrás. É uma abertura para um mundo tridimensional, uma membrana onde a superfície ganha profundidade, onde a transparência encontra uma barreira. (Friedberg, 2006, 1)

Ser uma abertura no espaço arquitectónico que permite ver o que está por trás é a definição mais comum desenvolvida sobre este tema na arte⁴. É uma noção iniciada por Alberti no tratado de perspectiva *De Pictura* (1435), onde escreveu uma metáfora da janela como enquadramento da imagem. Como Anne Friedberg analisou, embora distinguisse a janela como um enquadramento, Alberti deu com este tratado duas visões acerca da mesma, primeiro como uma abstracção e segundo como objecto arquitectónico. Estes dois aspectos radicam nos caminhos que a arte acabou por percorrer: ora como um objecto prático e arquitectónico, ora como uma abertura para uma vista. A janela como um símbolo e como uma abstracção de si mesma e da sua ambiguidade. Como exemplo, Niépce fez a primeira fotografia a partir de um enquadramento de uma janela [Fig. 3] e Vermeer, utilizou a janela pela sua função específica de entrar luz [Fig. 4].

Em oposição, a escultura de Duchamp [Fig. 5] ou a pintura de Magritte [Fig. 6], pelos simbolismos atribuídos, pertencem em exclusivo ao mundo da arte e subvertem a noção de janela.

⁴ Ver *Windows in Art* (2011) de Christopher Malters e *The virtual Window* (2006) de Anne Friedberg

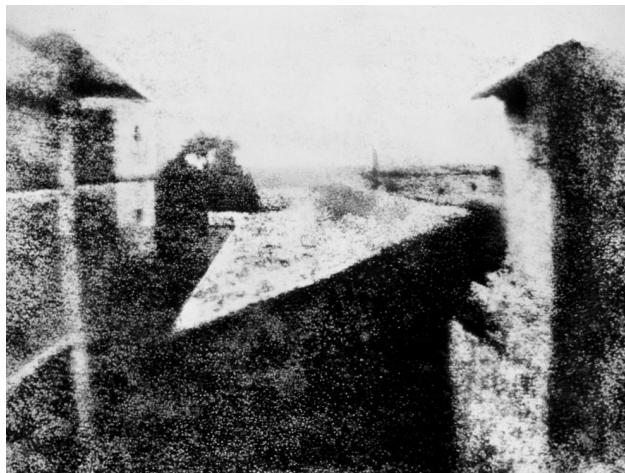


Fig. 3 Joseph Niépce, *View at the window at Le Gra*, 1826. © National Geographic



Fig. 4 Jan Vermeer, *A Girl Reading a Letter at an Open Window*, 1659. Óleo sobre Tela. 83x64.5cm, Gemaldegalerie, Dresden.

Mais contemporaneamente observa-se no vídeo *Windows* (1975) de Peter Greenway uma reflexão sobre o enquadramento, que recaiu na abertura da janela para um fim satírico, com a contagem de quantas pessoas caíram de janelas em Inglaterra [Fig. 7]. A partir das diversas noções de janela, reflecti sobre a ideia de imagem *per se*.



Fig. 5 Marcel Duchamp, *Fresh Window*, 1920. Madeira, Metal, Feltro. 89x532x99 mm. ©Succession Marcel Duchamp ADAGP, Paris and DACS, Tate London 2014

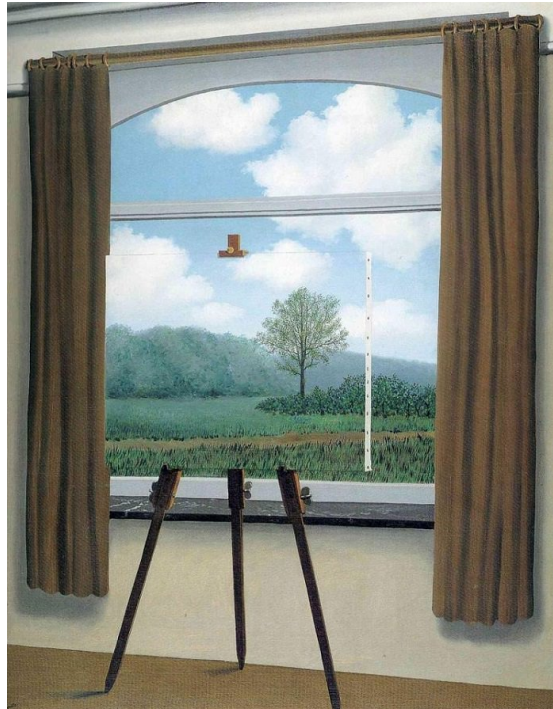


Fig. 6 René Magritte, *La Condition Humaine*, 1933, óleo sob/Tela, 100x81x1,6cm. © National Gallery of Art, Washington



Fig. 7 Peter Greenaway, *Windows*, 1974, 16mm, 4 min

Antes de existir uma noção de imagem foi necessário compreender a janela que se encontrava à minha frente. As suas dimensões, a sua forma quadrangular e a sua grelha constituem a aparência cujos aspectos influenciam o enquadramento da imagem. Nos anos 20 esta relação foi debatida por Auguste Perret e Le Corbusier numa rivalidade

entre a janela vertical e horizontal⁵. A discussão centrou-se na relação do homem com a arquitectura, sendo que duas janelas diferentes, mantêm a sua ideia de abertura para um espaço que é percebido como uma só imagem. A minha janela não “rasga” a casa como Perret afirmou que as janelas horizontais de Corbusier faziam, nem pode ser considerada uma *porte-fenêtre* pela sua forma quadrada, no entanto, mantém uma proporção humana apropriada para visualizar uma imagem como Alberti mencionou. Esta investigação sobre modelos de janela permitiu a construção de um pensamento ligado ao enquadramento da imagem em movimento e, mais tarde, uma reflexão sobre a exposição do vídeo no espaço, considerando o tamanho do ecrã em que é projectado, como irei desenvolver no capítulo respectivo à obra.

A janela é feita para iluminar, para deixar entrar luz no interior, é essa a sua primeira razão de existência, a sua primeira qualidade (...) a sua segunda qualidade é embelezar a fachada com as diferentes formas que pode tomar. (Perret, 1923, 126)

A segunda qualidade apontada por Perret, puramente estética, é uma estreita concepção da janela enquanto dispositivo. A janela revela a sua forma alterando a fachada do edifício. Porém, ao considerar que o observador se encontra no interior do espaço e não

⁵ *The modern window: Perret v. Le corbusier* um caso de estudo sobre a forma das janelas. Ver Friedberg, 2004, 123

fora, a janela perde o conceito de embelezar, logo torna-se numa peça autónoma. Fica livre do seu espaço arquitectónico, heterogénea dos seus pares, destaca-se pelo enquadramento que a torna autónoma de tudo o que está para lá do seu olhar. Esta autonomia faz dela um objecto que se expõe para ser observado assim, no seguimento desse pensamento, considerou-se o dispositivo de Foucault.

O dispositivo está sempre inscrito num jogo de poder (...) ligado a configurações de saber que dele nascem mas que igualmente o condicionam. (Foucault, 1977, 140)

Dispositivo é um conceito que abriga em si todos os conjuntos de discursos, instituições, organizações, leis, enunciados que compõem uma certa rede na qual se podem desenvolver. Para o filósofo um dispositivo só podia ser definido a partir de elementos que intervêm num conjunto preciso assim, procurei determinar que tipos de constituintes tornam a janela num dispositivo. Quais as suas forças, a sua ordem e qual o condicionamento que une todos os seus elementos. Foucault delimitou que um dispositivo opera segundo forças que estabelecem uma relação com um sujeito através das dimensões de visibilidade, de enunciação e de poder, ao explorar a luz e as transformações visuais. Estas transformações ocorrem enquanto delimitações que criam o próprio dispositivo para ver e ser visto, como é o caso da janela. O autor também viu ínfimas possibilidades de utilizar o conceito de dispositivo, sendo para ele um problema ainda não resolvido; na sua génese destacou-o como um tipo de formação que tem como função responder a uma urgência, a uma causa, tendo portanto uma estratégia dominante (Foucault, 1979, 139). A partir desta ideia, Deleuze fez a sua contribuição para o desenvolvimento e compreensão deste conceito.

Cada dispositivo tem o seu regime de luz, uma maneira como cai a luz, se esbate e se propaga, distribuindo o visível e o invisível, fazendo com que nasça ou apareça o objecto que sem ela não existe. (Deleuze, 1996, 84)

Esta citação é o início de uma aproximação à metamorfose da janela, pois como pode ser observado no vídeo é num gesto da luz que algo surge na janela para além do objecto. O dispositivo opera de acordo com várias enunciações que expandem a sua natureza de uma forma subjectiva. Definem pontos de regularização, de novidade e de criação que sustentam a sua transformação e a sua ruptura de antigo dispositivo (Deleuze, 1996, 92). O dispositivo necessita da memória para se tornar numa actualidade que está em constante mudança. A sua antiga forma não se torna em algo exclusivamente novo, mas algo novo dentro dos parâmetros já conhecidos (Deleuze, 1996, 92). A janela é considerada

um dispositivo porque contém em si todas as características de poder e de transformação que um dispositivo suporta, estabelecendo uma ordem ímpar que se dirige a quem observa. Necessita de tempo para se revelar como algo mais do que si mesmo e é nesse tempo que se estabelecem as forças dominantes que a suportam. A luz e o movimento dos pequenos elementos fazem com que exista uma constante novidade dentro do que é passível de ser visível na janela, seja a árvore, o cão ou o vidro partido. Tudo surge como parte dos parâmetros da imagem, como tal que nada aparece despropositadamente fora da ordem que a cria. Assim, a janela é um dispositivo, uma imagem *per se*, ao reger-se segundo uma subjectividade criada a partir da sua própria natureza e que desenvolve, quase de forma hermética, a sua representação a partir dos seus elementos apreendidos.

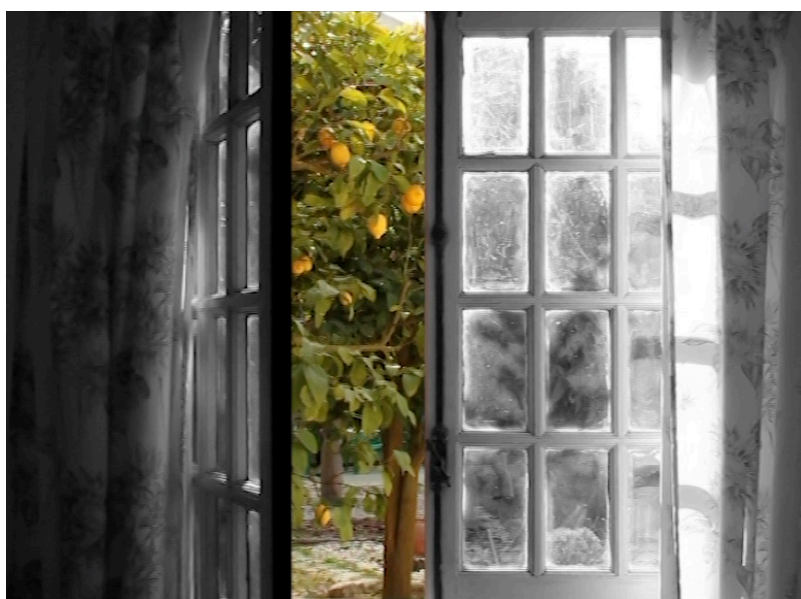


Fig. 8 Mafalda Relvas, *A Janela*, 2012, 6 min

Esta noção de janela como dispositivo iniciou-se após a realização de um primeiro vídeo. Ao realizar um projecto na licenciatura, que se centrou num olhar sobre um enquadramento, escolhi produzir um vídeo *A janela* [Fig.8], que consistiu na observação da paisagem para lá do enquadramento da moldura ao longo do tempo. Após a conclusão do vídeo⁶ continuei as filmagens porque existia algo misterioso que permanecia por se exhibir. Esta decisão de permanecer a olhar pela janela pode ser declarado como um instinto ao visualizar os pequenos instantes que resplandeciam de vida a imagem. Como uma intuição metodológica de Bergson⁷, a janela assemelhava-se a uma imagem tempo, que se revelava e

⁶ Disponível em linha <<https://vimeo.com/57274535>>

⁷ Bergson define na sua filosofia a intuição como método, através de regras como duração, memória e impulso vital (Bergson, 1921). A noção de duração será mais tarde analisada nesta dissertação quando for desenvolvida a imagem em movimento da janela no último capítulo.

que se modificava numa manifestação fugaz que só poderia ser captada através das imagens em movimento. Comecei por ver a janela como uma *Ge-stell*, uma imagem enquadrada do mundo representativa de pensamento, de tempo e de movimento (Heidegger, 1977, 10). A janela retribuía o olhar com personalidade. Assim, através de um diálogo entre olhares, enquadrei a câmara para registar essa essência.

As filmagens decorreram com uma consciência do tempo, num compasso de espera, contemplação e de presença. Ao acompanhar o passar do tempo junto da câmara, recordei o que Pedro Costa mencionou acerca das filmagens no *Quarto da Vanda*. Segundo o realizador “O cinema faz-se sozinho já não nos ocupamos dele” (Costa, 2012, 82), sendo necessária uma rotina e presenciar os momentos que estão a ser filmados porque só assim seria possível ser surpreendido. O mesmo aconteceu ao rever as filmagens da janela. Existiu sempre algo novo: o vento sobre o limoeiro e sobre a laranjeira; o caminho por percorrer (que às vezes foi trilhado); no canto da portada, uma teia de aranha ou uma mosca desenharam na luz por entre as sombras dos vidros riscados. A janela permanecia num estado de constante mudança que se definia não pela sua alteração e imediata imobilidade, mas pela sua modificação no tempo (Deleuze, 1986, 37). Como irei desenvolver, será na duração da metamorfose da imagem tempo, que poderá surgir a fotogenia e aura, enquanto que a duração da filmagens será uma referência imediata⁸, que se tornou decisiva para o planeamento da montagem.

Através da observação contínua, um pouco como Victor Erice em *El Sol del Membrillo*⁹ (1992), verificou-se que a imagem de estação para estação do ano alterou-se e que a luz era o elemento indissociável da sua transformação. Assim, a efemeridade da luz contribuiu para a formação de um arquivo da transformação visual na imagem da janela. Um arquivo semelhante ao de David Rokeby em *Machine for Taking Time* (2001-2004), onde durante 4 anos foram capturadas imagens do mesmo percurso na mesma paisagem que depois surgem aleatoriamente condensadas através da montagem. Como será posteriormente desenvolvido, é a claridade que incide na janela que proporciona uma maior alteração na imagem. Abel Gance, um dos percursores do impressionismo francês já havia afirmado que “o futuro dos filmes é um sol em cada imagem” (Virilio, 1980, 55). Assim, é a luz e o seu movimento contínuo que desenham a essência da imagem e que a

⁸ A duração como referência imediata é uma noção desenvolvida por Henri Bergson em *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1910). A duração de um determinado momento é determinada pela sua heterogeneidade e continuidade. Esta questão será mais desenvolvida no último capítulo.

⁹ Víctor Erice filmou o artista Antonio López na sua demanda outonal de pintar os marmelos cobertos pelo sol. Pela constante alteração, o artista nunca conseguiu terminar a pintura, nunca capturou a essência da imagem.

tornam, como já mencionei, num dispositivo.

Ao longo deste processo, deparei-me com uma obra semelhante do artista Michael Snow, *Solar Breath (Northern Caryatids)* (2002) [Fig.9], que apresenta um plano fixo de uma janela da casa de verão do artista em Newfoundland. No vídeo o cortinado oscila com o vento criando uma coreografia de movimentos que revelam ou obstruem o exterior. Snow decidiu capturar esses movimentos depois de observar que antes do pôr-do-sol a janela juntamente com o vento e os cortinados criavam uma *performance*. O vídeo faz parte de um conjunto de obras fotográficas e fílmicas que mostram objectos que não são criados pelo artista, mas que surgem de surpresa como arte.

O que eu vi neste evento entre o sol e o vento foi o seu potencial como arte. (...) o jogo da luz, da superfície e da duração disse-me: este real, não-encenado evento contém elementos que são a essência para uma obra de arte, uma imagem em movimento cujos valores plásticos trazem inúmeras associações a quem vê. (Snow, 2005, 11)



Fig. 9 Michael Snow, *Solar Breath (Northern Caryatids)*, 2002, 62 min.

O artista afirmou que só após a constante observação ao longo dos anos é que foi possível realizar este vídeo, que pode ser classificado como documentário. O subtítulo dado, *Nothern caryatids*, evoca as esculturas gregas femininas com longas túnicas que faziam parte da coluna como suporte arquitectónico. Deste modo, existe uma analogia entre as vestes da antiguidade e o esvoaçar das cortinas, como um movimento que se prolonga no tempo, num objecto que é também arquitectónico. A imagem apreende o peso mitológico da natureza, da luz, do sol e também do norte. Segundo o artista, a composição criada entre a janela, o sol, o vento e os cortinados é a mais bela e eloquente fala da natureza, onde o

acaso e a escolha coexistem.

A “respiração do sol” observada por Snow é semelhante à metamorfose da janela, por isso não pude evitar estabelecer caminhos paralelos entre ambas, que usufruem na sua essência, da acção principal do sol. Como um espectáculo da natureza, existe uma impressão efémera da luz que dá um carácter específico e único à imagem de cada janela. Foi o mesmo sentimento de reconhecimento de algo para além do objecto que fez com que, tanto Snow como eu, filmássemos as janelas. Contudo, para seguir a ideia da convergência entre a fotogenia e a aura na metamorfose visual necessitei de filmar no decorrer de quase dois anos, de Maio de 2012 a Dezembro de 2013. Filmei a janela durante duas horas, entre as três e as seis horas da tarde, já Michael Snow filmou durante a última hora antes do pôr-do-sol. São dois horários que correspondem ao tempo do sol “nascer” na imagem das janelas, no entanto, apesar da semelhança reflectimos sobre assuntos distintos. Enquanto Snow procurou a leveza no movimento dos cortinados em contraste com a janela eu procurei captar o conjunto de agitações criadas pela luz e pelo vento num reflexo e ampliação da essência da janela.

Heidegger referiu-se à essência como uma singularidade de uma coisa que mantém o seu curso durante determinada duração, uma noção idêntica à de Bergson sobre o tempo das imagens. Logo, a essência vista como uma contínua presença só é possível revelar-se através do tempo. Desta forma, ao ter pensado na imagem em movimento da janela segundo esta ideia, fez todo o sentido continuar as filmagens durante um longo período de tempo.

Durante o desenvolvimento do vídeo visionei as obras audiovisuais de Michael Snow que trabalham o movimento, a percepção, o frame e o som. É possível estabelecer ao longo da sua obra, principalmente com *Wavelength*; \leftrightarrow (*Back and Forth*); *La Région Centrale* (que irei desenvolver no próximo capítulo) e *Solar Breath*, o domínio das especificidades do vídeo e do som. Por essa razão, foram uma grande influência no pensamento sobre a minha obra. Snow procura nos seus filmes transferir uma emoção e uma sensibilidade estética através da exclusividade do meio audiovisual, um princípio que pode ser comparável às preocupações dos realizadores do impressionismo francês, como irei apurar mais tarde. *Wavelength* [Fig. 10] apresenta a imagem de uma janela num *zoom* de 45 minutos. Como «um manifesto ao espaço e tempo do cinema puro» (Legge, 2009, 1) a aproximação à janela é feita por ondas, sonoras e visuais, num estudo profundo sobre o *zoom* e sobre a posição da câmara no espaço.



Fig. 10 Michael Snow, 1966-67, 16 mm cor, 45 min.

Seguidamente <-> (*Back and Forth*) é uma obra que tem o movimento e a câmara como intérpretes da imagem de uma janela. Mais uma vez, esta pertence ao espaço, sendo o movimento o principal foco da obra. A janela como imagem, na obra de Snow, manteve-se sempre em segundo plano, como elemento arquitectónico até ao mais recente vídeo *Solar Breath*. Este, no seguimento de *Wavelength*, é um prolongamento do olhar da janela. Contudo, esta torna-se na imagem principal. O plano é fixo, ao contrário dos outros três filmes, tornando o movimento dos elementos que compõem a janela na principal origem do deslumbramento da imagem. Tal como sucede na obra *Janela de Tempo*. O movimento é um elemento crucial no conceito de fotogenia, como foi idealizado por Jean Epstein, logo o movimento dos elementos da janela desenhados pela luz vão ter uma relevância na composição da imagem. O movimento da imagem, como irei desenvolver no último capítulo, partiu da primeira tese de movimento de Bergson (como ponderado por Deleuze) e reflectiu-se na montagem do vídeo e na reflexão sobre a duração da imagem em movimento.

É possível observar no vídeo *Solar Breath* uma beleza pura visual. É a luminosidade que recai na janela, que a modifica através do tempo, que contribui para a transfigurar numa obra de arte contemplativa, uma imagem tempo. O mesmo se pretende conquistar com a obra *Janela de Tempo*, mas reflectindo sobre convergência da fotogenia e da aura, que vão dar uma designação ao momento de transformação visual.



Fig.11 *Janela de Tempo*, 2014, 12 min

2 A imagem em movimento da janela

2.1 Pensamento sobre a estética: o impressionismo francês

Estamos a testemunhar o nascimento de uma arte extraordinária. A única arte moderna talvez, já segura do seu lugar e da sua futura glória, porque é simultaneamente e unicamente o resultado dos ideais tecnológicos e humanos. (Delluc, 1917, 102)

A imagem em movimento começou a ser debatida em França, no início do século XX, como um meio visual cujas características a tornavam numa arte verdadeiramente moderna e que providenciava uma base epistémica para uma discussão essencialmente estética.

Realizadores e teóricos repensaram a relação entre a imagem em movimento e as outras artes, principalmente com a pintura, ao explorar as implicações de diversas teorias estéticas no meio cinematográfico numa procura das características deste novo média, assim como as técnicas e métodos que permitiam que se tornasse arte. Nesta busca e descoberta não pretendiam criar um método rigoroso, mas sim usar a teoria e a crítica para provocar novas ideias, introspecções e novos filmes. As preocupações estéticas foram fundamentais para os teóricos franceses desta época, ao reconhecer e reflectir sobre a situação da indústria cinematográfica francesa tendo em conta o contexto sociopolítico da I Guerra Mundial¹⁰.

Ao analisar as teorias do cinema francês durante a guerra, pode-se estabelecer que Louis Delluc, Vuillermoz e Diamant-Berger ditaram os parâmetros base de discussão, através da análise de trabalhos de Abel Gance, L'Herbier e Roussel. Esta nova geração de realizadores, onde se destacava Jean Epstein, definiu a primeira *avant-gard* do cinema – o Impressionismo francês. Epstein é considerado um realizador impressionista por integrar todo o pensamento sobre a imagem cinematográfica e por ter tido um papel fundamental no desenvolvimento da fotogenia, que pretendia mudar a forma como era visionado o cinema. Caminhou por várias teorias desde o impressionismo, ao realismo até ao cinema puro e abstracto, sempre colocando na base das suas teorias e filmes questões estéticas, que procuravam enaltecer o cinema. Começou a publicar as suas teorias, em 1921, baseado nas

¹⁰ Começou a existir uma discussão em torno do cinema americano e francês, sendo os franceses criticados pela sua pobreza técnica devido aos poucos recursos da indústria e à falta de apoio na distribuição por parte do governo, em comparação com o aumento da importação dos filmes americanos. Ver Aitken, 2002.

de Delluc e Moussinac¹¹, mas também em Léger, transformando-as, renovando-as e aproximando-se das teorias elitistas de Vuillermoz e Canudo¹².

Existia uma relação intrínseca entre a investigação que se fazia sobre a imagem em movimento com a prática dessas mesmas teorias em filme, com uma coerência no pensamento estético. Louis Delluc avançou com uma série de conceitos que foram depois aprofundados por Jean Epstein: o filme era fotogénico e um meio revelador impressionista de absorção e desfamiliarização, focado em objectos inanimados, rostos ou paisagens. O conceito de desfamiliarização foi inicialmente utilizado por Viktor Choklovski no livro *Arte como Procedimento* (1917), onde analisa as ideias de Aleksandr Potebnia sobre a função da arte em sociedade e a mimesis. Para este último a arte apresenta o desconhecido como referência do conhecido, enquanto Chkolovski vê a arte como um processo de desfamiliarização dos objetos através da mudança de percepção do mesmo.

O objectivo da arte é dar a sensação do objecto como visão e não como reconhecimento (...) a arte é um meio de experimentar o devir do objecto, o que já é passado não importa para a arte. (Chklovski, 1917, 45)

Desfamiliarização ou singularização dos objectos – como é mencionado por esse filósofo – é ver o objecto pela sua representação e não pelo que foi reconhecido, mas percepcioná-lo de forma nova ao “liberalizar o objecto do automatismo perceptivo” (Chklovki, 1997, 45). Outra noção que se pode juntar posteriormente à desfamiliarização é o *unheimlich* teorizado por Freud. *Unheimlich*, traduzido como *uncanny* em inglês ou estranhamento em português, relaciona o impulso emocional no momento em que se visualiza um objecto desfamiliarizado. Freud desenvolve esta teoria no habitual parâmetro da psicanálise, relacionando o paradigma entre desejo e medo no íntimo do observador. Este paradoxo não se coaduna com esta dissertação, porque Freud leva-o para uma estética de medo, que se encontra em contradição com a aura e a fotogenia. Todavia, o choque de sensações provocado é paralelo à fotogenia e à aura. Ao visionar uma imagem existe uma desfamiliarização, uma visão e não um mero reconhecimento como Potebnia defendia. É nessa visão, uma característica da aura e da fotogenia, que esta noção se enquadra na janela.

O interesse de Louis Delluc pela unicidade da imagem e pelo poder de mediação da câmara/ecrã criou este termo que tratou do real como base de representação e

¹¹ *Bonjour Cinéma* (Editions de la Sirène, 1921) foi o livro mais significativo sobre o imagem em movimento deste período. Epstein não só compilou todos os seus ensaios, mas igualmente programas de cinema, com artistas, *posters*, poemas e vários resumos de filmes.

¹² Vuillermoz e Canudo foram apologistas de um cinema para elites, ou seja, alguém com pouco conhecimento sobre esta nova arte nunca a poderia compreender, nem experienciar de forma correcta. Epstein concordou; porém, afirma que qualquer pessoa poderia ver cinema, mas apenas os que estavam predispostos a imergir totalmente na imagem é que o compreendiam verdadeiramente.

significado do filme. Acrescentando que esse real seria transformado pela câmara/ecrã que, sem eliminar o factual ou natural, mudava-a para algo radicalmente novo: “O milagre do cinema é que aperfeiçoa sem alterar a verdade.” (Delluc, 1919, 2). Como Deleuze mencionou, a fotogenia foi um conceito que surgiu nesta época de experimentação do novo meio visual, que procurou definir a imagem cinematográfica pela sua diferença à fotografia. A fotogenia tornou a imagem numa medida majorada pelo movimento (Deleuze, 1983, 73).

O trabalho dos realizadores impressionistas foi consistente na questão da função e forma da imagem em movimento, sendo uma característica interiormente moderna o interesse em provocar sensações intensas no espectador. As imagens eram criadas através de subtilidades na luz, na montagem, numa procura de fazer “cinema puro”¹³.

Apesar de existirem diferentes noções estéticas, formais e plásticas sobre o que a imagem em movimento era ou deveria ser, procurou-se de forma consciente uma especificidade cinematográfica, ao ponto de isolar cada elemento da imagem em movimento¹⁴. Só através de um conceito estético, como a fotogenia, é que se poderia resolver o abismo e alienação entre a cultura e a vida social material, segundo os realizadores da época.

A imagem em movimento, através da fotogenia, possibilitou a natureza transformar-se numa personagem com expressão, revelar a alma das coisas e constituir a extraordinária faculdade de representar o imaterial.

2.1.1 Fotogenia: linguagem da imagem em movimento

A fotogenia é uma teoria que está interligada com a essência do cinema, numa procura de criar uma linguagem exclusivamente cinemática, aumentando o potencial de modificar a percepção. Esteticamente permite que o cinema se distancie das outras artes plásticas, alterando a noção de cinema como arte, dos realizadores como artistas e dos espectadores como participantes activos no filme ao perceberem a verdadeira imagem cinemática. O seu efeito é singular – fazer-nos ver coisas comuns como elas nunca foram contempladas e vê-las pela primeira vez de todas as vezes que visionamos um filme.

¹³ O “cinema puro” é o cinema baseado na montagem. Nesta época os realizadores impressionistas reconheciam que a expressão dos seres filmados através dos meios cinematográficos, como a montagem e o movimento seria o objetivo do cinema puro (Epstein, 1955, 356).

¹⁴ Formalmente, esta *avant-garde* impressionista cinematográfica não tinha regras específicas. Todavia, é possível detectar algumas características formais: no trabalho de câmara através do ângulo, movimento e da focagem; nos dispositivos ópticos com as sobreposições e os filtros; na *mise-en-scène*, com enquadramento e a iluminação; e na montagem, que dava ritmo visual à imagem, não só permitindo uma alteração da temporalidade, fundamental para a percepção da imagem, mas também intrinsecamente ligada à fotogenia.

Desfamiliariza o familiar.

A fotogenia é um conceito, como já referi anteriormente, primeiramente referido no cinema por Louis Delluc no seu livro *Photogénie*¹⁵ (1920), onde começou a delinear um pensamento sobre a imagem captada pela câmara que se transforma perante o olhar do espectador. Embora Delluc tenha desenvolvido este conceito de forma a encontrar parâmetros para que este fosse sustentável, ao mesmo tempo acreditava que a fotogenia era algo que não se conseguia explicar nem racionalizar como teoria estética. Jean Epstein partiu de outra premissa: de que a fotogenia necessita tanto de julgamentos estéticos como racionais e, por isso, procurou através dos seus filmes, captar a essência do cinema utilizando a fotogenia como base para a criação de imagens.

Epstein acreditava que o cinema conseguia revelar e explorar de forma não-linguística e irracional as operações do inconsciente na existência humana, trazendo o inconsciente para o consciente pela extensão de um sentido – a visão. Ele antecipou Antonin Artaud¹⁶ e Dziga Vertov¹⁷ ao escrever sobre a câmara como uma analogia do olho, independente do homem, quebrando as barreiras convencionais da percepção humana. A câmara permitia aceder a uma perspectiva espiritual da imagem ao revelar o inconsciente. Sendo esta uma ideia também do surrealismo¹⁸, Epstein procurou nos seus filmes transferir para a película a expressão mais pura dos sentimentos humanos, concedendo uma nova visibilidade às imagens. No fundo, a estética na imagem em movimento dependia não da invenção subjectiva, mas no impasse do olho da câmara ao descobrir algo de novo no que é visto e conhecido. A analogia da câmara como um olho, que foi estudada por Epstein, é correspondente ao estudo praticado por Michael Snow nos seus filmes, mais especificamente no filme *La Région Centrale* (1969). Pela sua estética e movimento de câmara, acaba por ser um dos exemplos da utilização da fotogenia nas imagens em movimento, envolvendo questões e características que Epstein desenvolveu na época

¹⁵ François Arago já tinha utilizado o termo *Photogénie* (1839) referindo-se a objectos, figuras que tivessem uma aptidão para serem captadas fotograficamente. Actualmente ainda se verifica esta mesma noção de fotogenia como qualidade fotogénica do objecto ou da pessoa.

¹⁶ Artaud propôs um cinema que absorvesse o espectador e o atingisse no subconsciente, uma ideia surrealista, que tornaria o cinema numa arte pura, separada das outras artes, baseada não só na sua forma plástica, mas na possibilidade de manipulação das imagens num tempo e num espaço. Ver *Antonin Artaud: From Theory to Practice* (2007) de Lee Jamieson.

¹⁷ Com o cine-olho, Vertov assemelhou-se a Epstein na concretização da câmara como um olho, mas é na montagem pelos intervalos possibilitados pelo ritmo que Vertov inovou. Ver *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov* (1997), editado por Annete Mitchelson.

¹⁸ É possível ler em vários ensaios sobre o cinema, e mais especificamente sobre o som, a palavra surreal. Epstein, não se revê nas práticas dos artistas e poetas surrealistas, mas menciona Apollinaire em vários ensaios: “A lente da câmara é um olho a que Apollinaire chamaria de surreal (nada como o surrealismo de hoje), um olho despido de propriedades analíticas do ser humano.” Epstein (1926) “Le cinématographe vu de l’Etna” in *Critical Essays and Translations*, 2012, 229.

impressionista.

2.1.2 Características da fotogenia

No ensaio *De quelques conditions de la Photogénie* (1926), Epstein procurou determinar o uso do termo fotogenia e as suas características enquanto linguagem das imagens em movimento.

Descrevo como fotogénicos qualquer aspecto das coisas, dos seres ou das almas, cujo carácter moral é enaltecido pela reprodução fílmica. Qualquer aspecto que não é exaltado não pertence à arte do cinema. (Epstein, 1926, 293)

A fotogenia destaca a verdadeira essência dos objectos, das paisagens e dos seres, através da simbiose da mobilidade e personalidade na imagem filmada. A mobilidade mencionada abrange todos os parâmetros da imagem em movimento, ou seja, a mobilidade do objecto/ser/paisagem é o seu movimento relacionado com o tempo e o espaço da imagem no ecrã, assim Epstein concluiu que a fotogenia de um objecto é perceptível através da sua alteração no tempo.



Fig. 12 Jean Epstein, *Le Tempestaire*, 1947, 35mm, 22min

O movimento da imagem é definido pelo objecto e pela câmara, sendo o plano aproximado¹⁹ o plano que permitia uma maior relação entre a imagem e o espectador. Sendo a fotogenia baseada em movimento e derivada do tempo – usualmente segundos, pois é nessa fracção de movimento que a imagem se transforma – o plano aproximado

¹⁹ Utilizado inicialmente em filmes americanos foi em *Mater Dolorosa* (1917) de Abel Gance, o grande precursor do impressionismo, que o plano aproximado da actriz Emmy Lynn impressionou Delluc e Epstein.

limita o olhar do espectador e permite a máxima expressão do movimento e das sensações.

No entanto, como mais tarde Epstein demonstra no filme *Le Tempestaire* (1947) [Fig. 12], a essência de uma paisagem ou de um objecto é revelado pela imagem em movimento preferivelmente num plano fixo e geral. O bater das ondas dos rochedos anuncia a tempestade e a tragédia no mar, esse arrebatamento provocado pela sequência da falésia enaltece um sentimento profundo pela imagem vista no seu todo.

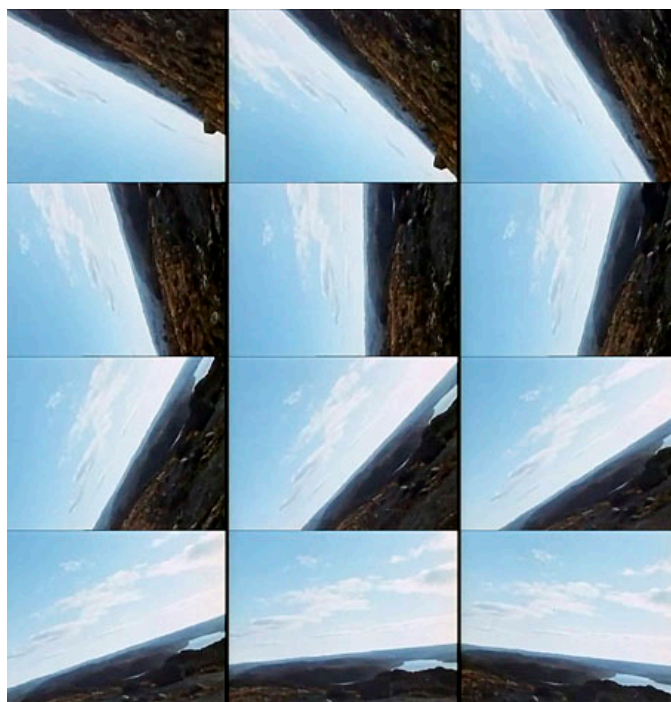


Fig. 13 Michael Snow, *La Région Centrale*, 1970, 16 mm, 180 min.

Em contraste, retomo os exemplos de *La Région Centrale* e de *Machine for Taking Time*, onde Snow e Rokeby idealizaram filmes que são puro movimento de câmara e que revelam a paisagem pela imagem em movimento. O filme de Snow baseia-se no movimento como uma entidade expressiva do ser filmado, criado por um mecanismo que filmou num ângulo de 180°, durante 6 horas, uma paisagem a norte do Quebec [Fig. 13]. Já Rokeby programou a câmara para filmar a mesma paisagem durante 1 hora por dia ao longo de 4 anos no mesmo movimento contínuo [Fig.14]. Esta escolha deu um resultado mais próximo da metamorfose da janela, ao unir na mesma imagem os vários planos de dias aleatórios. Ambos são filmes cujo o movimento dá um renovado olhar enaltecendo o valor da estética da imagem pela sua animação. A fotogenia é inerente ao movimento da paisagem e da câmara. Porém, não é imperativo existir movimento de câmara para se manifestar a fotogenia, como se observa na obra *Solar Breath*.

O cinema permite uma nova percepção das imagens ao transmitirem sensações

intensas. Ver o que conhecemos de outra feição. Para Epstein esta era uma das atrações desta arte – a de maravilhar o espectador. Ainda hoje, as imagens em movimento têm essa capacidade. *A Torinoí Ló* (2011) de Béla Tarr é um desses exemplos. Os minutos iniciais onde o cavalo luta contra as forças da natureza, é uma sequência que sobressai cinematograficamente pelo movimento do ser filmado [Fig. 15]. Esse enaltecimento é um resultado exclusivo da fotogenia.

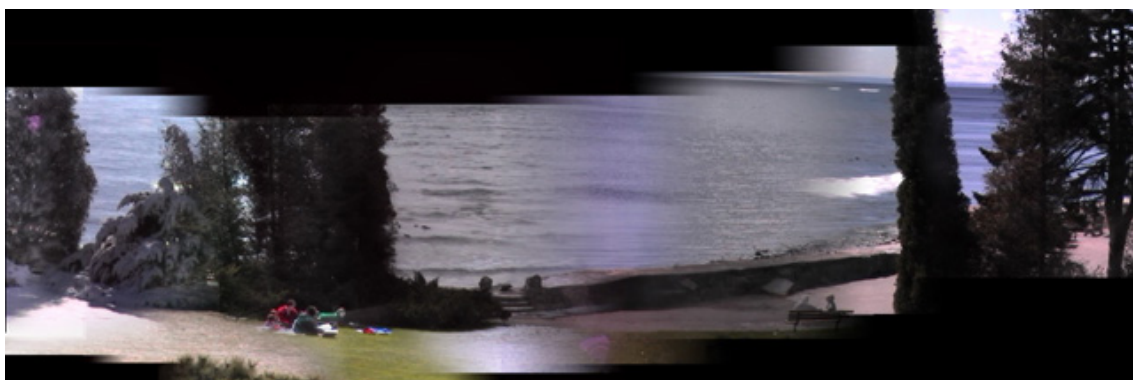


Fig. 14 David Rokeby, *Machine for Taking Time*, 2001-2004, 15-20 min, *loop*.



Fig. 15 Béla Tarr, *A Torinoí Ló*, 2011, 35mm, 146 min.

Epstein defendeu que qualquer coisa filmada ganhava um estatuto de personagem emocional, seja um olho, uma paisagem ou uma janela. A câmara podia permitir a revelação da essência das imagens só por si, mas apenas através do movimento certo e através de ritmo, era possível criar um discurso cinematográfico que abria o campo da objectividade para o plano das emoções. Epstein inicialmente negou o ritmo criado pela montagem, procurando o ritmo do filme através do movimento dentro do plano. No entanto, depois

de ver *La Roue* (1922), redefiniu o conceito de fotogenia influenciada pela montagem²⁰. O movimento continuava a ser a parte crucial da fotogenia, mas o elemento rítmico era expandido para incluir variações integradas nos próprios planos e entre os mesmos, fazendo com que esta pudesse surgir não só dentro dos planos mas nas sequências. Em *Coeur Fidèle* (1923) é possível perceber esta teoria e a sua influência, na sequência do parque de diversões [Fig.16], onde visualmente se cria emoção e história sem palavras.

Anseio por uma cena dramática a bordo de um carrossel, ou em algo mais moderno, como aviões. A feira por baixo e a sua envolvente seriam progressivamente confundidas. Centrifugadas dessa forma, com vertigem e rotação, as qualidades fotogénicas da tragédia aumentariam dez vezes mais. (Epstein, 1921, 237)



Fig. 16 Jean Epstein, *Coeur Fidèle*, 1927, 35mm, 84 min
© La Cinémathèque Française.

É através da fotogenia que se desenlaça toda emoção da possível narrativa. Segundo o autor, esta característica fundamental das imagens em movimento só é possível de ser vislumbrada se existir, num primeiro estágio, uma relação entre a mobilidade e a personalidade do ser filmado, posteriormente, no ritmo criado através da montagem e, por fim, a expectativa e atenção do espectador para com a imagem em movimento no ecrã.

Epstein defendeu teoricamente que relação o espectador deveria ter com este novo

²⁰ Nesta altura a montagem começou a ser explorada como uma linguagem própria do cinema, com diversos realizadores a desenvolverem teorias sobre a mesma, desde Eisenstein a Dziga Vertov. Apesar de apresentarem abordagens diferentes na montagem de um filme, Epstein aproximou-se tanto de Vertov, com os ideais da câmara como objecto que revela a verdadeira imagem, como de Eisenstein, pela ideia de que a imagem cinematográfica pode criar um conceito ou ideia no espectador.

meio: afastamento, imobilidade, atenção perante o ecrã²¹, mas essencialmente uma predisposição para mergulhar na imagem reforçando a experiência da fotogenia como algo pessoal, sensorial e completamente impressionista. Ao longo de todo o seu percurso como realizador, Epstein procurou tratar o tempo em perspectiva e em função do espectador, ou seja, explorou a fotogenia através da percepção que temos do espaço e do tempo ao visionarmos um filme. As cenas podiam ter a mesma duração, mas o tempo poderia ser percebido de forma diferente.

O conceito de fotogenia perdeu a sua importância quando deixou de ser dominante a preocupação estética cinematográfica. O conceito de transformação da imagem, da sua desfamiliarização e ao mesmo tempo da sua revelação permaneceu, mas com outras designações: a *Ge-stell* (desenvolvido por Heidegger), momento sublime (tratado por Walter Pater) ou choque de sensações (denominado por Walter Benjamin). Estes autores desenvolveram, através de diferentes premissas e conclusões, esta concepção de que num momento a imagem se revela e se transforma em algo mais que uma imagem, como Georges Didi-Huberman mencionou, quando se torna uma imagem que nos olha.

Como um acontecimento único, estranho, que nos circundasse, que nos agarrasse (...) e que acabaria por dar origem, nesse golpe de visibilidade, a algo como uma metamorfose visual específica, emergindo precisamente desse casulo de espaço e de tempo. (Didi- Huberman, 2011, 117)

2.2 A distância da imagem: características da aura

A aura é um conceito desenvolvido por Walter Benjamin ao debruçar-se sobre a autenticidade da obra de arte numa era em que começou a ser reproduzida por meios tecnológicos. O autor demonstrou a sua oposição à reprodutibilidade dos novos meios ao atingirem questões relacionadas com a originalidade, a aura e o valor de culto das imagens. Alertou para o risco da tradição ser deturpada por reproduções, ao substituírem o “aqui e agora” do original por cópias que, pela aproximação permitida pelo cinema, substituíam o objecto reproduzido retirando a sua aura (Benjamin, 1938, 210).

Podemos defini-la como o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja. (...) «Aproximar de si» as coisas, espacial e humanamente, representa tanto um desejo apaixonado das massas do presente como a sua tendência para ultrapassar a existência única de cada situação(...). (Benjamin, 1938, 213)

²¹ Estas directrizes têm uma semelhança com as cinco regras de perspectiva de Alberti (*De Pictura*, 1435): existência de um rectângulo variável; a janela como uma metáfora para o enquadramento da pintura; o que é visto através desse enquadramento; a figura humana como a medida média que determina o ponto central da imagem; a imobilidade do observador. (Friedberg, 2006, 33-35). Esta fórmula foi a base para a perspectiva da pintura; contudo, tanto a fotografia como depois o cinema vão considerar estas regras na medida do plano e do enquadramento.

A aura é a essência de um objecto, que vive num determinado tempo e que respira de uma tradição que o torna único. Por esta razão compreende-se a grande oposição de Benjamin ao cinema, não só pela sua reprodução em massa, mas também pela aproximação das imagens aos espectadores, num reconhecimento mútuo que quebra com a distância que advém da aura. Como irei expor no capítulo seguinte, naturalmente muitas das preocupações de Benjamin não vão estar em conformidade com o pensamento do seu contemporâneo Epstei; ocorrendo, porém, muitas situações de convergência entre os dois conceitos quando aplicados nas imagens em movimento.

Inicialmente Benjamin definiu a aura como o surgimento de uma metamorfose visual, que se ergue da distância entre o olhar do observador e do observado através de um vínculo entre a imagem com o tempo e o espaço. A aura foi posteriormente desenvolvida na obra de Georges Didi-Huberman que, ao unir a aura à imagem num sentido mais amplo que Benjamin, permitiu perceber a forma como esta abrange em si essa singularidade.

Didi-Huberman igualmente abordou este conceito ao analisar a distância que existe no olhar que nos é retribuído pelos objectos quando se metamorfoseiam numa imagem. Primeiramente foi necessário fazer uma reflexão sobre a questão da transformação dos objectos ao serem olhados. Esta transfiguração, como um golpe de visibilidade que permite uma retribuição do olhar (Didi-Huberman, 2011, 59), só existe pelo poder de alteração que deriva do movimento do objecto. É com esta singularidade que existe uma fragilidade na imagem do objecto que, quase de uma forma sublime, surge ao olhar momentaneamente, para depois desaparecer. *A Poem* (1975) de Michael Snow faz a analogia desse momento frágil que advém da aura e que ocorre na imagem em movimento da janela.

It Stayed Where I saw it / Then it moved a fraction / To the left and then twice that / Distance again further and further / It disappeared / And just as faintly was visible if you peered / very very closely / and just as quietly it was gone. (Snow, 1975, 3)

Didi-Huberman inicia a questão deste “dom de visibilidade” das imagens ao determinar as várias características (ou poderes) da aura, sendo o primeiro poder e o mais importante a ser aprofundado, o poder da distância. Como Benjamin já havia mencionado, a distância que existe ao vislumbrar a aura é uma dimensão desdobrada num determinado tempo e espaço. Desta forma, a imagem encontra-se num permanente equilíbrio entre a

visibilidade e a perda da aura²² (Didi-Huberman, 2011, 118). Esta constante oscilação regressa a questões do período de filmagens da janela. Onde foi realizada uma reflexão acerca do que seria visível e aurático em contraste com a sombra que poderia desaparecer com na imagem, como irei mais tarde analisar.

O aparecimento de algo distante que nos olha suporta ainda mais dois poderes da imagem – o poder do olhar e o poder da memória. Huberman defendeu, tal como Benjamin havia afirmado, que a experiência da aura como algo pessoal toca no observador através do olhar que é retribuído e não pela simples fascinação do olhar pelas imagens. Cada imagem precede, conseqüentemente de um poder de memória, sendo que um objecto, dotado de uma imagem “aurática”, acaba por conter na sua visibilidade um conjunto de várias imagens. Este aspecto, o poder de memória, a tradição de que Benjamin tanto defendia, dá um significado ao objecto para lá da sua imagem, abrindo as portas para o inconsciente.

Aurático, por conseguinte, seria o objecto cujo aparecimento desdobra, para lá da sua própria visibilidade, aquilo que devemos denominar como as suas imagens; as suas imagens (...) que nos impõem como tantas outras figuras associadas, surgindo, aproximando-se, afastando-se, para poetizar, elaborar, abrir (...). (Didi-Huberman, 2001,119)

Esta memória das imagens acaba por se relacionar com o que Deleuze afirmou acerca da imagem cinematográfica e o seu envolvimento com o mundo real. Ela surge dentro de um limite e distância que une a imagem audiovisual com a imagem do objecto real, de uma forma dupla e simultânea (Deleuze, 1985, 95). Neste relacionamento intrínseco entre o olhar que observa e o olhar que lhe é retribuído é necessário, segundo Benjamin, uma experiência que resulta de um desejo do olhar em ver a aura. Ao ter essa experiência da aura, afirma-se o duplo olhar e uma dupla distância, que vão perpetuamente existir.

A distância não se encontra aqui desenvolvida segundo um princípio divino, mas como uma separação física e palpável entre os dois olhares. Didi-Huberman comparou o poder de distância, de desejo e de olhar, entre o crente e a figura divina, ao considerar o que Benjamin justificou como uma experiência aurática. Seria uma experiência da esfera religiosa. Contudo, a distância não é apenas uma referência subjectiva entre dois olhares, mas um espaço que alude a uma forma de sentir. É através das sensações que a distância

²²A perda da aura é também referida no capítulo *A dialética do visível ou jogo do esvaziamento*, onde Huberman coloca em análise o poder de alteração dos objectos, com o exemplo do carrinho de linhas que se transforma pelo olhar da criança e pelo movimento que se torna, quando imóvel, numa obra de ausência e de perda da aura (Didi-Huberman, 2011, 62).

permite que exista um choque, classificado como uma medida do sublime, no sentido em que a aura irrompe na forma mais genuína da imagem (Didi-Huberman, 2001, 131).

A imanência visual da aura encontra-se comparativamente tratada na obra de Erwin Straus, na reflexão da distância com uma forma espaço-temporal dos sentidos. Segundo o autor, “a distância não é sentida, sendo antes o sentir que revela a distância” (Straus, 1935, 25-60), assim é possível afirmar que a aura surge através da distância que ela própria cria. A imagem mantém uma distância que se torna, como um paradigma do olhar, num espaço que constitui uma dimensionalidade que se desdobra durante o tempo.

A aura existe enquanto aspecto essencial da imagem e só a sua experiência como aparecimento de algo distante determina a existência de transformação visual perante o olhar.

2.3 Convergência entre a Fotogenia e a Aura

A fotogenia e a aura são conceitos que surgiram no início do século XX, numa época que procurou responder às questões predominantes acerca do olhar e a sua relação com as imagens aquando dos novos meios de reprodução. Por um lado, a fotogenia foi a resposta a uma preocupação estética criada pelo cinema e, por outro, a aura foi a resposta a uma apreensão sobre o meio cinematográfico, em defesa da unicidade da imagem. Estes conceitos têm premissas distintas, como irei expor, mas acabam por convergir em três ideias: consideram uma presença na imagem; fazem uma mediação entre imagem e observador; e permitem uma transformação visual pela mediação tecnológica.

Apesar de a fotogenia ser um conceito prévio às publicações de Benjamin sobre a aura, não se conhece qualquer correspondência entre Jean Epstein e Walter Benjamin. No entanto, os ensaios e livros publicados por ambos podem implicar algum conhecimento dos conceitos elaborados por cada um²³.

No ecrã, a natureza nunca é inanimada. Os objectos ganham carácter. As árvores gesticulam. (...) Cada elemento do cenário torna-se numa personagem. (Epstein, 1926, 289)

Seguir com o olhar uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um ramo de árvore que deita sobre nós a sua sombra (...) isto é respirar a aura dessas montanhas. (Benjamin, 1955, 213)

²³ Numa nota de rodapé da *Obra de arte na era da sua reprodutibilidade* encontra-se uma referência a *L'Art cinématographique*, 2 volume, que tem textos de Germaine Dulac, Abel Gance, Lionel Landry, and Léon Pierre-Quint. Epstein é mencionado no texto de Pierre-Quint, grande admirador do seu trabalho, na seguinte passagem “O raio de luz do «olho surreal» como o Sr. Epstein afirma, veio dar luz à minha escuridão” (Pierre-Quint, 1927, 2).

A aura e fotogenia descrevem o fenómeno de mediação do olhar e uma alteração do relacionamento do sujeito e da imagem cinematográfica, mas este facto é visto de forma diferenciada pelos seus autores.

Epstein considerou a câmara como um olho, que fazia transparecer no ecrã uma qualidade estética e subjectiva do que era filmado. A câmara permitia que se concretizasse o desejo moderno de aumentar e aproximar o mundo real. Possibilitava uma representação do universo pelas suas qualidades, mantendo a sua originalidade, o que tornava a figuração não num simples reflexo ou cópia, mas num sistema individual e independente (Epstein, 1946, 312). “As árvores ganham gestos e cada elemento da imagem ganha um carácter”, ou seja, a fotogenia era a imagem *per se*, uma melhoria visual e espiritual do ser filmado.

Esta consideração da fotogenia entrou em conflito com o que Benjamin reflectiu sobre a aura. Segundo o autor, a facilidade de reprodução no cinema destruiu a distância, ao determinar a posição do observador perante as imagens, fazendo-o esquecer-se de si próprio, em predominância do que vê. O cinema foi o perturbador da harmonia entre as imagens e aura, pelo poder de aproximação. A pressão do cinema em aproximar o que não é visto, criou uma personificação que fez perder a qualidade única da imagem. Este poder de proximidade, que Didi-Huberman também mencionou, relaciona-se com a experiência do fenómeno de esfera religiosa, criticada por Benjamin²⁴. Didi-Huberman acabou por refutar, como já foi referido, o conceito de aura como a consciência de uma epifania²⁵, para destacar a distância e a sua imanência visual, como uma nova dimensão do conceito, aproximando-o do conceito de fotogenia.

Benjamin considerou a aura o oposto da fotogenia como qualidade estética. Viu “a ausência da aparência e o declínio da aura” (Benjamin, 2006, 165) como uma consequência negativa do cinema. O respirar da aura das montanhas não era considerado o mesmo que enaltecer essas montanhas esteticamente e a personificação do objecto acabava com a sua aura. Já Epstein via na personificação uma forma de potenciar a unicidade de cada objecto, ao preservar na visão singular da câmara o seu gesto e carácter. O objecto filmado emanava

²⁴ “É muito elucidativo observar como os esforços para fazer entrar o cinema no domínio da «arte» obrigam estes teóricos (...) introduzir na obra elementos rituais. (...). Já existiam obras como *Opinião Pública* ou *Em Busca do Ouro*. Isto não impede Abel Gance de recorrer à comparação com hieróglifos e Séverin-Mars fala no cinema como se poderia falar de quadros de Fra Angélico. O que é característico é que ainda hoje, autores particularmente reaccionários procuram o significado do filme na mesma direcção, se não mesmo no sagrado, pelo menos no sobrenatural.” (Benjamin, 1938, 221).

²⁵ Didi-Huberman viu na teoria de Benjamin uma grande contradição com o pensamento moderno. Ao criticar a concepção de aura como um fenómeno de crença e de culto, mas também a sua relação com novos meios de reprodução, a noção de aura tornava-se limitada no tempo e no espaço. (Didi-Huberman, 2001, 129).

uma alma que o tornava único não só esteticamente como moralmente.

O reconhecimento que os objectos detêm um espírito tornou-se fundamental para visionar a sua transformação visual. O movimento e animação do ser inanimado no decorrer do plano, como foi determinado por Epstein, permitia um despertar visual sem perder a relação intrínseca com o observador. Assim, o animismo criou a *personnage du regard*, que demonstrava um gesto e retribuía o olhar. Esta retribuição pode ser comparável ao que Benjamin e mais tarde Didi-Huberman enunciaram sobre a aura.

A grande objecção de Benjamin acerca do cinema centra-se, principalmente, na ideia de simulacro da imagem única e da perda da, relação unilateral entre o observador e a imagem. Enquanto Epstein reconhecia a capacidade da fotogenia para estabelecer ligações entre o olhar humano e a imagem²⁶, Benjamin não via a possibilidade da aura surgir por meio da imagem em movimento, sendo esta um mediador tecnológico.

É curioso como dois conceitos tão próximos na sua essência foram sempre vistos como opostos pelos seus autores. As divergências acerca da imagem em movimento e da relação entre imagem e observador fizeram com que a aura e a fotogenia prevalecessem distintas de forma conceptual. Contudo, as semelhanças que existem atribuem mais significado e profundidade à reflexão sobre a imagem audiovisual, sobre o observador e o sobre olhar das imagens.

A personalidade é o espírito das pessoas e objectos, é a evidência da sua hereditariedade, o seu passado nunca esquecido, o seu futuro no presente. Todos os aspectos do mundo a que o cinema atribui vida são elevados como se possuíssem uma personalidade própria. (Epstein, 1926, 295)

Ao salientar a personalidade dos objectos recorda-se o momento inicial da dissertação, com o reconhecimento da janela como imagem *per se*. Caracterizada como uma imagem autónoma articula-se directamente com a exaltação visual que sucede pela imagem em movimento. Como Paulo Virilio também refere, na *Estética do Desaparecimento* (1980), é no ênfase da imagem em movimento em prol da forma que se abre caminho para tornar visível o invisível (1980, 18). Em suma, os aspectos enaltecidos pelo cinema têm uma personalidade própria como se pretende mostrar na obra *Janela de Tempo*.

²⁶ Para Epstein, existem duas formas de estabelecer um vínculo afectivo entre o olhar e a imagem. Por um lado o objecto personificado: a arma, o telefone, a maçaneta, que necessitam de uma acção humana para concretizar um acto. Por outro, a aproximação dos objectos, das caras, da natureza, que permitiam um reconhecimento pessoal na imagem. “O gesto que hesita entre duas direcções, a pausa antes do salto, o quase ser, a hesitação, o prelúdio (...)” (Epstein, 1921, 236). Esta referência do plano aproximado é semelhante ao óptico inconsciente mencionado por Benjamin (1938, 233-234).

Existe um desejo intrínseco à fotogenia e à aura de acreditar na existência de uma presença na imagem. Dessa maneira, a primeira noção em que convergem os conceitos é a percepção de que as imagens contêm uma presença, observada como a sua essência e unicidade.

Aceitar a aura como elemento essencial das imagens sem negar os novos meios de visualização, como fez Benjamin, é o primeiro passo para unificar os conceitos. O teórico via na aura a contenção da singularidade e autenticidade da imagem. Todavia, para poder estabelecer um vínculo entre a aura e a fotogenia é necessário ampliar as limitações impostas pelo seu autor. A aparição ímpar da aura era destruída pela reprodução das imagens em movimento. No entanto, se esta for considerada como a multiplicação dessa existência única, a aura conserva-se presente na imagem. O autor desaprovou a pressuposta personalidade que o cinema deu às imagens reproduzidas assim, sempre rejeitou qualquer ligação da aura aos meios tecnológicos. Contudo, no meu entender, essa ligação não pode deixar de existir quando os parâmetros de visualização das imagens em movimento se tornam adequados para vislumbrar a aura²⁷.

Epstein defendeu a presença de carácter nas imagens pela mediação da fotogenia. Qualquer objecto que fosse melhorado visualmente pela imagem em movimento detinha uma personalidade logo, essa presença é comparável ao aparecimento da aura. Assim, a retribuição do olhar ao observador, uma característica da aura, torna-se possível também pela mediação tecnológica.

Destacar a existência de uma presença na imagem em movimento da janela foi a principal ideia para realizar esta dissertação. É a mediação provocada pela aura e pela fotogenia que permite que essa presença se manifeste; como se pode visionar em *Solar Breath* de Michael Snow.

A segunda noção que faz convergir os conceitos é a mediação que ambos proporcionam entre a imagem o observador, segundo aspectos comuns: olhar, tempo, espaço e distância.

Como referido anteriormente²⁸, tanto Benjamin como Epstein afirmaram que só através de uma atenta observação poderia ser visível a verdadeira essência da imagem. O olhar atento permite o desenrolar do tempo sobre o espaço visual e, assim, o aparecimento da fotogenia e da aura. Através das imagens em movimento, a possível criação de um ritmo

²⁷ Relembro as noções de visualização de uma imagem: a distância, o prolongamento do olhar e a imobilidade do observador. Características do visionamento das imagens em movimento no cinema iguais às que Benjamin determina para a aura.

²⁸ Ver citações da p.14.

e montagem possibilita uma abertura para que o observador e a imagem se olhem²⁹. Este cruzamento de olhares, como é mencionado por Didi-Huberman (2011,118), existe pela distância indispensável que se encontra entre ambos. Apesar da aproximação das imagens, feita pelo plano aproximado defendido por Epstein, a imagem em movimento mantinha a sua distância do observador pela sua projecção no ecrã e, de forma paradoxal, pela aproximação de algo novo, ao qual o observador seria um desconhecido. Benjamin menciona a distância como choque de sensações, análogo à fotogenia. Como uma distância que atinge o observador profundamente e que permite aura surgir. Deduz-se assim que a distância provém de uma experiência corpórea e interior devido à mediação do cinema, possibilitada pela fotogenia e pela aura. Esta questão da distância e mediação entre a imagem e observador, foram fundamentais no pensamento da exposição e influenciaram a montagem da obra, como irei analisar mais tarde.

A última convergência dos conceitos existe pela alteração visual da imagem que ocorre condicionada pela mediação tecnológica. Ambos são componentes de uma experiência de transição visual primariamente estética. Essa experiência é única e parte da distância entre observador e imagem, onde existe uma mudança que resulta exclusivamente da transformação visual cinemática proporcionada pela mediação (Wall-Romana, 2012, 53). Que como um retorno inconsciente à história da imagem e do observador torna-se, pela sua modernidade, na revelação tecnológica do sublime³⁰. A câmara permitia uma alteração de perspectiva, pela mediação da materialização, literal e figurativa, das distâncias que pertencem à fenomenologia da estética feita pela fotogenia e a aura. Logo, a mediação tecnológica compõe a dupla distância e o duplo olhar estabelecendo uma relação que permite uma transformação visual do ser durante o espaço e o tempo do olhar. Um exemplo dessa mediação será o documentário *Leviathan* (2012), onde existe uma constante intercessão do que é filmado, através da especificidade do meio audiovisual [Fig. 17].

Realizado por Lucien Castaing-Taylor e Véréna Paravel, acompanha a vida diária num cargueiro de pesca. Aborda as questões do documentário etnográfico numa experiência imersiva para o espectador, que é atingido pela força da natureza, do homem e da máquina. Através de várias câmaras colocadas em pontos estratégicos, entre o navio e

²⁹ “Tratar-se-ia aqui (...) de um olhar trabalhado pelo tempo, de um olhar que daria tempo ao aparecimento para este se desdobrar como pensamento, quer dizer, que daria tempo ao espaço (...) para devir novamente do tempo.” (Didi-huberman, 2001, 119).

³⁰ Para mais desenvolvimento das teorias de Epstein com a tecnologia moderna ver Tom Gunning, “Renewing Old Technologies: Astonishment, Second Nature, and the Uncanny in Technology from the Previous Turn-of-the-Century,” in *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, eds. David Thorburn and Henry Jenkins, Cambridge, MA: MIT Press, 2003, 39-60.



Fig.17 Lucien Castaing-Taylor e Véréna Paravel, *Leviathan*, 2012, 87 min.

os pescadores, o filme consegue subverter o sentido de uma imagem pelas diferentes perspectivas facultadas pela câmara e pelo movimento. Esta mediação permite o despontar da fotogenia e de uma aura que surpreende o olhar e estabelece uma relação mais profunda com o espectador.

Desta forma, a existência de uma presença na imagem, a mediação baseada em características comuns ao meio audiovisual e a transfiguração dos seres filmados pela mediação tecnológica, são as três particularidades que associam os conceitos, permitindo desenvolver a questão principal da dissertação: de que forma a fotogenia e a aura convergem para a percepção de uma metamorfose visual da imagem em movimento de uma janela?



Fig. 18 *Janela de Tempo*, 2014, 12 min.

3 *Janela de Tempo*: criação do vídeo

O vídeo *Janela de Tempo* exhibe, durante 12 minutos, em plano fixo a metamorfose da janela [Fig. 18]. Considera-se uma “janela de tempo” um período indefinido onde algo se sucede resultante de uma acção. Neste caso, a acção é a metamorfose que é movimento desdobrado no tempo. Esta, fugaz e efémera, construída por vários instantes gravados num período de dois anos, converge os conceitos em função da transformação visual, como irei clarificar através da decomposição e análise das características do vídeo destacando as particularidades dos conceitos incorporados.

A fotogenia e a aura integram-se nas especificações da imagem em movimento da janela ao articular com as noções de tempo, espaço, distância a ideia de mediação. As três convergências referidas no capítulo anterior estão presentes no vídeo nas suas dimensões: imagem e som. A imagem da janela vista como imagem *per se*, idealiza uma presença que estabelece o contacto com o espectador, através de uma desfamiliarização do objecto; e o som ou o ambiente sonoro dá uma nova dimensão espacial ao plano fixo da imagem. Ambos remetem para outras noções que acabaram por ser determinantes na reflexão sobre a transformação visual ao longo da criação do vídeo, como é o caso do movimento, da luz e a duração da imagem.

É necessário regressar ao início de tudo, quando a janela começou a ser filmada, porque é nessa escolha que reside o âmago do processo de criação. Como mencionado a decisão de filmar deveu-se a uma intuição de que algo permaneceria por se revelar na imagem, que resulta de um desejo de querer ver para além da imagem em movimento. No fundo, encontrar qual a essência da janela. Justamente, Deleuze, explorou no seu livro *Imagem-Tempo* esta questão de ver para além da imagem em movimento ou da imagem que nos é conhecida. Segundo o autor, para ultrapassar a ideia familiar de uma imagem é necessário juntar-lhe algo que seja intuitivo e não somente racional e concreto (Deleuze, 1985, 37). Assim, procurei captar não só o movimento da janela, mas todos os elementos que consagrariam a imagem: o caixilho, os cortinados, a paisagem, a grelha que suporta os vidros.

Este último vídeo é o resultado de um longo percurso marcado por vários vídeos, fotografias e registos sonoros, que permitiram estabelecer vários processos e opções que permitiram desenvolver neste projecto. Estes foram realizados no âmbito das disciplina de Projecto ao longo do Mestrado de Arte Multimédia, onde realizei uma reflexão visual

sobre esta dissertação. No vídeo *Pensamentos sobre a Fotogenia (Parte I)*³¹ reúnem-se várias obras que pessoalmente causaram uma enorme impressão visual, porque são praticamente um testemunho de como seria possível existir uma convergência entre a fotogenia e a aura. Estão presentes também inúmeras reflexões sobre a fotogenia, a aura e as imagens em movimento. No fim aborda-se a questão do som e do enquadramento da janela, que foi posteriormente desenvolvida no vídeo final do período lectivo do primeiro ano, intitulado *A metamorfose*. Ambos foram experiências que contribuíram para o processo de criação artística. Contudo, existe um vídeo que se destaca por si só: O *Foco*³² mostra vários planos aproximados de diferentes vidros da janela. Através de uma forma mais abstracta utiliza o som, o plano branco e o plano aproximado como mediação da janela. A janela desaparece como dispositivo e existe só pela sombras e riscos de luz que desenham um objecto desconhecido [Fig. 19]. Esta obra era uma opção que este projecto poderia ter seguido, ao separar do objecto o seu propósito, desfamiliarizando-o, tornando-o esteticamente abstracto. Por último, também filmei a janela em película³³, onde em curtos 13 segundos pode subsistir uma possibilidade de deslumbramento visual.

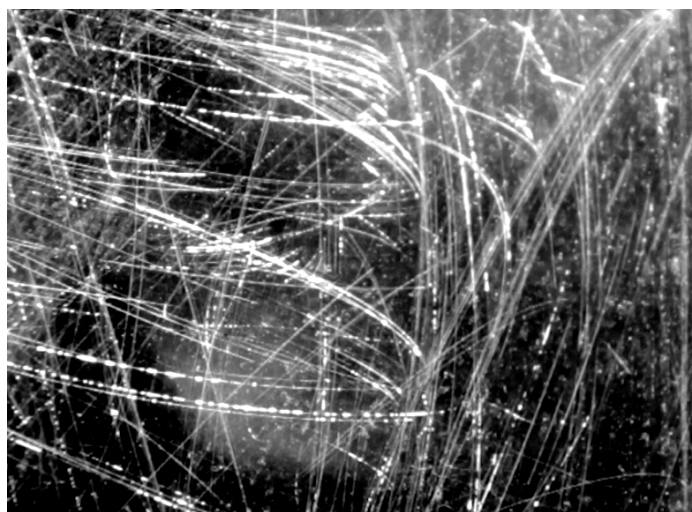


Fig. 19 Mafalda Relvas, *Foco*, 2014, 7 min.

Todos os vídeos realizados durante este processo focaram-se exclusivamente em questões visuais ou sonoras da janela. Contudo, existe um projecto anterior que gostaria de mencionar porque o processo de trabalho revelou ser semelhante na procura da presença da imagem. O vídeo fez parte do Workshop “Multidimensional Interactivity” organizado

³¹ Disponível em linha <<https://vimeo.com/108106790>>.

³² Disponível em linha <<https://vimeo.com/108102678>>.

³³ Disponível em linha <<https://vimeo.com/108105559>>.

pelo CIEBA, em 2012, e resultou de uma instalação intitulada *Pós-Paisagem*³⁴. Apesar de ser uma instalação colectiva, cada artista esteve encarregue de realizar um vídeo acerca de um elemento da natureza através de imagens captadas anteriormente. Ao produzir o vídeo sobre o ar procurei desconstruir a paisagem captada de forma a desfamiliarizá-la para o observador. Um fragmentos desse vídeo surge no início dos *Pensamentos de fotogenia*, como uma forma em movimento, etérea, que paira no ecrã numa nova forma de si mesma [Fig. 20].

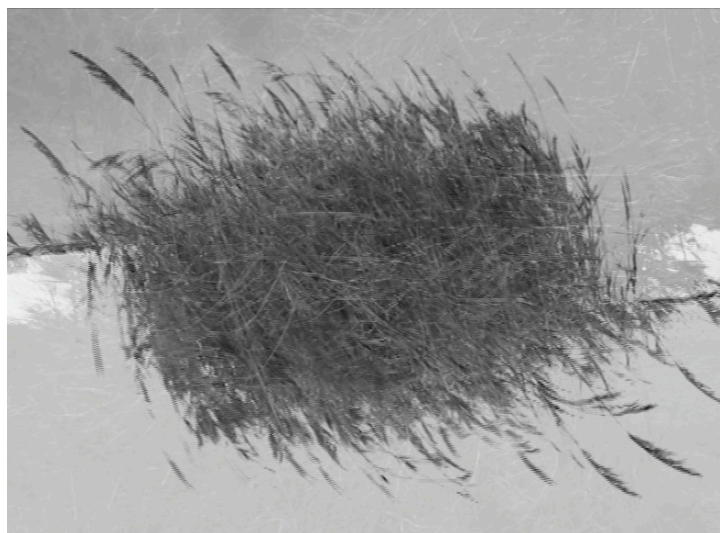


Fig. 20 Mafalda Relvas, *Pensamentos de Fotogenia (Parte I)*, 2014, 6 min.

Numa primeira visualização, vemos a janela como qualquer outra, mas com o desenrolar do tempo pode-se vislumbrar outra dimensão, mais profunda e íntima, que recorre, como a fotogenia e aura, à nossa memória numa procura de reconhecimento. Como James Benning afirmou sobre *13 Lakes* (2004), que procurou encontrar a unicidade dos lagos, igualmente procurei a singularidade da janela. Ao mostrá-la como um conhecimento e não como reconhecimento, colocou-se imediatamente a questão do enquadramento da câmara. Recordo que no primeiro vídeo realizado ainda na licenciatura [Fig. 8], a moldura da janela encontra-se nos limites do enquadramento, portanto não permitia apreender a janela no seu todo. Naturalmente, foi questionado na altura se o que mostrava no vídeo era um fragmento de uma porta que permitia atravessar directamente para o jardim. Actualmente, com a premissa da janela como dispositivo, não faria sentido existir uma imagem dúbia sobre a forma do objecto.

O reenquadramento da janela pretende destacar a sua imagem, de forma revelar a sua

³⁴A instalação esteve patente na cisterna da Faculdade de Belas Artes, da Universidade de Lisboa, do dia 27 de Abril a 11 de Maio de 2012. Projecto apoiado pela FCT.

essência e nesta ideia recorro ao *enframing*, o reenquadramento, como foi exposto por Heidegger. Este situa a imagem como um desafio visual para o observador, impelindo-o a descobrir e a revelar a essência dentro das imagens em movimento, que depois se estendem para lá da sua tecnologia (Heidegger, 1977, 10). Deste modo, enquadrei a janela no centro do ecrã, deixando apenas poucos centímetros de parede que dessem um contexto ao objecto, sem de facto situá-lo no espaço. O que torna a janela num modelo de todas as outras, mas ao mesmo tempo paradoxalmente, fá-la destacar-se pelas suas particularidades. A forma de perceber que singularidades a tornam diferente só poderia ser visualizada com o método de Snow e de Benning – o plano fixo. “As imagens ópticas e sonoras puras, o plano fixo e a montagem definem e implicam precisamente um para além do movimento” (Deleuze, 1985, 37). Através da imobilidade da câmara o movimento faz-se pelo ser filmado e, tal como Bergson insinuou (1910, 104), é na tendência de movimento e não pelo estado fixo do ser que é possível observar alguma transformação visual. O plano fixo é fundamental na construção da metamorfose, onde é visionada por um único ponto de vista num conjunto permanente. Como Epstein referiu, a natureza do plano recorre ao movimento puro do objecto para se definir. Esta escolha do plano foi tomada, após alguma experimentação com planos aproximados e *travellings*, que não permitiam a concentração do olhar no objecto em si, portanto, não permitia que a fotogenia e a aura se manifestassem.

3.1 Montagem: a presença e o tempo da metamorfose

Visionar nas imagens uma presença que as enaltece, ora pelo movimento, ora pela retribuição do olhar foi o espírito que atravessou unilateralmente todo este projecto.

Esta janela, como a janela de Snow ou o marmeleiro de Erice, tem em si uma fotogenia e uma aura que projectam na imagem em movimento uma essência. Mas como se define essa presença? É sobretudo enunciada pelo movimento do sol, pelas perturbações do vento nos vidros e nas árvores. Define-se principalmente pela alteração visual do conjunto de todos os elementos que constituem a imagem, ao proporcionarem uma nova luz à janela. A presença não é só o manifesto da sua aparência pela imagem em movimento, mas é um momento revelador que se descobre num período de tempo. Epstein considerou as duas condições que definem a presença ou espírito numa imagem: por um lado é o seu modo descritivo e, por outro, uma visão da perspectiva interior da imagem. Ou seja, este fenómeno não é demonstrado directamente, mas antes despido das ilusões iniciais que o olhar forma acerca da imagem.

A janela é percebida numa primeira instância, como um enquadramento para uma paisagem que se encontra em constante movimento. É revelada, como já referi, num plano

fixo. Um plano que Epstein via com um enorme desinteresse ao deixar de fora a possível ligação sequencial entre vários planos (Epstein, 1955, 397). Contudo, o plano fixo da janela é na realidade uma sequência, de dez planos, que estão montados através da justaposição dos vários movimentos. O vídeo está editado para que o tempo da imagem seja um produto da imagem em movimento (Deleuze, 1985, 326). Pois, como a concepção da metamorfose deriva da unidade de tempo, permite que se adquira uma nova perspectiva sobre a janela, ao deixar que esta se manifeste pelo movimento.

Deleuze referiu que a imagem em movimento define-se mais pela sua tendência que pelo seu estado (1983, 48), pelo que a sucessão de planos estabelecem um diálogo ao longo do tempo elaborando a metamorfose visual, como se pode observar de forma mais consciente nos minutos 05:15 e 09:20. O objecto é visto como uma variável numa situação transitória e frágil, isolado pela sua visibilidade (Didi-Huberman, 2011, 46), como um caso de mudança constante que se torna substancial em si mesmo. A janela é a epítome desta condição, pois “visual é o acontecimento de que parte; visual é ainda o seu próprio desaparecimento” (Didi-Huberman, 2011, 62). Previamente, Epstein destacou que através da mobilidade interior do objecto, com as suas qualidades, a presença é formada pela sua própria natureza. Assim, com ênfase na evolução e na inexistência de um condição fixa, a única constante é a alteração visual. Este é um assunto que foi bastante relevante durante as filmagens e a montagem pois, como é que se poderia afirmar que num determinado plano a janela revelava a sua essência? Mais uma vez, foi a intuição como método, mas também a certeza de que a metamorfose ocorre porque a alteração visual permite a construção de uma essência. Como dispositivo que é, parte de si próprio e com a mediação da fotogenia e aura possibilita a sua visualização. Não é uma questão de ser visível ou não, mas de ser susceptível de ser visível.

Como Bergson evocou, a existência de uma continuidade e heterogeneidade num objecto permite uma experiência ampliada, semelhante à aura e à fotogenia. Desta forma, a construção da montagem foi realizada com vários planos sucessivos, através da sua sobreposição quase imperceptível. A união dos vários momentos da janela foi influenciada pelos filmes de Jonas Mekas, *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000) e *Out-Takes from the Life of a Happy Man* (2012), os quais unem uma série de imagens diversas gravadas ao longo da sua vida. Tal como Mekas, experimentei unir os vários momentos da janela de forma aleatória e com cortes sucessivos; no entanto, tal como a obra de David Rokeby, optei por uma transição mais subtil dos instantes de forma a criar uma imagem tempo.

A sensação da luminosidade, como foi desenvolvido por Bergson, determina as transições de luz como alterações de quantidade e não de qualidade. Delimita também que cada objecto tem a sua própria luz. Esta questão é fundamental neste vídeo, ao ser a claridade que transparece a janela. Como se pode evidenciar, logo no início do vídeo a janela apresenta-se escura, para depois começar a ser iluminada e adquirir forma. Pelo período alargado de filmagens pude observar as suas diferentes luminosidades. Portanto, no vídeo procurei agregar as diferentes cambiantes, privilegiando as alturas de maior claridade. Como mencionei no início da dissertação, filmei num período em que o sol começava a nascer na janela. É esse amanhecer que está, de uma forma temporalmente compactada, patente no vídeo.

Numa segunda instância ao visualizar a janela, existe a desfamiliarização do objecto, que define também a presença por meio da fotogenia e da aura. O conceito de desfamiliarização está associado a uma representação que ocorre diariamente, como a vida que se desenrola à volta da janela, que é apresentada de um modo focado e centrado em si mesmo. O objecto deixa a sua banalidade e função para ser percebido de forma diferente. A desfamiliarização é mediada pela fotogenia e a pela aura, que por sua vez é definida pelo movimento e pela duração da metamorfose. Mais uma vez, tal como a questão da existência de uma presença, a evidência de uma desfamiliarização só é possível se existir uma completa entrega do observador.

Ao possuir filmagens de dois anos foi particularmente difícil determinar a duração do vídeo, pois essa influencia o aparecimento da fotogenia e da aura. Como Bazin (1975, 101) aludiu sobre o cinema, esta janela encontra-se moldada pelo tempo e a sua impressão é captada pela duração da sua metamorfose. Esta modulação é feita pelos elementos que compõem a imagem, como já mencionei, com as oscilações de luz e os pequenos movimentos das sombras reflectidos nos vidros que espelham a fotogenia e aura [Fig. 21]. Como tal, existe uma modulação temporal. Esta questão foi particularmente inquietante no período de montagem. Sendo a ideia essencial do vídeo a metamorfose visual só poderia expô-la unindo vários instantes, mas tendo um longo arquivo de momentos foi necessário seleccionar e editar de acordo com a qualidade da imagem. No fundo, procurei o movimento em função de um momento, isto é, juntei instantes na medida em que formam uma impressão de continuidade (Bergson, 1910, 18). Segundo Bergson, sem conhecer os dois pontos que se encontram antes e depois da transformação não existe uma duração pelo que é necessário uma simples ordem sucessiva no tempo de uma representação no espaço. É nele que se podem visualizar as alterações. Deste modo, a duração do vídeo não

necessitou de contemplar a duração real da metamorfose pois a sua temporalidade é falaciosa, ao revelar uma situação constante. Todavia, como a fotogenia e aura surgem com o tempo da metamorfose, o vídeo apenas teria de ser longo o suficiente para que o observador pudesse imergir na imagem. Perseguindo esse objectivo o vídeo é visionado em *loop*.



Fig. 21 *Janela de Tempo*, 2014, 12 min.

Apesar da contínua alteração visual existe um início e um fim demarcado na imagem em movimento, sendo a audição o primeiro sentido a situar o espectador no espaço para depois a janela surgir e revelar-se no tempo. O vídeo começa e termina com um plano branco, realçando a importância da luz nas imagens em movimento e também revelando o ecrã como o meio onde o dispositivo ocorre. Assim, ambos os planos brancos podem ser considerados o mesmo ponto, no sentido em que a metamorfose que sucede entre os dois não tem um fim. Este período temporal da janela depende da experiência do espectador. A duração da observação torna o objecto ímpar de todas as vezes que é observado. Esta questão sucede-se pela exposição do vídeo no espaço e pela relação que o espectador tem com o mesmo.

O visível encontra-se inquietado no seu todo: porque, o que está aí presente arrisca-se sempre a desaparecer ao menor gesto compulsivo; mas o que desaparece atrás da cortina não é inteiramente invisível, já que permanece tactilmente retido pela ponta do fio, já presente na imagem repetida do seu regresso. (Didi-Huberman, 2011, 77)

A janela que se encontra entre dois espaços tem a habilidade de ser um plano que transmite uma profundidade onde a metamorfose oscila entre o visível e o invisível. As

alterações estão no nível do plano da janela, mas o que se encontra para lá do seu enquadramento também influencia essa alteração ao dar um relevo ao movimento. Todo o movimento do objecto aliado à passagem do tempo revela a presença que é inerente aos dois conceitos. A janela ao ganhar uma personalidade, ao mostrar num golpe de visibilidade o seu carácter que é construído pela metamorfose visual, retribui o olhar ao observador e aproxima-se. É na distância que a aura e a fotogenia criam uma mediação e convergem para a formação da metamorfose. Contudo, a separação que existe entre a janela e o observador é também criada pelo ambiente sonoro, que acrescenta ao vídeo o espaço onde a janela está inserida.

3.2 Fotogenia do Som

Todos os seres, todos os objectos vão poder falar. É a tarefa dos guionistas estimular os operadores do som em capturar a voz – que existe – de uma nuvem a passar, de relva a crescer. (Epstein, 1955, 148)

O som está estruturado para transmitir a noção de espaço que existe dentro e fora do plano, e induzir o olhar do espectador para a transformação visual que ocorre na janela. Através do ambiente sonoro criado pelos sons que atravessam a janela pretendeu-se dar voz à metamorfose. Como Epstein mencionou, procurou-se capturar o som do invisível e do efémero presente na transfiguração da janela.

Ao reflectir sobre o enquadramento da imagem, neste caso o seu duplo enquadramento (o plano e a janela), que permite ver parte de uma paisagem que se estende para lá do nosso conhecimento e do nosso olhar, considere-a como uma barreira intransponível. A janela, que na sua função original é uma abertura para algo, neste caso tem a particularidade de ser ao mesmo tempo uma obstrução. Rosalind Krauss denotou nessa multiplicidade da janela a possibilidade de encontrar a verdadeira essência da arte (1979, 59), o que acaba por se relacionar com a fotogenia e a aura desenvolvidas nesta dissertação. A paisagem vista através do enquadramento da janela não engana o nosso olhar na certeza da sua continuação para além dos limites visíveis, como Krauss afirmou. Foi esta convicção o ponto de partida para uma reflexão mais profunda acerca da introdução do som na imagem da janela.

A janela é obstáculo onde o enquadramento da câmara se centra e o fora-de-campo é dado apenas pelo ambiente sonoro que alude a uma vida simultânea que a atravessa. O ambiente sonoro demonstra o invisível da imagem, quebra a barreira entre o interior e exterior, entre o som real e reconhecível (como o cão a ladrar 10:34 ou o som do ranger das portadas 11:07) com ruído abstracto que une vários sons (09:25). Todos os sons foram

trabalhados de modo a formar uma mutação sonora que fosse uma sucessão de vários instantes que remetessem para a imagem e para o fora-de-campo. Entre os vários sons ouvem-se pássaros, passos, um mosquiteiro, a janela a ranger, a rádio ligada, as pessoas a conversar, uma sirene ao longe, um relógio e o vento.

Ao trabalhar o som juntamente com a imagem da janela considere os textos de Jean Epstein que abrangem a temática quando surge o cinema sonoro, onde realizou uma introspecção pelas preocupações iniciais da relação imagem/som, como a criação do ambiente sonoro e as questões mais formais e técnicas de trabalhar o som. A relação entre imagem e som, visão e audição, são a derradeira linguagem do cinema, como dois registos de expressão. Para Epstein, o cinema permitiu que existisse uma manifestação do mundo exterior e visual, mas também do mundo interior dos objectos e das pessoas através do movimento. Quando o som começou a ser aliado à imagem, essa relação entre o visível e o invisível quebrou-se, e a imagem deixou de ser a única a sustentar essa ligação, permitindo que o som desse uma nova dimensão ao visível. O som poderia ter três caminhos possíveis ao integrar-se no cinema: a locução, a música, e o ambiente sonoro, que Epstein designa por ruído. Este último vai ser o mais desenvolvido tanto nos seus filmes como nos ensaios. No vídeo encontram-se estas três formas sonoras, que demarcam várias passagens da metamorfose e tecem uma possível narrativa não-linear.

Epstein discorreu do som como outrora discursou da fotogenia que, com o ritmo e sequência, poderia dar uma nova profundidade perceptual ao que é visto. O som, tratado como uma inflexão da imagem, fez transparecer os verdadeiros sentimentos do objecto ou da personagem e criou, por vezes, uma certa contradição entre o que é visível e o que não é. Veja-se o exemplo do vídeo, do som da lareira (0:33), contradizendo a imagem primaveril da janela. Este é um dos exemplos onde se dá desfamiliarização pelo reconhecimento de um som numa imagem oposta. Mesmo que para espectador não seja perceptível o som de uma lareira, que por vezes se assemelha a uma quebra de pequenos galhos, é um som que questiona a imagem que se vê. É mais um exemplo de como o processo de filmagens pode integrar a obra. A janela encontra-se numa casa fria, portanto ao filmar em todas as estações do ano, foi necessário utilizar a lareira e só depois nas filmagens é que pude observar como criava uma antinomia na imagem. Para além desta dimensão, existe claro uma possível inclinação para o observador encontrar uma narrativa. Se bem que não exista uma narrativa, para além da que a janela constrói *per se*.

Retornando ao som, Epstein procurou aproximá-lo, não na medida do volume, mas pela quebra do andamento das ondas sonoras, como uma aproximação a cada nota.

Todas as técnicas experimentadas no movimento das imagens, por Epstein, foram experimentadas em som, como o ritmo realizado pela aceleração e desaceleração, de forma a perceber o domínio do som na percepção do ouvinte. O som da natureza foi o mais utilizado nos seus filmes, como em *La Tempestaire* onde o ambiente sonoro, quase musical, é composto unicamente pelo som das ondas, do mar e do vento. O efeito desacelerado do som e as vibrações acústicas prolongadas no tempo permitem diminuir o som em unidades que depois se podem interlaçar num novo ambiente sonoro. Quando a velocidade do som é alterada, surge uma nova dimensão.

No vídeo trabalhei o som precisamente através da utilização da desaceleração das ondas sonoras e do uso da repetição, numa união de diferentes timbres ouvidos durante o período de filmagens. O início do vídeo começa com a redução da velocidade do som, de um cão a correr à frente da janela, escuta-se como um tilintar que é repetido por diversas vezes (00:16; 01:11; 03:32). Existem repetições de sons no vídeo – como a sirene, o som da lareira e dos pássaros – que têm como objectivo criar a ideia de sobreposição temporal.

Diariamente, a imagem da janela difunde uma metamorfose de uma forma dissemelhante, mas ao mesmo tempo idêntica. Assim, o vídeo junta os dias e os sons de uma forma arbitrária reflectindo a natureza do próprio dispositivo. Um dos exemplos de uma sobreposição de momentos repetidos foi a utilização de um som que, embora resulte da abertura da janela, não corresponde à imagem apresentada no vídeo (11:06); mas sim de outro dia em que esta foi aberta. Esta particularidade de repetição de uma acção permite fazer pequenas alterações que se tornam num eco da própria imagem, da acção e de todos os elementos que se encontram naquele espaço.

A transmutação da janela é vista como uma entidade que origina em si algo mais subjectivo e profundo do que uma simples imagem. Contudo, não deixa de sofrer alterações por razões externas. Um exemplo relevante é a imagem do vidro partido [Fig. 22]. A acção que resultou na quebra do vidro acaba por ser uma simples causa para um efeito visual na imagem. A não-linearidade e aleatoriedade da metamorfose torna o facto de a janela partida ser uma mera sugestão de narrativa, secundária à imagem. Curiosamente, quando a imagem é revelada escuta-se uma voz distante que afirma “Pois é, é assim a vida” (07:42). Esta frase casual de um vizinho é um comentário retirado do seu contexto, sendo uma gravação realizada após o vidro ter sido repostado. Esta união de dois momentos díspares dá ênfase a uma metamorfose da imagem e do som que se expandem numa possível narrativa que vem de fora para dentro do plano. Sendo natural esta situação ocorrer pela duplicidade da janela. A sequência acaba por se tornar num *turning point* visual,

parecendo uma quebra na metamorfose. No entanto, essa quebra que ocorre por breves momentos, não deixa de se tornar também numa das metamorfoses da janela, sendo a transformação de novo retomada numa posição de eterna volatilidade que é mencionada por Didi-Huberman e Deleuze acerca da aura e do dispositivo.



Fig. 22 *Janela de Tempo*, 2014, 12 min

Ao aprofundar a fotogenia, conceito especificamente cinematográfico, e a aura, um conceito que abrange a relação entre imagem e observador decidi utilizar um excerto de uma música, como uma forma de influenciar auditivamente o espectador. A escolha da música remonta ao início do projecto, quando fiz o primeiro vídeo sobre a janela. O vídeo não tem som; contudo, a música *Tristão e Isolda* de Wagner era a que escutava quando montava o vídeo. Utilizada por inúmeros realizadores³⁵, num sentido de direccionar o espectador num determinado sentido da narrativa, surge no vídeo imediatamente antes da janela partida. Acabando por transmitir um valor sensorial que abarca com o arquétipo de nostalgia associado a uma imagem idílica da janela, ao mesmo tempo que conduz uma expectativa para o que acontece visualmente. Não é por acaso que a música surge associada a uma imagem que foi captada no início de todo este projecto. Todavia, esta intenção de um gesto visual e sonoro da janela, que oscila com as notas da melodia, é apenas uma intenção para ser apreendida pelo observador.

³⁵ Por exemplo, foi utilizada por Alfred Hitchcock em “Muder!” (1930); por Chantal Akerman em “La Folie Almayer” (2011); Lars von Trier em “Melancolia” (2011).

3.3 Mediação entre a câmara, a janela e o observador

A projecção de uma metamorfose na imagem em movimento está intrinsecamente ligada à mediação que advém da distância associada aos conceitos. Existem duas distâncias a ter em consideração ao mencionar a mediação que a fotogenia e a aura estabelecem: a distância entre câmara e janela; e a distância entre os dois olhares, o do observador e da janela, o do espectador e do ecrã. As distâncias estabelecem a posição entre dois pontos que depois se cruzam e unem os elementos necessários para a construção de uma presença que é a base para o visionamento da metamorfose.

A primeira distância é, como Didi-Huberman refere, um paradigma de profundidade. A escolha de enquadrar a janela num plano fixo e fechado permite que a janela seja visualizada com uma tela bidimensional, que quando se abre mostra profundidade no campo visual dentro do seu próprio enquadramento. A janela tem em si o paradoxo de ser uma imagem com profundidade onde se dá a distância (Didi-Huberman, 2001, 134). Esta é física e percebida visualmente, mas também sonoramente consoante a aproximação do som do que se encontra mais longe da janela (11:25). A dimensão sonora permitiu quebrar essa distância, como a mosca que rompe o espaço visual e sonoro no minuto final. Porém, apesar do distanciamento entre câmara e janela ser corpóreo é deturpado pela segunda distância que entra exclusivamente no campo subjectivo. Esta, classificada como uma mediação, permite que a experiência da fotogenia e da aura.

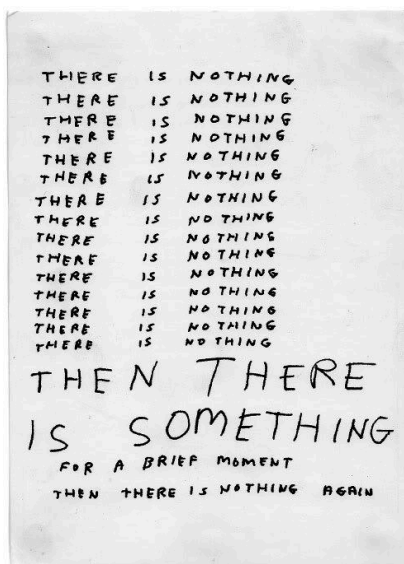


Fig. 23 David Shrigly *There is Nothing*, 2004

Ambas concedem uma nova visibilidade da janela, pela mediação tecnológica da imagem em movimento através de “distância nunca totalmente transposta” (Didi-

Huberman, 2001,119). Considerando que a fotogenia se rege segundo o movimento da imagem desdobrada no tempo, é uma questão de percepção temporal e visual que cria uma distância subjectiva entre a janela e o olhar. É nela, que converge a aura e se confirma a distância pela retribuição desse mesmo olhar. No seu estado de inquietação visual, a janela é enaltecida pela fotogenia e pela aura nessa experiência. Este enaltecimento pela mediação é comparável ao esboço de David Shrigley [Fig. 23].

É numa dupla distância mencionada por Didi-Huberman, medida de forma temporal e espacial, que o observador poderá obter a verdadeira essência da imagem da janela. Portanto, é na experiência da aura e da fotogenia que o aparecimento da distância se reafirma.

Como mencionei anteriormente, os dois conceitos baseiam-se na atenção do observador, correspondida pela janela. A distância torna-se, ao mesmo tempo, uma ligação que é estabelecida pelo desejo de ver mais no objecto e na retribuição dessa atenção por parte do mesmo. Este reconhecimento de olhares resulta no enaltecimento da metamorfose que é percebida como uma mediação estética da imagem.

Ao observar o vídeo, percebe-se a metamorfose num determinado tempo e espaço, que pertencem ambos ao vídeo mas depois se exteriorizam no espectador. Por isso, a forma expositiva da *Janela de Tempo* implicou diversas reflexões. Inicialmente, tanto Eptsein como Benjamin referem a mobilidade das imagens como uma antítese para a imobilidade do espectador, num regresso às particularidades da percepção de uma imagem vista através da janela de Alberti. É na sala de cinema, na escuridão que o ecrã e as imagens em movimento podem prender a atenção do espectador. Contudo, no actual sistema de introdução de filmes, denominados por documentários ou ensaios, em museus e galerias, a relação directa entre espectador e ecrã alterou-se.

Tal realidade é possível observar, por exemplo, nos vídeos de Michael Sow, que passavam em cinematecas causando um certo constrangimento aos espectadores, e actualmente surgem em galerias juntamente com o resto das suas obras mais plásticas. Ou nos filmes de Pedro Costa, que apesar da forte tradição cinematográfica, nos últimos anos, podem ser vistos como instalações, no CAM e no Palácio das Galveias, no Doçlisboa'12, com a obra *Alto Cutelo* (2012). O mesmo sucede com James Benning, com os *13 Lakes*, que são visionados em festivais de cinema, mas que poderiam, se o autor pretendesse, dar esse salto para instalação.

Esta quebra de fronteiras permite uma nova relação entre as imagens em movimento e o espectador. Assim, analisei como exemplo vários formatos expositivos. Em

2009 pude ver na Culturgest o filme *WVLT or Wavelength for people who don't have the time* (2003) de Michael Snow que estava instalado da seguinte forma: numa pequena reentrância, um televisor estava virado para duas cadeiras onde dois auscultadores pousavam. A televisão estava virada para a parede, por isso, o espectador tinha de interromper a circulação livre da exposição, para se sentar e observar. Outro exemplo é de 2013, no Pied-à-Terre em São Francisco, onde a obra *Solar Breath* foi apresentada numa sala escura em que o vídeo era projecto como se estivéssemos numa sala de cinema [Fig. 24]. De considerar ainda outra forma de projecção no *Machine for Taking Time*, onde artista David Rokeby apresentou a projecção sobreposta a uma janela com a mesma paisagem que é mostrada no vídeo [Fig. 25], criando assim uma situação curiosa ao confrontar a imagem real com a imagem em movimento.



Fig. 24 Michael Snow, *Solar Breath (Northern Caryatids)* [Instalação], 2002, 62 min loop



Fig. 25 David Rokeby *Machine for Taking Time* [Instalação], 2001-2004, Gailoch Gallery, Oakville.

Tive a experiência de ver o vídeo *A Janela* no festival FUSO-Festival de Vídeo Arte de 2013 em Lisboa. O vídeo foi projectado ao ar livre, como uma janela que se abria na parede para uma nova dimensão enquanto os espectadores observavam sentados. No seguimento dessa primeira experiência, este vídeo final foi projectado numa sala permitindo ao espectador deslocar-se e visualizar apenas alguns segundos da metamorfose ou sentar-se e deixar-se envolver na metamorfose visual e sonora [Fig. 26].

O vídeo apresentado numa projecção em *loop* permite que haja diferentes perspectivas da mesma metamorfose. Como exemplo, quando registei a janela com o vidro partido só mais tarde reparei que, nas filmagens, uma mosca hesita em entrar dentro da habitação. Essas pequenas descobertas acabam por conferir um valor adicional à imagem. A mutação visual é constante, mas o espectador ao divagar pelo espaço pode apreender a fotogenia e a aura da imagem apenas por instantes. Portanto, toda a montagem feita pelo movimento pode ser percebida em momentos distintos que se unem na sua continuidade.

Na sequência final, observa-se a janela a abrir e aproximar o exterior pelo som e pela imagem [Fig. 27]. Revela-se a árvore e o limão que estiveram sempre presentes; e, particularmente, a janela apresenta uma nova forma de si mesma. No intuito de dar gesto e presença ao objecto, através do seu próprio movimento, as portadas abrem-se sozinhas. O objecto retorna à sua função original, revelando como não é só na sua bidimensionalidade se encontra a fotogenia e a aura, mas que estas são intrínsecas na criação da metamorfose seja qual for a aparência da janela.



Fig. 26 *Janela de Tempo*, 2014, 12 min, *loop*. Instalação na sala 349 da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.



Fig. 27 *Janela de Tempo*, 2014, 12 min

Conclusão

O que começou por ser um interesse visual na janela desenvolveu-se num questionamento sobre a sua imagem audiovisual, abordando dois conceitos que proporcionaram uma profunda reflexão sobre a sua metamorfose. A janela tornou-se nesta dissertação uma membrana que atravessou as questões estéticas da imagem em movimento – que nasceram no início do século passado – e que uniu diversos conceitos e propostas visuais que se movem até à contemporaneidade.

Iniciou-se o primeiro capítulo com a ideia de janela como dispositivo, ao delinear um discurso geral sobre a janela como objecto e enquadramento para posteriormente se tornar imagem *per si*. Foi fundamental definir a janela que se pretendia tratar e de que forma esta se podia afirmar como dispositivo. Por esse motivo realizou-se uma reflexão sobre o conceito de Foucault. Definiu-se que é um dispositivo porque desenvolve um discurso que, dentro dos parâmetros da imagem, acaba por se transformar e expandir para além de si própria. A partir da sua natureza a janela é uma imagem tempo e uma *Ge-stell* que detém de uma presença que a define. Este significado da janela possibilitou o início do processo de trabalho das filmagens e o estabelecimento de algumas influências que permitiram reflectir sobre o projecto. Como é o caso do filme *El sol del Membrillo*, *Machine for Taking Time*, ou os filmes de Michael Snow, principalmente *Solar Breath* e *Wavelength* que permitiram descortinar algumas escolhas realizadas na criação audiovisual. Em suma, procurou-se definir a noção janela como imagem *per si* para delimitar o caminho para o desenvolvimento dos conceitos e do vídeo final.

A partir de ideias gerais, como imagem-movimento e tempo, circunscreveram-se as especificações da janela até à fotogenia e a aura, por serem conceitos estéticos que abrangem em si outras noções do âmbito audiovisual. Com esta perspectiva as convergências começaram a formar-se e a distinguir-se em função da transfiguração da janela.

No segundo capítulo analisou-se mais profundamente cada um dos conceitos para compreender as suas semelhanças. Enquadrou-se o pensamento sobre a estética das imagens em movimento no início do século XX, com um estudo acerca dos realizadores impressionistas e uma introdução ao conceito de fotogenia. Através de uma reflexão sobre as especificidades das imagens em movimento, aumentou-se na época um novo interesse pelo real. Desse modo, os objectos e seres filmados eram enaltecidos pela fotogenia, uma faculdade exclusivamente cinematográfica, que permitia a natureza transformar-se numa personagem com expressão. Esta alteração de percepção das imagens em movimento

permitia a desfamiliarização dos objectos, ao serem vistos pela sua representação e não pelo seu reconhecimento. Foi fundamental abranger este conceito de Choklovski porque a fotogenia contém um poder de mediação que altera a percepção do ser filmado e a desfamiliariza. No desenvolvimento da fotogenia como uma linguagem da imagem em movimento analisei as suas características, como foram problematizadas por Jean Epstein. Segundo o autor a fotogenia permite uma revelação do ser filmado. É através do movimento e das pequenas oscilações, num determinado tempo que a fotogenia revela o carácter do objecto, ser ou paisagem. Assim, a essência da janela só poderia ser revelada ao longo do tempo através da metamorfose visual. Utilizei alguns exemplos de como a fotogenia surge em diferentes filmes, como o *Le Tempestaire*, o *La Région Centrale* ou *A Torinoí Ló*. Em todos está presente o movimento que permite essa revelação visual inerente à fotogenia.

Após explorar a fotogenia como característica essencial na percepção da metamorfose conciliei o conceito de aura. Por ser uma noção amplamente utilizada nas artes visuais, decidi investigar apenas dois autores para o seu desenvolvimento, Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman. A aura segundo estes autores, é a essência do objecto, que vive num determinado tempo e que surge de uma relação de afastamento entre objecto e espectador, num vínculo entre imagem, tempo e espaço. Ao aprofundar a metamorfose de uma janela, este conceito responde à distância que se ergue pela desfamiliarização que o olhar cria com as imagens em movimento. As diferentes noções que Didi-Huberman atribuiu à aura, como o seu poder de distância, de memória e de olhar, coincidem com a opinião de Deleuze acerca da imagem cinematográfica e com poema de Michael Snow que faz a analogia desse momento frágil. No fundo, a aura é um aspecto essencial das imagens, pois só através da sua experiência como algo distante é que se consegue determinar a existência de uma transformação visual.

No seguimento da investigação da fotogenia por Epstein, da aura por Benjamin e Didi-Huberman procurei as convergências entre os conceitos, com a perspectiva de descortinar a resposta à questão central: de que forma a fotogenia e a aura convergem para a percepção de uma metamorfose visual na imagem em movimento de uma janela? Através da investigação realizada observaram-se três formas de convergência: transparecem a essência da imagem; possuem características comuns e concebem uma mediação tecnológica.

Definiu-se que é na ideia da existência de uma presença que a aura e a fotogenia se manifestam numa vertente estética, mas também subjectivamente no pensamento do

observador. Esta primeira convergência é, em retrospectiva, também a minha primeira abordagem em relação à janela, pelo desejo de ver mais para além da imagem. Ao filmar um objecto familiar que pertence a uma casa onde passei muito tempo da minha infância, existiu no início do processo de filmagens uma intuição que conseqüentemente foi alterada para algo mais consciente ao longo da investigação e filmagens. Ao vislumbrar algo para além da imagem, uma presença que na altura era indefinida, acabou por se manifestar no desenvolvimento de toda a dissertação.

A definição da presença é um resultado da segunda convergência, através da conformidade dos conceitos com aspectos específicos do audiovisual que criam uma mediação pelas suas características comuns: os conceitos de tempo, espaço e distância. Estas reflexões foram simultâneas à criação audiovisual, sendo a montagem da imagem e som realizadas de acordo com esse pensamento e desenvolvidas no último capítulo.

A última convergência, a mediação tecnológica, parte da distância que a aura e a fotogenia criam ao transferir uma personalidade ao objecto. Como referi, a metamorfose da janela sucede pela animação de todas as particularidades da imagem, sendo através do movimento que a fotogenia e a aura erguem um espaço tangível entre observador e janela. Pode-se concluir que a presença, as características comuns e a mediação tecnológica perfazem um triângulo que se sobrepõe entre o objecto, a câmara e observador. Foi precisamente estas conexões que a dissertação acabou por revelar na sua vertente escrita e na sua vertente artística.

No último capítulo desenvolveu-se o processo de criação da obra e as questões que se levantaram a partir das convergências, onde surgiram ramificações para outros conceitos que se aplicavam directamente com a criação audiovisual: a desfamiliarização do objecto, o enquadramento da imagem, a luz, a montagem e a duração do vídeo. Através de três dimensões – imagem, som, projecção – expus o percurso e as reflexões acerca do vídeo *Janela de Tempo*. Recuou-se às convergências porque justificam determinadas escolhas audiovisuais. Iniciou-se com a descrição do vídeo e da composição da metamorfose visual, ao reforçar a ideia da janela como uma imagem tempo. Uma imagem onde se pode vislumbrar outra dimensão mais profunda que, com a mediação da fotogenia e da aura, encontra-se por descobrir. Mencionou-se também a ideia de reenquadramento da janela que impele o espectador de vislumbrar a unidade da imagem através do movimento e do tempo. Posteriormente realizou-se a análise da montagem do som e da imagem a partir das teorias de Epstein e Bergson, com foco no plano fixo, na modulação temporal e na inexistência de narrativa. A noção fundamental do vídeo é a existência de uma

metamorfose visual, permitida pela mediação dos conceitos. Desta forma, terminou-se com alguns exemplos que influenciaram a ideia de projecção do vídeo no espaço, como as obras de Pedro Costa, de Michael Snow e de David Rokeby. Realizou-se uma reflexão acerca de questões como a imobilidade e distância do espectador nos novos meios expositivos e de que forma poderiam resultar neste projecto. Terminou-se com o plano final do vídeo em que a janela abrindo-se num gesto determinante faz uma ponte entre a presença do objecto real e da sua imagem em movimento.

Este projecto que abarcou mais do que um pensamento acerca da metamorfose da janela, encerra nesta dissertação toda a investigação realizada acerca dos conceitos analisados. Após esta investigação, concluiu-se que a fotogenia e aura convergem na metamorfose visual ao enaltecerem a qualidade estética da janela, ao fazerem uma mediação que permite uma experiência fenomenológica por parte do espectador. Deduziu-se também, outras ideias transversais à obra e ao estudo: como a noção da imagem em movimento como um processo de descoberta e não de reconhecimento; a consideração da natureza do plano pelo movimento do objecto; e a inexistência de uma condição fixa na imagem, sendo a única certeza a mutação visual.

Esta indagação, de sensivelmente dois anos, não só permitiu estabelecer ligações entre conceitos e noções audiovisuais como viabilizou uma reflexão sobre meu processo de trabalho. Ao partir de um diálogo que se criou pela constante observação e registo audiovisual, abriu-se a janela para certas noções da imagem em movimento que alteraram a minha forma de reflectir e perceber o ser filmado. Todas as questões colocadas, como o enquadramento, a duração da imagem, o plano, o movimento do objecto são assuntos, agora, mais definidos.

No entanto, a janela mantém-se como dispositivo pelo que novos projectos poderão surgir da sua imagem, novas questões e novas criações artísticas. Assim, todo o processo de criação será no futuro repensado, segundo os alicerces estudados na fotogenia e na aura, em prol de uma estética e de uma presença na imagem. A janela permanecerá aberta na sua imagem intemporal. Por essa razão, esta dissertação e a obra *Janela de Tempo* são somente um capítulo que terminou para outro começar.

Referências

ABEL, Richard (1993)

French film theory and criticism a history/ anthology 1907-1939, Princeton University: New Jersey

AITKEN, Ian (2002)

European film theory and cinema: A critical introduction, Indianapolis: Indiana University press.

APORDOC – Associação pelo Documentário (2012)

Doclisboa'12, 10º Festival Internacional de Cinema.

AUMONT, Jacques(1998)

Jean Epstein: Cinéaste, poète, philosophe, Paris: Cinémathèque Française.

BAZIN, André (1975)

Qu'est-ce que le cinéma?, Paris: Édition Définitive.

BENJAMIN, Walter (1938)

“A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica”, in *A Modernidade*, ed. e trad. João Barrento, Lisboa: Assírio&Alvim, 2006

BENNING, James (2007)

13 Lakes Q&A Part 1, [Em linha]. LA Film Festival: 7 Out. 2007. [Consult. A 14 Jun 2014] Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=offsnpj7Gwo&index=2&list=PL57aZj4nMoyiLuDmbhPJ7Of07FPY0PuKY>>

BERGSON, Henri (1910)

Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness, 4ª Edição, Estados Unidos da América: Cornell University Library, 1921.

CASTAING-TAYLOR, Lucien, PARAVEL, Véréna (2011)

Leviathan, [DVD], GoPro HD, DogWoof, França, Estados Unidos da América, Inglaterra: 87 min

CHKLOVSKI, Viktor (1917)

“A arte como procedimento”, em *Teoria da Literatura I: Textos dos Formalistas Russos* coligidos por Tzvetan Todorov, Lisboa: Edições 70, 1999.

COSTA, Pedro, NEYRAT, Cyril, RECTOR, Andy (2008)

Um melro Dourado, um ramo de flores, uma colher de prata, Lisboa: Midas Filmes, Orpheu Negro, 2012.

COUGLHIN, Paul (2000)

Sublime Moments in Senses of cinema, nº11 (Dezembro) [Em linha]. [Consult. a 12 Mar. 2013]. Disponível em < <http://sensesofcinema.com/2000/philosophy-criticism-film/sublime/>>

DELEUZE, Gilles (1983)

Imagem-Movimento: cinema 1, 2ª Edição, Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

DELEUZE, Gilles (1985)

Imagem-Tempo: cinema 2, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

DELEUZE, Gilles (1986)

Bergsonism, Tradução: Hugh Tomlinson e Barbara Habberjam, Nova Iorque: Zone Books, 1991.

DELEUZE, Gilles (1996)

“O dispositivo de Foucault” in *O mistério de Ariana*, Lisboa: Edição Vega.

DELLUC, Louis (1917)

Le Film, nº 94, in R. Abel (1993) *French film theory and criticism a history/anthology 1907-1939*, Princeton University: New Jersey.

DELLUC, Louis (1919)

Cinema, Pans-Midi in R. Abel (1993) *French film theory and criticism a history/anthology 1907-1939*, Princeton University: New Jersey.

DELLUC, Louis (1920)

Photogénie, Paris: Maurice de Brunoff.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1992)

O que nós vemos, o que nos olha, Porto: Dafne Editora, 2011.

DUCHAMP, Marcel (1920)

Fresh Window, [Escultura]. Madeira, Metal, Feltro: 789x532x99 mm. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, Tate London 2014 Disponível em <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fresh-widow-t07282>>.

ELDER, Bruce R. (2008)

Harmony and Dissent: Film avant-garde in the early twentieth century, Wilfrid Laurier University Press: Waterloo.

ERICE, Victor (1992)

El sol del membrillo, [DVD]. Maria Moreno P.C. Espanha: 132 min.

EPSTEIN, Jean (2012)

Critical Essays and New Translations, Ed. Sarah Keller & Jason N. Paul, Amsterdam University Press.

EPSTEIN, Jean (1921)

Bonjour Cinéma, Paris: Éditions de la Sirène.

EPSTEIN, Jean (1921)

“Le Sens I bis,” in *Bonjour Cinéma*, pp. 27-44. trad. de Tom Milne como “The Senses 1 (b),” em *Afterimage*, no. 10 (Outubro 1981): 9-16; Re-impressão em R. Abel *French film theory and criticism a history/anthology 1907- 1939*, pp. 241-246.

EPSTEIN, Jean (1921)

“Magnification” in *French film theory and criticism a history/anthology 1907-1939* de Richard Abel, 1993.

EPSTEIN, Jean (1926)

“The cinema from Etna” trad. Stuart Liebman, in *Jean Epstein Critical Essays and New Translations*, 2012, pp. 282-296.

EPSTEIN, Jean (1926)

“On certain Characteristics of Photogénie” trad. Tom Milne, in *Jean Epstein Critical Essays and New Translations*, 2012, pp. 292-294.

EPSTEIN, Jean (1946)

“The Philosophy of Cinematography” trad. Trond Ludemo, in *Jean Epstein Critical Essays and New Translations*, 2012, pp. 311-312.

EPSTEIN, Jean (1947)

“Indictment” trad. Frank Le Gac, in *Jean Epstein Critical Essays and New Translations*, 2012, pp. 317-321.

EPSTEIN, Jean (1955)

“The Logic of Images” trad. Thao Nguyen, in *Jean Epstein Critical Essays and New Translations*, 2012, pp. 330-333.

EPSTEIN, Jean (1950)

“The Fluid Work of Screens” trad. Sarah Keller, in *Jean Epstein Critical Essays and New Translations*, 2012, pp. 383-394.

EPSTEIN, Jean (1955)

“The Slow Motion of Sound” trad. Frank Le Gac, in *Jean Epstein Critical Essays and New Translations*, 2012, pp. 381- 382.

EPSTEIN, Jean (1955)

“The Close Up of Sound” trad. Frank Le Gac, in *Jean Epstein Critical Essays and New Translations*, 2012, pp. 365- 371.

EPSTEIN, Jean (1955)

“The Counter Point of Sound” trad. Frank Le Gac, in *Jean Epstein Critical Essays and New Translations*, 2012, pp. 362- 364.

EPSTEIN, Jean (1955)

“Pure Cinema and Sound” trad. Frank Le Gac, in *Jean Epstein Critical Essays and New Translations*, 2012, pp. 356- 359.

EPSTEIN, Jean (1955)

“Logic of Variable Time” trad. Thao Nguyen, in *Jean Epstein Critical Essays and New Translations*, 2012, pp. 400-404.

EPSTEIN, Jean (1928)

La Chute de la maison de Usher, Films Jean Epstein, [DVD]. Potemkin Films, França: 63 min.

EPSTEIN, Jean (1923)

Coeur Fidèle, [DVD]. Pathé Consortium Cinéma, França: 84 min.

EPSTEIN, Jean (1947)

Le Tempestaire, France Illustration Magazine, [DVD] Potemkin Films, França: 22 min.

FARMER, Robert (2010)

Jean Epstein, [Em linha]. in Senses of Cinema n°57 [Consultado a 12 Mar.2012]. Disponível em < <http://sensesofcinema.com/2010/great-directors/jean-epstein/>>.

FOUCAULT, Michel (1977)

Microfísica do poder, [Em linha]. ed. trad. Roberto Machado. [Consult. A 16 Jul. 2014]. Disponível em <http://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/A_Microfisica_do_Poder_-_Michel_Foucault.pdf>.

FRIEDBERG, Anne (2006)

The virtual Window: from Alberti to Microsoft, Cambridge: MIT Press.

GREENAWAY, Peter (1975)

Windows, Inglaterra: 4 min [Registo vídeo]. Disponível em <<https://vimeo.com/28777553>>.

GUIDO, Laurent (2012)

“The Supremacy of the Mathematical Poem”: Jean Epstein’s Conceptions of Rhythm” in *Jean Epstein Critical Essay and Translations*, ed. S. Keller & J.N. Paul, Amsterdam University Press.

GRILO, José Mário (2010)

Lições de Cinema: Manual de Filmologia, 4ª edição, Edições Colibri / Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

HEIDEGGER, Martin (1977)

The Question Concerning Technology, [Em linha]. [Consult. a 17 Jul. 2014]. Disponível em <http://simondo.n.ocul.ar-witness.com/wp-content/uploads/2008/05/question_concerning_technology.pdf>.

KRAUSS, Rosalind (1979)

Grids, [Em linha]. Out. Vol.9 (Verão, 1979), pp. 50-64, MIT Press. [Consult. a 1 Dez. 2012]. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/778321>>.

KIRTLAND, Katie (2012)

“The cinema of the Kaleidoscope” in *Jean Epstein Critical Essays and New Translations*, pp.93-115.

LEGGE, Elizabeth (2009)

Michael Snow Wavelength, London: Afterall Books Central Saint Martins.

MAGRITTE, René (1933)

La Condition Humaine, [Pintura], Washington: National Gallery of Art

MEKAS, Jonas (2000)

As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty, [DVD] Revoir, USA: 285 min.

MEKAS, Jonas (2012)

Out-Takes from the Life of a Happy Man, [Registo Vídeo] USA: 68 min. [Consult. A 16 Jul. 2014]. Disponível excerto em <<https://vimeo.com/89701136>>.

MOORE, Rachel (2012)

“A different Nature” in *Jean Epstein Critical Essay and Translations*, ed. S. Keller & J.N. Paul, Amsterdam University Press.

MORIN, Edgar (1956)

Le Cinéma ou l'homme imaginaire Essai d'anthropologie, Paris: Les éditions de minuits.

NIÉPCE, Joseph (1826)

View at the window at Le Gra [Fotografia]. [Consult. a 30 Jul.2014]. Disponível em <<http://photography.nationalgeographic.com/wallpaper/photography/photos/milestones-photography/niepce-first-photo/>>.

RANCIÈRE, Jaques (2001)

“A thwarted Fable” in *Film Fables*, [Em linha]. Rouge n° 6, Berg Publishers e Rouge Press [Consult. a 30 Jul.2014] Disponível em < http://www.rouge.com.au/8/thwarted_fable.html>.

RANCIÈRE, Jaques (2008)

What medium can mean, [Em linha]. trad Steven Corcoran, Publicações Parrhesia n°11, 2011 [Consultado a 25 Jan. 2014] Disponível em < http://parrhesiajournal.org/parrhesia11/parrhesia11_ranciere.pdf>.

ROKEBY, David (2001-2004)

Machine for Taking Time, [Instalação], Canadá: Oakville Galleries. [Consultado a 27 Jan. 2014]. Disponível em <<https://vimeo.com/17175795>>.

SHRIGLEY, David (2004)

There is Nothing Then There is Something [Desenho] , [Consult. a 21 Abr. 2013]. Disponível em <<http://visual-poetry.tumblr.com/post/9376290055/by-david-shrigley>>.

SNOW, Michael (1966-67)

Wavelength, [Registo vídeo], 16 mm cor, Canadá: 45 min, [Consult. a 23 Nov. 2013]. Disponível em <<http://www.fondation-langlois.org/digital-snow/>>.

SNOW, Michael (2003)

WVLT or Wavelength for people who don't have the time, [Registo Vídeo]16 mm, cor, Canadá: 15 min [Consult. a 24 Nov. 2013]. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=AQ0row2iTfU>>

SNOW, Michael (1967)

Back and Forth, [Registo vídeo] Canadá: 52 min, [Consult. a 23 Nov. 2013]. Disponível em <<http://www.fondation-langlois.org/digital-snow/>>.

SNOW, Michael (1967)

La Région Centrale, [Registo vídeo],16 mm cor, Canadá: 180 min, [Consult. a 2 Mar. 2014]. Disponível em <<http://www.fondation-langlois.org/digital-snow/>>.

SNOW, Michael (2002)

Solar Breath (Northern Caryatids), [Registo vídeo] Canadá: 62 min [Consult. a 5 Ago. 2014] Disponível em <<http://player.vimeo.com/video/78926737?title=0&byline=0&portrait=0&color=ffffff>>

SNOW, Michael e DÉRY, Louise (2005)

Souffle solaire/Solar Breath, Montréal : Galerie de l'UQAM. [Consult. A 4 Mar. 2014] Disponível em < [http://e-artexte.ca/19231/1/Michael_Snow._Souffle_solaire_-_Solar_Breath_\(2005\).pdf](http://e-artexte.ca/19231/1/Michael_Snow._Souffle_solaire_-_Solar_Breath_(2005).pdf)>

SNOW, Michael (1994)

The Collected Writings of Michael Snow ed. Louise Dompierre, Canadá: Wilfrid Laurier University Press.

SNOW, Michael (1994)

“Poem” (1957) in *The Collected Writings of Michael Snow* ed. Louise Dompierre, Canadá: Wilfrid Laurier University Press.

STRAUS, Erwin (1935)

Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie, Grenoble, Millon (1989).

TARR, Béla (2011)

A Torino Ló, (O Cavalo de Turim) [DVD], in Coleção Béla Tarr Vol.1, Midas Filmes: 148 min.

VERMEER, Jan (1956)

A Girl Reading a Letter at an Open Window, 1659. [Óleo sobre Tela] 83 cmx 64.5 cm, Gemaldegalerie, Dresden. Wikimedia Commons. [Consult. a 13 Mar. 2014]. Disponível em <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Vermeer_-_Girl_Reading_a_Letter_at_an_Open_Window.JPG>.

VIRILIO, Paul (1980)

The Aesthetics of Disappearance, trad Philip Neitchamn, Estados Unidos da América: Edições Semiotext(e).

WALL-ROMANA, Christophe (2012)

“Épstein as corporeal vision” in *Jean Epstein Critical Essays and New Translations*, ed. S. Keller & J.N. Paul, Amsterdam University Press.

WILD, Jennifer (2012)

“Distance is [Im]aterial: Epstein Versus Etna” in *Jean Epstein Critical Essays and New Translations*, ed. S. Keller & J.N. Paul, Amsterdam University Press.