

Em Lucidez Me Perco:

O noctâmbulo, a luz e a experiência da noite

José Paulo Rodrigues Azevedo

Dissertação:

Artes do Som e da Imagem

Orientadores:

Maria Mire

Susana Nascimento Duarte

Caldas da Rainha,

abril de 2026

Resumo

A presente dissertação propõe-se investigar a experiência do espaço noturno, procurando compreender de que forma a ausência de luz solar e a predominância da luz artificial transformam a percepção da paisagem e a relação do sujeito com o espaço urbano. A investigação parte de uma prática artística e explora a noite enquanto território vivo, mutável e sensível, no qual a luz, a sombra, o visível e o invisível contribuem para uma experiência subjetiva marcada pela ambiguidade e pelo sublime que emerge do contacto com o desconhecido. Neste contexto, surge a figura do noctâmbulo como figura poética que dá forma a essa relação afetiva e contemplativa com a noite.

O projeto foi desenvolvido a partir de uma prática de errância urbana e da captação de imagens na noite, culminando na criação de *Em Lucidez Me Perco*, uma vídeo-instalação que procura prolongar a experiência noturna e transpor as sensações vividas na noite para o espaço instalativo, através de uma exploração da relação entre imagem fixa e imagem em movimento, espaço e espectador.

Palavras-chave:

noite, luz artificial, espaço urbano, percepção, noctâmbulo, vídeo-instalação.

Abstract

This dissertation aims to investigate the experience of nocturnal space, seeking to understand how the absence of sunlight and the predominance of artificial light transform the perception of the landscape and the relationship between subject and urban space. The research emerges from an artistic practice and explores the night as a living, mutable, and sensitive territory, in which light, shadow, the visible and the invisible contribute to a subjective experience marked by ambiguity and by a sense of the sublime that emerges from an encounter with the unknown. In this context, the figure of the noctambulist emerges as a poetic construct that gives form to this affective and contemplative relationship with the night.

The project was developed through a practice of urban drifting and the capture of images at night, culminating in the creation of *Em Lucidez Me Perco*, a video installation that seeks to extend the nocturnal experience and transpose the sensations lived during the night into the installation space, through an exploration of the relationship between still and moving image, space and spectator.

Keywords:

night, artificial light, urban space, perception, noctambulist, video installation.

Agradecimentos

A todos os errantes da noite e noctâmbulos, presentes e futuros, que procuram uma percepção para lá do que o quotidiano aparenta e ousam transformar o invisível em visível.

Aos amigos da sopa, que me alimentaram, a mim e a este projeto, com ideias, jogos, conversas e discussões. Este projeto não seria o mesmo se não estivesse rodeado de tanta inspiração na forma de pessoas tão bonitas.

Um obrigado especial aos ratinhos. À Joana, meu Johnny, pelos dias passados na biblioteca e tardes passadas no parque e pelo seu olhar tão sensível. À Irina, minha Purpurina, por partilhar comigo o fascínio pela luz e por se deixar encantar pela magia das coisas, numa forma tão convidativa.

Às professoras Maria Mire e Susana Duarte, pelo entusiasmo contagiante com que receberam e acompanharam este projeto e por me ajudarem a encontrar um caminho, do qual me orgulho bastante, no meio de tantas ideias e divagações que por vezes pareciam intransponíveis. Agradeço também todas as observações, contributos e referências que levo comigo.

À minha mãe, ao meu pai e aos meus irmãos, um obrigado caloroso pelo apoio incondicional e pela perseverança que continuam a ensinar-me.

À rita.

Índice

Resumo	i
Abstract.....	ii
Agradecimentos	iii
Lista de Figuras	v
Introdução.....	1
1 A experiência noturna: o noctâmbulo	4
1.1 Ausência de luz solar e percepção espacial: a emergência do sublime.....	15
1.1.1 Sombra	23
1.1.2 Visível e invisível.....	30
1.1.3 Sonho.....	35
1.2 A poética da luz no espaço	38
2 A divagar se vai ao longe	43
2.1 Exploração do meio urbano: primeiras experiências na noite.....	49
2.2 Aproximação multidisciplinar.....	52
3 Em lucidez me perco: imagem e tempo	59
3.1 Momento lento: a imagem fixa	63
3.2 Momento rápido: a imagem em movimento	66
3.3 Instalação.....	68
Conclusão	70
Bibliografia	73
Filmografia.....	77

Lista de Figuras

Figura 1. <i>Ponto Invisível</i> , 2025	3
Figura 2. <i>As vestes que piso</i> , 2025	3
Figura 3. <i>Pont Neuf</i> , Brassai, 1934.....	7
Figura 4. <i>A Morris column in the fog</i> , Brassai, 1934	7
Figura 5. <i>Night Walk No. 18</i> , Henri Wessel, 1996	13
Figura 6. <i>Night Walk No. 26</i> , Henri Wessel, 1998	13
Figura 7. <i>Night Walk No. 24</i> , Henri Wessel, 1997	13
Figura 8. <i>Janela de casa à noite</i> , 2025	14
Figura 9. <i>Negro Agudo (Sharp Black)</i> , Helena Almeida, 1980.....	15
Figura 10. <i>Indelével</i> , 2025	16
Figura 11. [Sem título], Paulo Nozolino, s.d.....	20
Figura 12. Registos fotográficos noturnos	23
Figura 13. <i>Sombra de um candeeiro de rua</i> , 2024.....	25
Figura 14. <i>Night Shadows</i> , Edward Hopper, 1921	26
Figura 15. <i>Les Ombres</i> , Christian Boltanski, 1984	27
Figura 16. <i>Figure Ombre (Bougie)</i> , Christian Boltanski, 1987	27
Figura 17. Desenho da série <i>Sombras à volta de um centro</i> , Lourdes Castro, 1980–1987.....	28
Figura 18. <i>The Cabinet of Dr. Caligari</i> , Robert Wiene, 1920	29
Figura 19. <i>Meshes of the Afternoon</i> , Maya Deren, 1943.....	29
Figura 20. <i>Tranquila ferida do sim, faca do não</i> , Rui Chafes, 2000-2013	31
Figura 21. <i>Steep Street</i> , Michael Kenna, 1985	34
Figura 22. <i>Bill Brandt's Snicket</i> , Michael Kenna, 1986.....	34
Figura 23. <i>Paixões da luz</i> , 2024	37

Figura 24. <i>Le Lumière et les Choses</i> , Jorge Martins, 1976	38
Figura 25. <i>fgm_424</i> , Moholy-Nagy, 1935	39
Figura 26. [Sem título], Man Ray, 1922	39
Figura 27. <i>Lemon</i> , Hollis Frampton, 1969	42
Figura 28. <i>Montaña en sombra</i> , Lois Patiño, 2012	42
Figura 29. André Cepeda, 2025	46
Figura 30. <i>Folhear as ruas</i> , 2024	48
Figura 31. [Sem título], 2023	50
Figura 32. <i>Estrela sem cadência</i> , 2023	53
Figura 33. Detalhe de <i>Lâmina</i> , 2023	54
Figura 34. Apresentação de <i>Em Contra Luz</i> , 2023	55
Figura 35. [Sem título], 2023	57
Figura 36. O olho, a imagem fixa e a imagem em movimento	59
Figura 37. <i>Particles de nuit</i> , Apichatpong Weerasethakul, 2024	61
Figura 38. <i>Still</i> de <i>Em Lucidez Me Perco</i>	65
Figura 39. <i>Intouchable / Untouchable</i> , Edgar Martins, 2009	65
Figura 40. <i>Still</i> de <i>Em Lucidez Me Perco</i>	67
Figura 41. <i>Sleep Has Her House</i> , Scott Barley, 2017	67
Figura 42. Esquema da Instalação <i>Em Lucidez Me Perco</i>	68
Figura 43. O noctâmbulo, autorretrato, 2024	72

Introdução

À noite, as paisagens que compõem o espaço urbano sofrem uma transformação profunda. À medida que a luz natural desvanece e a luz artificial ganha predominância, a cidade reconfigura-se por completo. No lusco-fusco, emergem paisagens que comunicam de um modo distinto, onde o familiar se torna irreconhecível e se estabelecem novas relações entre o corpo, a luz e o espaço.

Este projeto surge como uma investigação e reflexão sobre o espaço noturno, enquanto lugar de exploração da consciência e da imaginação, onde emoções se transformam e se amplificam. Pretende-se compreender de que forma a ausência de luz solar e a reorganização da luz na noite, decorrente da utilização de fontes de luz artificial, contribuem para este processo, no qual as imagens afetam o ser e o sentir, ao influenciar a percepção do sujeito. Trata-se, portanto, de uma investigação que integra uma prática artística, na qual a experiência subjetiva da noite, do corpo em contacto com o desconhecido e do olhar em contacto com a luz artificial se traduz num processo de criação de imagens que procura dar forma às sensações noturnas vividas.

No decorrer desta investigação, assente numa prática artística errante, surgiu a necessidade de cunhar o termo *noctâmbulo*: uma figura poética que percorre o espaço noturno movida pela experiência do sublime. O noctâmbulo deambula pela cidade conduzido pela sua intuição estética e, ao contemplar a paisagem sombria, deixa-se afetar por ela, num estado ambíguo entre o belo e o inquietante, onde a luz artificial acentua esses contrastes. O projeto culmina na criação de um espaço instalativo, que surge como extensão desta prática de errância urbana. A instalação *Em Lucidez Me Perco* apresenta-se, assim, como um território a explorar, onde, à semelhança da noite, o espectador é convidado a deambular entre imagens e a estabelecer uma relação sensível com elas, aproximando-se da própria figura do noctâmbulo.

O presente relatório encontra-se dividido em três capítulos. O primeiro capítulo dedica-se à experiência da noite e à forma como esta afeta o sujeito que a atravessa. Começa por traçar um breve contexto histórico da noite, a partir de Luc Gwiazdzinski, de modo a compreender como o espaço noturno se foi afirmando enquanto território com ritmos, usos e dinâmicas muito próprios. Nesse contexto, procura-se compreender de que forma a relação entre o observador e a cidade se transforma, desde a figura do flâneur em Baudelaire até à emergência do noctâmbulo enquanto figura poética contemporânea. De forma a investigar a experiência do sublime, serão explorados elementos da percepção noturna como a sombra, o visível, o invisível e o sonho. A

reflexão sobre a sombra apoia-se nos textos de Victor Stoichita, enquanto a dimensão onírica da noite convoca Sigmund Freud. Por fim, o capítulo procura ainda pensar a luz enquanto matéria poética e expressiva, analisando a prática pioneira de László Moholy-Nagy e a sua influência na Light Art, para compreender de que forma a luz artificial pode afirmar-se como matéria sensível e transformadora do espaço.

O segundo capítulo é dedicado à metodologia do projeto, centrando-se no ato de caminhar e na errância pela cidade enquanto práticas fundamentais da investigação artística. Nele, são abordadas a exploração do meio urbano, as primeiras experiências na noite e a aproximação multidisciplinar, de modo a contextualizar o desenvolvimento do projeto. Reflete-se ainda sobre o processo de produção das imagens, desde a sua captação até à pós-produção.

O último capítulo concentra-se na forma como as experiências de exposição de uma primeira versão do projeto e a crescente consciencialização da importância da receção do mesmo influenciaram o formato e os detalhes formais do objeto final, a vídeo-instalação *Em Lucidez Me Perco*. Destaca-se a importância da duração das imagens e a forma como esta levou à criação de momentos distintos na obra: o momento lento e o momento rápido. Por fim, aborda-se a instalação enquanto dispositivo que potencia as ideias do projeto, ao estreitar a relação entre o espaço, o espectador e a imagem.



Figura 1. *Ponto Invisível*, 2025

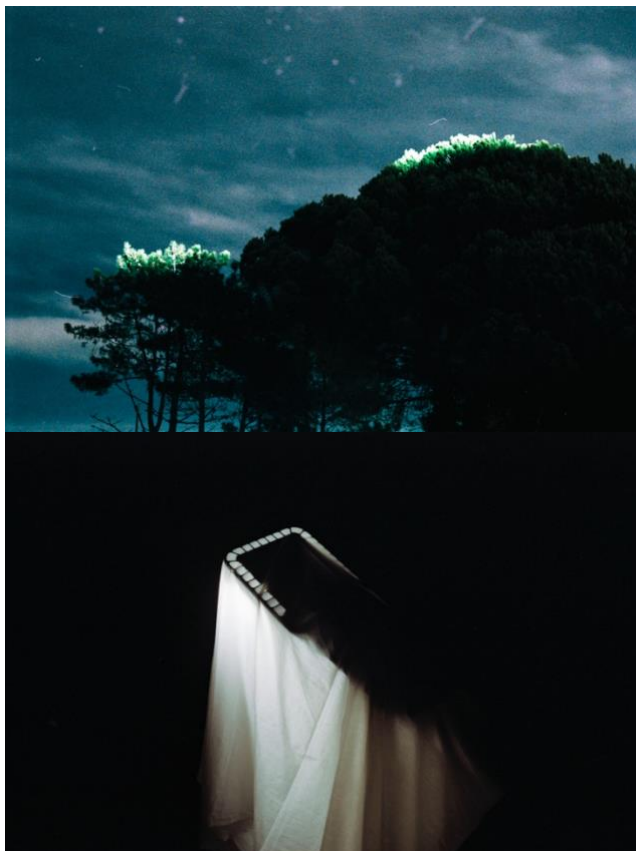


Figura 2. *As vestes que piso*, 2025

1 A experiência noturna: o noctâmbulo

A noite — já o disse algures quem escreve estas linhas — é o estado próprio, normal da criação especial de que fazemos parte. O dia, breve na duração como no espaço, é apenas uma proximidade de estrela.

(Hugo, 1866/2012, p. 234)

Nas crenças populares, a noite é muitas vezes associada, supersticiosamente, a temas como a morte, os pesadelos, a ansiedade e o mistério do desconhecido. Povoadas por entidades como espíritos, demónios e criaturas mitológicas, as horas noturnas são vistas como um reflexo do inconsciente, desencadeando medos e culpas que emergem durante o sono. Segundo Luc Gwiazdzinski (2005), nos séculos XIV a XVII, a visão da noite ficou contaminada com associações à bruxaria, à feitiçaria e ao satanismo, pois acreditava-se que à noite as forças ocultas estariam mais presentes, favorecendo assim esses tais rituais mágicos (pp. 30–31). Como refere o autor, a noite tornou-se, desta forma, num símbolo de terror coletivo, especialmente no imaginário folclórico, pois era associada a todo o tipo de histórias assustadoras com criaturas disformes e finais trágicos, mitos assustadores criados pelo povo e transmitidos através das gerações.

Nos tempos que correm, estes medos continuam presentes, mas passam também a ser aplicados ao cenário urbano, sustentados principalmente pela literatura e o cinema (filmes de terror, de suspense e thrillers utilizam frequentemente a noite e a escuridão urbana como cenários para cenas de violência e mistério), que perpetuam a conceção de perigo na noite urbana (Gwiazdzinski, 2005, pp. 32-33). Atualmente prevalece, portanto, um julgamento negativo perante a noite e uma forte inquietação, principalmente perante o seu lado misterioso, ambíguo. “O sentimento de insegurança, que não é necessariamente proporcional à insegurança objetiva, aumenta com a escuridão,” (Gwiazdzinski, 2005, p. 32, t.a.). A fraca iluminação em determinadas zonas urbanas contribui para uma perceção de perigo latente na população em geral, dado que a escuridão limita a visibilidade e cria zonas sombrias onde as pessoas se sentem menos observadas. Segundo Narboni (2003, p. 114), a sensação de anonimato sentida na escuridão da noite pode intensificar os sentimentos de insegurança, propiciando atos de vandalismo e crimes, dada a maior facilidade em ocultar tais ações. Contudo, esta leitura da noite como espaço propício ao crime é extremamente limitada e reduz a sua complexidade a uma narrativa de medo, ignorando todas as outras formas de a habitar. Trata-se também de um

período de transgressões, um palco para festas e diversão caracterizado pela sensação de euforia e liberdade, um refúgio para sonhos e desejos (Narboni, 2003, p. 114). Adicionalmente, a noite é frequentemente associada ao descanso, à tranquilidade, ao silêncio e à introspecção. Como vemos, é um período que suscita reações contrastantes e “nem toda a gente vive a noite da mesma forma”, podendo “significar ansiedade ou devaneio, medo ou paz, vigilância ou repouso, insegurança ou liberdade” (Gwiazdzinski, 2005, p. 23, t.a.), um espectro de sensações que reflete a sua índole profundamente ambivalente.

Dado que a alternância entre luz e escuridão, ou seja, entre o dia e a noite, sempre serviu de referência para a organização do tempo, estando na origem da criação dos calendários, os humanos acabaram por se desenvolver em sintonia com esses ritmos. O corpo está sujeito, portanto, a ritmos biológicos de cerca de vinte e quatro horas, chamados ritmos circadianos, que estão incutidos na sua genética e regulam certas funções corporais (Gwiazdzinski, 2005, p. 35). Podemos concluir que, quando o noctívago se aventura noite fora está a ir contra estes mesmos ritmos e, embora o corpo se “consiga adaptar às exigências do ambiente e permita, por exemplo, que se fique acordado durante a noite, essa adaptação nunca é completa, e o ritmo circadiano não se inverte” (Gwiazdzinski, 2005, p. 36, t.a.), pelo que existe uma certa vulnerabilidade noturna em que o desempenho tanto físico como mental do noctívago é comprometido.

De modo que a população possa prolongar a sua atividade para lá do pôr do sol, é essencial garantir condições de iluminação que assegurem a visibilidade dos cidadãos, tanto em espaços de lazer e trabalho como na via pública. Neste aspeto, as fontes de iluminação que preenchem as ruas da cidade têm um papel crucial, mas muitas vezes desconsiderado, nas vidas das pessoas. Apesar da sua relevância, ao contrário da luz solar (natural e essencial à vida, que toca os seres vivos com a sua beleza e o seu calor reconfortante), a luz artificial é vista como algo meramente prático, sendo que muitas vezes o sujeito, cingindo-se ao seu carácter utilitário, a vê somente como um instrumento, frio e desprovido de vida. O principal objetivo da luz artificial — e note-se que no presente texto limitar-me-ei a falar da iluminação exterior, direcionando o meu interesse para o espaço público urbano — é trazer para o espaço noturno certas condições de visibilidade do dia, permitindo, dessa forma, um prolongamento das atividades quotidianas.

Segundo Minkowski (1936, p. 154), a escuridão só pode ser vista como um obstáculo que tem de ser superado de modo a criar as condições mais favoráveis à execução rápida e fácil dos seus projetos. O autor refere, então, a forma como lida com a escuridão: “retiro esse obstáculo ao acender a lâmpada; vejo então diretamente à minha frente os objetos que antes

podia, no máximo, representar para mim próprio, nas suas relações mútuas, de acordo com os conhecimentos que tinha adquirido sobre eles no passado” (Minkowski, 1936, p. 154, t.a.). Se se aplicar este pensamento a uma escala maior, facilmente se entende o porquê de as áreas mais movimentadas da cidade estarem preenchidas com todo o tipo de fontes de luz, nas mais variadas formas e intensidades. A atividade quotidiana, desde sempre associada à luz, pode ser, desta forma, prolongada para lá do pôr do sol. Algumas fontes de luz são acidentais, outras têm um propósito bem definido, e todas têm as suas características únicas, iluminando em conjunto o espaço de uma maneira quase aleatória e muitas vezes inesperada, transformando-o por completo. Assim, no processo de combater a escuridão através do uso de iluminação artificial, inevitavelmente, acabou-se por introduzir também um novo modo de perceber o mundo.

A noite é, por excelência, o espaço das transgressões, dos ritos iniciáticos, dos noctívagos, dos artistas, dos sonhos e do amor. A noite fascina-nos, perturba-nos, porque no nosso imaginário coletivo a noite está associada aos momentos mágicos. Apesar de toda a carga negativa, da dimensão obscura que continua a inquietar-nos, a noite tem vindo a ganhar uma representação mais poética que valoriza aspectos como a liberdade e a criatividade.

(Alves, 2004, p. 32)

A escuridão noturna sempre se revelou um terreno propício à introspeção e à exploração do imaginário, mas com os avanços da iluminação artificial, a noite no espaço urbano sofreu grandes alterações, o que abriu uma imensidão de novas possibilidades de interpretação da paisagem. Os jogos de contraste entre luz e sombra, visível e invisível afetam a mente do noctívago ao desafiar a sua habitual visão quotidiana do território, pois deixa de haver uma uniformidade da paisagem devido às formas como a luz se projeta, fragmenta e redefine os contornos dos corpos, desvelando uma nova forma de habitar e explorar o espaço. Esta ambiguidade da noite revelou-se um território fértil para a criação artística, despertando o interesse de inúmeros artistas ao longo das décadas, em particular poetas e fotógrafos, que encontraram nestas condições luminosas uma fonte de inspiração e de experimentação sensorial.



Figura 3. *Pont Neuf*, Brassai, 1934



Figura 4. *A Morris column in the fog*, Brassai, 1934

Um exemplo célebre da relação artista-noite é o livro *Paris de Nuit* (1933) (figs. 3 e 4) de Brassai, no qual o fotógrafo retrata a cidade-luz através duma perspectiva singular. Os cenários monocromáticos que fotografa funcionam como odes à luz artificial e ao seu poder de moldar a paisagem. Tal como um pintor usa o pigmento para compor as suas pinturas, Brassai utiliza a luz para construir imagens evocativas que reescrevem o imaginário noturno. “Outros, desde então, continuaram essa busca da cidade noturna a preto e branco, à volta dos mesmos temas: o cair da noite, as ruas que se esvaziam, as luzes que se acendem, os noctívagos que dançam [...]” (Gwiazdzinski, 2005, p. 64, t.a.). Até aos dias de hoje, o diálogo entre luz artificial e espaço continua a ser explorado na arte contemporânea, como se observa em exposições como *Light Art from Artificial Light* (ZKM, 2005–2006) e *Matéria Luminal* (MAC/CCB, 2021–2022), que serão abordadas mais à frente neste relatório.

Assim, de modo a vivenciar um novo modo de perceber a noite e o que ela traz consigo, surge depois do anoitecer uma presença humana que se aventura pela cidade transformada pela luz, de modo a experimentá-la. Para explicá-la, precisarei de recorrer à figura do *flâneur*, termo consolidado por Baudelaire em *O pintor da vida moderna* (1863), um ensaio onde explora a figura do artista moderno e a sua distinta posição em relação à sociedade contemporânea. É aqui que introduz pela primeira vez o seu famoso termo para se referir a esta nova figura que vagueia pela cidade e mergulha nas nuances da vida urbana, com um olhar

perspícuo e focado nos pormenores. O flâneur é um produto da modernidade, um *voyeur* num constante processo de descoberta e de observação do mundo ao seu redor, cujo intuito é o de “extrair o eterno do transitório” (Baudelaire, 1863/1996, p. 23). Esta prática aproxima-se da do artista moderno, que procura capturar a essência dos momentos efêmeros da vida para posteriormente pensá-los e tratá-los nas suas obras, eternizando-os. Para tal, no seu processo, insere-se nos hábitos da sociedade e percorre o espaço público em busca de ideias e imagens no limiar do transitório, do fugaz, revelando uma realidade escondida no tecido do mundo. Este modo de pensar marca uma rutura com a tradição artística anterior, que privilegiava temas grandiosos, mitológicos ou históricos, e idealizava uma beleza intemporal em vez da beleza presente na experiência imediata e momentânea do presente, da vida em tempo real.

O cinema surge, então, como um meio de trabalhar o olhar moderno sobre a cidade. A câmara torna-se um importante instrumento que permite ao flâneur expressar-se através do registo de fragmentos urbanos que podem passar despercebidos aos transeuntes, tornando visível esta forma errante de percecionar o ordinário. As características da modernidade que Baudelaire aponta refletem-se em obras de artistas como o realizador brasileiro Alberto Cavalcanti que, adotando formas de expressão inovadoras, exploram um movimento de rutura das tradições artísticas. No seu filme *Rien que les heures* (1926), a cidade de Paris é retratada através de uma sucessão de imagens quotidianas, fragmentos de vida capturados por movimentos livres da câmara do realizador, perfazendo a duração de um dia parisiense. A obra inscreve-se num olhar moderno sobre a cidade como um espaço propício ao flâneur que vagueia sem rumo, sem um guião, pronto a observar e a absorver, a perder-se nos detalhes das ruas, nas micronarrativas que passam despercebidas. Este modo de ver e viver o espaço urbano será particularmente relevante mais adiante, quando eu abordar a experiência noturna.

Posteriormente, já no cinema contemporâneo, vários cineastas procuraram ir além da narrativa linear e do realismo do cinema tradicional, fragmentando deliberadamente e por completo o fluxo regular do tempo nas suas obras. O filme *Anticipation of the Night* (1958), de Stan Brakhage, o seu primeiro filme que rompe por completo as convenções do cinema narrativo, é frequentemente citado como um marco na história do cinema experimental e inicia a segunda fase da obra do cineasta, com um tipo de cinema não representacional. Neste filme, Brakhage utiliza o fenómeno da noite como um símbolo para a introspeção e um período de transição entre estados de consciência. Imagens rápidas e instáveis, gravadas manualmente, mimizam a maneira como o olho humano funciona e oferecem uma visão subjetiva e introspectiva do cineasta. O mesmo utiliza as seguintes palavras para sintetizar esta sua obra:

A sombra em movimento de um homem à luz do dia faz lembrar os brilhos na noite.
Uma bola rosa, segurada numa mão, reflete uma luz semelhante à do sol e à da lua.
A moldura de uma porta aberta para árvores antecipa o crepúsculo a abrir-se para a noite.
(Brakhage, 1961, t.a.)

Ao recorrer a uma enumeração de elementos visuais para caracterizar o filme, Brakhage revela que o seu interesse não está na construção de uma narrativa linear, mas na forma como as imagens dialogam entre si e com a sua própria percepção. O filme representa, de uma forma muito íntima e subjetiva, um conceito central no trabalho do artista: “a visão primitiva das crianças e seu primeiro encontro com o mundo adulto” (Brakhage, como citado em Ganguly, 2017, p. 89, t.a.). O diálogo entre os elementos filmados não é, de todo, evidente. Contudo, há uma certa inocência que transparece da abordagem fílmica de Brakhage, uma abordagem sem interferência por parte de símbolos ou de uma narrativa tradicional, que evoca uma percepção voyeurística de “curiosidade profunda e alegre”, própria do “olhar fixo e animalmente estático das crianças diante do novo” (Baudelaire, 1863/1996, p.18). Assim, através de uma prática visual que se assemelha à visão do flâneur, Brakhage observa o mundo que o rodeia e absorve, ao trabalhá-las, imagens que antes só existiam no espaço, na natureza. Trata-se, portanto, de visões que emergem do contacto com o natural e que, ao serem processadas pela sua percepção infantil — uma percepção pura, ingénua — acabam reveladas ao mundo, na forma de “imagens mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugidia” (Baudelaire, 1863/1996, p. 20).

Segundo Baudelaire (1863/1996), quando a noite chega, “a hora estranha e ambígua em que se fecham as cortinas do céu e se iluminam as cidades” (p. 22), o artista moderno, após tirar o máximo proveito da luz do sol até ao seu último feixe, curva-se perante a sua mesa de modo a materializar as ideias decorrentes das suas observações, aproveitando esse período como um período de criação. Em muitos dos seus poemas, a noite é um território a ser explorado, cheio de perigos, mas também de revelações. Ela simboliza o inconsciente, o espaço onde as verdades escondidas se tornam visíveis, mas de uma forma distorcida ou fantasmagórica. Assim, a noite funciona tanto como uma fronteira como um campo aberto para a introspeção, cabendo a cada sujeito entender a sua relação afetiva com a mesma. Nas palavras de Victor Hugo (1866/2012): “O homem, segundo a sua natureza, investiga ou espera diante da noite. Para uns é um rechaçamento, para outros é uma dilatação. O espetáculo é sombrio. Mescla-se a ele o indefinível” (p. 233).

A noite, enquanto experiência de dilatação, manifesta-se nas obras de vários artistas contemporâneos que trabalham o universo noturno, como é o caso de André Cepeda, nos

projetos *Rien* (2012) e *Depois* (2015). Observa-se nestes casos, contudo, uma prática que se distancia em alguns aspectos da prática moderna do flâneur. Nos projetos referidos, o fotógrafo deambula pela cidade do Porto em busca das suas “reverberações semânticas e estéticas” (Mah, 2021, para. 1), traduzindo-as em séries de imagens que oferecem uma perspectiva pessoal da cidade. Sérgio Mah (2021) apresenta a fotografia noturna de Cepeda através duma observação que reflete uma ambiguidade na percepção do lugar: “é um olhar duro e sensível, meditativo e crítico, que reage ao espaço, à matéria e à luz, conferindo a certos lugares e objectos um carácter simultaneamente familiar e estranho, banal e misterioso” (para. 2). Este carácter ambíguo das suas imagens não transmite uma experiência distanciada de contemplação, mas sim uma relação de imersão e subjetividade na qual o espaço noturno não é apenas um cenário, mas sim um território de potencial transformação e transfiguração que o sujeito atravessa de forma a introduzir-se no âmago da paisagem. Este processo envolvente e íntimo pode ser entendido como um “exercício de confronto e integração do corpo e do espaço, do olho e da mente” (Mah, 2021, para. 9), ao revelar uma dinâmica em que a presença do sujeito incide sobre a paisagem, ao mesmo tempo que se deixa afetar por ela. É precisamente nesta dinâmica que a luz artificial atua, ao criar paisagens ambíguas e emotivas.

Parece-me, portanto, pertinente no meu projeto explorar esta figura poética contemporânea que se movimenta pela noite em busca de uma experiência sensível. Pela sua prática de errância noturna e pela sua particularidade de explorar o espaço com uma abertura para o seu potencial onírico, onde realidade e fantasia muitas vezes se cruzam, decidi denominar esta figura de *noctâmbulo*. Em vez de viver o fenómeno da noite como um período de repouso, o noctâmbulo emerge quando a atividade diurna cessa, pois vê nessa nova realidade do território uma oportunidade de descoberta interior na qual é conduzido pelas sensações latentes nas ruas da cidade e que não estão diretamente acessíveis à luz do dia.

Enquanto o flâneur, tal como definido por Baudelaire e retomado posteriormente por Benjamin, se move pela cidade como um observador anónimo, absorvendo os estímulos urbanos e nem sempre se envolvendo neles, o noctâmbulo procura um confronto muito mais direto e afetivo com o espaço, uma imersão que obriga a um olhar háptico (Laura U. Marks) sobre os detalhes da paisagem. Tal como o primeiro, é também um observador, mas no sentido em que a sua exploração da paisagem dá-se com o intuito de encontrar novas sensações na ambiguidade das imagens noturnas, pelo que não se trata de uma prática meramente observacional, mas ativa e em constante movimento, como se a escuridão convidasse a um estado de consciência que não pode ser induzido pela lucidez da racionalidade diurna. Ao contrário da prática moderna, que vive da multiplicidade e da efervescência da cidade, o

noctâmbulo encontra beleza e inspiração no vazio do espaço noturno, na ausência de movimento e na sensação de liminalidade.

Encontro aqui um paralelo com o trabalho fotográfico de Felipe Russo que, na sua série *Centro* (2011-2014), capta imagens das ruas de São Paulo às primeiras luzes do amanhecer, quando a cidade ainda se encontra desocupada. Através de um olhar minucioso, mas, de certa forma, inverso ao do flâneur, procura vestígios do quotidiano, aquilo que foi deixado para trás. Desta forma, nas suas fotografias de presenças-ausências, o fotógrafo permite à cidade revelar-se por aquilo que já não está lá. Apesar de não exercer uma prática noturna, Russo interessa-se pelo espaço em suspensão e aquilo que pode advir do mesmo: “procuro subverter a percepção normal de tempo e espaço associada a esta área para renovar a condição de olhar. Uma pausa para contemplação, onde a percepção pode ser virada para o pormenor e o seu potencial de significado” (Russo, 2014, para. 2, t.a.).

Penso que pode ser relevante assinalar a distinção entre a figura do noctâmbulo e do transeunte da noite. Enquanto este último atravessa o espaço da noite desprovido de qualquer intuito artístico ou poético, o noctâmbulo utiliza esse espaço-tempo como recurso para as suas ideias e sensações, podendo até exercer uma prática criativa nesse contexto. Trata-se também de uma busca pelo sublime, um estado que transcende a racionalidade quotidiana e provoca um sentimento de assombro e maravilha. Para o noctâmbulo, a noite não se traduz em escuridão, mas num espaço rico de matéria estética e emocional, onde sensações divergentes, como medo e fascínio, se cruzam e proliferam numa experiência simultaneamente íntima e desconhecida, próxima mas distante.

O transeunte representa, por outro lado, alguém que atravessa o espaço noturno sem realmente o absorver ou sentir. Preso à rotina ou à falta de expectativa estética, revela-se desinteressado e alheio ao que a noite tem para oferecer, resultando numa experiência superficial e não poética, focada apenas na utilidade do espaço. Contudo, apesar de não se aperceber disso, o transeunte acaba também por ser afetado pela atmosfera noturna pois, não sendo algo premeditado ou até consciente, as particularidades do território influenciam-no e podem até estar na origem das suas decisões. As fontes de iluminação têm um papel preponderante nesse aspeto, pois conduzem o transeunte pelas ruas, ditando-lhe e acompanhando-o no seu percurso. Com o seu destino em mente e perdido nos seus próprios pensamentos, o transeunte percorre o seu caminho seguindo as inúmeras manchas de luz artificial que os candeeiros invocam nas paredes dos edifícios e no asfalto das ruas. Tal influência no inconsciente do sujeito, sobretudo em espaços desconhecidos pelo mesmo, pode ser explicada pelo facto de as zonas mais iluminadas fornecerem um grau de conforto e

previsibilidade ao qual a mente humana já se encontra acostumada, após um longo processo evolutivo sob as condições favoráveis da luz solar. Essa tangibilidade é escassa, ou até inexistente, nas zonas de escuridão.

Como afirma Stone (2018), “a iluminação artificial tem sido há muito tempo associada positivamente a valores como segurança e progresso, enquanto a escuridão tem mantido associações com perigo, mal e primitivismo” (p. 482, t.a.). Deste modo, é normal que, ao percorrer áreas mais sombrias, onde a iluminação é reduzida, a psique do sujeito seja atingida por sentimentos obscuros e uma perene sensação de incerteza. Já a rápida alternância entre locais iluminados e locais sombrios faz com que o olho humano não tenha tempo suficiente para se acostumar às novas condições de luminosidade, o que também contribui para um sentido da visão comprometido e mais propenso a imagens surrealistas e fantasmagóricas. Aqui, a percepção torna-se nebulosa, dando espaço à imaginação e ao subconsciente para projetarem medos e incertezas no sujeito, fazendo com que, mesmo sem dar por isso, este procure a próxima área iluminada do seu percurso, a próxima zona que lhe assegure uma sensação de segurança. Para além destas alterações na acuidade visual, durante a madrugada, a fase mais profunda da noite, altura em que a população se encontra em repouso e o movimento nas ruas se torna esparsa, o sentido da audição é também submetido a uma notável distorção. Emergindo do silêncio absoluto, sons delicados que passariam despercebidos durante a agitação da vida diurna, ganham uma nova dimensão e significado.

Apesar das suas diferenças em termos sensíveis, o comum transeunte noturno tem o potencial de se transformar num noctâmbulo. Se o passeante noturno se tornar consciente do potencial poético da paisagem ao seu redor e começar a atentar nas nuances da noite, como os sons, as luzes e as sombras, poderá desenvolver-se uma relação mais sensível e afetiva com o espaço. Dessa abertura pode nascer uma vontade de explorar o espaço urbano e as suas possibilidades “pois assim como a flânerie pode transformar Paris em um intérieur, [...] também a cidade pode, por sua vez, abrir-se diante do transeunte como uma paisagem sem limiares” (Benjamin, 2009, p. 466).



Figura 5. *Night Walk No. 18*, Henri Wessel, 1996

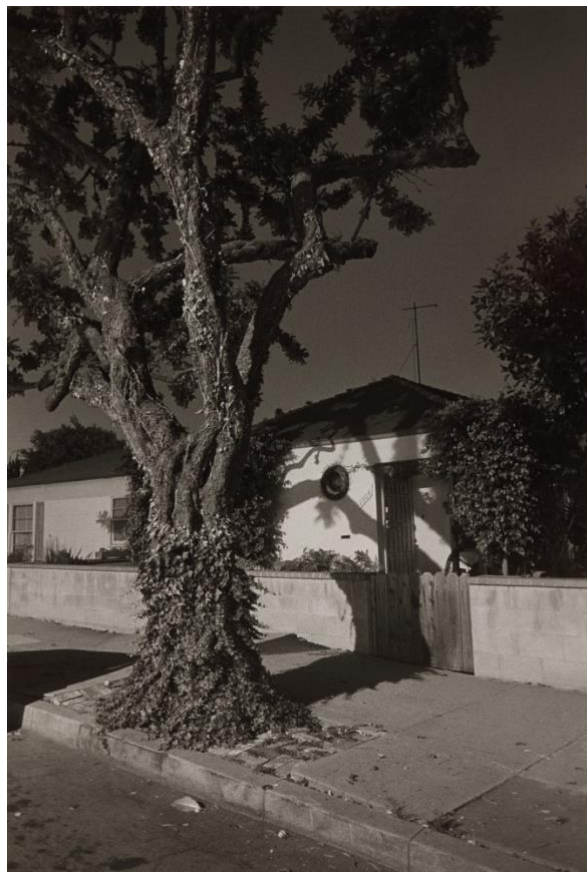


Figura 6. *Night Walk No. 26*, Henri Wessel, 1998

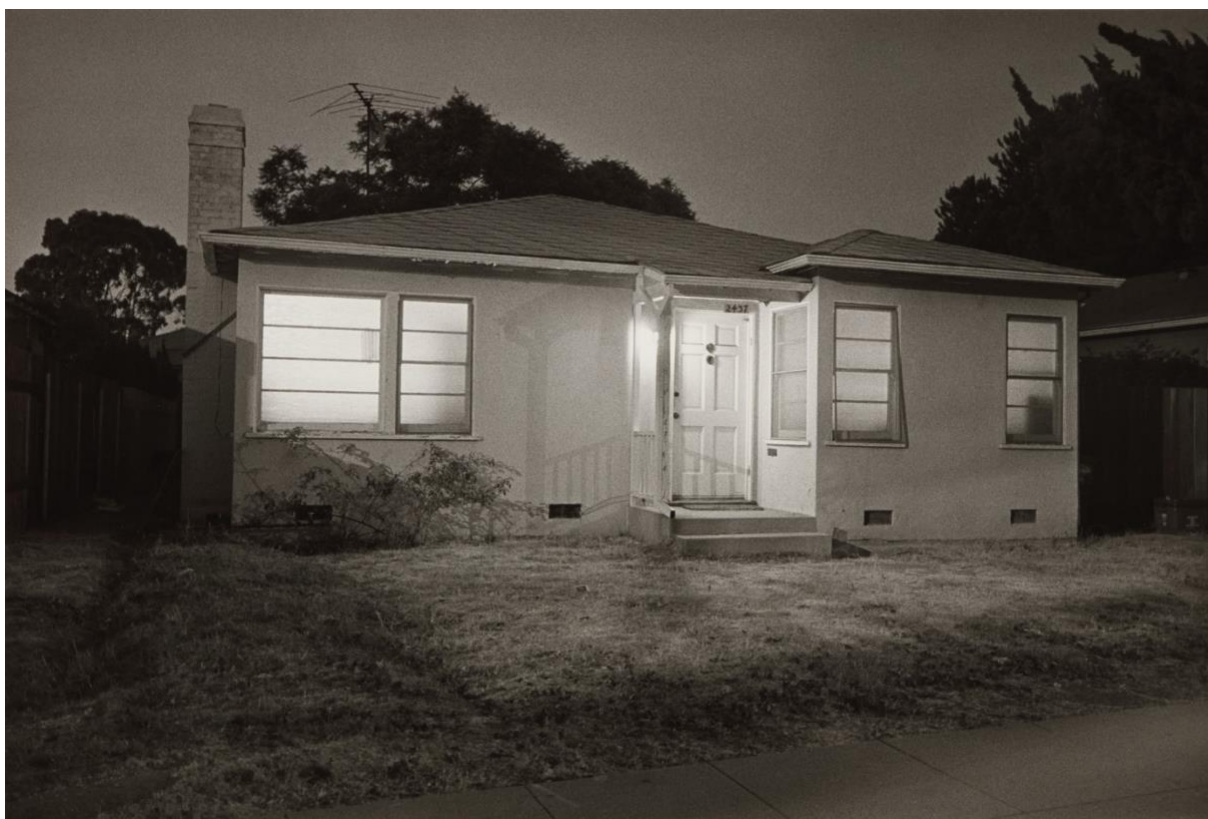


Figura 7. *Night Walk No. 24*, Henri Wessel, 1997

Um exemplo dessa passagem é o fotógrafo americano Henry Wessel que confessa, numa entrevista ao MoMA acerca da sua série fotográfica *Night Walk* (1995-1998) (figs. 5,6 e 7), que a inspiração para o projeto surgiu casualmente quando, ao passear o seu cão após o jantar, se surpreendeu com o potencial artístico da iluminação na sua área residencial. Munido de uma câmara fotográfica e de um tripé, começou então a fotografar as luzes provenientes do interior das casas e dos candeeiros de rua e a maneira como estas reconfiguram o ambiente noturno e revelam uma outra face das paisagens que lhe são tão familiares. As diferentes fontes de luz dispersas pelo espaço geram padrões dramáticos de claro-escuro, que Wessel aproveita para construir as suas fulguosas composições noturnas. O fotógrafo passou então a utilizar o período noturno como um período de criação onde, através da fotografia, transforma o prosaico em poético, utilizando a luz como elemento condutor. Pode-se observar, neste caso, uma transição de transeunte noturno para noctâmbulo, decorrente de mudança percetiva que culmina numa nova forma de experienciar o território.

No meu caso, o fascínio pela noite veio até mesmo antes de eu entender as possibilidades fenomenológicas do espaço noturno. Antes mesmo de eu iniciar este projeto, sentia uma forte conexão com o vazio/silêncio que se impõe nas ruas da cidade a partir de certas horas da noite e como, dessa forma, se revela um outro lado da vida quotidiana. Esse primeiro contacto emocional mostrou-se seminal na minha curiosidade por uma nova forma de conectar com o território, evoluindo depois para uma investigação integrante na minha prática artística.

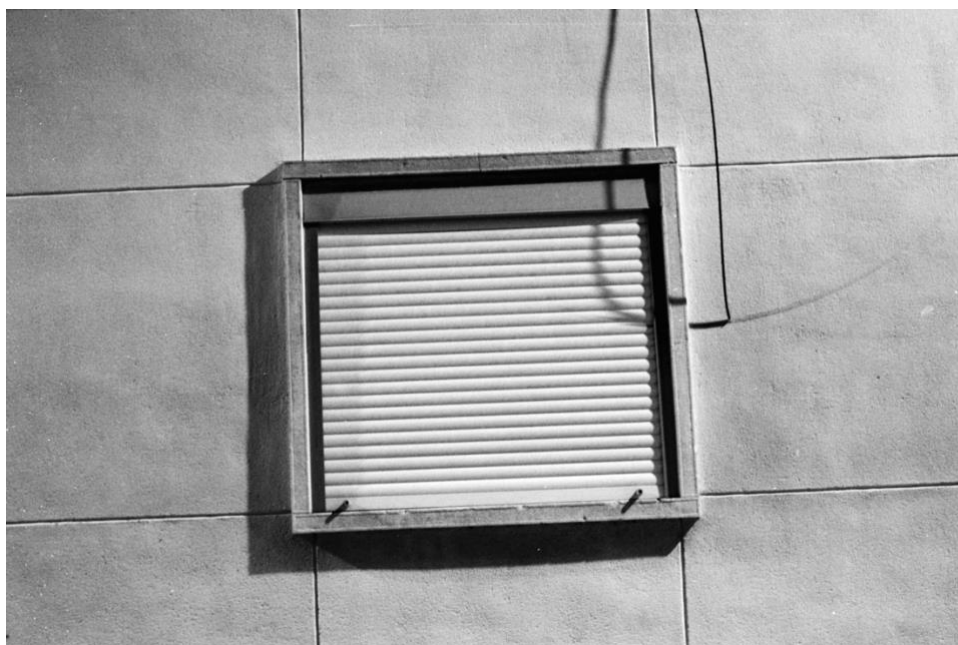


Figura 8. Janela de casa à noite, 2025

1.1 Ausência de luz solar e percepção espacial: a emergência do sublime

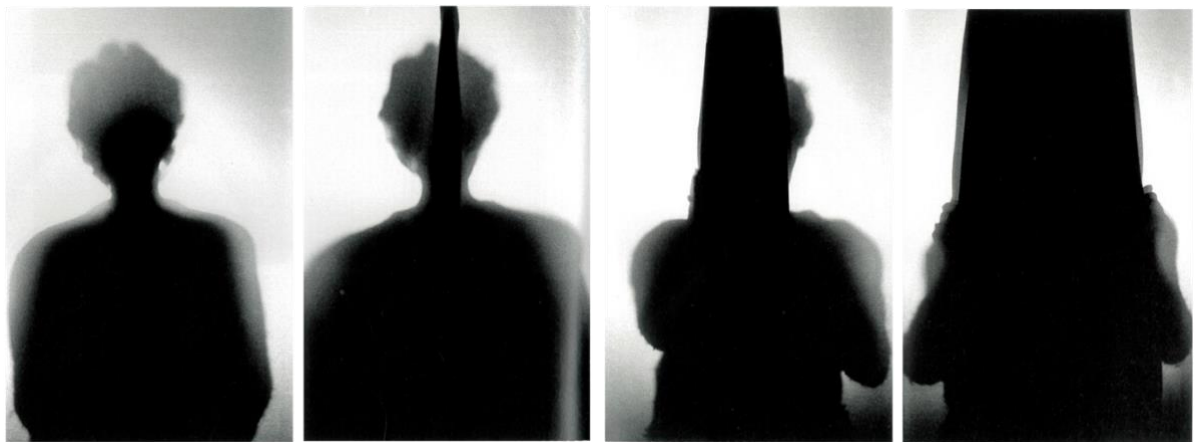


Figura 9. *Negro Agudo (Sharp Black)*, Helena Almeida, 1980

Vem, Noite antiquíssima e idêntica,
Noite Rainha nascida destronada,
Noite igual por dentro ao silêncio. Noite
Com as estrelas lantejoulas rápidas
No teu vestido franjado de Infinito.

Vem, vagamente,
Vem, levemente,
Vem sozinha, solene, com as mãos caídas
Ao teu lado, vem
E traz os montes longínquos para o pé das árvores próximas.
Funde num campo teu todos os campos que vejo,
Faze da montanha um bloco só do teu corpo,
Apaga-lhe todas as diferenças que de longe vejo.
Todas as estradas que a sobem,
Todas as várias árvores que a fazem verde-escuro ao longe.
Todas as casas brancas e com fumo entre as árvores,
E deixa só uma luz e outra luz e mais outra,
Na distância imprecisa e vagamente perturbadora.
Na distância subitamente impossível de percorrer.
(Pessoa, 1938/1993)

Por vezes [...] deixo a escuridão pairar à minha volta. Pousei a caneta e vi a noite cair gradualmente sobre a terra, espalhando-se à minha volta, envolvendo-me. Os contornos dos objetos perdem agora a sua precisão; desvanecem-se e dissolvem-se, primeiro na penumbra do entardecer, depois na escuridão da noite.

(Minkowski, 1936, p. 155, t.a.)



Figura 10. *Indelével*, 2025

Longe das fontes de iluminação modernas, que transfiguram o espaço de uma forma surpreendente, a noite revela-se uma dúctil mancha negra que cobre tudo aquilo que conhecemos. E esta mancha só é perceptível, por momentos, quando comparada ao céu noturno, ligeiramente mais claro e que lhe cria uma silhueta, com contorno, mas ainda assim com um conteúdo ininteligível. “A linha do horizonte do dia ganha de noite uma intensidade vaga, tão próxima que quase lhe podemos tocar” (Drathen, 2002, p. 36). Os objetos passam a comunicar de uma maneira distinta, ao desprenderem-se da cor e do pormenor e abraçando a sua natureza vultuosa e assombrada que quebra a perceção que pudéssemos ter dos mesmos. Nas palavras de Minkowski (1936), “saem da sua imobilidade, assumem formas estranhas, móveis, cheias de atração e de poesia, ganham uma nova vida, ganham vida com a vida da noite” (p. 155, t.a.). Contudo, no espaço noturno, o ato de nos aproximarmos de zonas iluminadas não garante que os objetos recuperem a clareza esperada e os reconheçamos como se de dia fosse, pois a forma

como são iluminados molda profundamente a maneira como se revelam e como nós os interpretamos. Essa alteração da percepção estende-se também ao próprio espaço, que à noite se reinventa, pois abandona a sua funcionalidade habitual e mostra-se como um território de incertezas.

Não estando dependente da rotação do planeta ou de qualquer força natural, a luz artificial é um instrumento controlado e controlável, que permitiu ao homem, ao longo das últimas décadas, criar a sua própria luz e as suas próprias sombras. Ao contrário da paisagem diurna, que está em constante transformação, a paisagem noturna, iluminada essencialmente pela luz artificial, apresenta-se constante e, na sua generalidade, imutável. Existem, claro, esporádicas alterações da configuração de luz, devido, por exemplo, a um ocasional mau funcionamento das lâmpadas ou à instalação de novas fontes de luz, mas a forma como a cidade se encontra iluminada permanece praticamente inalterada durante anos, ignorando por completo o ciclo das estações e a própria passagem do tempo. Como escreve Victor Stoichita (2016), “uma sombra ao sol é a marca de um determinado momento e desse momento apenas, enquanto uma sombra noturna se furta à ordem natural do tempo, detém o fluxo do devir” (p. 20). Esta constância da paisagem confere à noite uma identidade que é, paradoxalmente, fixa mas ambígua, familiar mas estranha.

São sensações recorrentes para quem se aventura pelas ruas escuras, pois durante o período noturno, muitos espaços urbanos perdem a sua função social diurna e transformam-se em territórios ambíguos. Preenchidos pela escuridão ou deixados à mercê de estranhas fontes de luz, deixam de ser lugares habitados e transformam-se em corpos desconhecidos que fazem parte da paisagem sombria. Expressam-se como uma presença que é simultaneamente uma ausência pois atravessam um período de suspensão do seu propósito. Refiro-me, portanto, a lugares que são experimentados e vividos apenas à luz do dia, como escolas, locais de trabalho, lojas e que, no nosso imaginário, se encontram sempre iluminados pelo sol. Neste contexto, a ideia de não-lugar, desenvolvida por Marc Augé, parece-me pertinente, não para classificá-los, mas para compreender como a nossa relação com os espaços urbanos se altera durante o intervalo de tempo que é a noite. Segundo Augé (1992/2012), um não-lugar é “um espaço que não se pode definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico” (p. 73) e é caracterizado pela sua transitoriedade e efemeridade. Ainda que os espaços noturnos não correspondam plenamente à definição de não-lugar, tornam-se, durante a noite, espaços de uma relação enfraquecida, onde a sua identidade funcional permanece suspensa e a experiência de quem os atravessa se revela mais sensorial do que utilitária. Além disso, a sua transitoriedade não reside apenas na passagem dos corpos, mas na forma como a percepção se altera em relação

a eles. É de interesse, neste relatório, explorar os diversos processos fenomenológicos que advêm dessa mudança perceptiva e qual o papel da luz nos mesmos.

A principal diferença entre a paisagem diurna e a paisagem noturna é, evidentemente, a quantidade e a qualidade da luz. Mas juntamente com uma mudança de luz na paisagem, ocorrem mudanças a nível perceptivo naquele que se movimenta pelo espaço exterior. “A luz renova o olhar pois torna visíveis aspectos desconhecidos, altera as formas dos edifícios e dos territórios, modifica as percepções diurnas dos espaços e dos edifícios, desmaterializa superfícies e cria novas sensações” (Alves, 2004, p. 75). Enquanto a “luz natural revela e magnifica a paisagem” (Narboni, 2003, p. 32, t.a.), a luz artificial permite que a paisagem ganhe novas formas e significados, ao conceder ao observador uma nova leitura ligada às sensações e ao imaginário. Desta forma, distancia-se em vários aspetos da contemplação da paisagem diurna, a qual faz parte do nosso quotidiano e habituou a nossa percepção a um nível de concreto apenas possível sob a luz solar. A forma como a luz artificial molda a paisagem noturna reflete-se, então, no modo como cada pessoa constrói o seu conceito e o seu imaginário da noite.

Na verdade, o processo de construção da percepção noturna ocorre de forma gradual ao longo do desenvolvimento infantil, sendo fortemente influenciado pela presença da luz artificial. Nos seus primeiros anos de vida, as crianças têm uma compreensão muito limitada da noite, associando-a essencialmente ao seu ambiente imediato e a fontes luminosas familiares, como luzes de presença no seu quarto (Narboni, 2003, p. 115). “É um momento de separação que as crianças consideram particularmente difícil. Para elas, o cair da noite marca o início de uma longa viagem para um mundo desconhecido” (Gwiazdzinski, 2005, p. 34, t.a.), estando a sua relação com a luz artificial reduzida à aparição de pontos de luz no seu campo de visão, que transmitem uma sensação de segurança. À medida que crescem, a sua compreensão da noite expande-se, passando a integrar elementos externos que já fazem parte da paisagem noturna. Progressivamente, o espaço, outrora bidimensional, passa a ser entendido como um espaço tridimensional e dinâmico.

Na adolescência, a relação com a noite sofre alterações: sendo antes associada à incerteza e ao desconhecido, passa a ser vista como um território de liberdade e independência. A luz artificial, outrora protetora, assume agora um carácter de vigilância e controlo, principalmente com o constante aumento da intensidade da iluminação noturna. Yann Kersalé, artista francês que trabalha com luz artificial, ressalva, numa entrevista à RTP (2003), que com o passar dos anos, esse aumento de intensidade fez com que deixássemos de conseguir ver a noite e que a nossa percepção fosse reduzida a algo simples pois, lentamente, “perdemos a noção de diversidade e da subtilidade das coisas (19:18). Consequentemente, os adultos, como defende

Narboni (2003), “têm um verdadeiro déficit cultural, que se reflete numa falta de expectativas em relação ao seu ambiente noturno” (p. 115, t.a.). Embora a luz artificial esteja profundamente integrada na nossa vida quotidiana, muitas vezes até de forma impercetível, não existe uma educação que fomente a nossa relação com a mesma e o potencial sensível que esta oferece. Essa falta de consciencialização reflete-se numa relação muitas vezes passiva ou desinteressada com a iluminação artificial e que desconsidera por completo o seu impacto sensorial e simbólico.

Brakhage, cujos filmes refletem um profundo fascínio por todas as formas, intensidades e expressões da luz, defendia que a sociedade é ensinada a ver a luz de forma funcional, sendo esta utilizada apenas como um meio para ver “coisas”. Passando ao lado da experiência íntima que a luz transporta, as pessoas deixam de reparar nos objetos, reduzindo a sua perceção a uma mera interpretação automática focada nos signos e símbolos que estes carregam. Para o cineasta, “a única forma de escapar a essa armadilha, que é precisamente uma das possibilidades que a arte oferece constantemente à humanidade, é estar atento às qualidades e variedades da luz, e ao modo como estas iluminam as formas” (Brakhage, 2017, p. 56, t.a.).

Como vemos, o fascínio que a luz desperta na infância, e que está presente em muitas das nossas memórias, corre o risco de se dissipar ao longo do crescimento, até passarmos a encará-la com uma função estritamente utilitária e funcional. Contudo, na deambulação noctâmbula, a aproximação íntima à luz é constantemente explorada e renovada. É necessária uma postura aberta perante as sensações latentes na paisagem, de modo a permitir que o fascínio pela luz e pela noite, que tem o seu auge na infância, possa ser redescoberto. Além disso, a noite não se traduz apenas em luz artificial, mas preenche-se de elementos que se expressam e que mostram uma realidade inexplorada durante o dia.

As fontes de luz artificial espalhadas pela cidade criam, quando se esgota a luz natural, “paisagens noturnas virtuais, que questionam a nossa perceção e leitura diurna do espaço paisagístico” (Narboni, 2003, p. 32, t.a.) ao introduzir elementos como escuridão, sombras e pontos de luz que alteram drasticamente a identidade do lugar. Estes fatores tornam a paisagem noturna um espaço onde a perceção é variável e influenciada por estímulos exteriores. Esta perceção visual não se baseia mais na leitura diurna, uma leitura clara “induzida pela composição, perspetiva, linhas de fuga e qualidade da luz” (Narboni, 2003, p. 41, t.a.), pois na escuridão é a luz que atrai e conduz o olhar: quanto maior o nível de luminosidade de uma dada zona, maior o seu destaque no nosso campo de visão. Esta imprevisibilidade dos valores de claro e escuro que se revela durante este período confere ao espaço uma atmosfera que envolve o observador em medos e incertezas, fomentados pelo desconhecido.

É nas densas fotografias de Paulo Nozolino, uma figura central da fotografia contemporânea portuguesa, que encontramos esta mesma tensão entre luz e sombra, que incute em quem as vê um confronto com o inefável, o obscuro (fig. 11). Reconhecido pelas imagens sombrias e cruas, Nozolino parece conseguir incutir a sensação noturna em cada uma das suas fotografias, pois denota-se no seu trabalho um fascínio pelo oculto, aquilo que não está diretamente acessível ao espírito. O próprio confessa: “sempre me senti mais atraído pelo que está escondido do que pelo que está à mostra, sempre me senti mais atraído pelo escuro do que pelo claro, sempre achei que havia mais mistério aí, e a vida para mim é feita de mistério” (Nozolino, 2018, p. 7). Assim, o trabalho do fotógrafo explora uma inquietação que se aproxima das sensações experienciadas pelo noctâmbulo. A noite revela-se perante ele como um território ambíguo onde a escuridão não é um “nada”, mas sim matéria que esconde mistérios prontos a ser revelados, a ser trazidos à luz.



Figura 11. [Sem título], Paulo Nozolino, s.d.

Segundo Minkowski (1936), é nesse mergulho no breu que o sujeito se funde com o mundo noturno, se molda a ele e, nesse gesto, bebe da sua fonte de mistério (p. 155). Apoderando-se da mente vulnerável do noctívago, a paisagem noturna funciona como um ecrã de projeção onde se exteriorizam afetos, emoções e pulsões primordiais, concretizando-se em

formas não necessariamente figurativas, mas que emergem fruto da interação entre a percepção e a imaginação. Contudo, é necessário o sujeito deixar-se levar por essa experiência introspectiva, que para o autor se revela um processo estimulante vital:

Sinto a vida, tão rica em conteúdo, vaga e misteriosa, infiltrar-se por todo o lado, e entrego-me a ela, suavemente, com todo o meu ser, fortalecido pela convicção de que estou assim a realizar uma forma particular de vida, tocando uma das suas fontes. Deveria então, por qualquer razão, renunciar a esta forma de vida? Nunca.

(Minkowski, 1936, p. 255, t.a.)

Já Victor Hugo (1863/2012) vê esta rendição ao desconhecido através de um olhar mais austero: “a obscuridade noturna peja-se de uma vertigem. Quem a aprofunda, submerge-se e debate-se. Não há fadiga comparável a esse exame de trevas. É o estudo de um apagamento” (pp. 234–235). Esta sensação de “vertigem” a que Hugo se refere, o estar diante do abismo do desconhecido, aproxima-se da experiência do sublime, conceito que me parece pertinente abordar, pois adensa as questões da prática noctâmbula.

O termo sublime ganhou relevo sobretudo a partir do século XVIII, quando Edmund Burke o associou a “experiências provocadas por aspetos da natureza que, devido à sua vastidão ou obscuridade, não podiam ser considerados belos, e que, na verdade, eram propensos a encher-nos de um certo grau de horror” (Morley, 2010, p. 15, t.a.). Immanuel Kant, por outro lado, vê no sublime uma “experiência tão complexa que a nossa incapacidade de formar uma conceção mental clara dela conduz a um sentimento de inadequação da nossa imaginação e do imenso fosso entre essa experiência e os pensamentos que temos sobre ela” (Morley, 2010, p. 16, t.a.). Por outras palavras, refere-se a situações em que a razão se depara com aquilo que ultrapassa a imaginação, seja pela ideia de estar diante do infinito (sublime matemático), ou pela força avassaladora da natureza (sublime dinâmico). Em ambos os casos, ocorre um confronto com uma imensidão incompreensível, no qual o sujeito se sente minúsculo, mas paradoxalmente elevado:

O inacessível junto ao impenetrável, o impenetrável junto ao inexplicável, o inexplicável junto ao incomensurável, tal é o céu. Desta contemplação resulta um fenómeno sublime: o engrandecimento da alma pelo assombro.

(Hugo, 1863/2012, p. 16)

Segundo David E. Nye (1994), com o progresso da modernidade, o sublime deixou de estar exclusivamente ligado à natureza e passou também a manifestar-se no contacto com grandes criações humanas, como por exemplo obras monumentais da engenharia. Ao utilizar o conceito de sublime tecnológico, e mais especificamente o de sublime elétrico, descreve a sensação de assombro ao estar diante de uma vasta paisagem iluminada pela luz artificial, e a percepção de imensidão e escala que daí advém. Aqui, o espanto não resulta da natureza indomável, mas sim de uma artificialidade imensa.

Como vemos, ao contrário da beleza, que se manifesta de forma harmoniosa, o sublime nasce de uma ambivalência: “é inicialmente avassalador na sua vastidão ou poder, antes de dar lugar a uma experiência agradável” (Stone, 2018, p. 482). A meu ver, esta ambivalência reflete a dualidade interior da experiência do noctâmbulo. Apesar de este conseguir apreciar a beleza da paisagem, só poderá aprofundar a sua relação íntima com o território — e consigo mesmo — ao encarar a imensidão do vazio noturno. Os elementos que constroem o universo noturno (a escuridão, a luz artificial, o silêncio, a solidão) desafiam os limites da percepção e é aí, na tensão entre inquietação e prazer, entre desorientação e fascínio, que o sublime nasce e prospera.

Assim, quem atravessa a realidade noturna não está em contacto com os seus elementos apenas do ponto de vista físico, mas também emocional, ao lidar com uma multiplicidade de novas e misteriosas imagens que chegam até si através de uma distorção ou de uma privação dos seus sentidos primários, nomeadamente da visão. Os diferentes objetos e superfícies distribuídos pelo espaço são atingidos por manchas de luzes e sombras, constantes ou inconstantes, que, de forma seletiva, mas nem sempre premeditada, destacam pormenores até então ocultos e submergem na escuridão traços da paisagem outrora icónicos, transfigurando por completo a percepção do lugar. Esta insólita reorganização da paisagem pode “conduzir a uma visão simbólica ou imaginária, ou ainda projetar uma representação mental, sensorial ou memorial da mesma, com base nesses novos referentes” (Narboni, 2003, p. 42, t.a.).

1.1.1 Sombra

Não encares a noite como a ausência do dia; pensa nela como uma espécie de liberdade.
[...] A noite é um mundo de sombras. As únicas sombras que vemos à noite são projetadas pela luz da lua ou pela luz artificial, mas a própria noite é uma sombra.

(Ackerman, 2009, p. 28, t.a.)



Figura 12. Registos fotográficos noturnos

A noite é, por si só, uma sombra: trata-se do território do planeta que momentaneamente deixa de ser atingido pela luz solar, a sua única fonte de luz natural. Durante este período, o território fica entregue apenas à luz refletida pela lua e à presença da luz artificial, criando-se, assim, sombras dentro da própria sombra que é a noite. A primeira projeta contornos subtis, enquanto a segunda, mais intensa e abrupta, desenha sombras densas e dinâmicas, que transformam o espaço noturno e lhe impõem uma nova ordem. É nesse intrincado jogo de claro e escuro que nasce uma linguagem complexa de projeções, que atrai o olhar atento do noctâmbulo.

Victor Stoichita (2016), em *Breve História da Sombra*, analisa diferentes mitos da origem da sombra e sugere, de um modo especulativo, que a representação artística em geral pode ter as suas raízes num estado primordial de sombra (p. 11). Segundo Plínio, o Velho (23–79 d.C.), escritor e filósofo romano, a pintura teve na sua origem a sombra: uma mulher, momentos antes de ver o seu marido partir para longe, observa a sombra do seu amado projetada numa parede da casa, devido à luz de uma candeia. Como forma de fixar a imagem do homem e perpetuar a sua presença, a jovem decide delinear o contorno da sua sombra, criando assim,

um duplo do seu corpo. Quando o marido parte, por fim, na sua peregrinação, é acompanhado pela sua sombra verdadeira, ativa, enquanto, na parede da casa, permanece o vestígio dessa sombra, imóvel. Deste modo, “essa sombra não é «o corpo», mas sim, duplamente, o *outro* do corpo” (Stoichita, 2016, p. 17).

Visto que uma sombra se trata de uma projeção de um corpo opaco num plano, ocorre assim, através de um processo de substituição, como defende Plínio, uma transformação da sua tridimensionalidade em bidimensionalidade. O volume corpóreo fica reduzido à superfície de um plano, uma aparência, pelo que a sombra, constitui, em si, uma representação do sujeito. Ora, quando um artista representa uma sombra, não está a representar o corpo, mas sim, uma representação do corpo — “imagem de sombra” (Stoichita, 2016, p. 13).

Esta forma de representação (da representação) primordial do corpo humano foi, com o passar dos séculos, sendo explorada por inúmeros artistas, formando-se uma linguagem em torno da sombra que fez com que esta “perdesse a sua primeira função de matriz da imagem, para se tornar um meio de expressão” (Stoichita, 2016, p. 14). As sombras deixam de ser utilizadas para apenas dar relevo e volume às figuras retratadas e ganham um simbolismo que mudou para sempre o significado da sua representação, sendo muitas vezes associadas ao sagrado, a um poder curativo ou à exteriorização da alma.

À medida que os pintores e os filósofos foram explorando a arte da autorrepresentação, começaram a questionar e a debater a estreita ligação entre a sombra e o reflexo. Embora se tratem os dois de uma representação de um corpo, ou seja, de uma imagem formada através de uma duplicação do objeto, cada método ganhou uma conotação e um potencial artístico distinto. Jacques Lacan, psicanalista francês que num dos seus estudos observou o reconhecimento da reflexão especular por crianças, defendia que a sombra remete para a identificação do *outro*, enquanto o reflexo especular remete para a identificação do *eu* (Stoichita, 2016, p. 32).

A sombra tem o poder de evocar algo que não se encontra diretamente representado nas imagens, consegue sugerir a presença de um corpo que está ausente no quadro ou na fotografia, remetendo dessa forma para uma realidade que transcende a realidade da obra em questão. Ela transcende o visível, pois funciona como um símbolo que aponta para algo fisicamente ausente, mas que, ainda assim, se manifesta na imagem. Neste sentido, a sombra atua como uma ponte entre o visível e o invisível, pois revela algo que escapa ao domínio do tangível, mas que ainda assim se manifesta no domínio do sensível.

Após a invenção da fotografia, certos fotógrafos começam a realizar experiências onde captam a sua própria sombra, conferindo “à imagem fotográfica, a par do seu valor mimético (de ícone), um valor de índice, de sinal de conexão física” (Stoichita, 2016, p. 116). Nestes

casos, a sombra funciona como uma mancha de ligação entre o autor e a sua obra. Contudo, o facto de a sombra remeter para o corpo/objeto que se encontra fora de cena, não significa que essa projeção represente o corpo de uma forma fidedigna, pois, como desde cedo foi defendido, por exemplo, por Leonardo DaVinci, “qualquer sombra é o resultado de uma distorção, que segue as leis da perspetiva” (Stoichita, 2016, p. 131). Enquanto a luz que nos chega dos astros gera sombras proporcionalmente semelhantes aos corpos, a luz de uma chama ou de uma lâmpada pode criar sombras maiores do que os próprios corpos (Alberti, como citado em Stoichita, 2016, p. 131), uma vez que, ao contrário da luz natural, distante e praticamente paralela, a luz proveniente de fontes próximas projeta-se num ângulo mais aberto.

É exatamente o que acontece no espaço noturno, pois ao invés de existir apenas uma fonte de luz, um astro distante que ilumina uniformemente o plano terrestre, existem infinitas fontes luminosas espalhadas pela cidade que projetam a sua luz sobre os elementos da paisagem e que, por estarem a diferentes distâncias dos mesmos, criam sombras dos mais variados tamanhos que distorcem por completo o perfil dos corpos. Para além da variação do tamanho em relação ao corpo, as sombras são muitas vezes atravessadas por outros elementos que interrompem o seu percurso, fragmentando, distorcendo e reorganizando a sua forma. Assim, até a rigidez das estruturas arquitetónicas pode ser posta em causa, dando lugar a sombras partidas, instáveis e indefinidas que contradizem a firmeza dos corpos que as originam.

Os candeeiros de rua são, a meu ver, um caso interessante, pois a sua própria luz muitas das vezes projeta uma sombra do seu corpo vertical no espaço atrás de si, como se essa sua projeção distorcida se tratasse de uma forma de os mesmos se expressarem, num gesto sorumbático autorreflexivo (fig.13).

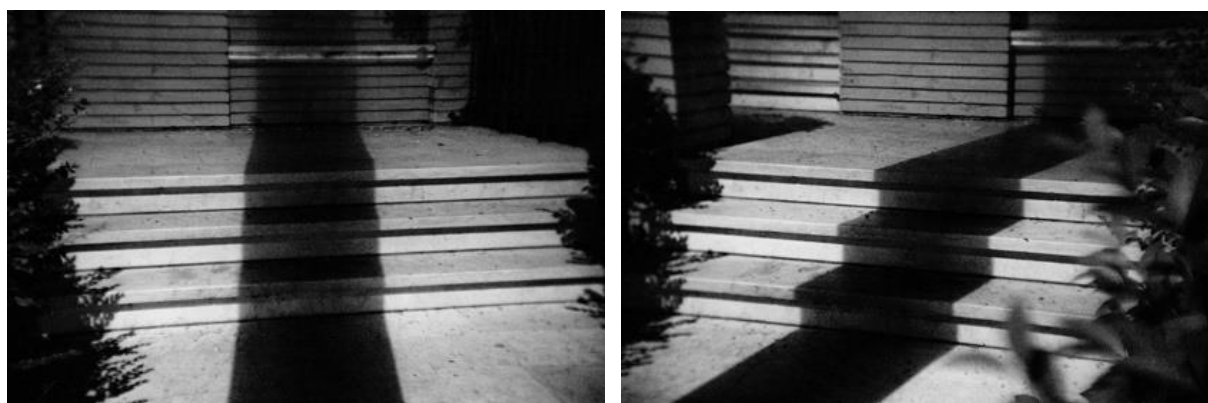


Figura 13. Sombra de um candeeiro de rua, 2024

Um exemplo particularmente sugestivo deste cenário pode ser encontrado na obra *Night Shadows* (1921) do pintor Edward Hopper. A gravura (fig. 14) mostra a figura de um homem a atravessar uma rua deserta, iluminada por um único candeeiro cuja luz projeta uma sombra longa e oblíqua que atravessa a rua e atinge o edifício. Ao ser projetada sobre a sua fachada, a sombra domina o edifício e dá a ilusão de o dividir num corte violento. Mais do que acompanhar o corpo do candeeiro de rua — que nem se encontra visível na composição — a sombra parece desprender-se dele, ganhando autonomia e uma presença densa que desfigura o perfil do edifício e que interrompe o percurso da figura. Hopper faz da sombra um elemento dramático, quase psicológico, que representa o confronto entre o sujeito e a noite urbana.

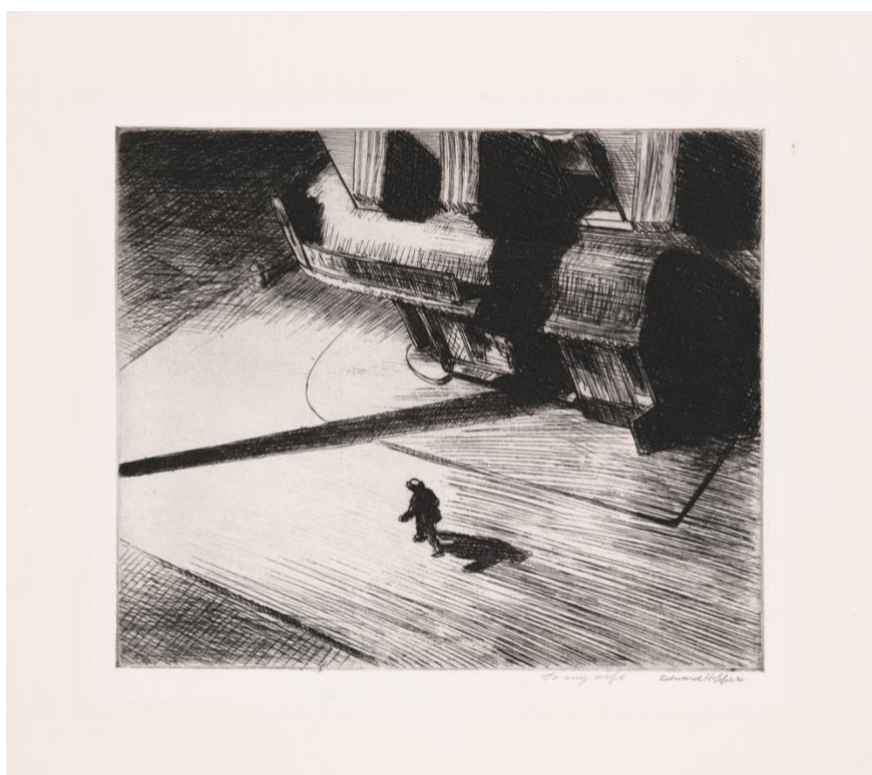


Figura 14. *Night Shadows*, Edward Hopper, 1921

Estas projeções inseridas no espaço noturno podem ser entendidas como uma forma de expressão dos elementos imóveis da paisagem urbana. Embora não tenham movimento próprio, estes corpos, como edifícios, postes ou muros, ganham uma espécie de presença expandida através das sombras que produzem. Assim, aquilo que é estático e fixo no espaço revela-se de forma mutável pelo que a sombra, nesse sentido, não é apenas uma consequência física da luz: “enquanto propriedade negativa, nomeia obscuramente, caracteriza e (des)apropria” (Faria, 2012, p. 66), revelando-se, assim, um meio através do qual a paisagem se manifesta e se transforma.

Estas projeções incutidas nas inúmeras superfícies que compõem o espaço público têm o poder de criar uma narrativa escondida e latente que acompanha as narrativas “reais” do ambiente urbano e que é revelada apenas a quem vagueia e contempla o seu redor. A luz artificial tem também a particularidade de ser efêmera e fugaz, ao contrário da luz natural, o que contribui para que o espaço noturno possa ser percebido como um espetáculo vívido e vivido onde a intermitência e a repetição captam a atenção de quem explora a noite urbana. Ao observar atentamente a progressão dessas coreografias de luz e sombra, o noctâmbulo reconhece uma multiplicidade de personagens que interagem entre si como numa peça de teatro de sombras e que transformam a noite numa experiência rica em sensações e impressões.



Figura 15. *Les Ombres*, Christian Boltanski, 1984



Figura 16. *Figure Ombre (Bougie)*, Christian Boltanski, 1987

Esta íntima relação entre luz artificial, sombra e narrativa pode ser experienciada na instalação *Shadow Play* (2002) de Hans-Peter Feldmann. Esbatendo a barreira entre o cinema, a fotografia e o teatro, o artista propõe um dispositivo onde a luz e o movimento dos objetos criam narrativas visuais simultâneas e em constante transformação. A obra consiste numa longa mesa onde estão dispostos vários objetos comuns, como brinquedos, utensílios e figuras, que rodam lentamente sobre suportes giratórios. Vários focos de luz projetam as sombras desses objetos numa parede branca. À medida que os objetos se movem, as suas sombras vão-se sobrepondo e alterando, criando um jogo contínuo de formas e figuras. Deste modo, os corpos desprendem-se da sua função original e ganham uma nova identidade visual. A instalação *Théâtre d'ombres* (1984), de Christian Boltanski, utiliza um sistema semelhante para criar

projeções fantasmáticas de figuras de metal, como se tratasse de uma exteriorização simbólica dos objetos que comunica de forma distinta dos mesmos. Para Stoichita (2016), trata-se de um exemplo de “manipulação da sombra enquanto imagem independente” (p. 208).

Na experiência noturna, a mente não está sujeita apenas às sombras dos elementos da paisagem. O próprio corpo do noctâmbulo está sujeito a um desdobramento da sua presença devido às múltiplas fontes de iluminação que simultaneamente lançam a sua luz em várias direções. Brotando dos seus pés errantes surgem múltiplas sombras, cada uma direcionada num ângulo diferente, que formam uma espécie de flor espectral estendida em volta do corpo. O andar provoca um movimento fantasma nas sombras, que por sua vez se mobilizam na direção oposta, independentemente do corpo, numa sobreposição sombria capaz de evocar os desenhos sensíveis de Lourdes Castro, na sua série *Sombras à volta de um centro* (1980–1987) (fig.17). Tal como as flores projetam a sua sombra em torno de um vazio central, o corpo do noctâmbulo pode ser visto como um centro em movimento, que se vê apenas nas suas múltiplas projeções: “é então que o centro se revela na sua transitoriedade. O centro desaparece, efêmero entre a luz e a sombra. Como um ecrã” (Fernandes, 2003, p. 7).

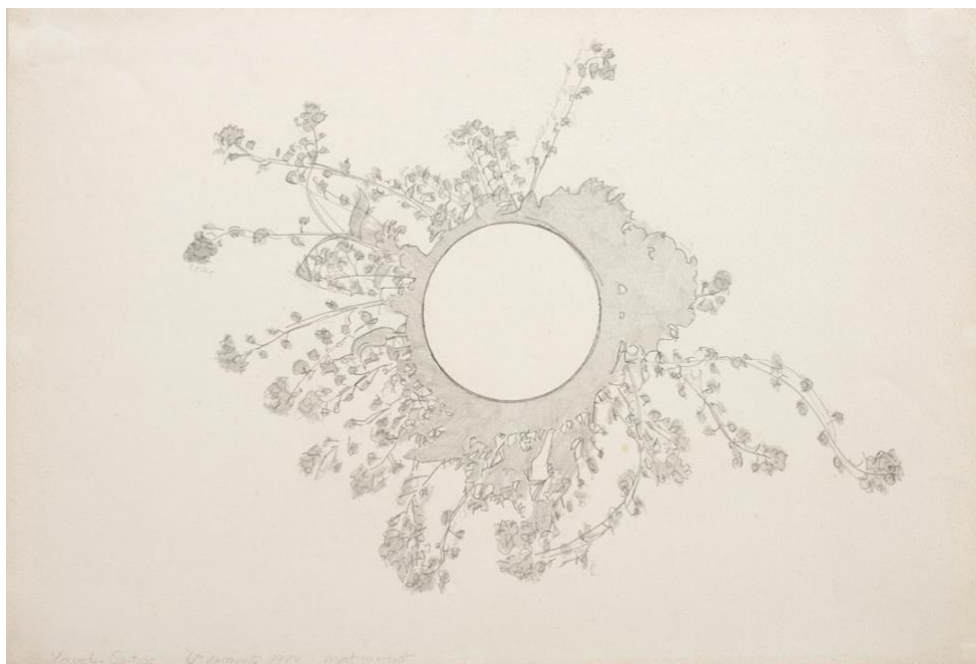


Figura 17. Desenho da série *Sombras à volta de um centro*, Lourdes Castro, 1980–1987

Com a chegada do cinema, nos finais do século XIX, os cineastas começaram a explorar a temática da sombra nos seus filmes. Como refere Stoichita, ao analisar os filmes expressionistas mais relevantes dessa época, percebemos que a sombra está fortemente associada ao lado obscuro das coisas, aquilo que não se consegue ver diretamente. Por vezes,

tem o papel de figurar o inatingível: através da projeção do corpo num plano, ocorre uma exteriorização do interior e a psique distorcida da personagem é-nos revelada.



Figura 18. *The Cabinet of Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920



Figura 19. *Meshes of the Afternoon*, Maya Deren, 1943

Em *Meshes of the Afternoon* (1943) (fig. 19), Maya Deren utiliza a sombra como uma linguagem visual para representar o inconsciente. A personagem principal é-nos apresentada, num primeiro momento, apenas através do movimento dos seus membros e da sombra contorcida do seu corpo, numa fragmentação que ilustra o seu conflito interior. Através da iluminação intensa e do contraste elevado, Deren transforma a sombra num elemento expressivo que torna visível o que é invisível e dá forma ao que não tem corpo. Esta abordagem aproxima-se da forma como, no meu trabalho, a sombra urbana pode revelar estados interiores e sensações que proliferam no espaço noturno. Assim, a noite oculta mas também tem o poder de revelar, como se apenas no escuro pudéssemos perceber o que se encontra invisível à luz do dia.

1.1.2 Visível e invisível

A noite é dupla: uma astenia indirecta e directa. A primeira resulta por encandeamento, por excesso de luz; a segunda por falta ou insuficiência de luz. Do mesmo modo, existe também uma inconsciência por falta de excitação interior e uma inconsciência por excesso de excitação interior — naquela um órgão demasiado rude, nesta um órgão demasiado delicado.

(Novalis, 2000, p. 65)

Novalis (1772–1801), figura central do Romantismo alemão, utiliza a noite como metáfora da consciência, ao propor que tanto o excesso como a falta de luz podem conduzir a um apagamento, a uma inconsciência por excesso ou falta de estímulo. Assim, sugere que a lucidez absoluta, ou a luz total, pode ser tão inibidora como a escuridão total. Talvez, então, a verdadeira experiência sensível se dê a conhecer no contacto entre estes dois polos.

É nesse ponto de equilíbrio inconstante entre o tudo e o nada que nasce o meu projeto *Em Lucidez Me Perco*. A lucidez do dia, que supostamente revela tudo, e até mesmo as fontes de iluminação noturna — cada vez mais intensas e ubíquas — acabam por ser ofuscantes. Neste aspeto, Yann Kersalé defende que “quando a luz se torna assim tão intensa e tão forte, cria à sua volta um fenómeno de agressão” (RTP, 2003, 16:33, t.a.), pois “quando há demasiada luz, deixa de haver sensibilidade” (RTP, 2003, 17:45, t.a.). Assim, é nas áreas sombrias da cidade noturna, que encontro um lado sensível, nos limites difusos do visível e do invisível, evocados pela presença da luz artificial. Perder-me na noite torna-se, no fundo, um gesto consciente, lúcido, de procura pela introspeção.

Um artista cujo trabalho se foca na investigação das relações entre espaço, luz e escuridão, com um interesse profundo pela transição entre o visível e o invisível, é Fernando Calhau. Atravessando variados meios como a pintura, o filme e a fotografia, a prática artística de Calhau revela-se muito coerente na exploração do diálogo entre o material e imaterial, através de uma abordagem minimalista que culmina em objetos densos desprovidos de narrativas. Nas palavras de Jorge Molder (2001), a obra de Calhau surge como “um jogo entre a escuridão e as estratégias mínimas de garantir a sua visibilidade” (p. 23), e a sua prática está profundamente ligada a uma investigação das formas essenciais, explorando o mínimo necessário para criar uma linguagem visual.

A ausência de luz e a utilização do negro são exploradas como um meio para desafiar as perceções visuais convencionais, pelo que a sua abordagem, e consequentemente a

abordagem do público diante das suas obras, não é imediata: exige uma atenção detalhada e uma sensibilidade para perceber as suas composições. Ao encarar o objeto, o espectador fica então envolto numa “complexa teia de «sentidos» formais que importa experimentar” (Molder, 2001, p. 23), onde cada aproximação do olhar revela novas camadas de significado. Ao requerer uma percepção lenta e demorada — um olhar retardado — a obra convida o observador a abandonar a pressa do quotidiano e a deixar-se levar numa experiência meditativa, uma espécie de introspeção — o olhar retardado desdobra-se num olhar interior. A sua obra é para ser experimentada mais do que analisada da maneira tradicional, desafiando-nos a refletir sobre o invisível ou aquilo que não nos é prontamente apresentado.

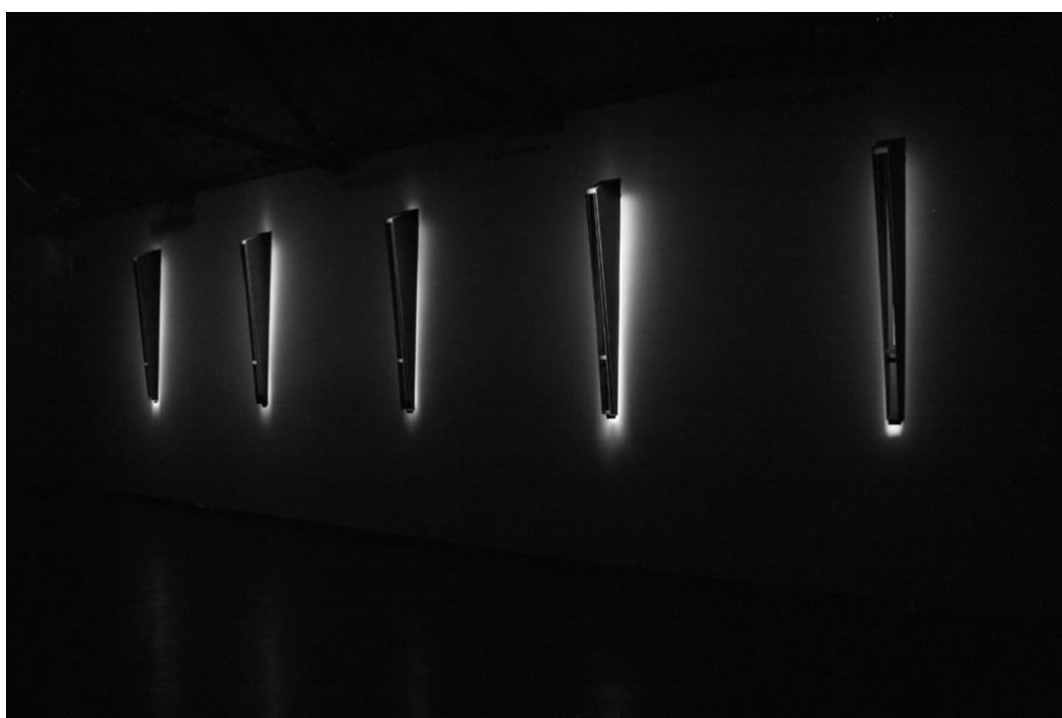


Figura 20. *Tranquila ferida do sim, faca do não*, Rui Chafes, 2000-2013

Esta lógica de convidar o espectador à suspensão do olhar é utilizada de forma exímia por Rui Chafes na exposição *Chegar Sem Partir* (2022-2023), apresentada no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, que, segundo um dos seus curadores Philippe Vergne (2022), “é um profundo exercício e experiência fenomenológicos, que enquadram o ato da percepção” (p. 18). Em particular, na instalação *Tranquila ferida do sim, faca do não* (2000–2013), a experiência perceptiva do público é levada ao extremo: o visitante é convidado a atravessar uma sala numa escuridão quase absoluta, um ambiente que inicialmente provoca desorientação, mas que gradualmente exige e provoca uma entrega sensorial. “E nesta rendição a relação obra-

espectador acontece. O lusco-fusco torna-se numa possibilidade estética e imersiva” (Nogueira, 2022, para. 2). A pupila, cada vez mais dilatada, começa lentamente a conseguir distinguir as formas das cinco estruturas de ferro que se encontram dispostas ao longo de uma das paredes da sala (fig. 20). Estas encontram-se iluminadas por focos de baixa intensidade, de modo que a sua revelação se traduza num processo lento, imersivo, que convida à imaginação. Ao permanecerem no escuro, os visitantes experienciam “algo como a recuperação da visão, questionando assim a veracidade da própria visão” (Oliveira, s.d., para. 4).

Esta espécie de limbo entre realidade e imaginação, com o qual o público se confronta, evoca diretamente a estética romântica, que influencia bastante o trabalho de Chafes. Em *Tranquila ferida do sim, faca do não* (2000–2013), a procura pelo desconhecido como matéria de contemplação torna-se ainda mais evidente, pois convida a “uma projecção do interior, como expressão contundente de um universo íntimo, particular, inquietante” (Nogueira, 2022, para. 3). Essa viagem interior, característica do imaginário romântico, atinge o seu auge na noite: “nas paisagens noturnas, tema predileto dos românticos, a imensidão infinita da noite estrelada e a estranheza espectral da paisagem lunar respondem a emoções interiores” (Gwiazdzinski, 2005, p. 62, t.a.).

Como nós, as estrelas estão mergulhadas, alternadamente, em luz e escuridão; mas nós, tal como elas, beneficiamos, no estado de obscurecimento, de um brilho consolador e pleno de promessas.

(Novalis, 2000, p. 63)

A influência do romantismo pode também ser encontrada no trabalho de Calhau: “o preto é para mim um espaço carregado. É uma atitude, mais do que uma forma de afirmação pictórica. É uma sensação vital, a de estarmos à mercê de um espaço sem orientação” (Calhau, 2001, como citado em Drathen, 2002, p. 36). Fica claro, portanto, que para o artista, o preto representa uma ausência de orientação por se revelar como um espaço vasto e vazio que existe para além da superfície. Contudo, através de pequenas marcações que incute na tela, o mesmo revela uma imensidão latente na pintura pois, ao atuarem como pontos de referência, essas marcas delimitam o campo visual e oferecem a mínima noção de escala. É com estes pontos de referência que nos apercebemos da vastidão existente nas suas pinturas.

A experiência visual no trabalho de Calhau constrói-se, portanto, a partir da interação entre a ausência e a presença da luz, o visível e o invisível, revelando a experiência e a fisicalidade da noite, essa “noite” que vê como algo palpável, um ser simultaneamente

angustiante e silencioso (Calhau, 2001, como citado em Drathen, 2002, p. 38). A noite é trabalhada como um fenómeno multifacetado, onde a ausência de luz revela a sua complexidade emocional e espacial, pelo que o preto não se trata de uma mera representação cromática, mas sim de uma matéria densa sensível.

O que me interessa não é o Nada, mas sim trazer a noite ao dia, transpor para o dia uma parte da experiência da noite, para verificar se isso é possível.

(Calhau, 2001, como citado em Drathen, 2002, p. 37)

Esta vontade de transposição da noite para o dia manifesta-se no seu filme *Destruição* (1975), filmado em Super 8mm, que, a meu ver, explora a forma como a obscuridade da noite se apodera do noctâmbulo, transformando-a numa experiência estética e percetiva. O filme começa com a mão do artista a desenhar um X, que vai crescendo e apropriando-se do ecrã, até o engolir na sua totalidade, num gesto que apaga e nega a paisagem e o próprio corpo do artista. Esse ato de cobrir o ecrã até a uma quase escuridão total pode ser interpretado como a transição do dia para a noite, o abandono da clareza diurna e o mergulho na obscuridade noturna. A realidade visível vai sendo progressivamente obliterada até sobrares apenas fragmentos de imagem quase impercetíveis, pois tal como na noite urbana, a escuridão nunca é total, e sob um olhar perspícuo revelam-se vestígios, sombras e ecos de luz que sugerem aquilo que está por baixo do manto noturno.

Para terminar o subcapítulo da visibilidade e avançar para o subcapítulo do sonho, deixo aqui um testemunho pessoal que evoca uma relação próxima entre os dois. Na minha adolescência e no início da minha fase adulta, aconteceu por diversas vezes um fenómeno curioso quando dormia num espaço totalmente privado de luz exterior. No interior do quarto, totalmente escuro, como uma noite absoluta, tinha episódios recorrentes em que acordava a meio da noite, sem qualquer noção de orientação ou da minha posição absoluta e relativa pois, mesmo com os olhos já acostumados à penumbra, não conseguia ter o mínimo de retorno visual. Sem qualquer brecha de luz que me pudesse orientar, o espaço físico estendia-se diante mim numa imensidão negra. Nestas circunstâncias era para mim impossível distinguir o meu consciente do meu inconsciente, a vigília e o sonho, pelo que recorrentemente o espaço do quarto era confundido com o espaço do meu sonho. Extremamente confuso, cambaleava pelo quarto e tateava os seus diferentes elementos, de modo a tentar perceber aquela configuração espacial que em nada coincidia com a do cenário sonhado. Esta fase de confusão e ambiguidade podia demorar de dez a trinta minutos, mas ao fim de um certo tempo eu acabava por conseguir

alcançar o estado de vigília. Enquanto lia Marcel Proust (1913/2006, p. 15), deparei-me com um testemunho de desorientação noturna semelhante:

A verdade é que, quando eu assim despertava, com o espírito a debater-se para averiguar, sem sucesso, onde poderia achar-me, tudo girava em redor de mim no escuro, as coisas, os países, os anos. Meu corpo, muito entorpecido para se mover, procurava, segundo a forma de seu cansaço, determinar a posição dos membros para daí induzir a direção da parede, o lugar dos móveis, para reconstruir e dar um nome à moradia onde se achava.

Esta ambiguidade entre o que se sente e o que se imagina reflete, para mim, o modo como as paisagens contrastadas da noite esbatem barreiras e revelam o potencial onírico do espaço urbano, ao permitir que a percepção e a imaginação do noctâmbulo floresçam e se contaminem mutuamente.



Figura 21. *Steep Street*, Michael Kenna, 1985



Figura 22. *Bill Brandt's Snicket*, Michael Kenna, 1986

1.1.3 Sonho

Jean-François Chevrier, na sua série de artigos intitulada *Territorial Intimacy and Public Space* desenvolve o seu conceito de “intimidade territorial”, um termo que permite entender o espaço público como um território de potenciais experiências subjetivas e sensoriais que vão para além da sua mera funcionalidade geográfica ou arquitetónica. Apesar de ter em conta o cinema, ou a imagem em movimento, Chevrier foca-se na prática fotográfica, enfatizando a maneira como o artista, através da imagem fixa, consegue captar o território, não apenas como um lugar, mas como um espaço de emoções e significados. Na sua prática artística, o fotógrafo explora o território, não numa tentativa de o documentar simplesmente, mas numa tentativa de habitá-lo e de se relacionar com o mesmo, transformando-o numa paisagem sensível. Não se trata de um domínio sobre o espaço, mas antes de um envolvimento com ele, uma intimidade que esbate os limites entre o próprio corpo e o território e que, por isso mesmo, não pode ser o resultado de um mapeamento racional. Esta experiência de intimidade territorial pode ser representada, mas não pode nascer de uma linguagem ancorada no discurso, pois “forma-se fora das performances verbais de um sujeito consciente do seu lugar no mundo” (Chevrier, 2014, para. 26, t.a.)

Ao falar da imagem fotográfica e da sua capacidade de representar a realidade, Chevrier defende a importância da ambiguidade poética, que não se fixa numa narrativa única ou numa emoção estável e que, por isso, permite uma representação mais fiel do real. O autor refere-se à ambiguidade poética como “o corretivo necessário da retórica documental” (Chevrier, 2014, para. 15, t.a.) que, por sua vez, faz uso da dramatização e do embelezamento de forma a tocar e comover o espectador (Chevrier, 2014, para. 15, t.a.), retirando a complexidade da experiência retratada. Chevrier faz uma ligação entre esta ambiguidade da imagem e os processos psicanalíticos desenvolvidos por Freud:

A ambiguidade [...] provém de mecanismos complexos comuns à poesia e ao trabalho onírico. Ela produz densidade e instabilidade de significado. A densidade está ligada a um processo de condensação: a instabilidade vem do mecanismo complementar que é o deslocamento.

(Chevrier, 2014, para. 15, t.a.)

A condensação freudiana é um conceito psicanalítico que sugere que, no mundo onírico, existe uma sobreposição de pensamentos, significados e ideias: trata-se de um “mecanismo através do qual várias ideias latentes do sonho são condensadas numa única imagem no sonho

manifesto” (Coxhead & Hiller, 1976, p. 15, t.a.). Uma imagem pode, assim, representar simultaneamente vários desejos, memórias ou afetos (processo de condensação), enquanto os significados podem também mover-se de um elemento para outro (processo de deslocamento). “Pelo deslocamento, a emoção realmente ligada a uma determinada situação pode ser transferida para uma muito diferente” (Coxhead & Hiller, 1976, p. 15, t.a.), desviando a atenção do sonhador e ocultando um conteúdo emocional mais direto ou explícito. Como se verifica, ambos os mecanismos revelam camadas de sentido que escapam a uma leitura literal ou imediata. Do mesmo modo, a imagem fotográfica pode condensar diferentes níveis de significado, experiências sensoriais e afetivas, sem necessidade de recorrer a uma narrativa explícita. Trata-se de uma representação subjetiva e ambígua, que não procura descrever o visível, mas antes convocar uma exploração do seu conteúdo latente.

Na noite, a luz seletiva fragmenta o espaço e isola elementos ao criar zonas de visibilidade e de escuridão total, pelo que não está explícito um mecanismo de condensação de imagens. Contudo, o facto de um elemento se encontrar rodeado pela escuridão pode intensificar a sua presença ou transfigurar a sua identidade e, assim, através de um outro processo, este tornar-se mais denso em significados. Além disso, a própria escuridão pode fornecer significados à imagem, pois o próprio ambiente noturno pode ter um impacto na nossa interpretação do objeto ou do lugar, levando a uma carga simbólica que oscila entre a familiaridade e a estranheza, segurança e ameaça. Por exemplo, na fotografia noturna de André Cepeda, à fragmentação dos edifícios com visíveis marcas de tempo e uso, sobrepõem-se a fragmentação visual causada pela esparsa iluminação artificial que recorta os corpos de forma abrupta. Assim, existem significados latentes no território que surgem aquando de uma mudança a nível percetivo, e que podem causar no expectador uma sensação de estranheza, de *uncanny*. Mah (2021, para. 6) reforça que estas qualidades não são inerentes ao lugar:

A impressão de estranheza é desencadeada por nós, espectadores, e emerge da nossa sensibilidade e percetibilidade. Provém de uma predisposição mental que, despertada pelo congelamento do espaço e do tempo da imagem, esbate magicamente as fronteiras entre o real e o irreal, o conhecido e o desconhecido, reforçando uma ambiguidade inquietante, como se fossem emanações de um estado hipnagógico, a consciência alterada entre a vigília e o sono, em que o indivíduo está mais recetivo ao aparecimento de outras frequências de visão.

Durante a experiência noturna, a mente do noctâmbulo é constantemente atingida por imagens fortemente conectadas ao inconsciente e que surgem de resíduos perceptivos do mundo cotidiano que contaminam a experiência noturna. Parece-me pertinente, neste contexto, estabelecer um paralelismo com o conceito de “restos diurnos” de Freud. Trata-se de fragmentos imagéticos do cotidiano que se alojam na mente e ressurgem de forma distorcida durante os sonhos. Tal como esses resíduos se infiltram e contaminam o tecido onírico, também a noite está repleta de ecos do dia que se apoderam do noctívago e que vão desvanecendo à medida que o céu vai clareando com a chegada da madrugada. E tal como os sonhos, que desaparecem da nossa memória sem darmos conta, estas imagens também se dissolvem paulatinamente na fervorosa agitação do cotidiano.



Figura 23. *Paixões da luz*, 2024

1.2 A poética da luz no espaço

Nos últimos cem anos, poucos media revolucionaram e democratizaram o espaço em que vivemos como a luz elétrica. As mais diversas áreas do quotidiano, do trabalho, do consumo e dos media, entre outros, transformaram-se através da luz artificial — incluindo a arte.

(Light Art from Artificial Light, 2005, para. 3, t.a.)

Mais do que apenas iluminar, a luz artificial tem o poder de desenhar. Não só modela, mas reconfigura o espaço e potencia novas e únicas possibilidades percetivas no espaço urbano. “A luz é, afinal de contas, uma escultora do espaço, a escultora do espaço por excelência. Além disso, a luz é um meio, um meio de perceção (mesmo antes de se tornar um meio de representação)” (Zyman, 2006, p. 466). Neste subcapítulo, interessa-me pensar como essa matéria luminosa atua no território noturno de um modo poético, não apenas enquanto presença que guia e acompanha o noctâmbulo, mas como uma matéria estética e simbólica, que o fascina e inspira. Para isso, recorro ao trabalho de artistas que exploraram e exploram o potencial da luz enquanto meio autónomo expressivo.



Figura 24. *Le Lumière et les Choses*, Jorge Martins, 1976

A luz sempre foi um elemento central na história da arte, tendo sido utilizada ao longo dos séculos e dos vários movimentos artísticos, como uma ferramenta de expressão. Na pintura, ao ser trabalhada através de diferentes tons de pigmento, a luz servia não só para criar volume

e profundidade nos corpos e paisagens, mas também para representar dimensões mais simbólicas e espirituais.

Apesar desta longa relação da arte com a luz, surgiram no início do século XX, particularmente nas décadas de 1920 e 1930, vários artistas e trabalhos vanguardistas que exploravam o potencial da luz enquanto matéria-prima artística autónoma. O recente surgimento da eletrificação e a disponibilidade crescente de novas tecnologias luminosas foram seminais na procura de novas formas de expressão utilizando a luz. Segundo László Moholy-Nagy (1925/1969), este “desenvolvimento de novos meios técnicos resultou no surgimento de novos campos de criatividade”, possibilitando “novas formas e campos não apenas de representação, mas também de composição cromática” (p. 20), anteriormente monopolizada pelo pigmento. Moholy-Nagy foi um dos artistas pioneiros na exploração das potencialidades da luz artificial como meio expressivo, abrindo caminho a uma nova poética visual e sensorial. Iniciou a sua investigação da luz enquanto matéria através de uma nova técnica fotográfica sem câmara, que descreve da seguinte forma: “a luz é deixada a incidir sobre um ecrã (placa fotográfica, papel fotossensível) através de objetos com diferentes coeficientes de refração ou é desviada do seu trajeto original por vários dispositivos” (Moholy-Nagy, 1969, p. 32, t.a.). À imagem resultante deu o nome de *fotograma*, e entre 1922 e 1943 levou a cabo uma extensa exploração das possibilidades estéticas deste processo. Em paralelo, Man Ray desenvolvia experiências semelhantes, a que deu o nome de *Rayographs*. Também ele dispensava o uso da câmara, colocando objetos diretamente sobre o papel fotossensível e expondo-os à luz.

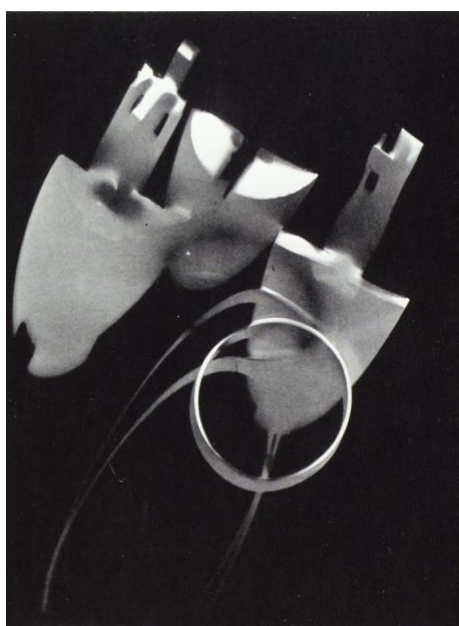


Figura 25. *fgm_424*, Moholy-Nagy, 1935

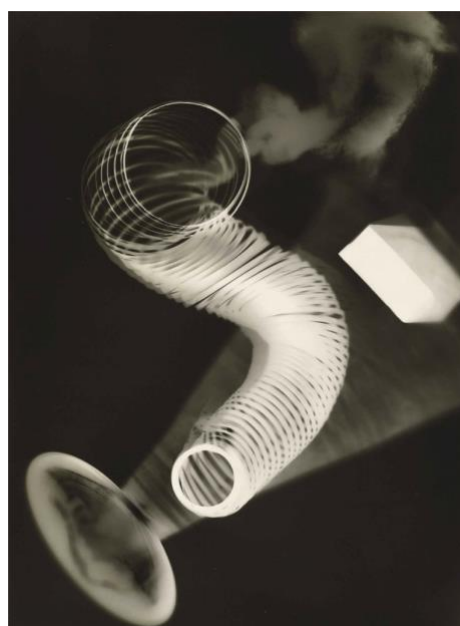


Figura 26. [Sem título], Man Ray, 1922

Ambos os artistas acabariam por expandir a sua investigação para o cinema, a imagem em movimento. Man Ray produziu vários filmes experimentais, como *Le Retour à la Raison* (1923), onde cria sequências dos seus *Rayographs*, alternadas com imagens noturnas de fontes de luz e de corpos iluminados. No seu livro *Painting, Photography, Film* (1925/1969), Moholy-Nagy escreve que “os fenómenos luminosos oferecem maiores possibilidades de diferenciação em movimento do que em condição estática, por isso todos os processos fotográficos atingem o seu nível mais elevado no filme (nas relações entre os movimentos das projeções de luz)” (p. 33, t.a.). Assim, em 1930, realiza o filme *A Lightplay: Black White Gray*, no qual explora as possibilidades plásticas da luz a partir dos movimentos e das projeções do seu *Light-Space Modulator*, uma escultura cinética giratória constituída por metal, vidro, materiais translúcidos e lâmpadas. O filme não explora somente a luz, mas também as sombras projetadas pelos diferentes componentes da escultura, numa multiplicação intrincada das mesmas, impulsionada pela sucessão e sobreposição de vários pontos de vista, resultando numa perceção fragmentada do objeto. Assim, a luz deixa de ser apenas um meio de registo e revela o seu potencial de expressão na exploração de ritmos, volumes e movimentos.

Os experimentos de luz de artistas como Moholy-Nagy abriram portas para que, nas décadas seguintes, a implementação da luz artificial na arte fosse impulsionada, culminando em novas formas de arte fortemente conectadas ao fenómeno da perceção sensorial e espacial. “A luz transforma e desconstrói o espaço ao marcá-lo, ocupá-lo, iluminá-lo e encená-lo de forma dramática. Este processo transformacional é uma característica essencial das obras baseadas na luz” (Zyman, 2006, p. 470). Na segunda metade do século XX, sobretudo durante a década de 1960, a luz tornou-se um tema de crescente interesse para vários coletivos artísticos europeus. Através de obras imersivas e interativas, muitos artistas exploraram não apenas a luz de forma estática, mas também em articulação com a cor, o movimento e elementos cinéticos (ZKM, 2005, para. 6, t.a.).

A exposição *Light Art from Artificial Light* (2005-2006), que ocorreu no ZKM – Center for Art and Media Karlsruhe, traça um percurso histórico da utilização da luz artificial na arte, reunindo o trabalho de variados artistas que utilizaram e continuam a utilizar a luz nas suas obras como forma de questionar a perceção, criar e transformar espaços e expandir os limites da experiência sensível. Em Portugal, festivais e exposições como *Luzboa* (2004) e *Matéria Luminal* (2021) celebram a luz na arte e o seu potencial de expressão poética que inspirou e continua a inspirar novas práticas artísticas, seja no campo do cinema, da fotografia, da pintura ou da escultura.

As obras que operam com o meio da luz são a forma de instalação mais próxima do conceito de esculpir o espaço e da qualidade de reflexão entre a obra de arte e o espaço que a rodeia.

(Zyman, 2006, p. 467)

Contudo, o potencial poético da luz artificial ultrapassa as paredes dos espaços expositivos e pode também ser encontrado, sob um olhar atento, nas ruas adormecidas da cidade. A título de exemplo, nas minhas excursões pelo espaço noturno reparei que é recorrente encontrar fontes de luz que, devido a anomalias elétricas, emitem luz de forma intermitente e intervalada. Apesar de cada lâmpada pulsar a um ritmo próprio, geralmente a sua luz apaga-se por completo e, após alguns segundos, reacende-se de modo brando até voltar a atingir a sua intensidade máxima. Sempre que encontrava este fenómeno nas minhas deambulações, fascinava-me a maneira como não é apenas a visibilidade do espaço que é afetada, mas o próprio processo de ver também sofre alterações. Não se trata apenas de uma intermitência da luz mas também de uma intermitência da sombra dos elementos atingidos. A linha entre visível e invisível destes corpos é constantemente quebrada, o seu volume desfaz-se e logo se manifesta novamente, criando um fluxo cíclico percetivo que transforma o território: a cidade respira e expressa-se. O mundano transforma-se em acontecimento.

É neste sentido que a luz artificial não apenas revela o mundo mas tem o poder de atribuir e alterar significado. Com os seus movimentos, direções, intensidades e qualidades, confere características e carácter aos objetos e à própria paisagem, tal como acontece com o limão de Hollis Frampton (fig. 27) ou com a montanha de Lois Patiño (fig. 28). Cabe ao noctâmbulo procurar estas manifestações, mas não diretamente, pois são imagens que se encontram apenas através do acaso e da descoberta do território. É necessário aceitar a viagem sem destino, o vaguear, o errar, o deambular e o divagar, de modo a encontrá-las e a encontrar-se a si mesmo.



Figura 27. *Lemon*, Hollis Frampton, 1969



Figura 28. *Montaña en sombra*, Lois Patiño, 2012

2 A divagar se vai ao longe

Neste projeto, o ato de caminhar revelou-se uma prática crucial, tanto para obter materiais que pudessem ser trabalhados, como para, através da descoberta, ganhar um entendimento dos conceitos que me propus investigar. Sendo um dos meus interesses o limiar entre o visível e o invisível, certas zonas do espaço público onde a iluminação se torna escassa ou dispersa revelam, a meu ver, um forte potencial poético, pelo que o meu percurso, geralmente, se direciona para essas áreas mais sombrias da cidade. Desta forma, acabo quase sempre por me afastar do seu centro mais uniformemente iluminado e rumar em direção a zonas mais marginais do território urbano.

Ao sujeitar-me a estas deambulações, dou por mim em "espaços nómadas, zonas intersticiais, nas fronteiras ou nos terrenos baldios da cidade" (Jacques, 2013, p. 8), territórios que remetem para uma constante mutação, onde a estabilidade e a permanência são raras. Longe do centro iluminado e regrado, são zonas que se adaptam a circunstâncias momentâneas e por isso não têm uma ordem fixa, e essa característica reflete-se nas qualidades da sua iluminação pública. Como consequência de me afastar das luzes abundantes do centro, perceciono um lado oculto das paisagens, onde as desregradas fontes de luz contribuem para uma experiência cidadina distinta que comunica comigo e que me serve de inspiração.

Este ato de atravessar o espaço urbano como prática estética pode ser justamente associada às atividades levadas a cabo pelos surrealistas dos anos vinte e pelos situacionistas dos anos sessenta. Fortemente influenciado pelos desenvolvimentos de Sigmund Freud na área da psicanálise, na mesma época, o Surrealismo surge como uma corrente artística que procura explorar e representar o subconsciente e os estados alterados de perceção — ou, como sugere a primeira definição do termo Surrealismo: "o funcionamento real do pensamento" (Breton, 1924, como citado em Careri, 2013, p. 78).

Enquanto no Dadaísmo, movimento anterior ao Surrealismo e que deu origem ao mesmo, a deambulação nasce como uma forma de romper com as convenções e de explorar o espaço urbano sem uma finalidade definida, os surrealistas viam na deambulação uma forma de permitir que o inconsciente emergisse, refletindo as suas próprias experiências e perceções nos diversos elementos do território urbano. Tratava-se de uma "exploração pelos limites entre a vida consciente e a vida de sonho" (pp. 53–54), como descreveu Breton (1952), fundador do movimento, após uma deambulação coletiva pelas zonas marginais de Paris durante vários dias consecutivos, uma das práticas mais recorrentes do grupo. Tal como acontece no universo onírico, a errância pela cidade permitia a criação de associações inesperadas, ao trazer à

superfície memórias reprimidas e revelar significados escondidos nos elementos comuns dos espaços urbanos. Assim, a paisagem da cidade, distante e fria, aproxima-se através da exploração e torna-se um espaço interior, um espaço de potência de imagens e sensações. Este lado contemplativo e deambulatório da prática surrealista pode, num primeiro instante, remeter-nos para a figura do flâneur, que também busca o poético e o simbólico no espaço urbano moderno. Contudo, veremos que no primeiro caso há um foco mais voltado para o fantástico, o oculto e o onírico, sensações que estão vinculadas a um certo tipo de território.

Diferentemente dos dadaístas, o interesse dos surrealistas concentrava-se nos "vazios" da cidade, lugares desabitados como terrenos baldios, ruas à noite, becos e subúrbios (Careri, 2013, p. 78). Estes variados cenários desérticos, preenchidos de "nada" revelam uma forte potência evocativa, pois representam espaços férteis para a imaginação e para o encontro com o inesperado. A forte sensação de silêncio e de abandono sentida desencadeia uma desconexão com a vida frenética do quotidiano e permite novas relações com este lado menos evidente da realidade urbana. O espaço vazio desfaz-se da sua rigidez e torna-se empático, "apresenta-se como um sujeito ativo e pulsante, um produtor autónomo de afetos e de relações" (Careri, 2013, p. 78). É, portanto, essencial que o surrealista se perca no território: é importante uma sensação de desorientação e de perda de controlo nesse diálogo com o mundo, pois esta dissolve a relação de domínio por parte do errante e permite a possibilidade do mesmo ser dominado pelo espaço que atravessa. Segundo o surrealismo, o "encontrar-se" implica o "perder-se", uma premissa um tanto antagónica, pois requer que o sujeito abrace a desorientação como um caminho para a autodescoberta. O confronto com mundos diversos e a constante renovação dos pontos de referência revelam-se regenerantes a nível psíquico (La Cecla, 1988, como citado em Careri, 2013, p. 48).

Outro dos objetivos desta deambulação errante pelos territórios "vazios" é uma contínua procura de um confronto com a incerteza e o perigo, pois desta presença perante o ignoto advém "um forte estado de apreensão, nos dois significados, de sentir medo e de apreender" (Careri, 2013, p. 80). À medida que o sujeito penetra as zonas mais profundas da cidade, penetra também as profundezas da sua mente, visto que neste estado de ambiguidade encontra-se mais vulnerável e, portanto, mais suscetível às imagens e pensamentos que lhe chegam. Estes confrontos com o desconhecido são ainda mais recorrentes e intensos na experiência noturna, onde o medo é, por vezes, uma sensação constante e controladora. Isto porque zonas desprovidas de luz traduzem-se em áreas onde a falta de acuidade visual torna a orientação uma tarefa difícil, o que contribui para uma sensação de instabilidade. Tal como os espaços vazios da cidade se revelam como zonas de liberdade, espaços vivos à espera de serem preenchidos,

também os vazios das zonas obscuras do espaço noturno podem ser vistos dessa forma: interstícios vagos prontos a serem preenchidos, onde a ausência de formas concretas é substituída por projeções mentais do noctâmbulo. Apesar destes vazios serem bastante frequentes na periferia das cidades, e ainda mais em áreas rurais, podem também ser encontradas em becos ou ruas sombrias localizadas no centro. A cidade desértica, iluminada pelas fontes de iluminação artificial, que nos transporta já uma sensação de ausência característica, revela-se fantástica nestas enigmáticas zonas de sombra. Onde a luz artificial não consegue penetrar e, portanto, fornecer uma corporeidade aos elementos da paisagem, a nossa mente fica exposta às figuras da noite, como vultos, aparições e imagens espectrais.

Na experiência do noctâmbulo, a psique é atingida por imagens familiares, mas simultaneamente estranhas, pois, sendo o espaço noturno o mesmo que o diurno, a percepção da paisagem sofre uma transformação drástica. Assim, o conjunto de memórias e pensamentos convocados pelo lugar é agora acompanhado por novas imagens e sons, sensações que possibilitam ou até provocam uma reinterpretação dessas mesmas ideias. Esta estranha familiaridade do espaço noturno remete-nos para o conceito de “unheimlich”, desenvolvido por Freud em *The Uncanny* (1919), e que designa a inquietante sensação de estranheza perante o que é familiar, um fenómeno que ocorre quando pensamentos, sentimentos e memórias reprimidos no inconsciente, por serem perturbadores para a mente consciente, emergem de uma forma distorcida. Ao caminhar pela cidade à noite, o noctâmbulo está sujeito a um ambiente de natureza fragmentária, onde elementos que à luz da razão diurna são completamente prosaicos e familiares, ganham novos contornos e características: sombras, vultos e ruídos distantes ganham um novo significado e comunicam com o inconsciente de forma distinta.

É muito importante, no meu trabalho, o ato de caminhar sem rumo, pois permite que eu escape aos caminhos propostos pelo ordenamento territorial e, assim, descubra zonas que fogem ao sistema de iluminação expectável, zonas repletas de paisagens realmente fantásticas. Geralmente, quando abandono o conforto da casa e enfrento o silêncio da noite, com o propósito de explorar o espaço noturno, não sigo um caminho previamente definido. Na maioria das vezes, deixo que a própria cidade dite o meu caminho, uma prática que me leva por zonas desconhecidas e onde a presença humana é muitas vezes escassa. Ao fechar o portão de casa atrás de mim, a primeira questão que surge é: "E agora, esquerda ou direita?". A mesma dúvida volta a impor-se no final de cada rua, como se cada decisão fosse já uma forma de expressão que molda o meu percurso e, conseqüentemente, o meu trabalho.

Sair, quando nada nos obriga a fazê-lo, e seguir a nossa inspiração como se o simples fato de virar à direita ou à esquerda já constituísse um ato essencialmente poético.

(Jaloux, 1936, como citado em Benjamin, 1982/2009 , p. 479)

A escolha acaba por não ser totalmente aleatória, pois em cada decisão está implícita a minha preconceção das ruas em questão (as configurações de luz, o seu potencial poético, as questões de acesso e de segurança). No entanto, cada percurso deriva do anterior de alguma forma, o que leva a um mapeamento do território fortemente conectado à intuição. Há sempre uma procura intencional do "perder-me", tanto física como emocionalmente, nas ruas da cidade, como forma de explorar as zonas mais ocultas da mesma. Assim, acabam por ser as próprias ruas a ditar o meu percurso.

SPITTING ON THE GROUND, PISSING IN ~~THE~~
THE STREET, THE SOUND OF THE SAXOPHONE
VIBRATING AND ENDURING AND DILUTING
AS I WRITE ALONE AT THE STUDIO IN
SÃO PAULO THINKING ABOUT THE ENDLESS
CITY STREETS. THE DECISION TO TURN
LEFT OR RIGHT OR TO GO STRAIGHT
AHEAD IS FASCINATING AND PHYSICALLY
DEMANDING. THE UNKNOWN AND THE
DISCOVERY IN EVERY MINUTE THAT PASSES,
EVERYTHING IS NEW AND THE WILL IS
STRONG. I SAY I WANT MORE IN EVERY
STREET THAT I DISCOVER AND PICTURE
AFTER PICTURE, I WANT TO PHOTOGRAPH
AS WELL AS MILES DAVIS PLAYED THE
TRUMPET, I WANT TO ALWAYS BE
ON ~~THE~~ THIS ENDLESS PATH, I WANT THE
STREETS TO SPEAK TO ME AND TEACH
ME HOW TO OBSERVE AND TELL ME
HOW I SHOULD ACT. IT'S THE IMAGES
THAT GUIDE ME AND MAKE ME SEE
WHAT I WANT TO SEE AND DISCOVER
WHAT I HAVE NEVER SEEN.

Figura 29. André Cepeda, 2025

Guy Debord, fundador da Internacional Situacionista, um movimento revolucionário que propunha novas formas de viver e perceber o espaço urbano através da prática da deriva, defendia que, no exercício de perder-se no território, a aleatoriedade não tem um papel principal, pois o próprio meio urbano é constituído por zonas psíquicas que afetam o caminho a seguir. No seu artigo *Théorie de la derive* (1956), Debord dá a conhecer pela primeira vez esta prática experimental de deambular pelas ruas sem um destino em mente, um exercício perceptivo no qual os praticantes se deixam levar pelas influências do próprio território e não por decisões pessoais premeditadas pois, segundo esta teoria, “existe um relevo psicogeográfico nas cidades, com correntes constantes, pontos fixos e multidões” (Debord, 1956/2006, p. 2) que impactam as emoções e sensações do indivíduo e, dessa forma, influenciam e moldam o seu trajeto.

Apesar dos vários pontos em comum, o meu ato de noctambular — agora transformado em verbo — difere da prática situacionista em alguns aspetos, visto que, segundo a teoria postulada por Debord, “as últimas horas da noite são geralmente inadequadas para a deriva” (Debord, 2006, p. 3), talvez porque a essas horas a cidade se mostra deserta e a mesma perde parte das suas dinâmicas psicogeográficas. Enquanto os situacionistas possam considerar a falta de estímulos perceptivos como algo negativo ou pouco produtivo, eu vejo nessa mesma restrição a possibilidade de levar a psique a lugares fascinantes, explorando uma relação diferente com o território. Nesse vazio, a percepção pode expandir-se de formas inesperadas e revelar camadas ocultas da paisagem.

A questão de a deriva ser uma atividade que se revela mais produtiva quando realizada em vários grupos de duas ou três pessoas (Debord, 2006, p. 3) também diverge da minha deambulação noturna, pois esta revelou-se mais produtiva quando realizada individualmente. Ao experimentar a sua realização com mais pessoas, pude verificar que não chega a existir uma vulnerabilidade que penso ser crucial para uma experiência íntima com os elementos noturnos. Além disso, o facto de cada pessoa ter o seu próprio ritmo nesta aproximação à paisagem, pode levar a um desfasamento do grupo e à sua descoordenação. A fase introspetiva, a meu ver, corre o risco de ser apressada ou até mesmo interrompida por esta partilha de experiência.

Apesar disso, à semelhança da deriva de Debord, olho para a minha prática artística como um exercício “lúdico-construtivo, que se opõe em todos os aspectos às noções clássicas de viagem e passeio” (Debord, 2006, p. 2). Há também uma aproximação ao deambular dos surrealistas, que experimentavam a cidade de forma onírica enquanto exploravam os seus próprios estados mentais, no sentido em que eu procuro na errância noturna espaços onde a cidade revela uma qualidade mais introspetiva e subliminar que possibilita uma experiência sensorial/emocional que transcende a mera observação.

O ato de me perder na noite não reflete apenas uma busca estética, mas, ao mesmo tempo, uma busca existencial na qual a luz, ou a sua ausência, tem um papel principal, ao fazer uma gestão do que se revela e do que permanece oculto. Nesta proximidade, a cidade noturna torna-se um espelho das zonas menos visíveis da psique. À medida que o noctâmbulo segue o seu caminho, ditado pela luz, torna-se parte duma narrativa contínua, passa a ser não só um observador mas também um participante do espetáculo luminoso que é a noite. Cada decisão de evitar uma luz ou seguir uma sombra é um reflexo do seu estado interior, um diálogo constante entre o consciente e o subconsciente.

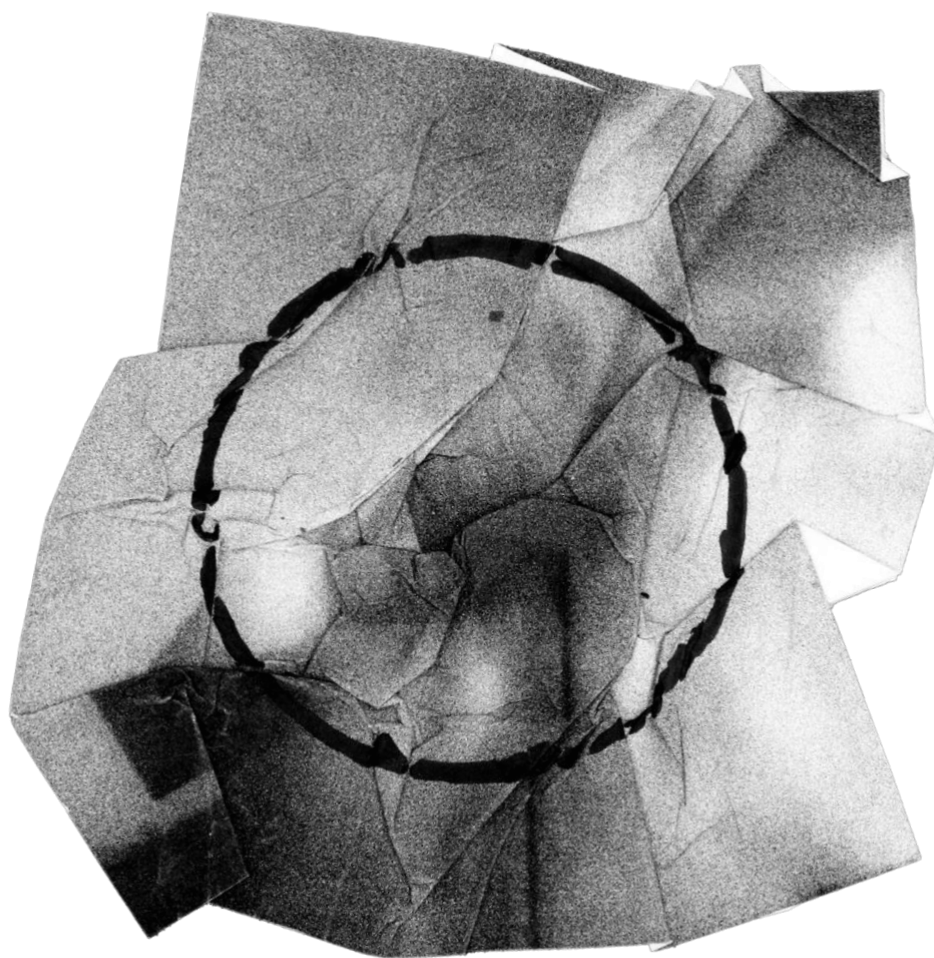


Figura 30. *Folhear as ruas*, 2024

2.1 Exploração do meio urbano: primeiras experiências na noite

Este projeto teve o seu início num exercício executado em contexto da disciplina de Projeto I, disciplina que integra o primeiro ano do Mestrado de Artes do Som e da Imagem da Escola Superior de Artes e Design. A turma foi dividida em grupos e foi-nos proposto que explorássemos um determinado território de uma forma não convencional e não turística, de modo que ficassemos a conhecer o lugar de uma maneira única, um método muito inspirado pelo movimento situacionista. A par disso, foi-nos também pedido que registássemos essa nossa viagem através de captações de vídeo, som, fotografia, desenhos, objetos. O meu grupo decidiu explorar a zona de Peniche e o método de exploração eleito foi guiar-nos por aquilo que é descartado ou evitado pela população, como por exemplo, o lixo, o barulho ou o mau cheiro. Acreditávamos que aquilo que uma cidade considera inútil ou dispensável tem a força de revelar muito sobre a vivência da população daquele determinado território e que, portanto, seria uma boa estratégia de reconhecimento, pelo que baseávamos a escolha do nosso caminho no encontro com esses tipos de detritos. Os registos captados ao longo das recorrentes viagens a Peniche traduziam bem a nossa experiência, pois tinham também uma essência marginal e crua, principalmente as fotografias, que retratavam objetos descartados na rua ou paisagens inóspitas e que podiam ser caracterizadas de ruidosas, tanto pelo seu aspeto formal como pelo seu conteúdo. Esta questão formal do ruído foi particularmente entusiasmante e inspiradora para mim, acabando por influenciar o meu projeto individual fora deste exercício.

Numa dessas viagens, o meu grupo acabou por vaguear pela cidade até ao anoitecer. Esse transpor do dia impulsionou uma nova visão do território que explorávamos, desvelando em mim um grande interesse pela forma como a noite veio revelar um lado oculto de uma cidade que apenas conhecíamos à luz do sol. Emergiu uma sensação de mistério nas ruas e a nossa relação com o território sofreu alterações drásticas.

De volta às Caldas da Rainha, comecei a realizar deambulações depois do jantar, acompanhado por um colega, nas quais fotografávamos aquilo que nos chamava mais à atenção no lado noturno das ruas. Ambos demonstrávamos interesse nesta nova forma de captar os locais por onde passávamos regularmente. Contudo, aos poucos, fui reparando que o meu interesse gravitava no sentido das questões da iluminação pública, e nas sombras resultantes da mesma, mais do que numa relação afetiva com a noite. Como se tratava de fotografia digital em formato RAW e eu estava à procura de imagens ruidosas, o meu processo de produção de imagens consistia em fotografar paisagens noturnas tendo a atenção de criar imagens subexpostas. Deste modo, até ao momento da edição, as fotografias não passavam de uma

mancha negra, indecifrável. Posteriormente, na pós-produção, tirava proveito do formato RAW ao utilizar as ferramentas de edição para clarear as áreas iluminadas e assim revelar o que se encontrava oculto na escuridão dessas tais imagens (fig. 31). Este processo fascinava-me pois, semelhante ao processo analógico de revelação fotográfica, o potencial latente da fotografia aparecia diante de mim, pela primeira vez (imagens disponíveis em: <https://readymag.website/u3511626291/jazevedo/2/>). O invisível ganhava visibilidade diante dos meus olhos.



Figura 31. [Sem título], 2023

Visto que eu só conseguia saber se a imagem resultava na pós-produção, apliquei muito tempo do projeto a criar um método de trabalho e um modo de fotografar que aumentasse a chance de a imagem resultar quando a fosse editar, para saber de antemão que tipo de paisagem noturna teria mais probabilidade de se traduzir em imagens satisfatórias e, assim, conseguir criar um corpo de trabalho coeso e consistente. Decidi fotografar e editar sempre a preto e branco, pois não me interessava propriamente a cor da luz, mas sim as diversas formas como a luz se propaga e se expressa no espaço. O monocromatismo induz o olhar a uma maior atenção aos volumes e contrastes da composição, o que vai de acordo com a minha intenção de

evidenciar o potencial modelador da luz, a sua capacidade de revelar ou esconder corpos. Além do mais, penso que o meu processo de criação e edição das imagens seria demasiado agressivo para manter uma fidelidade para com as cores das composições, visto que envolve uma experimentação livre, e por vezes extrema, dos limites da própria imagem, como, por exemplo, ajustes intensos do contraste e da exposição.

Ao serem sujeitas a este processo de pós-produção em específico, as fotografias preenchem-se de ruído e as formas de luz que compõem a paisagem sobressaem, funcionando como elementos pictóricos dispostos sobre um fundo negro. O resultado são imagens texturadas que evocam o aspeto sujo e imprevisível inerente à técnica da gravura. O acesso a esta visão maquínica da noite, possibilitada pela máquina fotográfica, permitiu-me explorar um lado mais surreal da paisagem, um aspeto que continuei a investigar ao longo do projeto. Não me interessa somente explorar a forma como a noite permite um novo olhar sobre o espaço, mas como essa experiência se traduz nas imagens produzidas pela câmara e como estas permitem revelar ainda um outro modo de ver.

Apesar de estar a conseguir captar imagens satisfatórias, sentia que o facto de eu explorar o território num horário em que havia ainda sinais de presença humana acabava por ser um ponto negativo na experiência, principalmente porque a minha fotografia era direcionada apenas ao lugar em si e não à sua ocupação, ou à sua utilidade prática. Penso que a ausência da figura humana tem um papel essencial na sensação de suspensão, liminalidade e mistério que estas imagens carregam. Tendo isto em conta, comecei a aventurar-me noite dentro num horário mais tardio, quando as ruas da cidade se apresentam desertas, com o mínimo de movimento quotidiano. Esta mudança de horário e o facto de eu ter começado a executar a minha prática artística sozinho mostraram-se cruciais e foram seminais numa fase posterior do projeto, mais virada para as questões fenomenológicas. Nestas novas circunstâncias, uma forte sensação de insegurança apodera-se de mim durante o meu percurso e leva a uma maior autoconsciência e introspeção, o que me permitiu descobrir novas sensações inerentes à noite. Assim, esta deixa de ser apenas um espaço-tempo e passa a ser uma experiência íntima que, ao afetar os sentidos e ao evocar emoções primordiais, permite uma autodescoberta do sujeito.

Contudo, antes de aprofundar essas questões, apercebi-me, nesta fase inicial do projeto, focada na fotografia digital, do meu interesse pela luz em si, não só enquanto presença que modela o espaço, mas enquanto matéria viva e reativa, um fenómeno capaz de fundar o mundo visível. De modo a pôr em prática as minhas novas ideias, decidi então começar a explorar as várias formas, propriedades e particularidades da luz, tanto natural como artificial, pelo que recorri a diferentes media para materializar essas experiências.

2.2 Aproximação multidisciplinar

O desenvolvimento deste projeto trouxe não só complicações técnicas, mas também novos desafios a nível pessoal. Até então, nos meus projetos anteriores, utilizei a descoberta de uma nova técnica — quer fosse o uso de uma nova lente ou uma linguagem plástica diferente da habitual — como forma de pensar e impulsionar o próprio projeto. Por essa razão, os meus projetos eram, até então, libertações criativas espontâneas, nas quais as suas características formais eram exploradas com mais afinco do que o seu lado conceptual. Isto resultava em projetos mais curtos e rápidos onde eu extravasava uma ou mais ideias que considerava fortes e, após trabalhá-las, avançava para o próximo projeto.

No caso do projeto *Em Lucidez Me Perco*, pelo facto de estar inserido num programa de investigação que envolve um enquadramento e um aprofundamento teórico, o processo deixou de seguir uma lógica linear, desenvolvendo-se numa articulação entre reflexão teórica e prática artística. Devido a um processo mais demorado e cuidado de pesquisa, em que cada leitura e referência me inspirava, tornou-se difícil acompanhar o fluxo de ideias que surgiam. A solução passou por dedicar um determinado período à experimentação de cada proposta e, no final desse processo, decidir se avançava com o seu desenvolvimento ou, caso os resultados não fossem satisfatórios, testar outras possibilidades. Este meu carácter focado na experimentação e também na multidisciplinaridade fez com que o desenvolvimento deste projeto se tornasse um espaço onde explorava e interligava ideias de diferentes áreas e, consequentemente, diferentes linguagens artísticas, resultando numa prática multidisciplinar que me proporcionava uma liberdade plástica e na qual satisfazia as minhas urgências criativas. Comecei a tratar o projeto como um conjunto de pequenas experiências que conduzia com um objetivo comum, o que resultou na criação de objetos independentes e diferentes entre si mas que exploram diferentes ângulos da mesma investigação artística. Partilho, de seguida, as experiências que considero mais relevantes.

Como a noite se apresenta ao noctâmbulo como um espetáculo de luzes incessante, um pulso intermitente de imagens com ritmos e momentos contrastados, achei que faria todo o sentido experimentar incluir o fator tempo nos meus experimentos luminosos, de forma a investigar como a mudança das condições de luz no espaço são acompanhadas por uma mudança percetiva do espaço. Decidi começar a fotografar com o auxílio de um tripé, de forma a poder criar longas exposições e assim capturar movimentos de luz no tempo em que o sensor se encontra exposto. Além disso, nestas condições, qualquer fonte de luz mais insignificante da paisagem ganha um maior protagonismo na imagem. O resultado foram imagens menos

ruidosas, mas nas quais eu tinha um maior controlo sobre a luz captada, o que trouxe tanto vantagens como desvantagens.

Munido de uma lanterna, iluminava partes distintas de certos elementos da paisagem — maioritariamente edifícios, pela sua complexa dinâmica de planos e volumes — enquanto fazia um registo sequencial através de longas exposições com cerca de trinta segundos. Durante cada exposição, movimentava-me pelo local e apontava o foco de luz numa direção específica, obtendo imagens ligeiramente diferentes (fig. 32). Sobrepondo essa série de imagens sequencialmente numa linha do tempo, realizei o vídeo *Estrela sem cadência* (2023) (disponível em <https://readymag.website/u3511626291/jazevedo/3/>), no qual a luz que incide sobre a fachada é lenta e constantemente modificada. Os volumes do corpo arquitetónico desprendem-se aos poucos da sua imobilidade, começam a respirar. De um modo muito subtil, quase impercetível, certas características vão sendo realçadas ou, pelo contrário, esmorecidas, o que, por vezes, leva o observador a questionar-se se estará a olhar para uma imagem fixa ou em movimento. Sinto que esta ambiguidade presente nesse objeto videográfico se revelou um dos pontos fortes de trabalhar com o fator tempo pois, por requerer um olhar atento e moroso do espectador, evocando a sensação de (quase) suspensão do período noturno.



Figura 32. *Estrela sem cadência*, 2023

Em outra experiência realizada, interessava-me explorar a relação entre a luz natural e a luz artificial. A luz artificial, associada a um controlo e a uma constância rígida, que fazem com que as configurações luminosas do ambiente noturno permaneçam praticamente inalteradas ao longo das estações ou mesmo ao longo dos anos, contrasta fortemente com a

natureza indomável e mutável da luz natural. Fascinado por este contraste, realizei o vídeo *Lâmina* (2023) (disponível em: <https://readymag.website/u3511626291/jazevedo/3/>), onde se explora o contacto entre esses dois tipos de luz.

Para isso, recorri a um processo mais plástico: comecei por imprimir em papel vegetal imagens noturnas que tinha captado previamente. Depois, coloquei essas mesmas fotografias sob a luz solar e, utilizando uma lupa, queimei-as lentamente. Para o fazer, tive de posicionar as imagens entre o sol e a câmara, o que permitiu que fossem queimadas de trás para a frente, por um feixe de luz que se transforma num rasto negro que atravessa a imagem e a fragmenta em várias partes (fig. 33). Esta destruição causada pela luz solar interessou-me, pois o dia vem apagar os vestígios da noite e as suas nuances, ao interromper a dinâmica da luz artificial que molda o espaço noturno. Interessava-me também o confronto entre a luz e o papel translúcido: a luz só se torna visível quando encontra um corpo, algo que a reflita ou absorva, e aqui esse encontro dá-se de forma direta, com delicadeza mas também violência. Assim, esta desintegração que ocorre é provocada pela matéria que torna a própria imagem visível: a luz que revela é também a luz que destrói, que apaga.



Figura 33. Detalhe de *Lâmina*, 2023

A par destas descobertas visuais, iniciei também uma prática de gravar sons ambientes na rua durante as minhas viagens noturnas recorrentes para depois aplicar-lhes um tratamento semelhante ao das imagens: tentar revelar o obscuro utilizando ferramentas de pós-produção e assim decifrar o que permanece latente na paisagem noturna. Como existem muitas menos fontes sonoras a essas horas da madrugada, o mais pequeno som pode ter um grande impacto na experiência do noctâmbulo e ganhar um destaque dificilmente alcançado durante a agitação do quotidiano. Com a desocupação dos espaços urbanos ocorrem também alterações na própria acústica dos espaços. As frequências refletem e difundem-se de forma distinta, pelo que os sons

adquirem novas características e a paisagem sonora se revela particularmente sensível e impactante neste horário.

Os diferentes objetos visuais e sonoros que fui desenvolvendo ao longo do semestre acabaram por integrar o meu projeto final da disciplina de Práticas de Instalação, que foi apresentado sob o título *Em Contra Luz* (fig. 34). Para esta instalação articulei três peças visuais com uma composição sonora em quadrifonia, exibidas em conjunto numa sala escura, idealmente isolada de qualquer luz exterior, de forma a permitir uma melhor visibilidade das impressões luminosas que compõem o projeto. As três peças visuais partilham entre si uma linguagem formal, de forma a conferir unidade ao projeto. Todas elas são marcadas pelo formato quadrangular, pela textura ruidosa, pela ausência de cor e pelo forte contraste. A fotografia de grande dimensão foi apresentada numa caixa de luz branca em madeira; o vídeo *Estrela sem cadência* foi projetado sobre um pano preto suspenso, permitindo que a imagem atravessasse parcialmente o tecido e se impusesse também nas paredes da sala, o que permitiu uma leitura complementar e ambígua da projeção; o vídeo *Lâmina* foi, por sua vez, exibido num televisor. Todos estes elementos podiam ser visualizados a partir do centro da quadrifonia, cujo som funcionava como um objeto independente, mas complementar aos outros.



Figura 34. Apresentação de *Em Contra Luz*, 2023

Esta apresentação revelou-se essencial para compreender o potencial do projeto enquanto instalação, assim como para explorar as possibilidades da articulação entre imagem fixa e imagem em movimento. Permitiu-me também perceber como a complexidade da

experiência noturna pode ser abordada de uma forma mais rica através de uma prática multidisciplinar, capaz de oferecer diferentes perspectivas dentro da mesma investigação.

Numa nova fase, decidi levar o projeto numa nova direção, centrando agora a minha investigação artística na experiência interior do noctâmbulo, contudo sem esquecer a sua estreita relação com as condições luminosas ambientes. Ao longo das inúmeras excursões noturnas que realizei durante vários meses, fui gradualmente dirigindo a minha atenção para as sensações que emergem na noite e para a forma como estas podem ter um impacto no sujeito. A experiência fenomenológica da noite revelou-se, então, como um território potencialmente onírico, onde as emoções florescem e se intensificam, colocando o sujeito num estado introspetivo. Neste contexto, o cinema experimental surgiu como um meio oportuno para aprofundar esta abordagem sensorial, intimamente ligada às sensações. A sua liberdade formal permitiu-me explorar os tempos e ritmos da imagem em movimento, em diálogo com a imagem fixa, sem ter de recorrer a uma narrativa tradicional. Este cruzamento abriu caminho para questionar os limites de cada formato e explorar de que forma a imobilidade e o movimento podem convocar diferentes intensidades da experiência noturna.

Apesar de, nesta fase, ter em mente um filme experimental como objeto final do projeto, mantive em aberto a possibilidade de o trabalho culminar numa instalação, à semelhança do semestre anterior. A opção da instalação permitiria articular o filme com outros objetos, como por exemplo, fotografia, o que me levou a questionar se essa seria uma forma de conjugar a imagem fixa e a imagem em movimento. Como veremos mais à frente, esta indecisão entre filme e vídeo-instalação levantou problemáticas que influenciaram a forma como passei a pensar o papel do espectador e a sua relação com o objeto artístico.

Um latente interesse pela fotografia analógica traduziu-se numa vontade de captar a paisagem noturna de uma forma mais material, mais física, na qual a luz afeta diretamente a película e desencadeia uma reação química. Ao utilizar uma câmara analógica de médio formato e película a preto e branco, pude manter alguns dos detalhes formais que marcavam o projeto (fig. 35). Para além do formato quadrado e do monocromatismo, decididos através da câmara e do rolo escolhidos, cada fotografia analógica traz consigo uma granulação característica devido aos grãos de prata expostos, criando, a meu ver, um efeito mais apelativo do que o ruído digital, que eu explorara até então. Para fotografar com a câmara de médio formato, tinha de carregar comigo um tripé enorme e pesado, o que, na noite, me deixava numa posição um quanto desconfortável, pois deixava de ser a figura discreta que se move pela noite e, portanto, sentia-me mais suscetível aos olhares vindos das janelas das casas e dos transeuntes que circulam pela cidade fora de horas. A minha prática noturna traduzia-se, assim, numa amálgama de emoções

fortes, combinando adrenalina, medo, fascínio, isolamento, entre outras. Era também recorrente a sensação de estar onde não devia, mesmo em sítios muito próximos de minha casa e que de dia eu considerava territórios seguros. Parece-me oportuno partilhar aqui uma entrada do meu diário noturno, escrita logo após uma destas excursões:

Na fronteira os olhos multiplicam-se, fico submisso aos olhares altos das janelas, que nem sei se estão verdadeiramente lá. Sinto-me constantemente observado, o que me faz avaliar cada pequeno movimento que faço. Como se tivesse entrado numa casa que não a minha, as ruas viram propriedades privadas. Não tenho o direito de cá estar.

Questiono-me enquanto circulo as casas e contemplo, de perto, as suas fachadas. Serei um estranho, um invasor? Na posse desta câmara, sinto-me vulnerável. O disparo da mesma assemelha-se ao de uma arma, o seu som propaga-se a grandes distâncias, ou assim parece. Afasto-me, aprofundo-me numa escuridão que desconheço, com vultos leves e recorrentes. Do nada, latidos violentos denunciam a minha presença e apressam-me o passo.

Acendo a luz do telemóvel para não pisar os caracóis enquanto volto para casa. Depois de deambular no nada, a luz branca dos candeeiros faz com que as casas me pareçam estranhamente nítidas. Voltaram a mudar os candeeiros da minha rua?



Figura 35. [Sem título], 2023

Apesar de esta experiência ter tido uma grande relevância a nível pessoal, os resultados da fotografia analógica não foram, a meu ver, os mais satisfatórios. Por isso, acabei por deixar a ideia da instalação de lado e decidi focar-me exclusivamente no filme experimental, que, naquela fase, considerava ser o objeto final do projeto. Ainda assim, ao longo de todo o processo de idealização e execução, a forma do objeto artístico manteve-se em constante oscilação entre instalação e filme, numa indecisão que refletia as dúvidas e possibilidades que iam surgindo com o desenvolvimento do trabalho.

Nesta fase, comecei a captar vídeo ao mesmo tempo que fotografava, de modo a tentar perceber qual a sua relação e como poderia articular os dois, posteriormente, em vídeo. Pelo facto de o filme não possuir uma narrativa, ainda não sabia bem por que material procurar na noite e/ou a forma como iria captá-lo. Essencialmente, percorria as ruas com a minha máquina fotográfica, um gravador e um tripé e, consoante os estímulos do ambiente noturno, tomava uma decisão no momento sobre se iria filmar, fotografar ou gravar som. Assim, a minha prática baseava-se na minha busca de sensações espoletadas em mim pelos próprios elementos da paisagem. Esta procura sensorial levou, ao longo do tempo, a que encontrasse certos locais inspiradores ou certos acontecimentos recorrentes e que tiveram um papel central na investigação. Os locais de filmagens do filme oscilavam entre Caldas da Rainha, Lisboa e Barcelos, por serem locais que eu frequentava regularmente e nos quais podia trabalhar no projeto de forma consistente e regular. Tratando-se de cinema experimental, a realização do filme contou com o planeamento de diversas experiências práticas que visavam a criação de imagens de carácter textural e onírico. A criação de *moodboards* foi importante neste aspeto, pois ajudou-me a clarificar a estética que pretendia para o filme e que tipo de imagens poderiam funcionar bem em conjunto. O uso de um quadro digital, onde eu constantemente ia adicionando e revisitando material, foi fundamental ao revelar-se uma ferramenta prática na qual eu podia deixar notas de ideias ou apontamentos, o que me ajudou a manter uma visão organizada dos elementos a desenvolver ao longo do projeto.

3 Em lucidez me perco: imagem e tempo

Como já foi referido anteriormente, o formato de apresentação do projeto sempre foi algo incerto, no sentido em que ambas os formatos de filme e de instalação me interessavam imenso, por diferentes razões. Embora *Em lucidez me perco* seja apresentado na sua forma final como uma vídeo-instalação, uma solução formal que considero potenciar a sensação de deambulação noturna no trabalho, como explicarei de seguida, o processo criativo desenvolveu-se na sua maioria a partir de uma lógica de cinema experimental. Assim, no contexto deste capítulo dedicado ao objeto artístico, penso ser pertinente continuar a referir-me ao projeto enquanto filme, uma vez que foi assim que imaginei, construí e trabalhei o mesmo, antes de começar a idealizá-lo como uma vídeo-instalação, já numa fase posterior.

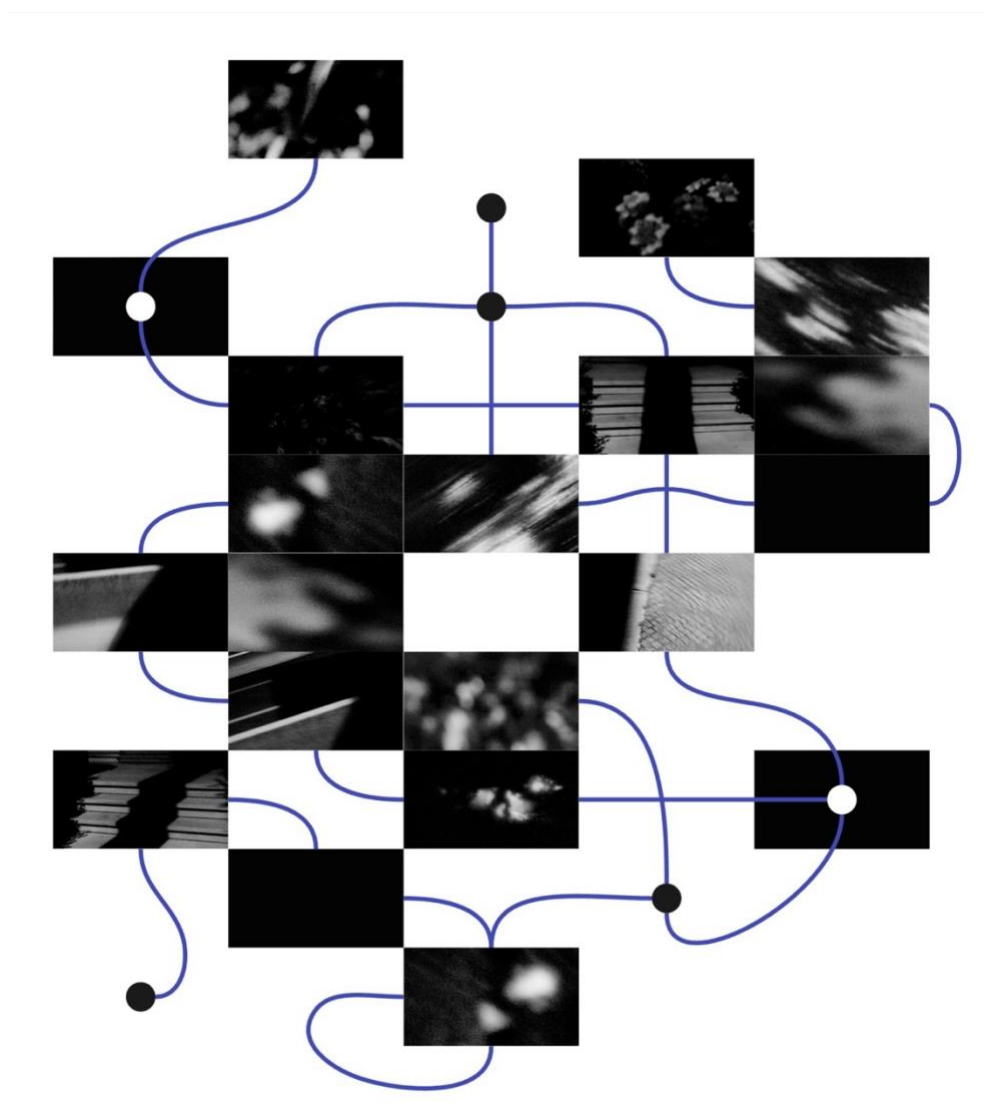


Figura 36. O olho, a imagem fixa e a imagem em movimento

De forma a conseguir organizar a minha prática artística, estruturei o filme em diferentes partes. Decidi que seria composto por momentos lentos, constituídos por planos longos fixos, nos quais há uma abertura à contemplação, e por momentos rápidos, constituídos por planos sequenciados acelerados e que se focam nos estímulos visuais e nas percepções fugazes ocorrentes na noite. Deste modo, a montagem das imagens teve sempre o objetivo de combinar a perspetiva do lugar e a perspetiva pessoal, pois uma não existe sem a outra. Contudo, fui cuidadoso para não criar uma sequência que impusesse uma narrativa evidente, estando mais focado na sensação transmitida do que numa possível interpretação linear do filme. Na verdade, o processo de montagem foi-se desenvolvendo intuitivamente ao longo dos meses pois como não planeava previamente aquilo que iria filmar ou fotografar, também não tinha já delineada de forma premeditada uma sequência ordenada de imagens. Muitas vezes as ideias de montagem acabavam por surgir até durante o noctambular e, por vezes, as ideias de imagens surgiam durante o processo de montagem, pelo que o meu método se construiu num vaivém entre a experiência sensível do espaço noturno e o processo de construção do objeto artístico.

Em maio de 2024 tive a oportunidade de apresentar uma versão embrionária do filme na exposição de finalistas ABALADIÇA, na semana comemorativa dos trinta anos da ESAD.CR. A mostra consistia na projeção alternada e ininterrupta de dois filmes, sendo um deles um primeiro corte de *Em Lucidez Me Perco*. Pude ver pela primeira vez as imagens do filme em grande escala e em condições mais favoráveis à sua visualização, nomeadamente, a projeção numa sala escura e com um sistema de som. Tratava-se, contudo, de uma apresentação que se aproximava mais do contexto expositivo do que cinematográfico, visto que o filme era mostrado em loop, alternado com o filme de um colega de turma, e não havia um horário de exibição ou tempo de visualização predefinido. Assim, ao contrário da experiência do cinema, onde o espectador respeita e está condicionado pela duração do filme, neste caso havia uma liberdade na permanência do visitante no espaço expositivo, já que este podia entrar e sair da sala quando pretendia, o que se traduziu numa relação mais flexível entre o sujeito e o objeto.

Talvez na altura esta observação não tenha sido evidente para mim, mas penso que algo em mim, mesmo que subconscientemente, se interessou por esta postura do espectador, que descobre o espaço expositivo de uma maneira semelhante ao noctâmbulo que explora o espaço noturno: um território de liberdade que é habitado e onde se criam ou não relações com as imagens. No caso desta exposição, a possibilidade de entrar e sair da sala, rever o filme ou abandoná-lo a meio tornou particularmente evidente essa proatividade do espectador. Esta experiência revelou-se, portanto, crucial para pensar o projeto e chegar a uma conclusão em relação ao seu formato final, pois ajudou-me a entender a relevância da relação espectador-

objeto e que a obra não consiste apenas naquilo que se apresenta, mas também naquilo que se torna através do modo como é recebida.

Curiosamente, o filme *Sleep Has Her House* (2017) de Scott Barley, uma referência central deste projeto, foi inicialmente pensado como uma instalação com cerca de quatro horas. O filme foi depois editado de modo a ficar com uma duração de noventa minutos, focando-se mais na construção de uma experiência contínua e concentrada. A alteração do dispositivo não alterou apenas a duração da obra, mas também a forma como esta é percebida, pois enquanto instalação, esta permitia uma relação mais livre com o espectador, ao dar-lhe a opção de experimentar o espaço e ao encorajá-lo, desse modo, a criar o seu próprio percurso através das imagens e dos sons. O espaço expositivo revela-se, neste caso, como uma espécie de ambiente propício a sensações fílmicas e que é concebido para ser habitado pelo espectador. Já o formato de filme torna a experiência mais linear e controlada, o que pode favorecer um lado mais contemplativo, mas que reduz a possibilidade de uma relação errante com a obra. O realizador Apichatpong Weerasethakul também oscila entre o formato de filme e de instalação nas suas obras, e foi uma referência importante para entender melhor as valências de cada formato, especialmente depois de ter visitado a sua exposição *Particles de nuit* (2024) (fig. 37), no Centro Pompidou, que referenciarei no subcapítulo dedicado à instalação.



Figura 37. *Particles de nuit*, Apichatpong Weerasethakul, 2024

Assim, o meu projeto teve um percurso inverso à obra de Barley, no que toca ao seu formato de apresentação. A certa altura, senti que o projeto poderia crescer se pudesse também ele ser experienciado num lugar físico, onde a luz tem o poder de incidir sobre o lugar mas também sobre o espectador e ser também nesse contacto luminoso que o projeto comunica e se expande. Isto culmina numa experiência ainda mais pessoal e única pois depende da própria

localização e perspectiva de cada espectador. Assim, e atendendo à minha necessidade de controlar as condições de receção da obra, decidi que o objeto final seria uma vídeo instalação composta por vários ecrãs, permitindo-me pensar formas diferentes das imagens se relacionarem e de afetarem o espectador e o próprio espaço instalativo. A experiência deixa de ser apenas temporal e passa a ser também espacial. Deixa de haver apenas contemplação e passa a haver também uma orientação.

Um dos objetivos que se foi clarificando ao longo do desenvolvimento do projeto foi o de desvelar um outro lado do espaço urbano, o experienciar da cidade noturna como um espaço potencialmente onírico e que comunica de forma distinta com quem se atreve a explorá-lo. Encontrei um paralelo interessante ao visualizar o filme *New York Portrait – Chapter I* (1990), de Peter Hutton. Através de planos fixos, o realizador consegue revelar um lado menos conhecido de uma cidade amplamente reconhecível, Nova Iorque.

A proximidade com o sujeito retratado é o ponto central da exploração. Contudo, ao contrário dos chamados realizadores diarísticos, Hutton não revela a sua própria presença através dos movimentos de câmara. Não existe qualquer vestígio de filmagem à mão: o dispositivo de registo não é uma prótese do seu corpo.

(Camporesi, 2004, pp. 80–81)

Encontramos, assim, imagens resultantes da relação entre o artista e a paisagem, aproximando o filme de uma forma particular de *flânerie*, não baseada numa deambulação física, mas sim numa deriva do olhar sobre a cidade. Hutton anula a sua presença e não inscreve o seu movimento corporal no gesto de filmar, permitindo que a cidade se apresente como uma entidade autónoma (daí a utilização do termo “portrait” no título, que significa “retrato”). Ao filmar luz e sombra como uma expressão viva da própria cidade, sugere-se que a identidade de um território não se constrói a partir dos seus ícones, mas das suas nuances, dos seus ritmos e das suas atmosferas. Em *Em Lucidez Me Perco*, procuro sugerir essa forma de deriva percetiva através do uso de plano longos e fixos, tal como Hutton, mas, e voltando ao filme *Sleep Has Her House* (2017), apercebi-me do potencial da articulação de momentos de contemplação com planos fugazes de movimento rápido, nos quais a câmara abandona a imobilidade e assume uma presença mais física, como se se desse uma passagem entre a observação distante e um envolvimento mais direto com a paisagem. A noite revela-se para mim como ambivalente e complexa e acho pertinente investigar uma coexistência entre permanência e impulso, suspensão e agitação.

3.1 Momento lento: a imagem fixa

Antes de me debruçar sobre os diferentes momentos que constituem o filme, considero essencial clarificar a utilização do termo “imagem fixa”, uma vez que este pode induzir o leitor em erro. Tendo este projeto origem numa prática fotográfica do espaço noturno, quando decidi transitar para o formato de vídeo, mantive esse olhar estático sobre a paisagem e transpulo para uma nova fase do trabalho. Deste modo, passei a tratar os planos fixos como imagens fixas, um termo geralmente associado a obras atemporais, isto é, sem uma duração definida. Na procura de certas imagens noturnas, interessa-me particularmente a sensação de imobilidade e de suspensão temporal, pelo que trabalho os planos fixos como se fossem fotografias, apenas com a presença do fator tempo. Estes longos planos aproximam-se, assim, de fotografias de longa exposição. Parece-me assim pertinente empregar o termo “imagem fixa” no presente relatório, para me referir aos momentos do filme em que não existe um movimento explícito da câmara e em que o movimento visível surge apenas de oscilações de luz na paisagem.

É da penumbra que emerge a luz, que se manifesta a própria aptidão de ver, de vermos a ver, no interior do próprio olho ou a pensar no interior do próprio cérebro. É a questão essencial do espaço mental codificado do cinema: por um lado, convocar fisicamente o espectador para uma experiência de concentração absoluta; por outro lado, criar um espaço suspenso da realidade que se constitua como uma espécie de verdade em si mesmo, com uma temporalidade própria.

(Faria, 2012, p. 72)

Rui Chafes fala de uma "estratégia de lentidão contra uma estratégia de velocidade" (Chafes, 2008, p. 172) que aplica na sua prática artística de modo a conseguir captar uma verdadeira atenção do olho do público, ao encorajar o espectador a desacelerar o olhar e a contemplar o vazio e o silêncio. O observador é convidado a partilhar tempo com a obra, a permitir que a experiência se revele de forma lenta e gradual. Isto exige uma paciência que contrasta diretamente com a rapidez dos conteúdos consumidos na sociedade contemporânea, onde as vertiginosas sucessões de imagens vibrantes dificultam a reflexão e a contemplação. O modo como se acede à imagem, nos dias de hoje, prevalece muitas vezes sobre os próprios conteúdos. A velocidade com que se consomem imagens, sendo um bom exemplo disso as redes sociais, transforma a experiência visual numa viciante sucessão de estímulos quase automáticos, em que ver já não significa propriamente perceber ou sentir.

Existe, portanto, uma forma de resistência à celeridade da cultura visual contemporânea, algo que também me interessa explorar através da utilização de planos longos fixos no meu filme. Procuo através destes planos explorar um tempo suspenso em que o observador retarda o seu olhar que, não sendo guiado por um movimento de câmara, explora a imagem por iniciativa própria, permitindo-lhe decifrar as suas nuances mais subtis. Um dos meus focos nesta parte suspensa é que o espectador, através de uma série de longos planos urbanos, experiencie o tempo de uma forma mais realista e sinta a sua própria presença nos espaços enquadrados. O ecrã deixa de ser uma barreira e passa a ser uma janela para um outro lugar, pronto a ser experimentado, pelo que pretendo não só retardar o olhar do espectador mas também enfatizar o próprio lugar enquadrado.

Em Lucidez Me Perco inicia-se com planos de edifícios plantados na vastidão da noite, cujo protagonismo vem do facto de estarem iluminados por fontes de luz artificial próximas. Estes planos iniciais são fixos, não havendo qualquer interferência de movimento por parte da câmara, já que se pretendia, numa primeira instância, dar ênfase ao lugar em si. Assim, o movimento acontece apenas no espaço urbano, onde se percecionam variações a nível da configuração de luz, revelando a presença de um território que não é apenas físico, mas também vivo e mutável. João Nisa faz um ótimo uso da imobilidade no seu filme *Nocturno* (2007), no qual uma sequência de longos planos fixos apresentam diferentes enquadramentos noturnos captados no recinto da antiga feira popular de Lisboa. O carácter estático do filme, resultante do uso de tripé, elimina completamente o corpo do operador e permite a exploração do lugar como uma entidade autónoma, independente de uma percepção humana do mesmo. A meu ver, esta abordagem aproxima-se do registo fotográfico e enfatiza a experiência percetiva do espectador. Em contraste, *Geschichte der Nacht* (1979), de Clemens Klopfenstein, apesar de apresentar uma estrutura e temática semelhantes às de *Nocturno* (2007), pois é também construído a partir de longos planos fixos protagonizados durante a noite, tem porém um foco mais centrado na experiência humana da noite. Tal se manifesta numa presença física constante por detrás da câmara, que se traduz num movimento errático e contínuo, visto tratar-se de filmagens realizadas sem o uso de tripé. Se o tripé é a suspensão do corpo, então a câmara à mão é a inscrição do mesmo. Esta noção da presença por detrás da câmara foi importante para perceber, aquando das filmagens, se queria enfatizar o lugar ou as minhas sensações psíquicas e corporais.



Figura 38. *Still de Em Lucidez Me Perco*



Figura 39. *Intouchable / Untouchable*, Edgar Martins, 2009

3.2 Momento rápido: a imagem em movimento

As partes mais movimentadas do filme são, portanto, dedicadas à exteriorização sensorial do noctâmbulo, em contacto com as emoções, pensamentos e afeções que emergem da sua deambulação pelo espaço urbano. Não há apenas uma mudança formal, mas uma mudança de estado. Se nos planos fixos o olhar permanecia e se instalava na paisagem, aqui ele acelera, fragmenta-se e destabiliza. O próprio gesto de filmar aproxima-se da intuição e descarta enquadramentos precisos e pensados, focando-se na exploração de movimento, formas de luz e elementos específicos do espaço.

O corpo por detrás da câmara revela-se através do movimento explícito que incute na imagem, atingindo o seu ápice no segmento em que a imagem adquire um tom azul e é construída a partir de fotografias com flash que aparecem de forma intermitente. A inspiração para este momento surge da última cena de *Sleep Has Her House* (2017), na qual o espectador é convidado a atravessar um portal de luz intermitente (fig. 41). Este segmento funciona como um momento de revelação, em que o noctâmbulo, em vez de se limitar a captar a luz ambiente, projeta a sua própria luz sobre a paisagem, inscrevendo-se nela e alterando-a temporariamente através do seu gesto. Num plano específico (fig. 40), é possível observar a sombra da lente da câmara, tornando a presença do próprio dispositivo explícita.

Surge também um momento em que a luz é abordada enquanto matéria. A luz artificial deixa de ser um meio de iluminação e passa ela própria a ser o objeto da imagem, numa exploração das suas formas e propriedades. Esta abordagem aproxima-se de filmes como *The Text of Light* (1974) de Stan Brakhage, e *Lights* (1976) de António Palolo, nos quais os artistas manipulam, cada um à sua maneira, a forma como a câmara capta a luz e, dessa forma, cria conjuntos abstratos de luz refratada, difusa e refletida.

O momento rápido também procura explorar uma fragmentação dos sentidos, nomeadamente da visão, através da iluminação fugaz e parcial de superfícies e objetos. Aqui, a rápida sobreposição de imagens e a proliferação de pontos de luz geram uma sensação de desorientação espacial, tendo como principal referência os jogos de luz convocados por Stan Brakhage em *Wedlock House: An Intercourse* (1959). Tal como no filme, o espaço perde a sua continuidade, passando a revelar-se através de fragmentos de luz que emergem e desaparecem rapidamente. Deste modo, as imagens aproximam-se da experiência do noctâmbulo, cuja percepção da cidade noturna se constrói a partir de vestígios luminosos, reflexos e sombras que fragmentam e reconfiguram o visível.

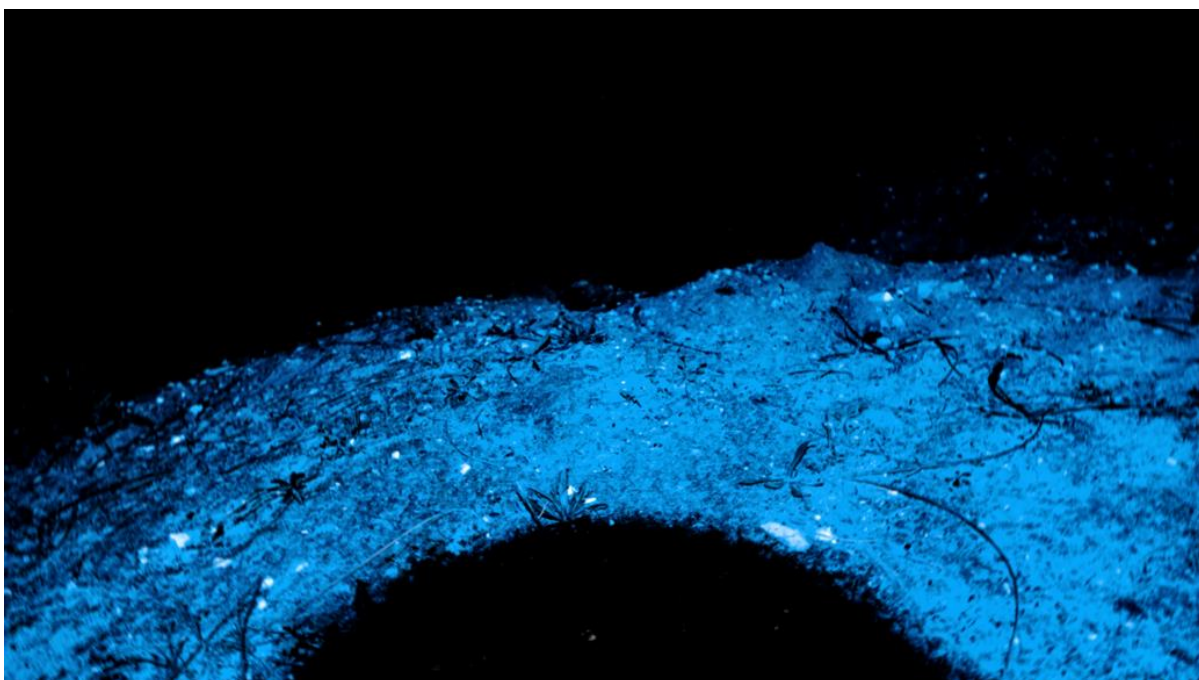


Figura 40. *Still de Em Lucidez Me Perco*

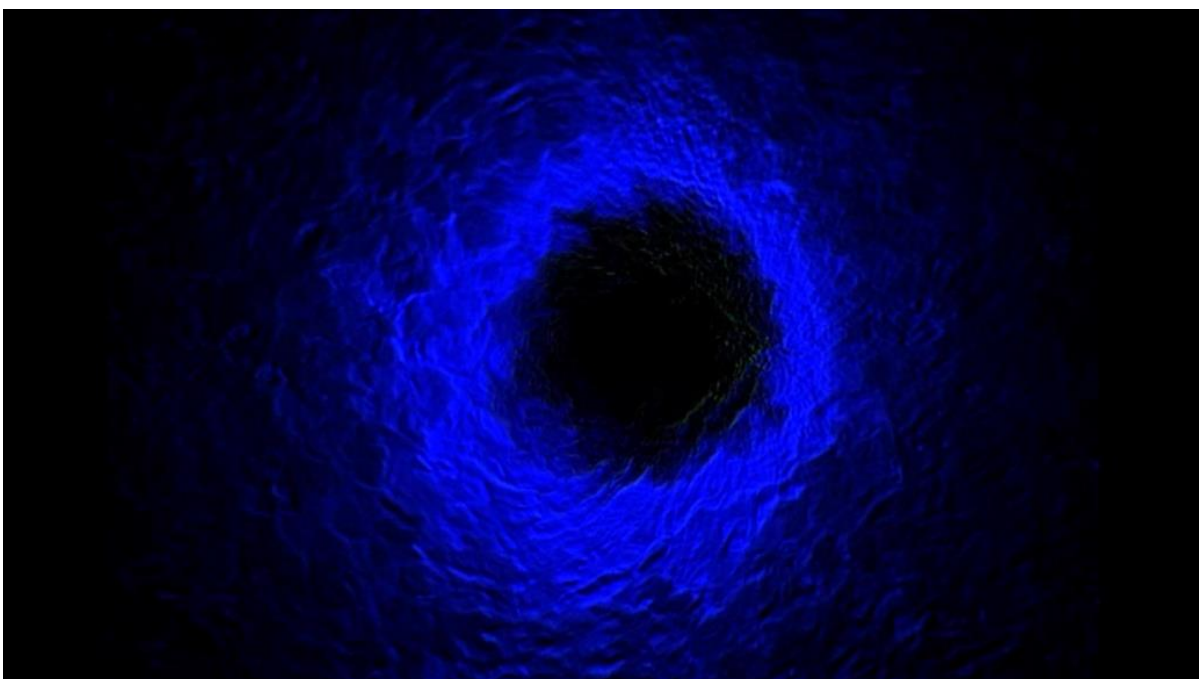


Figura 41. *Sleep Has Her House*, Scott Barley, 2017

3.3 Instalação

A instalação *Em Lucidez Me Perco* (demonstração da instalação disponível em: <https://readymag.website/u3511626291/jazevedo/4/>) é constituída por um sistema de quatro projeções, que perfazem três ecrãs, e por uma componente sonora que, em conjunto, originam um espaço perceptivo instável e mutável (fig. 42), que é orientado não por um olhar fixo, estagnado, mas por um olhar em constante deslocação.

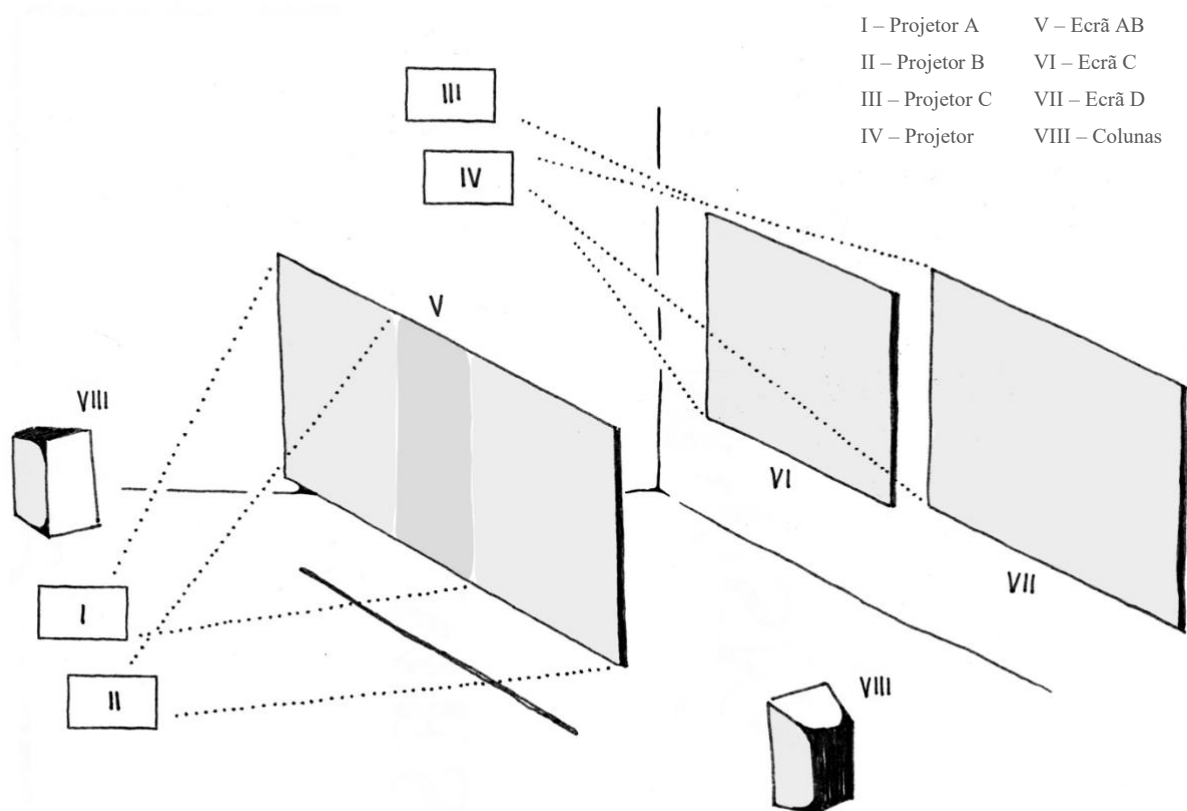


Figura 42. Esquema da Instalação *Em Lucidez Me Perco*

No centro do espaço expositivo encontra-se o ecrã AB, suspenso, que funciona como um dispositivo associado ao olhar e à sua dimensão emotiva-reativa. Este ecrã é constituído por uma retroprojeção de duas imagens que se sobrepõem parcialmente, criando um campo visual expandido. Esta sobreposição remete para o funcionamento do olhar noturno, fragmentado e comprometido. A escolha da retroprojeção implica que o espectador seja diretamente confrontado pela luz, estabelecendo uma relação frontal e física com a imagem e com a própria luz artificial.

No lado oposto da sala, e paralelamente ao ecrã AB, os ecrãs C e D dispõem-se lado a lado, formando um díptico noturno que explora a dimensão errante da experiência noctâmbula.

Estas duas projeções não se cruzam e podem encontrar-se ligeiramente desfasadas. Em determinados momentos, funcionam de forma articulada, sugerindo uma continuidade, enquanto noutros, apresentam cenários divergentes que comunicam de forma distinta.

Nenhuma das quatro projeções se encontra permanentemente ativa. Existem momentos-chave em que todos os ecrãs se encontram “ligados”, produzindo uma proliferação de imagens que envolve o espectador. Por outro lado, surgem também instantes de interrupção total, em que todos os ecrãs se encontram desligados. Estes diferentes momentos de presença e suspensão luminosa alteram constantemente a relação do espectador com o espaço, pois à medida que imagens surgem e desaparecem, o próprio espaço expositivo reconfigura-se em termos de percepção. A dimensão sonora será estabelecida recorrendo a duas colunas, posicionadas em zonas opostas da sala. O som, constituído por frequências no limiar do audível e apenas em momentos específicos, introduz uma camada sensorial subtil que reforça a imersão da instalação.

Deste modo, os diferentes dispositivos não definem um percurso fixo, mas criam as condições para uma experiência de errância. Na exposição *Particules de nuit* (2024-2025) (fig. 37), de Apichatpong Weerasethakul, o artista propõe um espaço imersivo onde diferentes projeções e fontes sonoras coexistem e se sobrepõem, evitando uma estrutura hierárquica ou linear de apreensão da obra. O espectador é convidado a explorar o lugar, construindo o seu próprio percurso por entre fragmentos lumínicos, como se tratasse de uma errância onírica. De forma semelhante, na exposição *A Natureza Aborrece o Monstro* (2024-2025), de Alexandre Estrela, o espaço apresenta-se como um campo de relações instáveis entre dispositivos, “um corpo rizomático distendido no espaço, um feixe vivo de estímulos, dedutivos e articulados” que desencadeia um “desacerto entre a experiência sonora e a percepção das imagens” (Cardoso, 2025, para. 6).

Ambas as exposições se revelaram determinantes para a compreensão do potencial da luz no contexto instalativo, contribuindo para a conceção de *Em Lucidez Me Perco*. Foi particularmente inspirador observar a forma como a luz desobedece aos limites de cada projeção, provocando uma contaminação luminosa entre os diferentes dispositivos. Os feixes de luz ultrapassam os ecrãs, interferem com as restantes imagens e impedem uma leitura isolada, aproximando a experiência expositiva da experiência da noite, onde a luz artificial transfigura por completo a percepção do espaço urbano. É neste sentido que considero o formato da instalação o expoente máximo deste projeto, por enfatizar o papel do espectador enquanto elemento ativo e elevar a relação do mesmo com o espaço, abrindo a possibilidade de uma procura do sublime em cada imagem e em cada ausência da mesma.

Conclusão

Este projeto nasce de um fascínio pelo fenómeno da noite. Um fascínio que, no seu começo, eu próprio não compreendia plenamente. O que parecia ser apenas uma curiosidade pelo lado noturno da vida quotidiana revelou-se, ao longo do processo, muito mais profundo e determinante do que eu poderia imaginar, tanto a nível artístico como pessoal. Através das experiências vividas na noite, fui transformando a minha forma de ver e de estar no mundo. A cidade passou então a surgir-me como um espaço aberto à descoberta, onde os seus detalhes me convidam constantemente à deriva e à contemplação. O ato de noctambular permitiu-me uma nova forma de percorrer e habitar o espaço, não só noturno como diurno, e de me introduzir nas suas narrativas subentendidas. Ao perder-me nas ruas, aprendi também a perder-me no processo e na minha prática artística, a confiar mais no acaso e no instinto.

A descoberta do cinema de Scott Barley e a análise da obra de artistas como Stan Brakhage permitiram-me desenvolver uma relação mais íntima com o cinema experimental e com a sua matéria-prima: a luz. Através do contacto com estes autores, fui reconhecendo novas possibilidades de pensar a imagem em movimento e a tensão que esta estabelece com a imagem fixa. O cinema revelou-se, assim, um território fértil para explorar a relação entre imobilidade e movimento, entre contemplação e transformação, e para compreender de que forma o ritmo, a montagem e o suporte das imagens influenciam a experiência sensível do espectador. Estas obras possibilitaram também novas formas de pensar a relação entre o visível e o invisível, entre aquilo que a imagem mostra e o que apenas sugere, reforçando em mim o desejo de explorar a luz como matéria expressiva e transformadora, em particular através da conceção de um espaço instalativo que envolve e interage com o espectador errante.

Um ponto de viragem neste projeto foi a elaboração do conceito de noctâmbulo, que me permitiu definir e compreender a minha prática artística e as suas motivações. Esta figura revelou-se essencial para conjugar a dimensão prática e a reflexão teórica, ao ajudar-me a entendê-las como processos interdependentes que se desenvolvem simultaneamente. Ao longo deste processo, pude pensar e trabalhar o mesmo tema através de diferentes linguagens, o que levou a que a minha prática se tornasse cada vez mais intermídia. Se numa fase inicial do projeto utilizei a fotografia para criar vídeo, posteriormente utilizei a imagem fixa no vídeo para gerar uma sensação de suspensão. Pensar esse espaço intersticial entre diferentes formatos e explorá-lo através de experiências práticas levou-me a valorizar as particularidades de cada meio e compreender melhor o que me interessa aprofundar no meu trabalho.

Apesar disso, reconheço que *Em Lucidez Me Perco* permanece um projeto com as suas limitações. Gostaria de ter tido a possibilidade de integrar certas práticas analógicas e de explorar um lado mais material do cinema experimental. Sinto também que há ainda um caminho por percorrer no que diz respeito à exploração dos limites da percepção, particularmente na relação entre luz e escuridão e no seu potencial de provocar um impacto físico e sensorial no espectador.

Surge agora, mais do que nunca, uma forte necessidade de sentir a luz enquanto matéria viva, de observar as suas manifestações físicas e de explorar as suas possibilidades na prática artística. Nesse sentido, uma recente aproximação a processos analógicos de fotografia e cinema revelou-se bastante inspiradora. Filmar passou a ser um gesto mais livre e lúdico, uma forma de brincar com a luz, de a tocar e de me deixar tocar por ela, abrindo espaço para uma experimentação mais sensível e intuitiva, onde o olhar se antecipa ao pensamento. Desta forma, a investigação continua a expandir-se através de novas experiências e contextos. A participação na residência *EntreMares'25*, que deu origem ao filme *membrana* (disponível em: <https://readymag.website/u3511626291/jazevedo/3/>), realizado em colaboração com Irina Oliveira, e a residência *Laboratório Imersivo 16mm* na Casa do Xisto permitiram-me aprofundar esta relação material com a luz e explorar novas possibilidades técnicas e expressivas. Tive a oportunidade de usar uma câmara Bolex e de experimentar com múltiplas exposições, o que me entusiasmou por me aproximar de práticas de autores que têm sido referências ao longo deste trabalho, como Peter Hutton e Paul Clipson.

Este projeto afirma-se, portanto, como uma etapa importante de uma investigação que permanece em aberto, e que se prolonga a cada dia e a cada noite numa vontade de continuar a explorar a luz, o espaço e a experiência noturna, bem como a relação do corpo com esses elementos. Afinal de contas, a noite continua a desvelar-se diante de mim como esse lugar ambíguo onde me perco e me encontro naquilo que ainda não compreendo.



Figura 43. O noctâmbulo, autorretrato, 2024

Bibliografia

- Ackerman, D. (2009). Shadow world. In M. Simonds (Ed.), *Night: A literary companion* (pp. 27–32). Greystone Books.
- Alves, T. (2004). Geo grafias da luz: Ou a luz artificial como um instrumento de transformação dos territórios e construção de novas paisagens. In M. Caeiro & M. Pottier (Coords.), *Luzboa: A arte da luz em Lisboa* (pp. 72–77). Extra]muros[; Palimgráfica.
- Augé, M. (2012). *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade* (M. L. Pereira, Trad., 9ª ed.). Papirus. (Obra original publicada em 1992)
- Baudelaire, C. (1996). *Sobre a modernidade* (T. Coelho, Org.). Paz e Terra. (Obra original publicada em 1863)
- Benjamin, W. (2009). *Passagens* (W. Bolle, Org.; O. C. F. Matos & C. P. B. Mourão, Trans.). Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. (Obra original publicada em 1982)
- Brakhage, S. (2017). Anticipation of the Night [Sinopse da contracapa do DVD]. Re:Voir Video. (Filme original de 1961)
- Brakhage, S. (2017). On filming light (F. Williams, Entrev., 1974). In S. Ganguly (Ed.), *Stan Brakhage: Interviews* (pp. 51–65). University Press of Mississippi.
- Breton, A. (1952). *Entretiens 1913–1952* (A. Parinaud et al., Entrev.). Gallimard.
- Camporesi, E. (2014). Urban sensuality: Five notes around Peter Hutton’s New York Portrait trilogy. La Furia Umana Paper, (6).
- Cardoso, J. S. (2025). *Alexandre Estrela: A Natureza Aborrece o Monstro. Contemporânea*. <https://contemporanea.pt/edicoes/2025/alexandre-estrela-natureza-aborrece-o-monstro>

- Careri, F. (2013). *Walkscapes: o caminhar como prática estética* (F. Bonaldo, Trad.). Editora G. Gili. (Obra original publicada em 2002)
- Cepeda, A. (2015). *Rua Stan Getz*. Pierre von Kleist Editions.
- Chevrier, J.-F. (2013). Territorial intimacy and public space. *Jeu de Paume Magazine*.
- Chevrier, J.-F. (2014). Territorial intimacy and public space #3. *Jeu de Paume Magazine*.
- Coxhead, D., & Hiller, S. (1976). *Dreams: Visions of the night*. Crossroad.
- Debord, G. (2006). *Teoria da deriva. Internacional Situacionista, (2)*. Tradução espanhola-portuguesa por membros do Gunh Anopetil. Publicado em Protopia. (Obra original publicada em 1956)
- Drathen, D. (2002). Cicatrizes de sombra. In F. Calhau (Ed.), *Work in progress* (pp. 36–47). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Faria, N. (2012). A sandália de bronze ou a potência do negativo / teoria das exceções. In J. M. Gusmão & P. Paiva (Orgs.), *Abissologia: Teoria do Indiscernível* (pp. 63–74). Zé dos Bois.
- Fernandes, J. (2003). À volta de. In L. Castro, *Sombras à volta de um centro: Desenhos sobre papel* (pp. 5–7). Assírio & Alvim.
- Ganguly, S. (Ed.). (2017). *Stan Brakhage: Interviews*. University Press of Mississippi.
- Grosso, I., & Vergne, P. (Eds.). (2022). *Chegar sem partir: Rui Chafes* [Catálogo de exposição]. Fundação de Serralves.
- Gwiazdzinski, L. (2005). *La nuit, dernière frontière de la ville*. La Tour-d'Aigues: Éditions de l'Aube.
- Hugo, V. (2012). *Os trabalhadores do mar* (M. de Assis, Trad.). Montecristo Editora. (Obra original publicada em 1866)
- Hugo, V. (2012). Sub Umbra. In J. M. Gusmão & P. Paiva (Orgs.), *Abissologia: Teoria do Indiscernível* (pp. 15–19). Zé dos Bois. (Obra original publicada em 1863)

- Jacques, P. B. (2013). O grande jogo do caminhar. In F. Careri, *Walkscapes: o caminhar como prática estética* (pp. 7–16). Editora G. Gili.
- Mah, S. (2021). *At the base of vision*. André Cepeda. Recuperado a 11 de julho de 2025, de <https://arquivo.pt/wayback/20210429215355/http://www.andrecepda.com/projects/ba-se-vision-text-sergio-mah/>
- Moholy-Nagy, L. (1969). *Painting, photography, film* (J. Griffiths, Trans.). Lund Humphries. (Obra original publicada em 1925)
- Molder, J. (2001). [Introdução]. In D. Sardo (Coord.), *Fernando Calhau* (pp. 23–25). Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão.
- Morley, S. (Ed.). (2010). *The sublime*. Whitechapel Gallery; The MIT Press.
- Narboni, R. (2003). *La lumière et le paysage: Créer des paysages nocturnes* (Coleção Techniques de Conception). Le Moniteur.
- Nogueira, I. (2022). Rui Chafes: Chegar sem partir. *Contemporânea*. <https://contemporanea.pt/edicoes/10-11-12/rui-chafes-chegar-sem-partir>
- Novalis (1992). *Fragmentos de Novalis*. Trad. Rui Chafes. Assírio & Alvim.
- Nozolino, P. (2018, 11 de maio). Entrevista com Lúcia Crespo e Miguel Baltazar. *Jornal de Negócios*.
- Nye, D. E. (1994). *American Technological Sublime*. MIT Press.
- Oliveira, F. (s.d.). Tranquila ferida do sim, faca do não. *Artforum*. <https://www.artforum.com/events/rui-chafes-198853/>
- Pessoa, F. (1993). Dois excertos de odes (Fins de duas odes, naturalmente). In *Poesias de Álvaro de Campos* (p. 155). Ática. (Publicado originalmente em *Revista de Portugal*, nº 4, julho de 1938)
- Proust, M. (2003). *No caminho de Swann* (F. Py, Trad.). Biblioteca Folha. (Obra original publicada em 1913)

RTP. (2003). *Yann Kersalé* [Entrevista em vídeo]. RTP Arquivos.

<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/yann-kersale/>

Russo, F. (2014). *Centro*. <https://feliperusso.com/Centro-1>

Sardo, D. (Coord.). (2001). *Fernando Calhau* (Ed. bilingue: português e inglês). Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão.

Stoichita, V. (2016). *Breve história da sombra* (R. P. Cabral, Trad.). KKYM.

Stone, T. (2021). *Re-envisioning the nocturnal sublime: On the ethics and aesthetics of nighttime lighting*. *Topoi*, 40, 481–491. <https://doi.org/10.1007/s11245-018-9562-4>

Weibel, P., & Jansen, G. (Eds.). (2006). *Light art from artificial light: Light as a medium in the art of the 20th and 21st centuries*. Hatje Cantz.

ZKM. (2005). *Light art from artificial light*. <https://zkm.de/en/exhibition/2005/11/light-art-from-artificial-light>

Zyman, D. (2006). On “making-room” or how seeing takes place in a light space. In P.

Weibel & G. Jansen (Eds.), *Lichtkunst aus Kunstlicht / Light Art from Artificial Light: Licht als Medium der Kunst im 20. und 21. Jahrhundert / Light as a Medium in 20th and 21st Century Art* (pp. 466–524). Hatje Cantz Verlag.

Filmografia

- Barley, S. (2017). Sleep Has Her House.
- Bergeron, P. (2015). Night Waves.
- Brakhage, S. (1958). Anticipation of the Night.
- Brakhage, S. (1959). Wedlock House: An Intercourse.
- Brakhage, S. (1974). The Text of Light.
- Calhau, F. (1975). Destruição.
- Cavalcanti, A. (1926). Rien que les heures.
- Clipson, P. (2013). Light Year.
- Deren, M. (1943). Meshes of the Afternoon.
- Deren, M. (1955). The Very Eye of Night.
- Deslaw, E. (1928). Les Nuits Électriques.
- Ding, S. (2016). Night Awake.
- Frampton, H. (1966). Information.
- Frampton, H. (1969). Lemon.
- Garrel, P. (1968). La Révélateur.
- Groen, E. (2007). Nighstill.
- Hutton, P. (1979). New York Portrait, Chapter I.
- Hutton, P. (1981). New York Portrait, Chapter II.
- Hutton, P. (1990). New York Portrait, Chapter III.
- Ingersoll, A. (2020). Still Life.
- Klopfenstein, C. (1978). Geschichte der Nacht.
- Kubelka, P. (1960). Arnulf Rainer.
- Man Ray. (1923). Le Retour à la Raison.

Moholy-Nagy, L. (1930). *A Lightplay: Black White Gray*.

Nisa, J. (2007). *Nocturno*.

Palolo, A. (1976). *Lights*.

Patiño, L. (2012). *Montaña en sombra*.

Patiño, L. (2017). *Fajr*.

Patiño, L. (2022). *El sembrador de estrellas*.

Rouard, G. (2022). *Darkness, Darkness, Burning Bright*.

Snow, M. (1967). *Wavelength*.

Solomon, P. (1980). *Nocturne*.

Stratman, D. (2002). *In Order Not to Be Here*.

Weerasethakul, A. (2012). *Ashes*.