



**POLITÉCNICO
DE LEIRIA (IPL)**
ESCOLA SUPERIOR DE
ARTES E DESIGN (ESAD.CR)

OLHO-VENTO,

O limiar no cinema e na vídeo-instalação

Irina Sofia Neves Gaspar Louro Oliveira

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Artes do Som e da Imagem

Orientadora: Susana Nascimento Duarte
Coorientadora: Maria Mire

Caldas da Rainha, março de 2024



**POLITÉCNICO
DE LEIRIA (IPL)**
ESCOLA SUPERIOR DE
ARTES E DESIGN (ESAD.CR)

OLHO-VENTO,

O limiar no cinema e na vídeo-instalação

Irina Sofia Neves Gaspar Louro Oliveira

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Artes do Som e da Imagem

Orientadora: Susana Duarte
Coorientadora: Maria Mire

Caldas da Rainha, março de 2024



Figura 1. *Janela-fantasma*, Irina Oliveira, 2022.

Assim Bresson ensina a arte da surpresa, isto é, a felicidade que arrebatava:
Traduzir o vento invisível pela água que ele esculpe ao passar.

Bresson, Robert. 1975. p.10.¹

¹ Citado por J.M.G. Le Clézio em prefácio de *Notas Sobre o Cinematógrafo*.

Sumário

Este projeto de tese propõe-se a investigar o conceito do **limiar** através das **figuras do vento**, do **espelho**, e de um **corpo-fantasma**. Trata-se de uma **obra videográfica** com **elementos autobiográficos** na qual a autora reflete sobre as suas próprias experiências pessoais e o impacto que elas tiveram na sua **prática artística**. Tem em conta as metamorfoses da **experiência afetiva e perceptiva** do **espetador** em função de dois contextos diferenciados de **recepção da obra**: a sala de **cinema** e o **museu**, o **filme** e a **vídeo-instalação**, **dispositivos** nos quais se desdobra o projeto ***Olho-Vento***.

Em última análise, esta obra videográfica procura responder a uma questão fundamental: como se pode dar a **ver** e a **sentir o vento**?

Palavras-Chave

Cinema Expandido, Limiar, Vento, Corpo, Percepção, Autobiográfico.

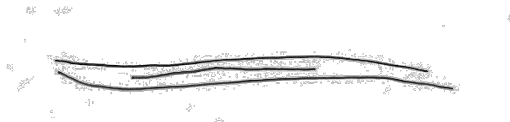
Abstract

This thesis project aims to investigate the concept of the **threshold** through the figures of the **wind**, the **mirror**, and a *ghost-body*. It is a **videographic work** with **autobiographical** elements in which the author reflects on her own personal experiences and the impact they had on her **artistic practice**. It considers the metamorphoses of the **spectator's affective and perceptual experience** depending on two different contexts of reception of the work: the **movie theater** and the **museum**, the **film** and the **video installation**, devices in which the *Olho-Vento* project unfolds.

Ultimately, this videographic work seeks to answer a fundamental question: how can the **wind be seen and felt?**

Keywords

Expanded Cinema, Threshold, Wind, Body, Perception, Autobiographical.



Agradecimentos

À natureza, os seus **brilhos, neblinas e sopros**,
que me continuam a **espantar e maravilhar**, todos os dias, sem exceção.

Jorge Castanho, por todo o **apoio**, carinho e contributo sonoro nesta **viagem**.

Aos **professores e artistas** que cruzaram o meu caminho e **plantaram sementes**
que expandiram alguns dos meus particulares interesses de estudo,

André Dias, Diogo Alvim,
Isabel Aboim Inglez, Jonathan Uliel Saldanha,
José Bértolo, Luísa Homem, Nuno Faria, Pedro Fortes,
Pedro Tropa, Ricardo Jacinto, Salomé Lamas e Tomás Maia.

Um muito **especial obrigada**

às professoras **Maria Mire e Susana Duarte**
pelos diálogos e referências sugeridas,
por orientarem este projeto de braços abertos,
e pela **disponibilidade atenta** com que o acompanharam.

Mãe e Pai, pelo **mundo** que me deram a ver.

A todos os catalisadores de **ideias** que conseguiram **transformar** em arte
obras ou **gestos** que me **inspiram**, e dão à vida algum alento.

Ao **cinema**,
em todas as suas formas,
que faz viajar e perpetua a **magia**.

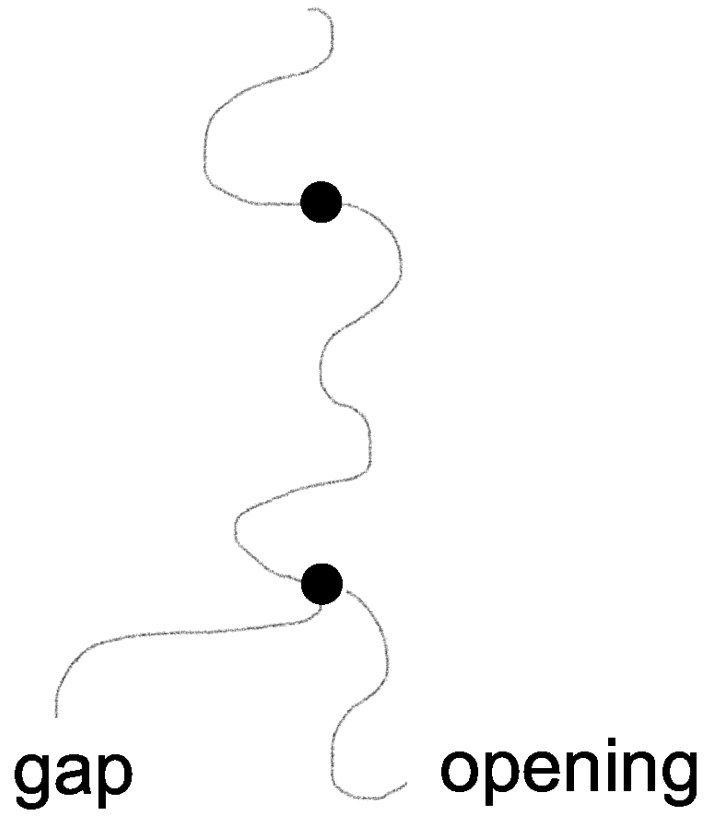


ÍNDICE

Sumário.....	7
Abstract	8
Agradecimentos	9
Introdução: Mundo-foguetão em metamorfose	12
1. O Corpo do Cinema e o Corpo no Cinema	15
1.1 Cinema-Hipnose.....	16
1.1.1 Do outro lado do Espelho	19
1.2 Transfigurar o real.....	21
2. O Limiar.....	25
2.1 Figuras do Limiar.....	26
2.1.1 Estranheza Inquietante.....	30
2.2 Viajar pelo insondável.....	33
3. Vídeo: instalação	38
3.1 Cinema Expandido	39
3.1.1 O Espanto	42
3.2 Entre espelhos, o <i>Duplo</i>	44
4. Olho-Vento	48
4.1 <i>Corpo</i>	49
4.2 <i>Limiar</i>	51
4.3 Processo Criativo	57
4.3.1 Viagem	58
4.3.2 Desenhos.....	63
4.3.3 Moodboards.....	72
4.4 Dispositivo: Filme, <i>Olho-Vento</i>	75
4.5 Dispositivo: Vídeo-instalação, <i>Na Pele do Olho-Vento</i>	79
Considerações finais	84
Bibliografia.....	89

wind + eye

window



INTRODUÇÃO: Mundo-foguetão em metamorfose

O vento é, na verdade, o **ar em movimento** devido às diferenças de temperatura na atmosfera. Embora **invisível**, ele **afeta** o nosso comportamento, dependendo do quão furioso se encontra ou se está tão seco e quente, como o do deserto, que leva as pessoas à **loucura**. É um fenómeno essencial para os pescadores, ajuda-os a atravessar o mar e pode mudar o **curso das suas viagens**. Junto à maresia, num dia de inverno, reparei que **a força do vento** deixava os pássaros imóveis por mais que eles se tentassem movimentar, como se a sussurrar para eles desistirem e deixarem-se levar. Percebi que o vento tanto leva como prende, tanto **embala**, como **destrói**, o que me despertou a atenção para esta figura. Mais tarde, e devido a um breve e intenso interesse por **janelas**, que me parecem um **lugar de contacto** entre o **exterior/interior**, ou entre **dois mundos**, descobri que a etimologia dessa palavra, em inglês, é a junção de: *wind* e *eye* (vento + olho, ou **olho-vento**). Aliás, a palavra “olho”, provém do latim *oculus*, que também significa janela circular ou oval, e, em português, a palavra “janela” deriva de *Jano*, sendo o deus romano das **transições**, dos começos, das mudanças, e está relacionado com as figuras do **portal** e do **limiar**.

Num espaço de **fricção** entre mundos (interior/exterior), onde os dois coexistem, o *Olho-Vento* é uma viagem, um **estar em trânsito**, o corpo torna-se intermediário desse espaço em trânsito, como uma **antena que capta** e se **metamorfoseia**, um **buraco** ou um **foguetão**. O *Olho-Vento*, é um estar no limiar entre diferentes lugares, estados e realidades. O *Olho-Vento* é um *corpo-fantasma* dissociado das suas memórias, pensamentos, e de tudo o que constitui a sua identidade.

Na presente tese irei escrever, de forma recorrente, na **primeira pessoa**, devido à natureza **autobiográfica** do projeto.

Foi num acidente de carro que senti o que era estar dentro de um **vórtice**: um **assombro** imenso e repentino, uma **experiência sensorial** intensa, que teve consequências nos meses que se sucederam. Neste projeto irei tentar mostrar *flashes* desta mesma experiência que foi um **gatilho** para me transportar para fora da realidade num **limbo** onde cheguei a não reconhecer a minha cara no **espelho**, o meu próprio nome, a minha **identidade**. Esta será uma oportunidade de melhor compreensão do evento retratado e também de poder explorar os **limites do ecrã**, como sempre quis.

As duas **obras videográficas** que irei aprofundar, e nas quais o projeto se desdobra, são: o **filme** “*Olho-Vento*”, e a **vídeo-instalação** “*Na pele do Olho-Vento*”, que refletem essencialmente sobre a ideia do **limiar**, cuja representação, se materializa através do **vento**, do **espelho**, e também de um *corpo-fantasma* como figuras do **limiar**, tendo em conta a **experiência afetiva e perceptiva do espetador** que também integra o **ato criativo**, segundo Marcel Duchamp (1957). Para tal, reflito sobre práticas artísticas e textos teóricos que contaminaram, ajudaram a expandir, e que auxiliaram a uma melhor compreensão do meu processo de trabalho e no modo como se traduziu nesta investigação concreta pela prática artística. O **objeto de estudo** é o **olho-vento: limiar**, errante, volátil, instável, efémero, **etéreo**, imaginário, fantasma, **na fronteira**, limbo, intervalo (...) explorado a partir das **artes audiovisuais**, o som e a imagem em movimento com o objetivo interessado de **explodir os limites do ecrã**.

A dissertação é composta por quatro capítulos denominados de: *O Corpo do Cinema e o Corpo no Cinema*, *O Limiar*, *Vídeo: Instalação* e por fim o capítulo *Olho-Vento*.

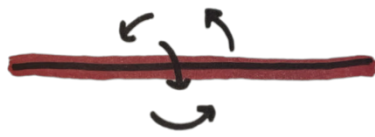
No primeiro capítulo viso o debate sobre *O Corpo do Cinema e o Corpo no Cinema*, onde exploro a ideia de **cinema-hipnose** (Raymond Bellour), a **experiência-cinema** (Arlindo Machado), a relação **espetador-obra** (Edgar Pêra), o próprio **dispositivo cinematográfico** (Jean-Louis Baudry), o **lugar virtual** do **espelho** (Lewis Carroll, Jacques Lacan) e o **cinema de vanguarda e experimental** que **transfigura o real** (Maya Deren, Apichatpong Weerasethakul).

O segundo capítulo dedica-se ao conceito d’*O Limiar* abordado a partir das figuras do **vento**, do **espelho** e de um **corpo-fantasma**, tal como uma **reflexão** em torno do conceito *Estranheza Inquietante* ou *Unheimlich* (Sigmund Freud, David Lynch), as heterotopias/*espaço-outro* (Michel Foucault) e a **procura** pelo **insondável** (Robert Smithson) e pelo **abismo** (Bas Jan Ader).

O terceiro capítulo intitula-se de *Vídeo: instalação*, e aborda o **Cinema Expandido** (Stan Vanderbeek, Gene Youngblood, Aldo Tambellini) e a sua relação com o **Cinema das Atrações** (Tom Gunning), as questões do **espanto** e as **fantasmagorias** (Robertson, Maria Mire). A **visão háptica** (Laura U. Marks), a imagem em movimento como “**escultura**” que o **espetador** pode percorrer, e o seu **papel ativo**, (Peter Campus, Dan Graham).

O quarto capítulo é dedicado à *Componente Prática do Olho-Vento*, ou seja, à demonstração e às metodologias do projeto, no qual é explorado o processo de produção do mesmo em diálogo conceptual com obras e conceitos dos autores e artistas abordados na primeira parte. São também revelados estudos, esboços e experiências do processo criativo.

Por último, é dedicado um capítulo às **considerações finais**, em que se reflete sobre o trabalho produzido ao longo de quase três anos de investigação em que algumas questões se levantaram, mas tantas outras chegaram a uma conclusão, enquanto se questiona sobre o que poderá continuar a ser explorado no futuro, na sequência desta investigação particular.



1. O Corpo do Cinema e o Corpo no Cinema

*Existem dois corpos do cinema, que se desdobram constantemente **um sob o outro** para parecerem um só: O corpo dos filmes, de todos os filmes que, um por um, plano por plano, o compõem e o desfazem.*

*O corpo do espectador, cuja visão de cada filme o afeta, como o índice de um teatro de memória com proporções imoderadas, através de cada filme e **no espelho de todos os filmes**.*

O corpo do cinema é o lugar virtual da sua conjunção.

Bellour, Raymond. 2009. p.16.²

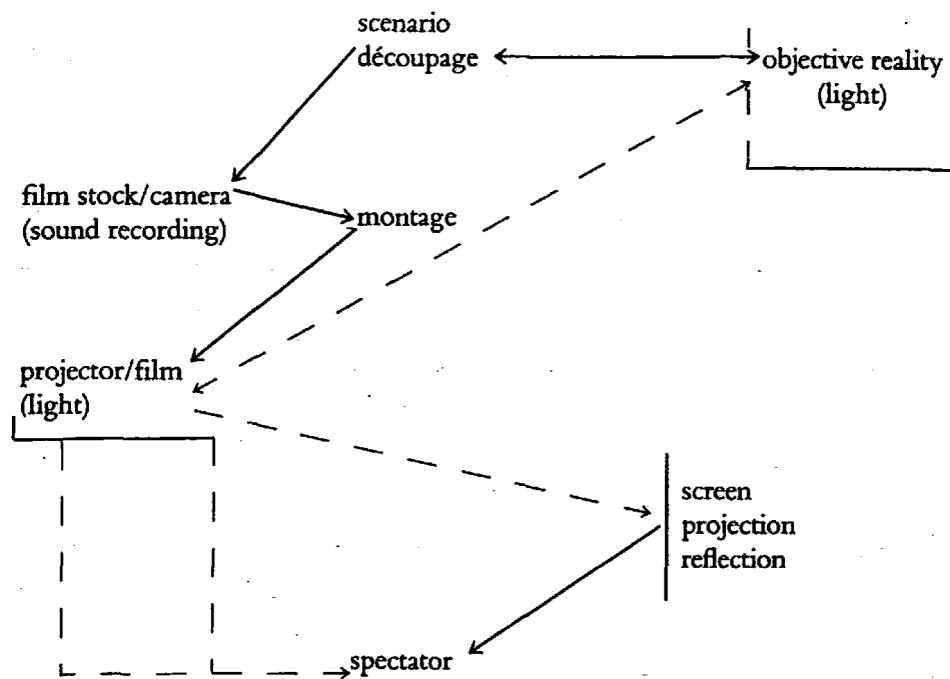


Figura 2. O Corpo do Cinema, 1970.³

² Esta frase sugere que o **envolvimento do espectador** com cada filme o **influencia profundamente**, da mesma forma que um “índice” o guia através de um “vasto teatro de memória”. A comparação com um teatro de memória de “**proporções imoderadas**” implica que o **impacto** de cada filme no espectador é **significativo** e potencialmente **avassalador**, ecoando as profundas **experiências emocionais e intelectuais** que o **cinema pode evocar**. Tradução da autora.

³ Diagrama retirado do artigo *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus* de Jean-Louis Baudry, 1970.

1.1 Cinema-Hipnose

*Será tudo o que vemos, ou parecemos,
Apenas **um sonho dentro de um sonho?***

Poe, Edgar Allan. 1849.

O desenvolvimento do projeto *Olho-Vento* é estimulado por um interesse na relação entre o **sonho** e o **cinema**. Os sonhos fazem emergir **inquietações do inconsciente**, expostas de forma **simbólica** (que explorei, em certa parte, na construção do filme *Olho-Vento*, 2023⁴). Percebi, no entanto, que a analogia de **Cinema-Hipnose**, como proposta por Raymond Bellour (2009), se aproximava mais da **experiência-cinema**, do que a analogia Cinema-Sonho, visto que o **sonho** parte de algo interior (que pode ser **simulado** através da montagem) e o cinema (*dispositivo cinematográfico*) parte de algo externo, com o qual nos identificamos, por breves momentos, quando as condições assim o permitem: o **cinema** é como um **sonho induzido**, uma hipnose.

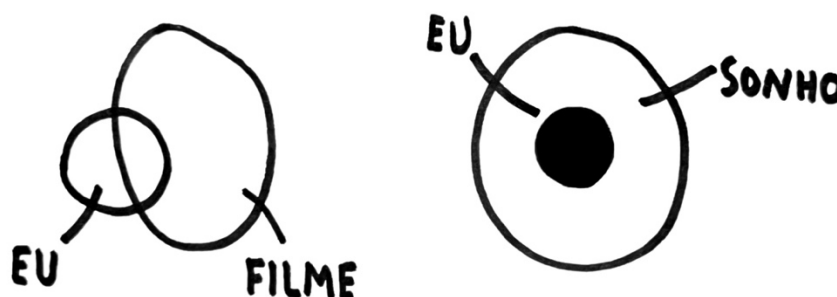


Figura 3. Diagrama. Lugar do “Eu” no sonho e no filme, Irina Oliveira, 2023.

O corpo durante o **estado hipnótico**, ou seja, um estado de consciência que envolve atenção focada e consciência periférica reduzida (caracterizado por uma maior capacidade de resposta à sugestão)⁵, perde a relação com o mundo exterior e nesta associação *hipnose-cinema*, o sujeito adormecido está a ver um filme e o hipnotizador é o realizador. Este é um estado físico parecido ao do son(h)o, mas ao mesmo tempo de extrema atenção e receptividade.

Na sala de cinema existe uma identificação corporal intensa com a vida no interior da tela, o espectador torna-se mais receptivo a influências externas, e surge, possivelmente, uma resposta emocional ou até corporal. Quem nunca chorou no cinema? Ou o seu corpo saltou de susto? Este estado alterado de consciência, de envolvimento profundo, induz uma hipnose leve, destinada a fixar o espectador até à total identificação, e este perde temporariamente a noção do mundo exterior: o espectador do filme suspende a sua descrença mesmo sabendo que é apenas um filme. Bellour comenta que “o espectador, submetido a essa sugestão particular que é o filme, encontra-se por isso mesmo imediatamente submerso num estado comparável ao estado hipnótico, no qual ele dorme sem adormecer. Trata-se aqui, evidentemente, de uma analogia, não de uma equivalência: o cinema nunca pode ser mais do que uma hipnose ligeira, pois se o sujeito adormece, deixa de existir filme.” (1995. p.11).

⁴ Link para ver *Olho-Vento*, 2023: myipleiria-my.sharepoint.com

⁵ De acordo com a Associação Americana de Psicologia (APA) <https://dictionary.apa.org/hypnosis>.

O conceito de *dispositivo cinematográfico* (Baudry, J., 1970/1975), define a disposição particular que caracteriza a condição do espectador de cinema, próximo do estado do sonho e da alucinação. A projeção no ecrã, a sala escura e a imobilidade do espectador lançam as bases para a discussão do *dispositivo* como responsável pelo *efeito-cinema*. Segundo Baudry, na *Alegoria da caverna*, Platão recorre à descrição de um dispositivo onde o espectador se encontra numa situação semelhante à do *efeito-cinema*. O prisioneiro da Caverna de Platão, tal como o espectador, é vítima de uma **ilusão** (impressão de realidade), uma vez que confunde as representações com a própria realidade. O espectador identifica-se “menos com o representado, o próprio espetáculo, e mais com aquilo que o espetáculo põe em jogo ou em cena, com o que não é visível, mas faz ver”. (Aumont e Marie, 2003, p. 157). Arlindo Machado considera que “o cinematógrafo é um dispositivo construído para materializar e reproduzir artificialmente esse lugar de onde emanam os **fantasmas do imaginário**.” (2014. p. 82).

O facto de o espectador estar isolado no escuro da sala de cinema, durante a exibição de um filme, traduz-se numa identificação corporal muito mais direta do que em qualquer outra arte, e a afetação é subtil, mas por vezes violenta. O espectador mergulha na história o que leva a uma identificação com a “vida do filme” ao ponto dele se esquecer, por alguns instantes, que se encontra numa sala de cinema. O *medium* torna-se invisível: “é justamente esse estado de suspensão que permite ao espectador consolidar-se num único corpo, a ponto de formar uma pequena comunidade, bem como «tornar-se um» com o que assiste.” (Casetti, F. 2015. p.204). O caso da música, em situação de concerto, que também se refere a uma duração prescrita, é próximo da experiência-cinema nesse aspeto. A música é usada de forma ritualística em muitas culturas, e a repetição de melodias, que apela a um lado mais **visceral** do corpo, consegue induzir esse **estado hipnótico**. Penso que isso justifique o facto de existir uma espécie de “febre” quase de culto, em contexto de um espetáculo musical, quando fanáticos observam o seu artista preferido, que atinge naquele momento características divinas: é como se o corpo do espectador sobrevoasse sobre si mesmo e se dissolvesse em tudo o resto.

É o corpo do espectador, diluído, mas extremamente recetivo, que permite que haja essa identificação e ativação da experiência do limiar. Ele atravessa o ecrã e identifica-se com o próprio *corpo do cinema*, com o *dispositivo cinematográfico*, que cria um (outro) sentido de realidade. Existe, portanto, a passagem de um mundo, de um lugar, ou estado, para outro.

**

No filme *Sherlock Jr.*, de Buster Keaton, o personagem principal, projecionista de profissão, tem o desejo de se tornar detetive, e uma paixão secreta por uma mulher “inatingível”. Numa das sessões de cinema, Keaton adormece, e é capaz de transportar essa realidade para a tela, através do sonho. Torna-se o herói da sua história, e mimica alguns dos comportamentos do filme/sonho para o mundo real. *Sherlock Jr.* mostra-nos, de forma literal, o espectador a projetar as suas fantasias para o ecrã, nesta experiência-hipnose. No cinema, é nos revelada uma porta para um mundo que pensávamos que nunca poderia existir, ou um que nunca observámos de perto, e que se torna, por momentos, nosso, e o cinema também carrega esta potência de **contaminar a vida**. Existe um trânsito entre os dois mundos, o mundo fantasmático do espectador e o mundo imaginário do filme. O ecrã de projeção é um modo de fazer comunicar material visual e material fantasmático/imaginário e pulsional, ecoando a nossa agitação espiritual, dado que as imagens, para além do reconhecimento referencial, evidenciam o ecrã como uma tábua rasa, fazendo com que os filmes se dirijam quer à nossa percepção - dimensão sensual e física da experiência - quer à nossa psique - ecrã de projeção imaginária, potenciando a

produção de novas imagens sobre a imagem atual, ecoando o efeito que as imagens do filme têm no espectador.

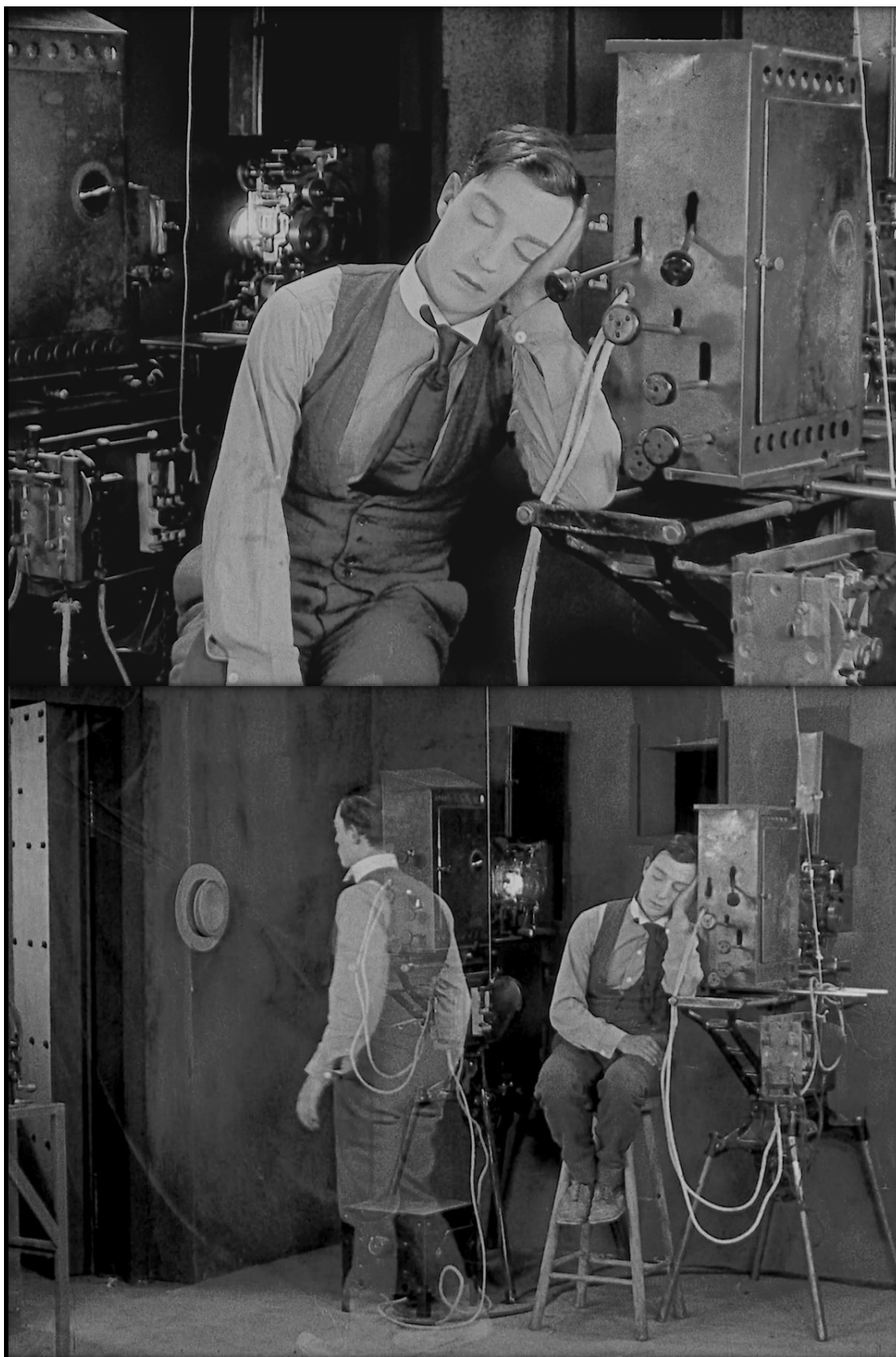


Figura 4. *Sherlock Jr.*, Buster Keaton, 1924.

1.1.1 Do outro lado do Espelho

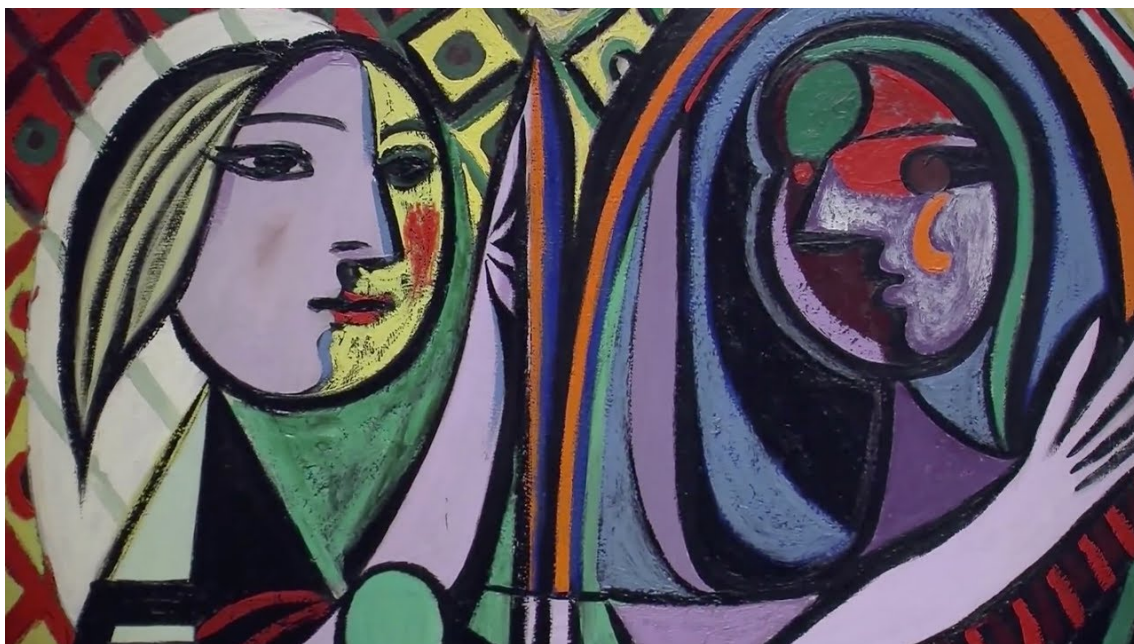


Figura 5. *Girl before a mirror*, pormenor, Pablo Picasso, 1932.

Lewis Carroll ficou famoso por desenvolver **um mundo para lá do espelho** no seu “*Alice do Outro Lado do Espelho*” (1872), um conto em que Alice passa pelo limiar do espelho (que perde a sua materialidade), e entra num mundo “virtual”, que se abre para lá da aparência. Com Alice atravessámos o espelho, e somos transportados através dele. Atraídos pelo coelho branco, descemos em queda pelo túnel.

A **fase/estágio do espelho**, como é denominada pelo psicanalista Jacques **Lacan**, é um dos processos psíquicos formativos do ser humano. O **self** da criança emerge através da sua identificação com uma imagem do seu próprio corpo no espelho, entre os 6 e 18 meses de vida. A criança não se identifica apenas com essa imagem de si mesma, mas começa a perceber que se pode ver como algo que é outro, com um corpo unificado. O que liga esse processo ao cinema, para Christian Metz (1982), é que há uma semelhança primária entre a criança em frente ao espelho e o espetador ao assistir a um filme: o ecrã age como um espelho. Metz (1982) considera que o espetador de cinema existe num estado de alucinação e regressão, e que acredita, até certo ponto, que os eventos e personagens, são reais, embora não sejam.

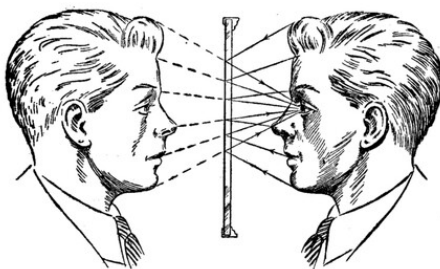


Figura 6. Diagrama. Homem a olhar-se ao espelho, autor desconhecido.

**



Figura 7. *Donnie Darko*, Richard Kelly, 2001.

No filme *Donnie Darko*, de Richard Kelly (2001), Donnie, um adolescente possivelmente esquizofrênico, tem visões de uma pessoa/figura mascarada de coelho. Frank, o coelho, diz a Donnie que o mundo vai acabar em 28 dias. Ao longo do filme, o coelho sinistro manipula Donnie e leva-o a cometer uma série de crimes: ele representa a identidade de Darko, do outro lado do espelho. O Id (para Freud, ou o “equivalente” a “*shadow/sombra*” para Carl Jung) é a parte inconsciente que armazena todos os nossos desejos, e traumas que a mente consciente reprime (elementos que tendemos a rejeitar, repudiar ou simplesmente não reconhecer), e só se torna aparente através dos sonhos, e Frank comunica estes seus desejos reprimidos através de sonhos e alucinações.

Durante a cena em que Donnie se encontra no cinema a ver um filme (1:18:00h), Frank mostra-lhe um portal, com uma visão, que se abre na tela, e Donnie olha para a tela, em transe. Darko tem um terapeuta que usa os métodos de hipnose de Freud para descobrir as suas ansiedades, e é através da hipnose, que também poderia ser a tela do cinema, como sugere este filme, que o terapeuta tem acesso ao seu inconsciente.

Durante grande parte do filme, Frank está vestido como um coelho sinistro de uma *estranheza inquietante*⁶ e a sua voz é alterada para soar não-humana. Frank é o seu duplo com o qual ele se confronta através do espelho. Na “fase do espelho”, Lacan acredita que a criança se identifica com a imagem que observa no espelho, vendo-a como um “outro” superior. No filme, o coelho é visto como o “**outro**” de Donnie, e os espelhos são o limiar que os separa, e que também os une.

Frank é o coelho branco do País das Maravilhas, e arrasta Donnie para a toca do coelho, e também para o outro lado do espelho.

Corgito ergo sum⁷. Penso, logo existo. Reconheço-me, logo existo. **Não me reconheço, logo não existo.** A experiência do confronto com o espelho, pode ser perturbadora, quando o ser do lado de lá não pertence ao que se pensa ser.⁸

⁶ Freud, S. *Das Unheimlich*. (1929). Ver subcapítulo 2.1.1.

⁷ Frase de René Descartes, “Penso, logo existo”.

⁸ O Eu é um outro. Ver subcapítulo 2.1.1.

1.2 Transfigurar o real

O Cinema experimental, ou cinema *Avant-garde*, desde os primórdios procura inventar outras possibilidades para a experiência cinematográfica, fora do cânone do cinema narrativo-representativo.

“Começando pela Primeira Vanguarda ou a Vanguarda Francesa, Hans Richter, Man Ray, Luis Buñuel, Jean Epstein, Jean Cocteau, Len Lye estabeleceram a primeira base para este cinema. Inventaram o cinema abstrato e substituíram a história pelo sonho. A Segunda Vanguarda ocorreu na América, aproximadamente entre 1943 e 1953 - o trabalho de Maya Deren, os irmãos Whitney, e os primeiros trabalhos de Kenneth Anger e Stan Brakhage expandiram ainda mais o vocabulário cinematográfico: promoveram os princípios da Primeira Vanguarda até uma clareza formal. A Terceira Vanguarda, começou por volta de 1960. Houve um surto de sentimento poético. Havia uma necessidade de explorar o meio como o meio – e não o meio a serviço das histórias. Todos nós gostamos de histórias - mas quando algo é exagerado, é exagerado. Técnicas, o conteúdo, as formas explodiram. Uma verdadeira revolução aconteceu. O cinema amadureceu ao nível das outras artes. Como uma arte com uma dualidade, o cinema tornou-se capaz de expressar toda a escala da experiência humana - a experiência trágica do mundo, por um lado, e as imagens mais subtis e líricas, abstrações, movimento puro, visão pura, puro meio cinematográfico em si, por outro lado”.

Jonas Mekas, Novembro 1965, Museum Ludwig, Serpentine Gallery.

No panorama **atual** do cinema experimental, contamos com obras videográficas de **Apichatpong Weerasethakul** que construiu um mundo capaz de **transfigurar o real**, mergulhar em paisagens oníricas, e no qual recorre ao animismo e arquétipos *junguianos*. Ele mostra-se preocupado com o inconsciente e com mitos da sua própria cultura, desafia o real e torna-o surreal, de forma muito subtil, levando-nos numa viagem e hipnotizando-nos com aqueles imaginários.

O cinema de Apichatpong parece caminhar no sentido da **fusão** entre a **vídeo-instalação** e o **cinema**, e é característico de uma **abstração sensorial** que também está presente no filme *Olho-Vento*. Para além disso, no seu filme *Blue* (2018), a questão das imagens projetadas no corpo, interessou imenso a este projeto, pois sempre gostei de trabalhar por camadas, como um puzzle de imagens, e perceber que poderia fazer isso durante as filmagens, com projeções, despertou-me a curiosidade para o experimentar, e assim o fiz. As suas obras são difíceis de classificar, visto que muitas vezes se deslocam em terrenos híbridos, entre o documentário, a ficção, as vídeo-instalações ... e com os seus filmes-sonhos, e narrativas não convencionais, oferece-nos uma sensação de levitação que pretendi induzir no *Olho-Vento* (2023).

Em *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (2010), Weerasethakul move-se numa experimentação sobre a forma narrativa na sua relação com o real e com o registo documental. A lua sobe, a noite surge, e o filme de Apichatpong Weerasethakul mergulha no sonho de uma vida passada, onde vemos uma princesa tailandesa a chorar quando se confronta com a perda da sua beleza que por momentos consegue reaver através do espelho do lago. De seguida, ela entrega todos os seus pertences, e o seu corpo, ao Espírito do Lago, na ânsia de ter a sua beleza de volta. A princesa fala da mulher no reflexo como se fosse outra pessoa, como se não fosse simplesmente uma imagem anterior de si mesma, ela está desconectada do passado, dissociada das suas próprias memórias.

O reino místico existe em harmonia com a vida banal, o passado e o presente misturam-se, deixando-nos a questionar o que será ilusão e o que será real. Os fantasmas navegam entre animais, humanos e espíritos envolvidos pela selva e cavernas tailandesas. Apichatpong oferece-nos **um portal para outro mundo**: existe no limiar entre a vida e a morte, entre o passado e o presente, entre a realidade e o imaginário.



Figura 8. *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*, Apichatpong Weerasethakul, 2010.

- *No fundo, eu sei que este reflexo é uma ilusão. Será uma ilusão?*
- *És a mesma pessoa que sempre admirei.*
- *Isso também é uma ilusão.*

Weerasethakul, A. 2010. 0:51:43h.

**

Maya Deren conseguiu-se emancipar ainda mais desta experimentação sobre a forma narrativa, sete décadas antes de Weerasethakul, e apresentou, no simpósio *Poetry and the film* (1953), realizado em Nova York, o conceito de **cinema vertical**, que decorre de uma ideia e possui uma forma poética, distinguindo-se do que ela chama de **cinema horizontal** que decorre da narração como dado primeiro das imagens em movimento, encadeadas segundo uma lógica sensoriomotora de ação/reacção (Deleuze, 2009). Um é muito mais visceral, ligado ao corpo, e o outro recorre ao pensamento linear. A cineasta acreditava que muitos realizadores dependiam demasiado do teatro e da literatura, com diálogos em abundância. Limitavam-se a adaptar as outras artes para a forma filmica, o que diminui toda a potência da manipulação espaço-tempo-som que o cinema oferece.

Hartmut **Bitomsky**, no filme “Das Kino und der Wind und die Photographie” (1992) ao mencionar Dziga **Vertov**, repara que “a camara vê melhor do que o olho. Consegue e deve decifrar a vida”, o **cine-olho** seria mais potente que o próprio olho humano.

Maya Deren explorou esse outro **olho** através de manipulações criativas do tempo e do espaço, em que o corpo atravessa lugares aparentemente impossíveis de atravessar. Nos seus filmes, o sujeito-corpo filmico no ecrã é o fio condutor que se metamorfoseia e baila pela tela. O corpo é a “linha” que nos encadeia entre planos.

Interessa ao *cinema vertical* o poder e a força estética das imagens. O filme com a lógica *vertical*, tal como o sonho, não tem como intuito a mera representação da realidade, ou de uma história com linha narrativa, mas invoca-nos para o seu interior e para o próprio *medium*, o tempo que ocupa e como o modela, o ritmo da montagem, o ecrã que por vezes se transforma, e a própria manipulação das imagens. O cinema trouxe à vida real uma nova conceção de tempo, um discurso a partir da montagem.



Figura 9. *Meshes of the Afternoon*, Maya Deren, 1943.

No filme “*Meshes of the Afternoon*” (1943) de Maya Deren em colaboração com Alexander Hammid, uma mulher (interpretada por Deren) encontra objetos estranhos, várias versões de si mesma numa casa inquietante, e uma **figura-fantasma** misteriosa com um rosto de espelho, que parece querer invadir o seu corpo-espaco-casa. Numa sucessiva repetição de imagens e total incompatibilidade da continuidade ótica e objetiva do tempo e do espaço (que desafiam as regras do encadeamento narrativo com *raccords* insustentáveis), os seus desejos internos sombrios manifestam-se: parece que o seu **inconsciente-sombra** se revelou.

No cinema de Deren (cinema como ritual, 1946), a relação com o **corpo** é fundamental. Esta herança provém possivelmente da sua forte ligação com a dança, que veio influenciar toda a sua prática cinematográfica. O ritmo do seu corpo é projetado nos filmes tanto à frente como atrás da câmara, como cineasta e performer. O cinema entendido como **dança** evoca uma dimensão corporal e um movimento **material** nas e das imagens. O intuito seria: conseguir traduzir algo tão íntimo e invisível a olho nu, em movimento, e imagens, já que o nosso modo primário de pensar é através de uma linguagem pictórica, imagética, metafórica e simbólica, como nos mostram os sonhos.

“A arte distingue-se por não ser uma expressão de dor ou uma impressão de dor, mas sim uma forma em si que cria dor.” (Deren, 1946, p.17). O cinema pode ser concebido como forma ritualística, nem mediação, nem tradução de uma mundividência, por exemplo, como a dos rituais *voodoo* que Deren filmou na década de 1950.



Figura 10. *Ritual in Transfigured Time*, Maya Deren, 1946.

O potencial do cinema para “reencantar o mundo, **transfigurar o real** e representar estados alterados de consciência em conexão com o ritual” (Schefer, 2020 - sobre um filme de Robert Kramer), é evidenciado nos diferentes modos de ver, perceber e conhecer em “*Ritual in Transfigured Time*” (Maya Deren, 1946). Para Deren, o “ritual é arte; e mesmo historicamente, **toda a arte deriva do ritual**. No ritual, a forma é o significado. A qualidade do movimento não é apenas um fator decorativo: é o próprio significado do movimento - este filme é dança.” (1960).

2. O Limiar

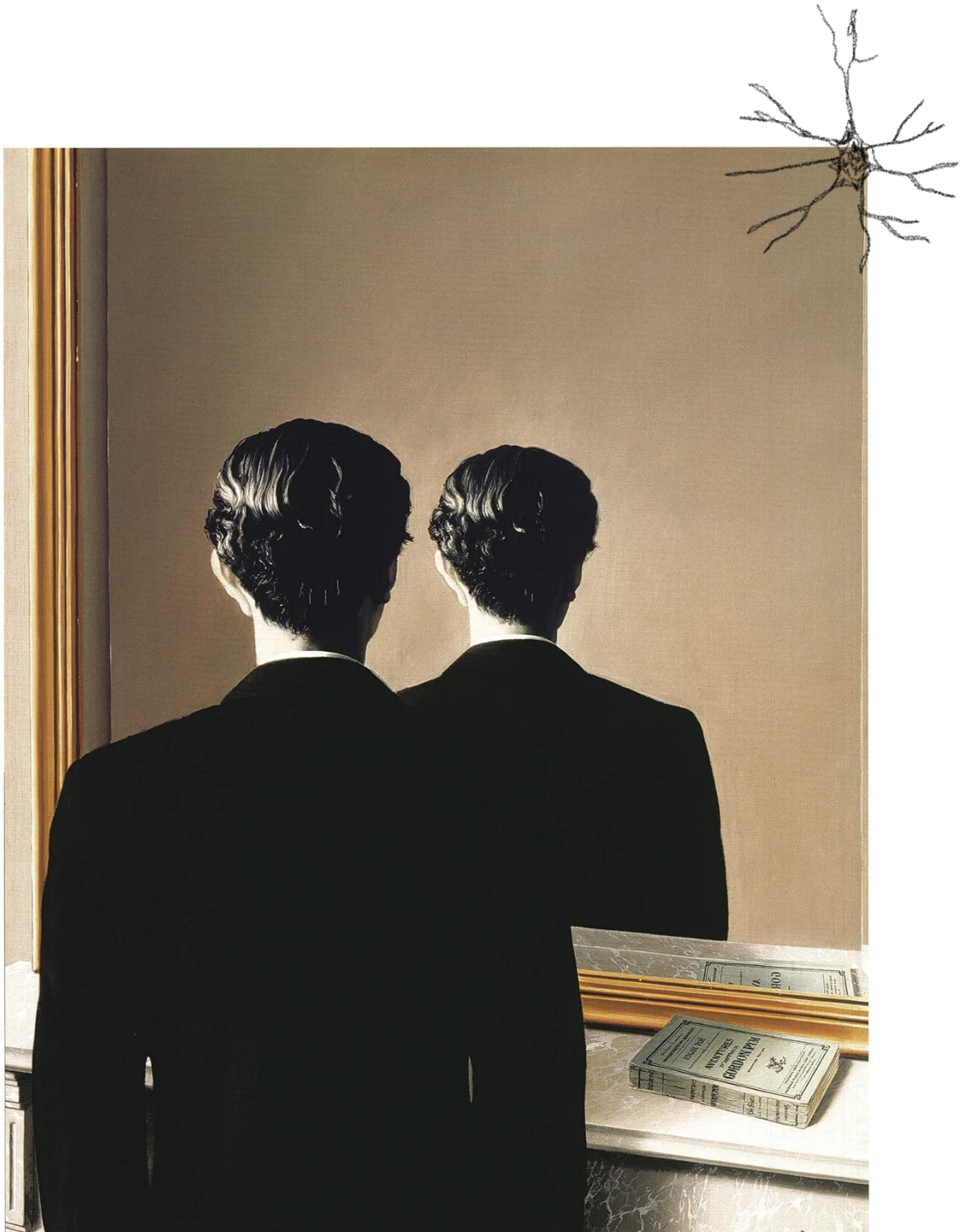


Figura 11. *La reproduction interdite*, René Magritte, 1937.

2.1 Figuras do Limiar

I. VENTO

“Naturalmente não é possível fotografar o vento, apenas as coisas que o vento move, mas este homem quer captar o invisível.”

Bitomsky, sobre um homem cego que queria fotografar o vento.
(Das Kino und der Wind und die Photographie, 1991, 9:33min.)

The Wind, 1928.
Victor Sjöström

Le Tempestaire, 1947.
Jean Epstein

Pour le Mistral, 1965.
Joris Ivens

Facing the Wind, 1968.
Nico

A Tale of the Wind, 1988.
Joris Ivens

Le Moiré, 2010.
Alexandre Estrela

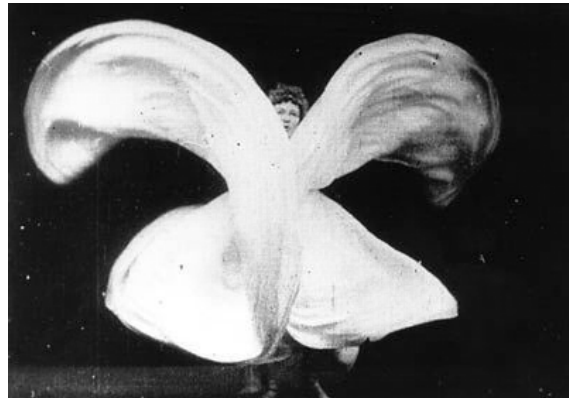


Figura 12. Dança Serpentina. Loïe Fuller, 1897.

Ao longo do tempo vários autores foram atraídos e quiseram registrar o vento, nas suas qualidades paradoxas - o aparente incapturável, a força invisível que tudo compõe, mas tudo destrói - num desejo de dar forma ao **sem forma**. Ninguém pode filmar o vento em si, só aquilo que ele abana. Como se capta o vento, para depois o soltar?

Deleuze, no seu livro “*A Imagem-Movimento. Cinema I*” comenta: “o que Bergson considerava o cinema incapaz, porque levava em conta apenas o que se passava no aparelho (o movimento homogêneo abstrato do desfilar de imagens), é aquilo de que o aparelho é mais capaz, eminentemente capaz: a imagem-movimento, isto é, o movimento puro extraído dos corpos ou dos móveis. Não se trata de uma abstração, mas de uma libertação.” (2009, p.31).

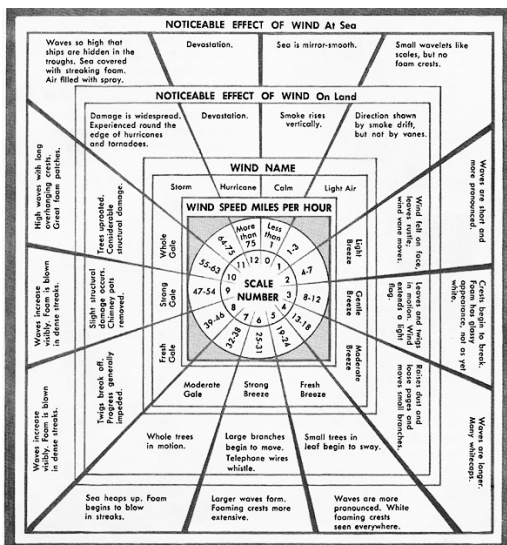


Figura 13. Escala Beaufort de força do vento.

“Em 1806, o almirante marítimo britânico Sir Francis Beaufort inventou a Escala Beaufort de Força do Vento como um índice de treze níveis que medem os efeitos da força do vento. Foi usado pela primeira vez para a navegação prática no espaço oceânico do século XIX; através de um sistema de observação, a velocidade do vento foi medida ao observar como este se compõe no mar (por exemplo, as ondas formam-se) e como se decompõe em terra (por exemplo, as folhas são arrancadas das árvores, as chaminés levantadas, as casas são destruídas). (...) Embora a Escala tenha sido desenvolvida para restringir e focar a observação ambiental a serviço do Império, ela também pode ser lida com vista a outras práticas de criação do mundo com futuros comuns.”

The Work of Wind: Land, 2018, p.5/p.23.

II. ESPELHO

O espelho, na sua ambiguidade entre o real e imaginário, era considerado, na Idade Média, como um instrumento do diabo: revela um mundo que não reside nos objetos em si mesmos.

Michel Foucault, criou o conceito de **heterotopia** (utopia localizada/espço-outro, 1967) que se caracteriza pelo estar e não estar, em simultâneo, num lugar. O **espelho** é, segundo Foucault, uma **experiência virtual** que se situa entre a Utopia e a Heterotopia. É simultaneamente um lugar sem lugar e um espaço irreal onde se pode observar o corpo projetado num sítio ausente. Une duas realidades, espaços simultaneamente físicos e mentais. O espaço irreal (interior do espelho) e o espaço real (o indivíduo que é refletido por ele). O espelho torna o lugar ocupado absolutamente real na relação com o espaço envolvente e uma tradução (espelhada) do momento atual.

O ecrã, no cinema, age como espelho para o espetador, que vê do lado de lá a sua semelhança.



Figura 14. *Film*, Alan Schneider, Samuel Beckett, 1965.

**

a quest. + a host = a ghost
Marcel Duchamp
1953

III. CORPO-FANTASMA

O *corpo-fantasma*, sem forma, é **presente-ausente**, real-aparente, sempre no **rasgo** entre opostos, sendo uma pura personificação do limiar. O corpo é o primeiro instrumento, e este foi roubado ao mundo, raptado pelo vento. O *corpo-fantasma* torna-se numa espécie de **residência temporária de ninguém**, perde-se no vento.

O **fantasma** é o fascínio do **espanto**, desde os primórdios do **(pré)cinema** e das *Fantasmagorias*.

O que me move na escultura “O dentro é o fora” é que ela transforma a percepção que eu tenho de mim mesma, do meu corpo. Ela transforma-me e eu torno-me sem forma, elástica... Os seus pulmões são meus.

Lygia Clark, 1963⁹



Figura 15. *O dentro é o fora*, Lygia Clark, 1963.

⁹ Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2393> .



Figura 16. *O estranho caso de Angélica*, Manoel de Oliveira, 2010.

*Teria ... esta estranha realidade ... uma alucinação, tão presente como agora?
Será um penetrar no espaço do absoluto, de que tanto ouvi falar ...
e que se desfaz ... como o fumo do cigarro?*¹⁰



Figura 17. *Le Rêve*, Pierre Puvis de Chavannes, 1883.

¹⁰ Declaração da personagem “Isaac”, depois de sonhar com um fantasma, em *O estranho caso de Angélica* (2010).

2.1.1 Estranheza Inquietante

E*stranheza Inquietante* é o termo utilizado na tradução portuguesa do conceito freudiano *Das Unheimliche*, também popularmente conhecido como *uncanny* explorado no artigo homónimo, no qual Sigmund Freud (1919) lança ideias de grande importância para a teoria psicanalítica.

Freud apropria-se da palavra alemã *Heimlich* que tanto se pode traduzir para o que é **familiar**, como também para o que é escondido, **oculto**, e adiciona-lhe um prefixo. *Unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, mas emergiu, traduzível, literalmente, para *unhomely*, ou seja, o “**não-familiar**”. Algo *Unheimlich* é **inquietante** e horroriza, porque tem um carácter estranhamente familiar, embora **reprimido**: é o lugar da sombra, dos fantasmas. A noção de **duplo**, também explorada por Freud (1919), é como um estranho que me olha: ver-me como um estranho que surge fora de mim. Eu não me vejo como se me visse no espelho: uma imagem virtual, mas como uma imagem real. É um fenómeno de dissociação, ou seja, a diluição da fronteira entre o que eu sou e as formas pelas quais me represento: **eu sou um outro**. Freud com este texto tenta esclarecer de onde vem o sentimento de estranheza e **inquietação** que assola os seres humanos em determinadas situações, e *Das Unheimliche* tornou-se um neologismo dentro da psicanálise.

O tornado de **OZ** (O feiticeiro de Oz, 1939), **portal** que transporta Dorothy, através dos **ventos fortes**, é uma ideia recorrente nas histórias infantis, como já podemos ver no mundo de Alice (a sua **queda na toca do coelho**, ou **a travessia do espelho**), e sugere uma sensação *Das Unheimliche* de **limbo** “Toto, I’ve a feeling we’re not in Kansas anymore” que Dorothy sente assim que chega a **OZ**, um **mundo bizarro** e estranho, mas também fascinante, que, depois de o percorrer escolhe escapá-lo com o poder de um desejo: “there is no place like home, **there is no place like home**, there is no place like home”.

**



Figura 18. *Rabbits*, David Lynch, 2002



Figura 19. *Eraserhead*, David Lynch, 1977

O *Uncanny* faz parte do cerne dos filmes de David Lynch, que num **aparente** ambiente idílico de um **sonho** se escondem **verdades ocultas**. “As **fronteiras** entre o *Heimlich* e o *Unheimlich* que, na sua maior parte, parecem sólidas e seguras, podem, muito rapidamente, tornar-se permeáveis, perturbando assim qualquer sentimento racional de segurança e proteção.” (Mactaggart, 2010, p.127).

Os constantes **sons industriais** presentes em *Eraserhead* (1977), provocam uma subtil, mas intensa, sensação de *estranheza inquietante*. Eu tendo crescido numa **cidade operária-industrial** também acabei por ter uma “banda sonora” semelhante, que utilizo a meu favor no filme “*Habitar a Máquina*” (Irina Oliveira, 2019), e que veio influenciar a forma como construo o **som** dos meus projetos daí em diante.

Curiosamente, no livro “*The film Paintings of David Lynch*” (Mactaggart, 2010), o autor, comenta que “Slavoj Žižek menciona como surgiu um boato de que alguns espetadores de *Eraserhead* sentiram **náuseas** por acreditarem que havia uma **frequência ultrabaixa** e **inaudível** na banda sonora do filme que afetava a mente **subconsciente** do espetador.” (p.139). Estas **subtilezas** quase **imperceptíveis**, mas capazes de provocar náusea no corpo do espetador e a sensação de medo, interessam muito à minha investigação. Sempre foi uma questão recorrente a forma como poderia utilizar o som para dar a ver e sentir o limiar, e as figuras que invoca. A repetição também estimula este aspeto do *estranho inquietante*, e tal acontece ao ver algo muito próximo, ao pormenor. “É um dos aspetos da ansiedade de que Lacan fala no seu seminário sobre ansiedade: ela surge porque se está muito perto do **objeto do desejo**.” (Mactaggart, 2010, p.129).

Laura Mulvey comenta que “Freud, no seu ensaio de 1919, analisou o *Unheimlich* como o fora de casa, e localizou a estranheza do seu efeito dentro do próprio lar, encontrando-o em última análise no **útero**, o primeiro lar, e no **túmulo**, o último.” (1996, p.150). Esta noção do **submundo** em **contraste** com o **quotidiano**, é muito poderosa a provocar inquietação, e eu percebi que me aproximei dessa sensação de forma instintiva na obra videográfica *Terra Oca* (Irina Oliveira, 2023) composta em Residência Artística na OSSO, Associação Cultural, com João Dias e Susana Nascimento Duarte, e em que exploro temas como o *Uncanny*, podre, animal, olho, inseto, morte, degradação, repetição, close-up e a revelação.



Figura 20. *Terra Oca*, Irina Oliveira, 2023.

2.2 Viajar pelo insondável

Os artistas não são motivados pela necessidade de comunicar; viajar pelo insondável é a única condição.

Smithson, Robert, 1969. C. 9º, p.33.

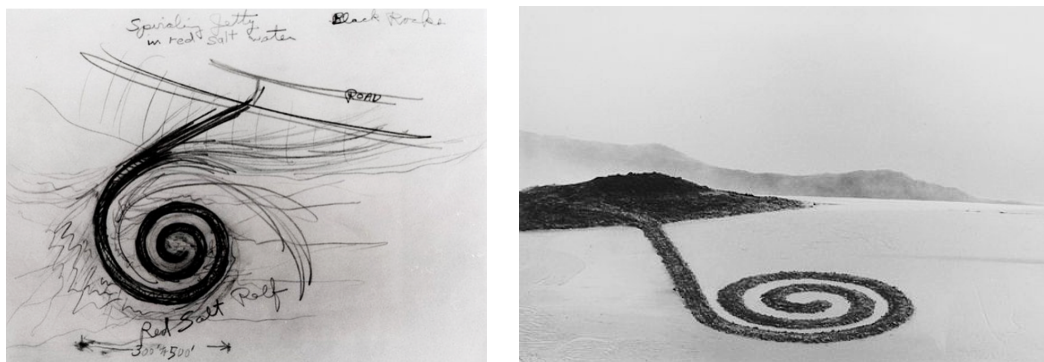


Figura 21. *Spiral Jetty*, Robert Smithson, 1970.

Robert Smithson foi um **artista conceptual** americano conhecido pela **escultura** e pela **Land art** com a sua ilustre obra “*Spiral Jetty*” (1970), uma escultura colossal natural em forma de espiral localizada no deserto de Utah.

Frequentemente usava o desenho e a fotografia, e entre outras coisas, escrevia. O seu ensaio denominado de “*Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*” (1969), reflete, através da escrita, uma **viagem** que fez por Yucatán, no México, acompanhado por uma série de nove fotografias de “*Mirror Displacements*” que colocou na **paisagem**. Aqueles objetos estranhos no meio da **natureza**, quase como **portais**, fornecem-nos uma tridimensionalidade impossível, e expandem a nossa percepção do espaço além dos **limites** da fotografia: dão acesso a novas **percepções** da realidade refletida que contrasta com o resto da paisagem “real”. Com estes deslocamentos, Smithson criou ilusões fictícias que quebram e distorcem o mundo ao seu redor. Não são representações ou ficções do mundo externo, são reflexos imprecisos que sugerem a dificuldade de uma visão pura e objetiva. Os espelhos agem como objetos de incerteza em Yucatán, e lançam a dúvida: o espetador vê tanto o reflexo como a suposta realidade.

No seu ensaio (1969), ele diz-nos que o espelho em si não está sujeito à duração, porque é uma abstração contínua, sempre disponível e atemporal. As reflexões, por outro lado, são instâncias fugazes: “uma vez que comesças a ver os objetos de uma forma positiva ou negativa, estás no caminho da perturbação. Os objetos são fantasmas da mente, tão falsos quanto os anjos.” (1969, 3º *mirror displacement*). O tempo é suspenso, e os espelhos abstratos absorvem e refletem o espaço. O artista observa que os espelhos foram desmantelados logo após serem fotografados, e que se encontram algures em Nova York. As obras de arte desaparecem, e a sua **documentação** é que se torna a própria obra, e não um complemento. “A luz refletida foi apagada. As lembranças são apenas números num mapa, memórias vazias constelando os terrenos intangíveis em vizinhanças apagadas. É a dimensão da ausência que ainda está por ser encontrada. Yucatán está noutro lugar.” (1969, p.33).

Curiosamente, descobri, na leitura do livro “*Robert Smithson: Sculpture*” (Hobbs, R., 1981), que **Yucatán** é uma variação do Maia para “**não entendo**”. Quando perguntados pelos espanhóis o nome daquele lugar, os Maias respondiam que não percebiam a pergunta. A sua resposta tornou-se o nome da terra, e esta não-compreensão instaura a

dúvida, nestes reflexos de incompreensibilidade. “As perguntas que os espelhos fazem ficam sempre aquém das respostas. (...) Os reflexos caem sobre os espelhos sem lógica e, ao fazê-lo, invalidam toda a afirmação racional. Limites inexprimíveis estão do outro lado dos incidentes e nunca serão compreendidos.” (1969, 4º *mirror displacement*).



Figura 22. 7º *Mirror Displacement*, Robert Smithson, 1970.

Smithson partiu para a estrada e foi à procura destes lugares “deves viajar de forma aleatória, como os primeiros Maias: arriskas-te a perder-te nos bosques, mas essa é a única forma de fazer arte.” (1969, p.28). Semelhança que me lembrou o impressionante artista **Bas Jan Ader**, a sua igualmente **incessante procura** pelo **insondável**, a sua prática criativa *In Search of the Miraculous*, e o seu conjunto de *Quedas*.

Bas Jan Ader, foi um artista holandês cuja vida se prolonga no **mistério do nevoeiro** como se de um quadro romântico do séc. XIX se tratasse. A sua obra principal desenvolveu-se nos anos 70 e pouco tempo depois desapareceu, num percurso rápido e numa “**queda**” misteriosa. A sua prática artística conseguiu juntar o **espírito romântico** (que valoriza o sentimento) com o **trabalho conceptual** (que valoriza o intelecto).

No final da sua vida fez pequenos filmes com planos fixos, em 16 mm e a preto e branco, onde demonstrava a queda (de forma exagerada) e de certo modo expressava aquilo que é o destino da vida humana, deixando-se à mercê da gravidade. Nos seus filmes

esperamos sempre a queda, mas como ela demora tanto tempo, o suspense sobrepõe-se à consequência final que gira em torno da resistência, mas também da entrega à queda. A sua última obra *In search of the miraculous* (1975) acabou por ser trágica. O seu objetivo era atravessar o atlântico num barco de pequenas dimensões, como nunca ninguém tinha feito. O barco chegou ao destino, mas Bas Jan Ader desapareceu de forma misteriosa. Ader parecia procurar o nada – **submeter-se ao abismo**, e continuar sempre à procura, até isso terminar com a sua vida. Bas Jan Ader confessa “Sim, tenho andado à procura. À procura em todo o lado.” (1974):

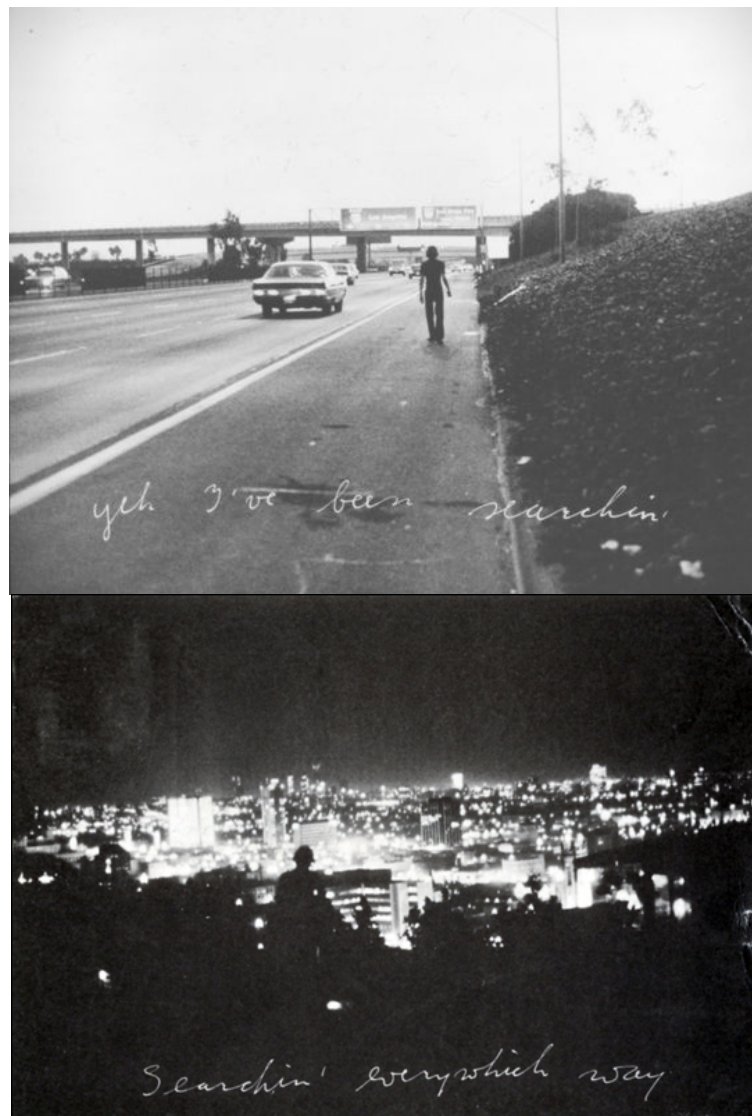


Figura 23. *In Search of the Miraculous/Searchin' Every Which Way*, Bas Jan Ader, postal, 1974.

**

Um bom artista pode fazer arte simplesmente através do gesto fugidio do olhar. Um conjunto de olhares pode ser tão significativo quanto qualquer objeto ou lugar, mas a sociedade continua a corromper o artista do seu ato-arte de olhar, ao valorizar apenas o objeto artístico. A simples existência do artista no tempo vale tanto quanto o produto acabado.

Smithson, R. 1968.

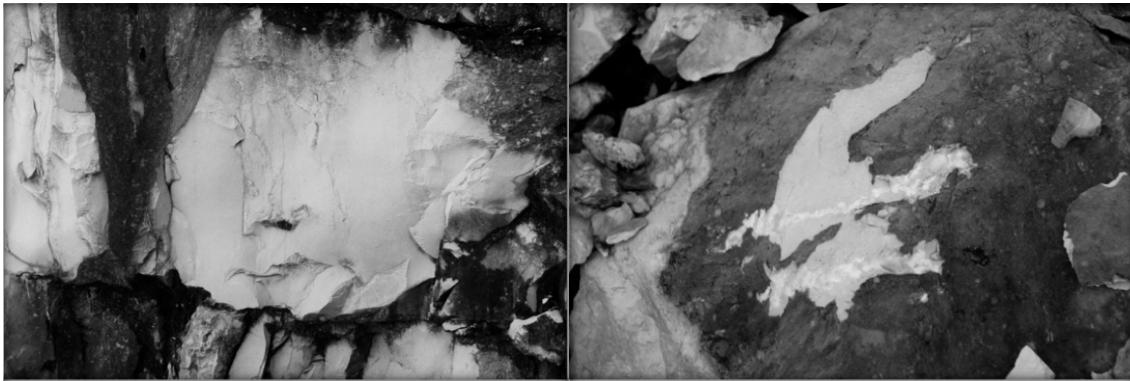


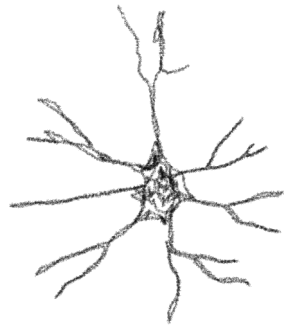
Figura 24. *Cara de pedra, Vacas com asas*, em *Fantasma do Pé da Pedreira*, Irina Oliveira, 2022.

Numa residência artística que fiz na Serra d’Aire, em 2022, onde filmei bastante para o *Olho-Vento*, pensei na natureza como criadora de arte efêmera: do qual poderia testemunhar e a qual poderia ativar enquanto espetadora, tornando-me uma **espetadora/criadora**, que observa e capta os vestígios do tempo, cadáveres do tempo, deixados pela natureza e que, quando enquadrados, se tornam uma imagem que depois se desfaz. *Fantasma do Pé da Pedreira* é uma obra fotográfica efêmera que existe apenas se a natureza a criar, para depois a acabar por destruir naturalmente. Não existe a questão da sua preservação como no museu: o museu é a natureza que é simultaneamente o criador. Nesta proposta do olhar, nós humanos, como espetadores, apenas observamos estas obras efêmeras.

O objetivo era incentivar a pequena comunidade de Pé da Pedreira a, tal como eu, criar as suas próprias obras, em harmonia com a natureza, quando estas fossem ativadas através do olhar ou da câmara, que as capta e as imortaliza. Penso que, ao perceberem que a natureza das pedras está cheia de pequenos pedaços de arte, a comunidade se torna mais atenta e cuidadosa em preservar o lugar.

O que não pode ser dito por palavras é processado através da natureza e da sua imensidão numa profundidade sem fim. O homem provém e funde-se na natureza - projeta-se nela como um ecrã. Será que há sempre alguma finalidade no trabalho artístico? Não pode este ser apenas baseado no **abismo**?

Smithson tentou criar um reino no limiar que transcende o tempo/espaco, através do uso de espelhos, fotografias e a escrita como diário e reflexões que nos transportam para um outro mundo: “é preciso lembrar que a escrita sobre a arte substitui a presença pela ausência, substituindo a coisa real pela abstração da linguagem. Houve fricção entre os espelhos e a árvore; agora há um atrito entre a linguagem e a memória. Uma memória de reflexões torna-se uma ausência de ausências.” (1969, *7º mirror displacement*). Podemos tentar aproximarmo-nos do **enigma** das obras, mas é impossível explicá-las, nem o próprio artista que as fez tem essa capacidade: “não são comunicação”, sustenta Rui Chafes.



3. Vídeo: instalação

Através do cinema sinestésico, o homem tenta expressar um fenômeno total: a sua própria consciência.

Gene Youngblood, 1970, p.76.

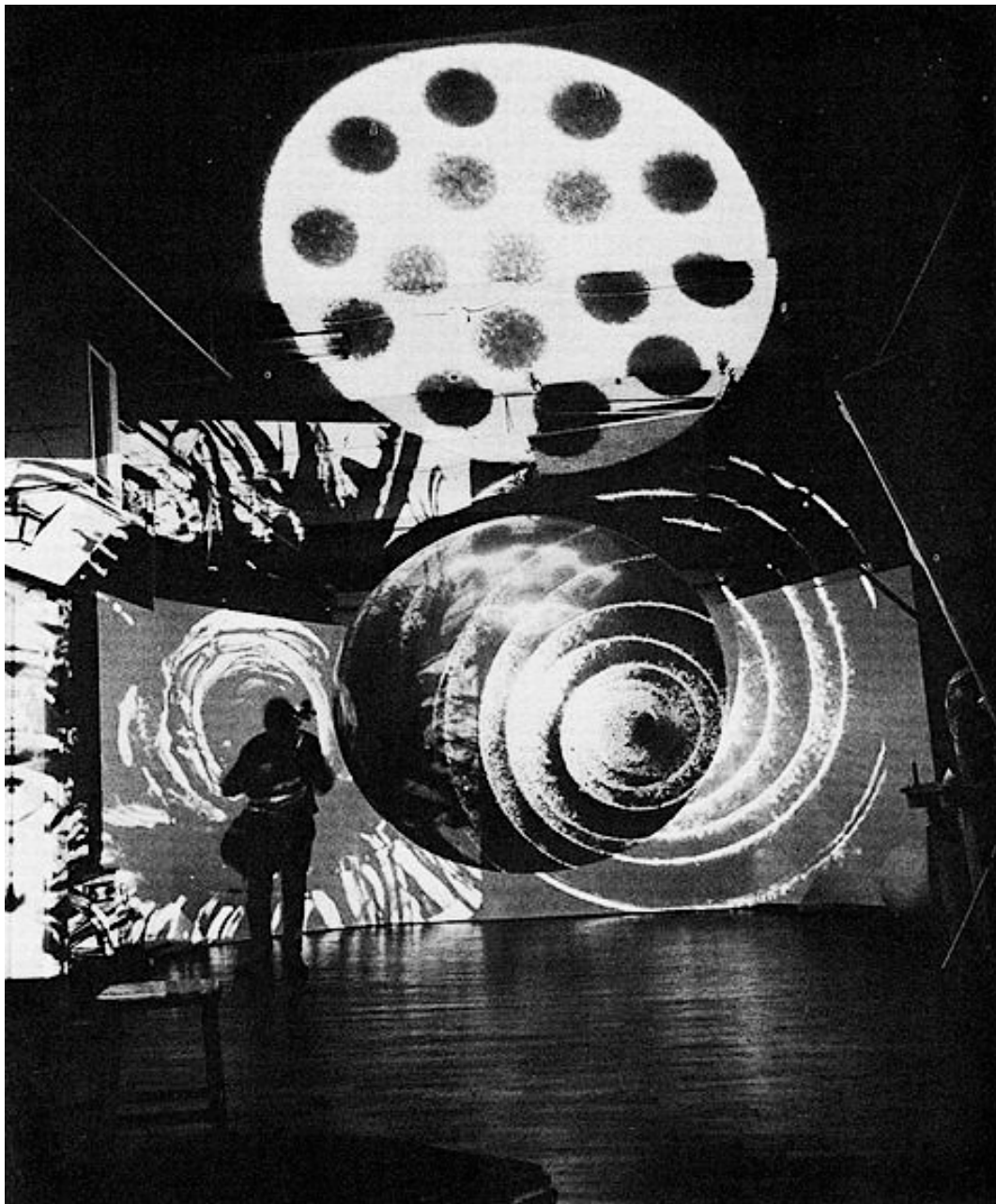


Figura 25. *Black Zero*, Aldo Tambellini, 1965.

3.1 Cinema Expandido

Stan Vanderbeek anuncia em 1966: “Tudo isto está prestes a acontecer. E já não era sem tempo. Estamos no limiar de um novo mundo, novas tecnologias, novas artes, "Cultura: Intercomunicação" e **Cinema Expandido**.” Para Vanderbeek seria importante incluir as novas tecnologias na arte, em vez de as renegar. A par de Vanderbeek, um dos primeiros a evidenciar uma nova mentalidade no cinema foi o teórico Gene Youngblood, num livro fundamental, publicado em 1970, chamado *Expanded Cinema*, onde declara: “quando dizemos Cinema Expandido, na verdade queremos dizer **consciência expandida**. Cinema expandido não significa filmes gerados por computadores, vídeo-fosforescentes, luz atômica ou projeções esféricas. O Cinema Expandido não é um filme: tal como a vida, é um processo de vir a ser, o impulso histórico contínuo do homem para manifestar a sua consciência fora da sua mente, diante dos seus olhos.” (1970, p.41). Youngblood percebe que o conceito tradicional de cinema se tinha expandido e explodido: os autores mostravam um desejo em retornar à liberdade do primeiro cinema, quando ainda não se tinha cristalizado o modelo industrial “instalação-cinema” (sala escura, projeção para uma tela, duração prescrita) que se manteve durante mais de cem anos e com bastante sucesso.

Laura U. Marks observa que somos muito afetados não apenas pela visão, mas pelos outros **sentidos mais táteis**, ao que ela chama de **visão háptica** (2000), de ver o mundo com o corpo inteiro: “a própria **visão** pode ser **tátil**, como se tocássemos num filme com os olhos.” (2000, p.11) O cinema é capaz de nos trazer isso, e o Cinema Expandido potencia essa experiência alargando-a para um **espaço háptico e sinestésico**: visual, auditivo, e por vezes tátil e olfativo. Cria-se a possibilidade de **habitar um espaço** em vez de o contemplar, existe uma nova relação **corpo-imagem**. Durante a montagem de um filme é possível “subverter, comprimir, ou acelerar o tempo, e com este tipo de cinema, é possível fazer isso, mas com o espaço.” (Aly, 2012, p.61). As imagens/sons são um dos elementos da construção da obra, em conjunto com o espaço e também o **espetador**, que tem um papel **participativo**: ele pode construir a sua própria experiência cinematográfica, torna-se parte das imagens, acompanha-as com o próprio corpo, dentro de um espaço em constante metamorfose: estamos a falar de uma outra linguagem, de um outro cinema. Poderá envolver múltiplos ecrãs, abstrações, elementos cénicos, e também práticas como os happenings, performances, e até possivelmente mergulhar no mundo da experiência do **ritual**. O ecrã torna-se uma escultura, espaço-cena, e a sombra do corpo do espetador, ao confrontar-se com os feixes de luz da projeção, torna-se parte da imagem. Este avança sobre o espaço e atravessa-o com todo o seu corpo, podendo até, em certos casos, alterar a “narrativa” da obra. Carolee Schneemann fala-nos da sua preocupação na relação ativa do espetador com a obra: “A participação do **espetador** num ambiente visual altera os níveis percetivos para expressivos, funcionais (...), o ambiente visual rastreado em vez de focado; a reação substitui a atenção. (...) Quero que exista tanto a **atenção visual** (consideração/cuidado) quanto o **envolvimento físico** (embrulhar, emaranhar, envolver, incluir) como possibilidades para o público... deixar a sensibilização fluir, a imersão sensorial levar para ativações ...” (1970, p.97).

Foi devido a **Aldo Tambellini**, pioneiro multidisciplinar dos *intermedia*, artista de vídeo, escultor, pintor, e poeta, que surgiu o meu interesse por **Cinema Expandido**. Numa visita ao Tate Modern em Londres, em 2019, encontrei-me com as suas obras. Todo um novo mundo se abriu, e fui invadida por um espanto imenso, e uma vontade quase visceral de

fazer, um dia, algo semelhante. Desde então, que essa vontade me anda a pairar o pensamento, principalmente depois da sua morte, em 2020.



Figura 26. *Black Zero*, Aldo Tambellini, 1965/2012.

Aldo Tambellini, com uma forte obsessão pelo negro e todos os seus significados associados, abraçou a cor como um compromisso artístico, filosófico, social e político. Criava experiências de performance *intermedia* cujo objetivo era o **deslocamento dos sentidos**. Disse, em 1967, que no começo tudo era negro: “o negro é o ventre e o cosmos, a cor da pele e a cor da nova consciência. É o nascimento, a unidade de tudo, e a expansão da consciência em todas as direções.”

**



Figura 27. *Blue*, Derek Jarman, 1993.

Ao ver/sentir *Blue* de Derek Jarman (1993), quando já tinha a semente/ideia para o projeto *Olho-Vento*, emergiu uma sensação semelhante à de quando me esbarrei com as obras de Tambellini. Percebi que as imagens e sons se podem tornar quase táteis, e provocar um verdadeiro abanão no corpo do espetador. *Blue* é um filme sem bordas. Mesmo de olhos fechados não conseguimos escapar ao intenso azul que se fixa nas paredes, no sofá, nas cadeiras, no teto, é um filme múltiplo, expressivo, íntimo, metamórfico, expansivo. Há uma interação direta entre o corpo do espetador e o filme. Mesmo com apenas a imagem

visual azul *Klein*¹¹ (uma tradução literal do seu estado progressivo de cegueira, pois dizia ver tudo em azul), Derek Jarman conseguiu produzir imagens na mente do espetador, sem mostrar o corpo *queer* doente, e ao jogar com **nuances**, muito mais poderosas, para transmitir a sua mensagem. Este **poema sinfónico** invado-nos de uma forma violenta, num bom sentido: é como se o ecrã se diluísse e nada nos separasse da perceção sensorial que experienciamos. Derek mostra-nos que ser é “azul” (*to be blue*), e o azul torna-se **tangível** para lá do ecrã. A imaginação é transferida para a audiência através do som, e o azul sopra do outro lado da janela e infeta-nos. “I have walked behind the sky. For what are you seeking? The fathomless blue of Bliss.” (Jarman, D., 1993).



¹¹ Azul Klein é a designação da tonalidade de azul que Yves Klein obtinha com a mistura de alguns pigmentos. A fórmula registada a 19 de Maio de 1960, no Instituto Nacional da Propriedade Industrial, com o número 63471, protege a composição química do azul IKB (Internacional Klein Blue).

3.1.1 O Espanto

*Sinto-me nascido a cada instante,
Para a eterna novidade do mundo ...*

Alberto Caeiro, *O meu olhar é nítido como um girassol*, 1914.

Edgar Pêra, na sua tese de Doutoramento *O Espetador Espantado* (2018), observa que a palavra “Espanto” deriva da palavra grega *Thauma* que significa maravilhamento, e da palavra em latim *Expaventare* que significa assustar. Essa dicotomia de significados, de duplo sentido, que a palavra “Espanto” tem, de **deslumbramento e assombro**, é semelhante ao que o espetador vivencia na experiência-cinema, “há um constante vai e vem (do espetador) entre a plateia e o ecrã, entre **atração e repulsa**.” (Pêra, 2018, p.104). Tom Gunning diz-nos que “o espanto deriva mais de uma metamorfose mágica do que de uma reprodução fidedigna da realidade.” (1989, p.118). No cinema, o espanto ocorre quando somos confrontados com eventos inesperados que nos surpreendem: é uma emoção primordial e visceral, que desperta uma mistura de choque, surpresa, fascínio, e uma resposta instintiva a algo que desafia a nossa compreensão. **Tom Gunning** introduziu este conceito no seu ensaio (1989), e repara que nos **primórdios do cinema**, o objetivo principal seria o do espanto: os primeiros filmes do início do século XX, **não** se preocupavam em contar uma história ou imitar a realidade, mas em provocar uma **reação** emocional nos espetadores. Ele fala-nos do “mito” de como o público sai da sala de cinema **aterrorizado/espantado** quando vê pela primeira vez “*A chegada do comboio à estação*” (1896) dos irmãos Lumière: a audiência ficou num alvoroço, entre o **deslumbramento** e o **horror**, pois supostamente teriam receio que o comboio os atropelasse.

No meu filme “*Semear, Ouvir, Fluir*”¹² (2020) também falo sobre estas questões do espanto, como **um raio que atinge e paralisa**: “Por vezes distraio-me a pensar, mas depois observo e não penso. Torno-me a lua, sou os pássaros, sou o vento, sou eu – **paralisada**. Eu sou, eu sou, a montanha onde me encontro, toco no céu e esqueço-me o que sou, porque apenas sou, o **êxtase do momento**, uno-me com o espaço e torno-me luz” (*Semear, Ouvir, Fluir*, 2020, Irina Oliveira, 02:47min - 03:25min). Durante o espanto, o pensamento conceptual, de um tipo de espetador racional fica **suspenso** e o objeto consegue provocar **sensibilidades** no individuo que o fazem “renascer para a eterna novidade do mundo” (Caeiro, 1914). A atemporalidade que o objeto emana promove uma transcendência do corpo, esgazeado, que permanece imóvel diante dele.

**

O (pré)cinema, surgiu com um truque de **magia** de Étienne-Gaspard Robert, mais conhecido por **Robertson**. As primeiras formas de **fantasmagoria** envolviam a projeção de imagens em telas, usando lanternas mágicas ou dispositivos semelhantes. Essas projeções podiam criar a **ilusão** de **fantasmas** ou espíritos, causando **assombro** e fascínio no público, que por breves momentos suspendia a sua descrença e deixava-se levar pelo espanto da ilusão.

Maria **Mire**, na sua dissertação de doutoramento (*Fantasmagorias: a imagem em movimento no campo das artes plásticas*, 2015), investiga que estas experiências eram de tal modo **imersivo** que instalavam a **dúvida** no espetador. Mesmo que o público soubesse

¹² Link para *Semear, Ouvir, Fluir*. (2020): myipleiria-my.sharepoint.com

que se tratava de uma ilusão, este via realmente os fantasmas (pela força da técnica) o que era tão **inquietante** quanto ver um fantasma real. **Mire** observa também que os espetáculos de *Fantasmagoria* realizados por Étienne-Gaspard Robertson, nos finais do século XVIII, e as práticas pioneiras de **Cinema Expandido** da década de 1960 em muito se assemelham à ideia expandida das imagens, pois ambos presumem a criação de um **ambiente total e imersivo**, um **acontecimento sinestésico e performático**. As *Fantasmagorias* de Robertson, tal como o *Movie-Drome* de Stan Vanderbeek convocam um espectador envolvido naquele espaço-cenário imerso (Mire, 2015, p.52).

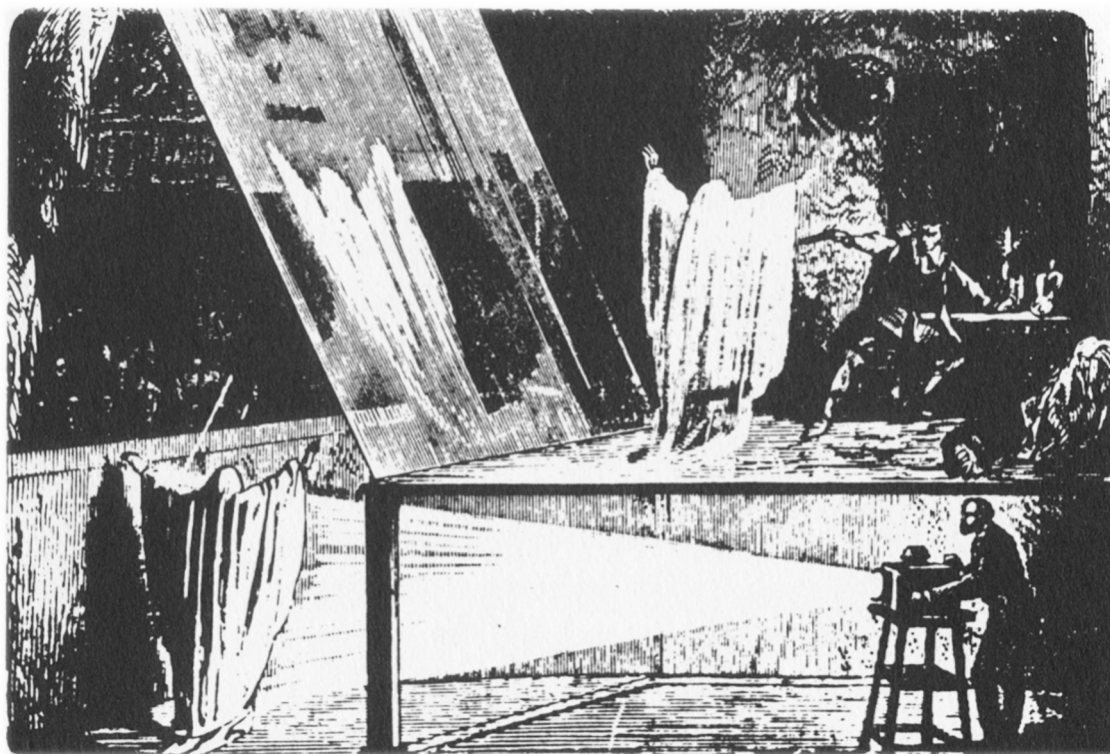


Figura 28. Espetáculos de fantasmagoria. (Século XIX).¹³

O cinema sempre foi múltiplo e o *cinema das atrações* (Tom Gunning) é um primeiro cinema, já posterior ao pré-cinema de Robertson, que para lá das histórias, é um truque de magia: os primeiros filmes estavam pouco preocupados em desenvolver uma narrativa. O objetivo era exibir o próprio *dispositivo cinematográfico* e a sua potência enquanto manipulador de imagens, a sua inédita capacidade de reproduzir o movimento das coisas e ao mesmo tempo enganar os olhos, com o realismo surpreendente dos truques de ilusão, como um espetáculo de magia, muito evidente nos filmes do cineasta e ilusionista Georges Méliès. O espectador é chamado a ter um **papel ativo** na experiência-cinema, tal como acontece atualmente nas vídeo-instalações, mas de uma forma um pouco diferente. O público era incentivado a interagir com os acenos dos corpos do outro lado do ecrã, que olhavam para a câmara e sabiam da sua presença. Para Edgar Pêra, é importante “revelar a interação entre o que é visto e aquele que vê. O espetáculo não existe sem **espetador**, o espectador **faz parte do espetáculo**.” (2017, p.23). E para um filme ser ativado, é preciso um (ou vários) espectador(es) para o receber.

¹³ Ilustração retirada do artigo The Apparatus, de Jean-Louis Baudry, truque baseado em projeção, utilizado por Robertson nos seus espetáculos de “fantasmagoria” (século XIX).” p. 40

3.2 Entre espelhos, o *Duplo*

Nem todas as obras audiovisuais são adequadas ao ambiente instalativo. Se forem demasiado longas e o papel do espetador for passivo, estas exigem um espaço de receção com cadeiras para as pessoas se sentarem: se o espetador estiver em pé e com pessoas a entrar e a sair constantemente, a obra irá perder-se. Numa **vídeo-instalação**, o espaço envolvente deve ser incorporado como um elemento-chave. Idealmente, para funcionar num espaço instalativo a obra será de curta-duração (ou em certos casos extremamente longa), sem uma narrativa linear (podendo, portanto, começar a ser vista a partir de qualquer momento e ser interrompida também quando o espetador decidir) e estruturada para ser vista em **loop**. A obra é direcionada para o seu exterior: o espetador, o dispositivo, e os conceitos que apresenta, e não para o seu interior: as imagens reproduzidas - interessa como são mostradas no espaço.

**



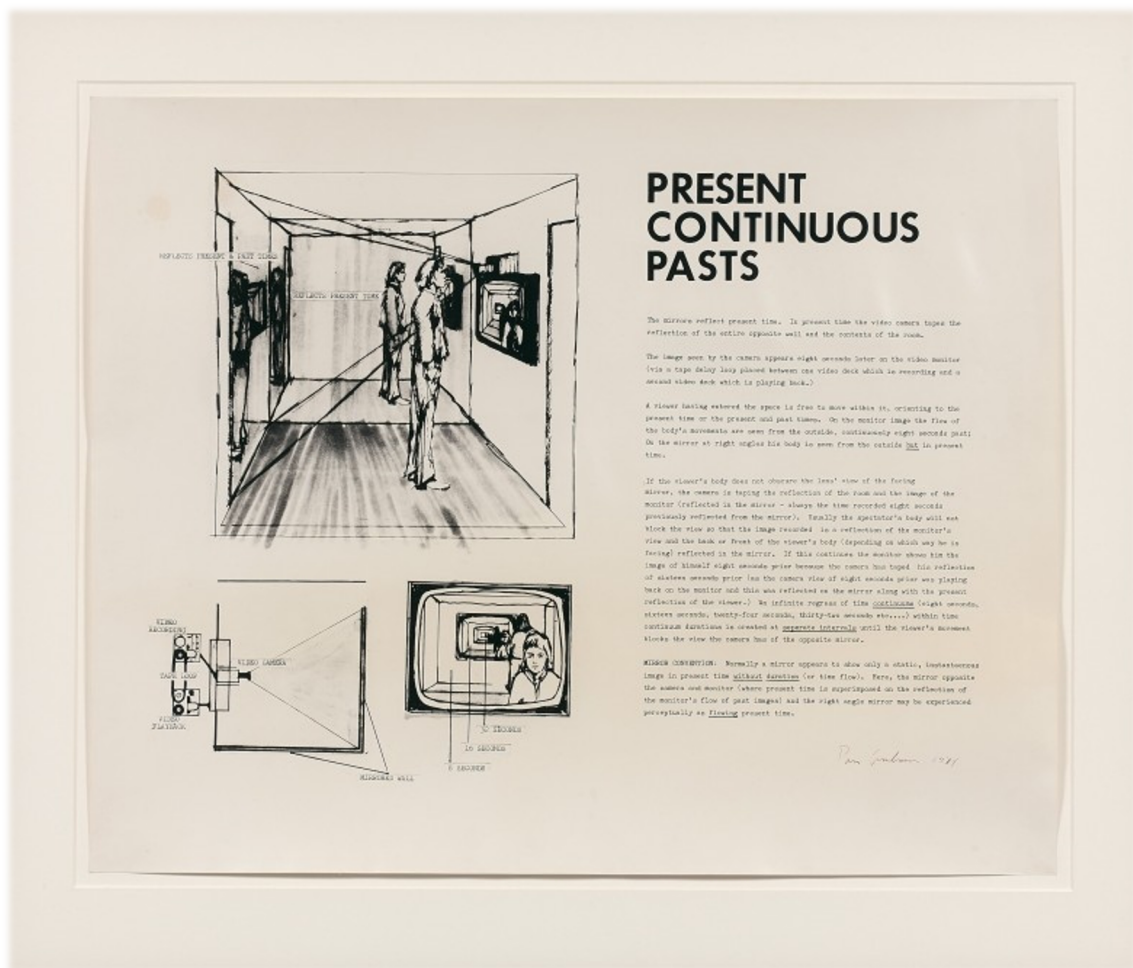
Figura 29. *Kiva*, Peter Campus, 1971.

A obra *Kiva* (Peter Campus, 1971), parece referir-se ao “*mirror stage*” de Lacan, que mencionei no primeiro e segundo capítulos. **Peter Campus**, é um dos mais importantes artistas pioneiros da **videoarte**. Conhecido pelas suas **instalações interativas**, o espetador faz parte da obra e ativa-a com a sua própria imagem. *Kiva* é composta por dois **espelhos**, pendurados por dois fios (e com espaço suficiente entre eles para permitir que girem), à frente da lente de uma câmara de filmar que envia imagens para o monitor sobre o qual está instalada. Aqueles espelhos refletem para a câmara a sua própria imagem, bem como uma imagem fragmentada, e em constante transmutação, do espaço circundante e dos seus visitantes. O espetador é envolvido numa relação com o espaço e com a forma como este é representado – neste caso, uma relação de completa **desorientação**.

Freud (1919) relata uma experiência particular ocorrida durante uma viagem de comboio: estava sentado sozinho no seu compartimento, quando um solavanco mais violento do que o normal, abriu a porta que conduzia à casa de banho, e ele deparou-se com um senhor idoso olhando-o fixamente. Freud não tardou a levantar-se, com o intuito

de adverti-lo. Eis que, com grande perplexidade, reconheceu que aquele que lhe interpelara o olhar, era, de facto, apenas a sua imagem refletida no espelho. O **intruso** nada mais era do que o seu próprio reflexo no espelho da porta aberta: “ainda me lembro que não gostei muito da sua aparência” (p.17). Não sentira medo do seu **duplo**: simplesmente não o reconheceu numa verdadeira experiência **Unheimlich** com o **Eu-Outro**. Arthur **Rimbaud** sugere que o *Eu* não é fixo ou imutável, mas está constantemente em **fluxo** e sujeito a mudança, sendo múltiplo. Ele escreve: “**Eu é um outro**” (Je est un autre). O *Eu*, não é ele. Faz parte dele, mas não é Ele. Ele observa e ouve os seus próprios pensamentos e, ao fazê-lo, divide-se entre aquele que observa e aquele que é observado. **Separando o Eu em dois.**

**



Dan Graham foi um artista visual, pioneiro da arte conceitual, que construiu instalações e esculturas que refletem sobre a interação do espectador com a obra, e com o espaço público. Na sua prática artística, utilizava muito o espelho e estruturas transparentes, espaços interativos e ambientes que desafiam a **percepção do espectador** e criam uma sensação de ambiguidade entre **o exterior e o interior**, o público e o privado. Com a sua obra *Present Continuous Past(s)*, Dan Graham produziu o gesto de aprisionar a nossa percepção num espaço físico e filosófico que escapa à compreensão. Composta por duas paredes espelhadas, uma câmara de filmar e um monitor, ele põe em ação um sistema de *loop* e *delay*.

Os espelhos refletem o tempo presente, e a câmara filma o que está imediatamente à sua frente e todo o reflexo na parede espelhada oposta. O monitor reproduz as gravações oito segundos depois, e se o espectador conseguir ver o reflexo do monitor no espelho, estará a reproduzir o que aconteceu oito segundos antes.

A obra destaca o próprio mecanismo do dispositivo ao integrar o espectador, que se torna uma personagem de uma performance entre o presente e o passado, ao qual assiste ao mesmo tempo que outros podem observá-lo. O espectador depara-se com um **duplo da sua imagem**, e o lapso de tempo cria um efeito de autoconsciência que permite ao espectador de se ver como os outros o perceberiam.



Figura 30. *Present Continuous Past(s)*, Dan Graham, 1974.

No caso da vídeo-instalação *Na Pele do Olho-Vento* (Irina Oliveira, 2024), existe uma saída do cinema para fora de si próprio, em que a noção de limiar configura um espectador diferente e uma relação do seu corpo ao corpo da obra que não é a mesma do que no filme *Olho-Vento* (Irina Oliveira, 2023). O espectador numa instalação pode deambular pelo espaço e estar em total imersão nessa potencial experiência física muito intensa. O corpo da obra liberta-se naquele lugar, povoa-o como fantasmas.

RIZOMA



4. *Olho-Vento*

“O *corpo-fantasma* navega pelo espaço e vê-se refletido no espelho do lago. Percorre mundos entre sombra e luz e percebe que não existe para além do vento.

Sopra, sopra, corpo-morto.
Os fósforos apagam-se, a janela abre-se, e o ser desaparece para outro lugar.”

Sinope *Olho-Vento*, Irina Oliveira



Figura 31. *Stills* de *Olho-Vento*, Irina Oliveira, 2023.

4.1 Corpo

No primeiro capítulo, tentou-se debater sobre *O Corpo do Cinema e o Corpo no Cinema*, e compreender a experiência corpórea que o projeto *Olho-Vento* pretende instituir, **dentro e fora do ecrã**, através do corpo do espetador. Os dois corpos, do e no cinema, sempre em sobreposição.



Figura 32. *The Wind*, Victor Sjöström, 1928.

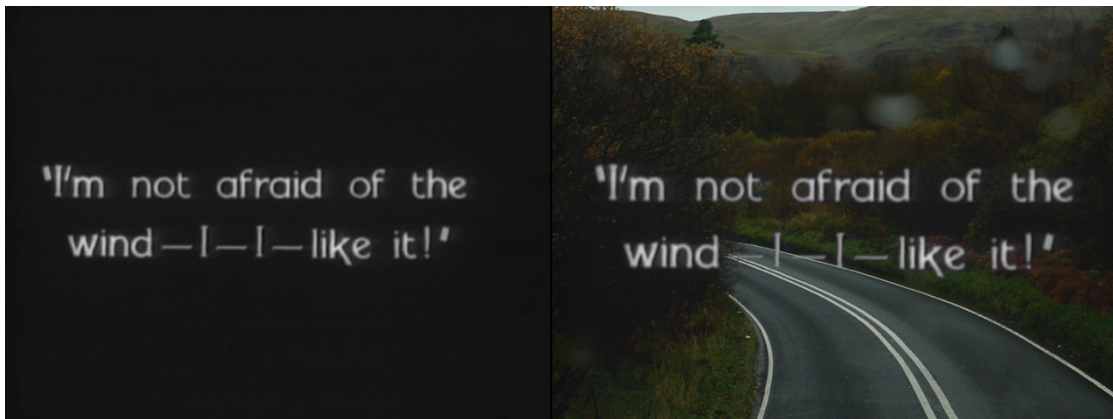


Figura 33. *The Wind*, Victor Sjöström, 1928. / *Olho-Vento*, Irina Oliveira, 2023.

No filme *Olho-Vento* utilizei intertextos do filme “*The Wind*” sobrepostos às minhas próprias imagens. Como menciona Krauss, “As writing is “framed”, it becomes an image”. (1996, p.184).

O *Olho-Vento* tem em vista o afastamento de um cinema que pretende a reprodução de uma realidade, em que a montagem age enquanto produtora de continuidade de uma história, e coerência narrativa, o que Maya Deren chama de *Cinema Horizontal*. Para esta dissertação, é relevante perceber que o que interessa ao *Olho-Vento* é **transfigurar o real**, e não reproduzi-lo. Partir de uma ideia e conferir-lhe uma **forma poética** e subjetiva, o que Maya Deren intitula de *Cinema Vertical*. O próprio **dispositivo** é **visível**, e utilizado como um veículo de manipulação: o tempo que ocupa e como o modela, o ritmo da montagem, o ecrã que por vezes se transforma, e a plasticidade das imagens.

O filme *Olho-Vento* define-se por elementos metafóricos, poéticos, não como representação, mas como vestígio de um estado de torpor. O som do *Olho-Vento* também não tem uma relação causal com as imagens, é um objeto em si mesmo, com textura, e ritmo, não como reprodução do ambiente filmado, nem como música de fundo que “cola” as imagens. É explorado de modo que consiga refletir mais do que a representação direta da realidade, no qual se encontra, pois, o corpo, no seu interior, contempla muitos outros sons, e o corpo está presente, mesmo sendo, neste caso, um *corpo-fantasma*.

As imagens em movimento visam transformar e exceder o real, fazer visível o invisível, tentar “traduzir o vento invisível pela água que ele esculpe ao passar”¹⁴.

Enquanto construía o projeto, descobri que a Maya Deren tinha uma cena do guião do seu filme *At Land* (1944), que nunca tinha sido filmada. Curiosamente, parecia querer retratar algumas das mesmas inquietações sobre as quais o *Olho-Vento* se debruça, tal como a questão do **limiar**. Inspirei-me nesta mesma cena (não a reproduzindo), para constituir alguns dos conceitos do filme *Olho-Vento*. A sequência tinha o nome de *Os Espelhos*:

*Ela entra na casa de banho. Olha-se ao espelho e apercebe-se do reflexo de si mesma no outro lado. Move os espelhos para frente e para trás, olhando, olhando, e criando outras imagens de si mesma. Cansa-se disso então vira-se para abrir uma porta, mas há várias. Tenta primeiro abrir uma e depois a outra. Elas formam um padrão complexo. Finalmente, ela abre aquela de onde veio, caminha até ao limiar e olha para baixo.*¹⁵

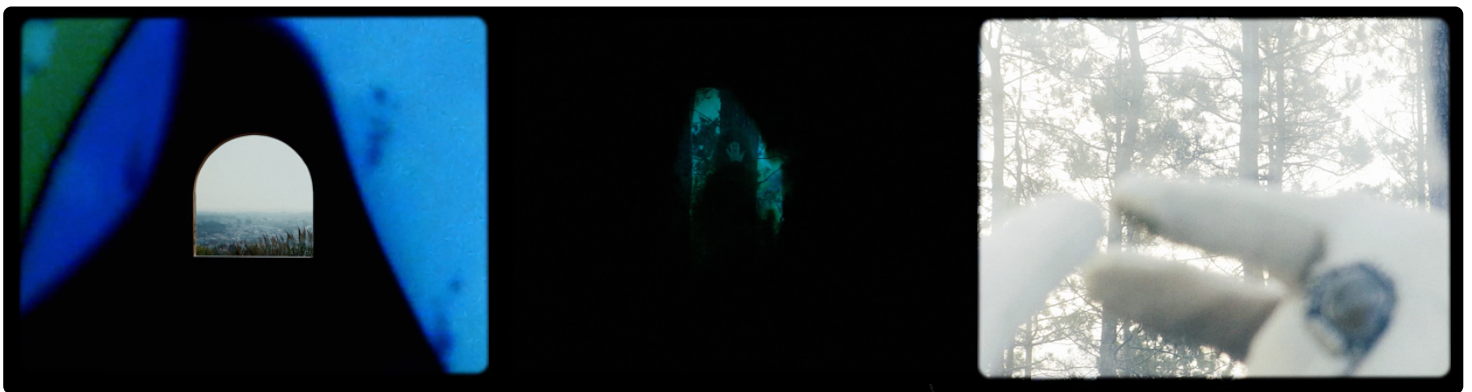


Figura 34. *Stills* de *Olho-Vento*, Irina Oliveira, 2023.

¹⁴ Citação que introduz esta dissertação (ver p.11).

¹⁵ “She enters the bathroom. She looks at herself in the mirror and then notices the other side reflection of herself. She moves the mirrors back and forth, looking, looking, creating new images of herself. Then she tires of this and turns to open a door, but there are several. She tries first one and then the other. They make an intricate pattern. Finally, she opens the one she came in from, steps to the ledge and looks down.” Tradução da Autora.

4.2 *Limiar*

A ausência de peso da bolha, como um objeto aquoso transparente cheio de ar ou gás, permite-lhe flutuar livremente pelas correntes invisíveis de um vento leve, mas esta é frágil e rapidamente rebenta e dissolve-se em névoa.

Sempre que sonho, o meu corpo flutua. Por vezes pensava que o fazia também no mundo real, era algo tão natural que já nem sabia bem quando estava a sonhar ou não, até porque me sinto muitas vezes a flutuar, mesmo quando isso não acontece. Queria explorar este estado do **limiar**: uma neblina longínqua, que provoca incerteza, confusão, um estado entre o real e o irreal, que limita a visibilidade, ou um apagão total, para uma experiência audiovisual. Há janelas na minha imaginação que se abrem para outros lugares, e outras que só encontram um espaço vazio, seja lá o que isso for, onde não existo para além da minha cara no espelho. É o ser **ausente/presente**, que não se deixa fixar num lugar e vive tanto para dentro que deixa de existir no mundo, e perde a sua identidade, um ser que queria tanto ser uma flor que se tornou numa, e mais tarde se apercebe que as flores não sabem que são flores, apenas o são sem saberem, mas o corpo mexe-se, e é **um limiar de estranheza** pois existe uma réstia de animal que pretende acordar, mas tudo se torna confuso e não existem respostas, não existem perguntas, apenas o vento – exterior ao **corpo-fantasma** - que passa pela(s) janela(s).

Nesta experiência a que me refiro, a cara no espelho existe, o corpo existe, mas eu não, e a única forma de me conseguir devolver ao corpo é através do contacto com a **natureza**. O **corpo-fantasma**, paira num estado em que só é consciência, uma substância disforme-informe num vasto espaço vazio - a ideia mais fundamental do que faz a identidade de uma pessoa torna-se completamente abstrata, dissociada do seu corpo, o Eu desfaz-se. No segundo capítulo desta dissertação, exploro o conceito do limiar através das figuras do vento, do espelho, e de um **corpo-fantasma**.

David Lynch parece ter um romance com o **mistério**, intercalado com vislumbres da normalidade e um cruzamento entre o macabro e o mundano que dão origem a obras **Unheimlich**, deixando sempre pistas por descobrir.

De seguida demonstro (através de imagens) como o *Estranho Inquietante*, parece estar muito presente no filme *Olho-Vento*. Muitas das comparações que eu irei fazer de seguida, depois do *Olho-Vento* terminado, foram inconscientes. Não fui à procura das imagens de Lynch, ou não estava a pensar nelas quando as filmei. Também não pensei encontrar uma cabeça “decapitada”, do outro lado da janela numa caminhada pela Escócia, nem pensei ir à Escócia, só comprei bilhete dois dias antes de ir, visto que foi um impulso que senti. A verdade é que estas relações claramente existem, e poderia encontrar muitas outras se fosse à sua **procura**. Às vezes precisamos de seguir a nossa intuição, e andar de mãos dadas com estes impulsos, até porque somos um aglomerado de memórias distantes, muitas das quais nem nos lembramos conscientemente.

Um gesto do beijo que “seduz” para o outro lado do espelho, onde de seguida entro.



Figura 35. *Olho-Vento*, Irina Oliveira, 2023.



Figura 36. *Eraserhead*, David Lynch, 1975.



Figura 37. *Olho-Vento*, Irina Oliveira, 2023.



Figura 38. *Feiticeiro de Oz*, Victor Fleming, 1939.



Figura 39. *Eraserhead*, David Lynch, 1975.



Figura 40. *Olho-Vento*, Irina Oliveira, 2023.



Figura 41. *Das Unheimliche*, Mulher-Pedra que se repete, *Olho-Vento*, Irina Oliveira, 2023.

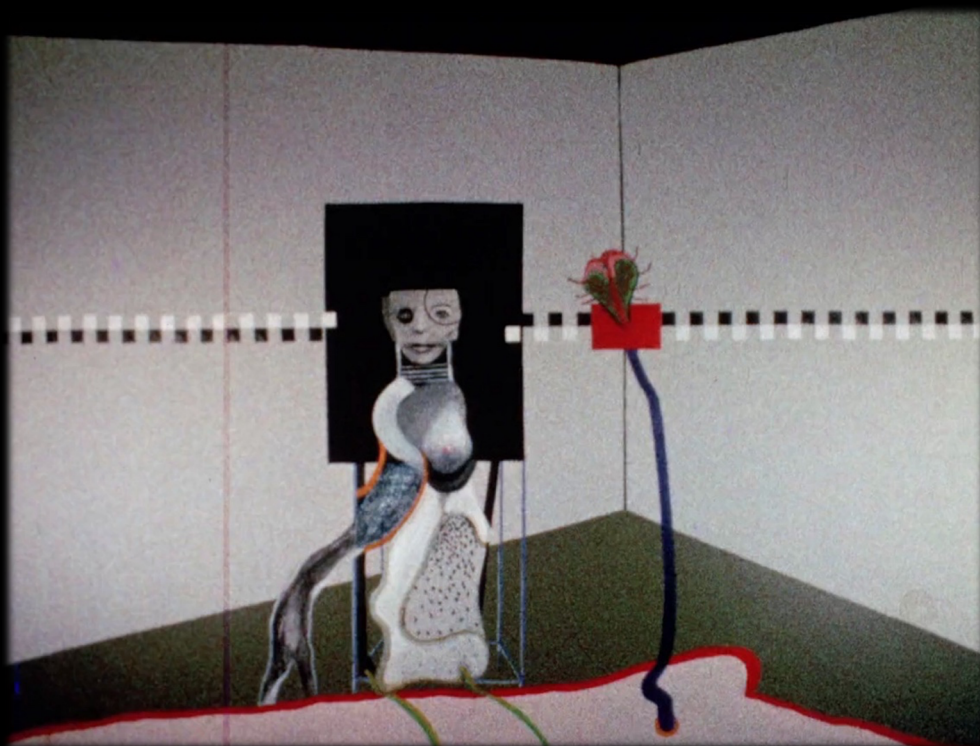


Figura 42. *Alphabet*, David Lynch, 1968.

4.3 Processo Criativo

O meu processo criativo, é mais intuitivo numa primeira fase, mas passa sempre por algum tipo de estrutura, linha condutora, e pontas soltas que me vão orientando num caminho de ideias consistentes. O meu lado mais metódico e obsessivo vem na fase da montagem, acho que filmo como quem dança ou me deixo maravilhar pelas formas, depois organizo-as e insiro-lhes uma lógica, seja ela poética ou não, de forma que a aleatoriedade não ganhe e lhe seja inferido algum tipo de sentido que se ligue com as ideias ou sensações que pretendo constituir.



Figura 43. Processo Criativo, Irina Oliveira, 2022.

4.3.1 Viagem

Sempre tive a tendência de filmar por acumulação, deixar-me levar pelos ventos e pelos espantos das minhas viagens, numa busca incessante, e depois trabalhar nelas, como se estivesse num atelier a moldá-las. Tenho uma ideia principal e conceitos que me interessam explorar, e capto as imagens quando elas surgem, pois se trata de uma documentação da (minha) realidade subjetiva. Opto por caminhar, ir à **descoberta** dos espantos, estar na estrada a sentir o movimento-dança das árvores que passam por mim, os vestígios do passado no chão, e a natureza em metamorfose. Gosto de filmar, fotografar, desenhar, recolher, aglomerar, e escrever enquanto estou nesta procura.



LUGAR DE CONTACTO

Figura 44. *Lugar de Contacto*, Coleção de Janelas em Copenhaga, Irina Oliveira, 2023.

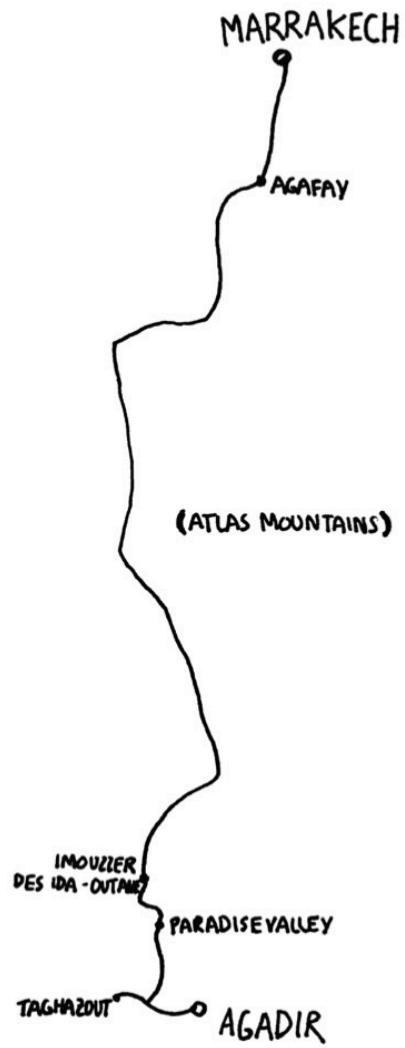


Figura 45. Mapa-trajeto de uma viagem a Marrocos, Irina Oliveira, 2023.

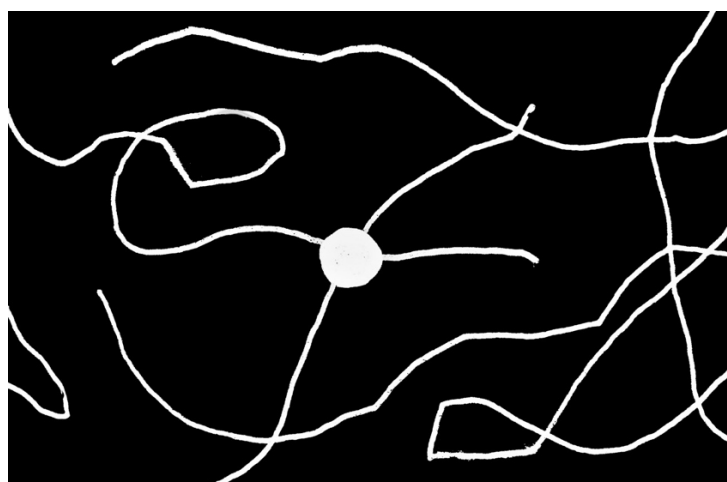
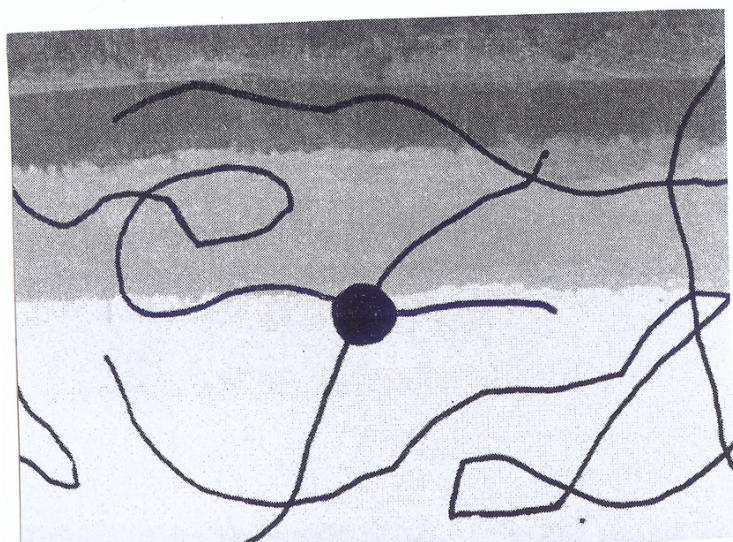


Figura 46. Percurso-caminhada com Pedro Tropa, Irina Oliveira, 2023.



Figura 47. Pegadas, Caldas da Rainha, Irina Oliveira, 2023.



Figura 48. Pegadas, em Pé da Pedreira, na Serra d'Aire, Irina Oliveira, 2023.

**

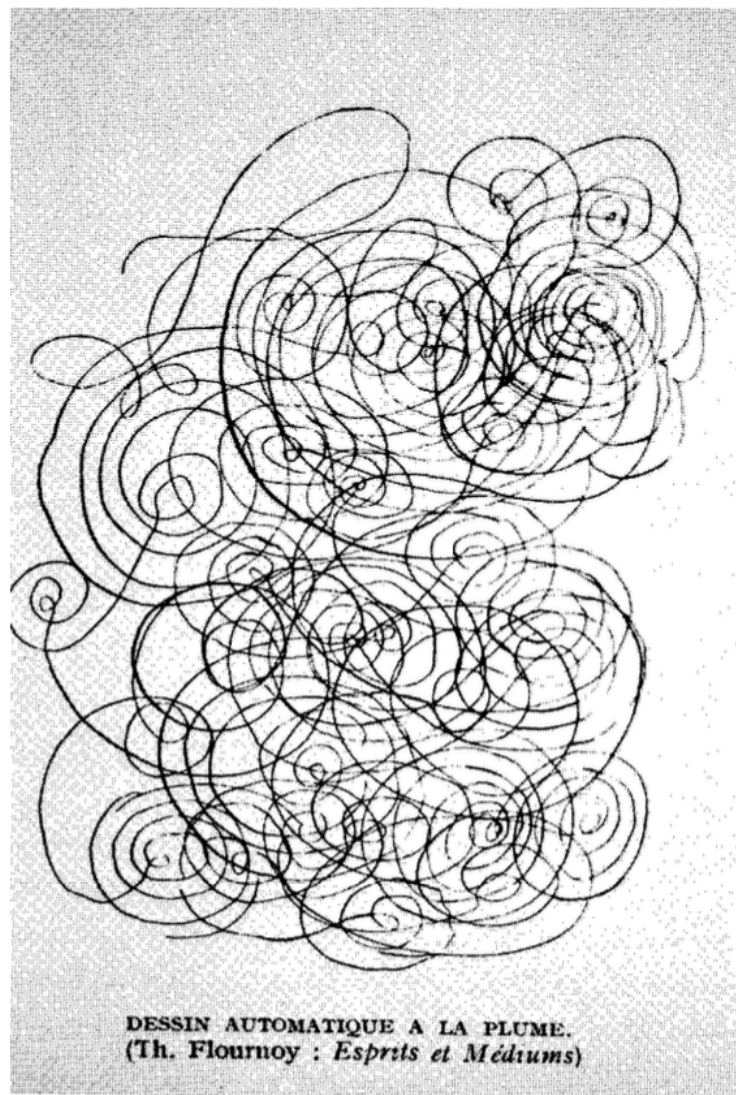


Figura 49. Ilustração em *Mensagem Automática*, André Breton, *Minotaure*, 1933.

4.3.2 Desenhos

O desenho é uma espécie de primeira experiência de nós próprios, um campo de experimentação e **afinação da percepção**, onde se experimenta e ensaia caminhos. Durante o desenvolvimento deste projeto fui criando, paralelamente aos objetos finais propostos, pequenos desenhos, símbolos, esquemas, palavras soltas, colecionando imagens, colagens, que me fossem ajudando na montagem e pensamento mais imediato, “visceral”, do *olho-vento*, enquanto o vivia e através de reminiscências.

De seguida, estão alguns desenhos dos meus cadernos, que, numa fase primária, me ajudaram a construir o *Olho-Vento*.



Figura 50. *Vestígios, dedadas*. Irina Oliveira.



Figura 51. *Modo primário de pensar um filme*, Irina Oliveira, 2022.

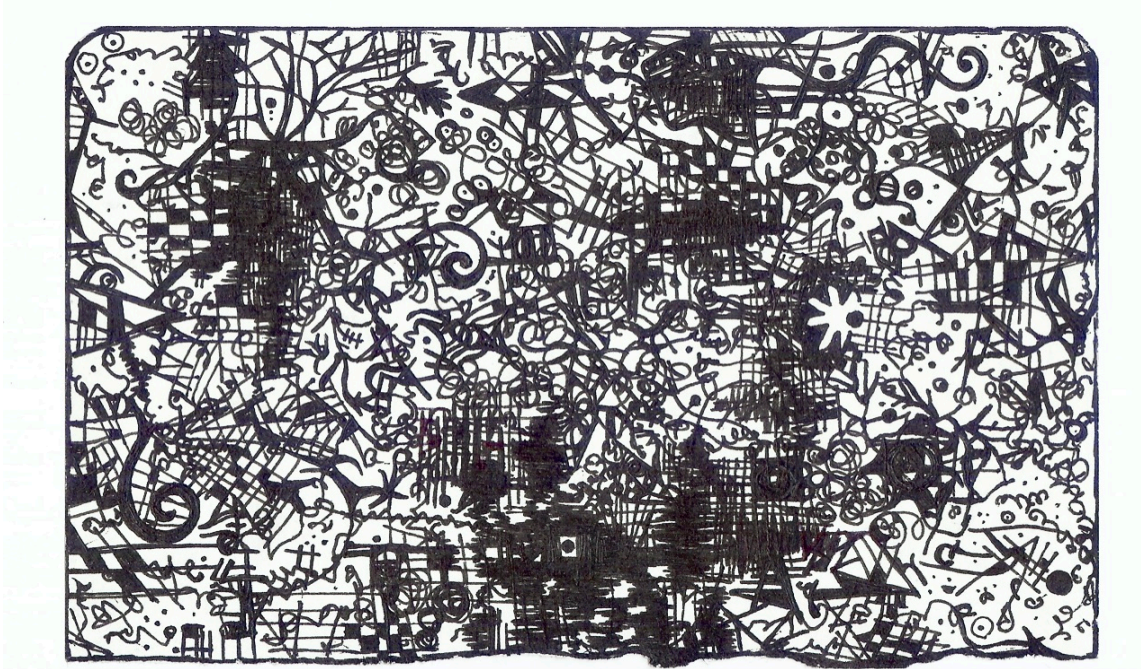


Figura 52. *Fantasma Errante*, Irina Oliveira, 2022.

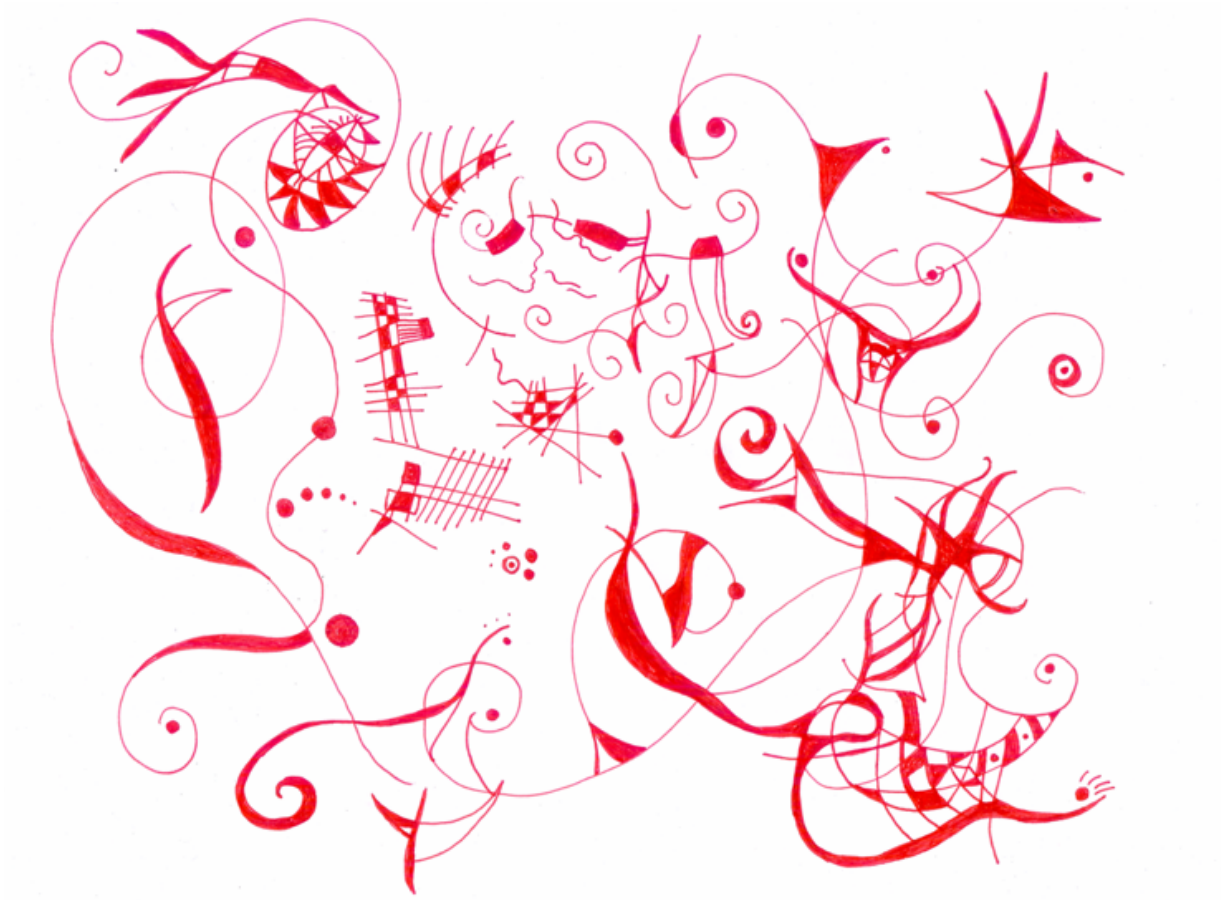


Figura 53. *Vento-foguetão*, Irina Oliveira, 2022.



Figura 54. *Olho-Vento*, desenho, Irina Oliveira, 2022.



Figura 55. *Daydream*, com pasteis de óleo, Irina Oliveira, 2015.

vórtice que se repete

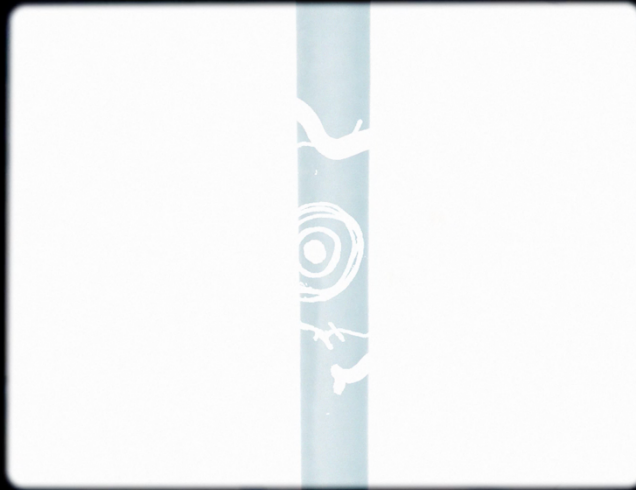


Figura 56. Elementos gráficos em *Olho-Vento*, Irina Oliveira, 2023.

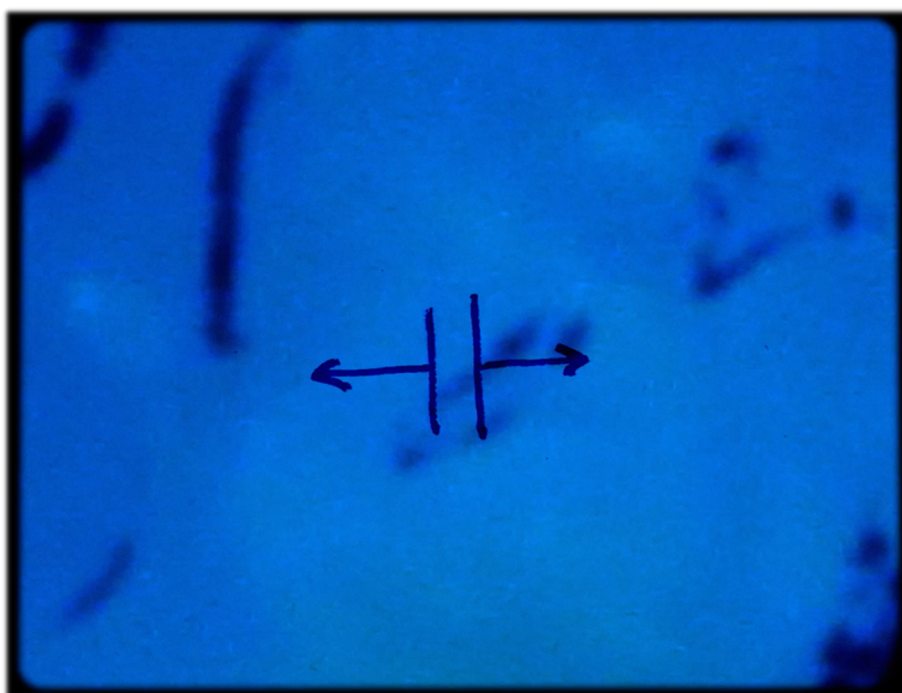


Figura 57. *O limiar*, still de *Olho-Vento*, Irina Oliveira, 2023.

SALTAR DA MONTANHA
É ESPERAR VOAR.

4.3.3 Moodboards

Os moodboards que faço ajudam-me a pensar os meus projetos. É uma maneira de me conseguir organizar no meio do caos que o processo criativo envolve. Devido ao meu pensamento hiperativo, e tendência para acumulação, sou muitas vezes bombardeada com ideias, imagens, conceitos. Ao fazer estes moodboards consigo obter alguma clareza no que será o projeto que estou a tentar desenvolver.



Figura 58. *Moodboards na Oosso*, Irina Oliveira, 2022.¹⁶

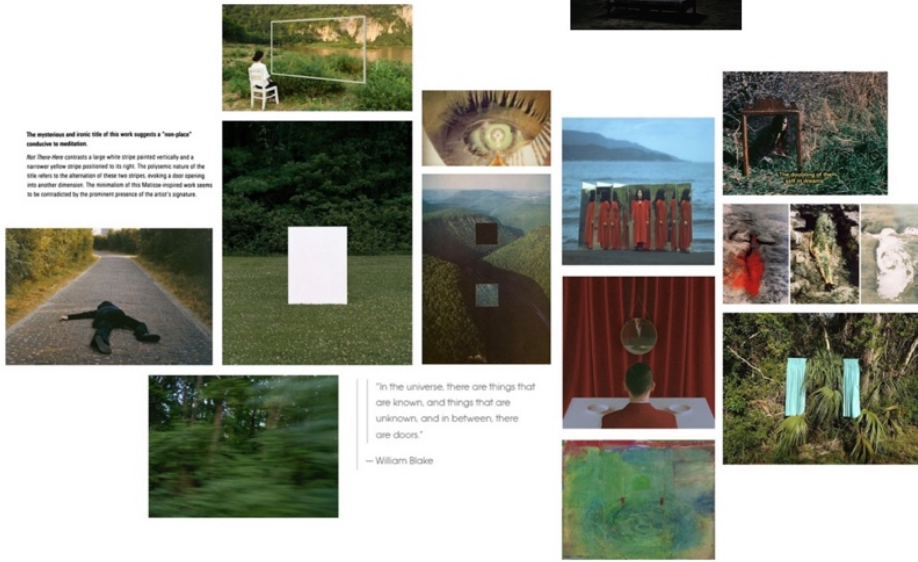
¹⁶ Em residência Artística com mentoria de Luísa Homem, na associação cultural OSSO, inserida no Mestrado Artes do Som e da Imagem (Esad.CR). Fotografia de Roberto Roque.

1. Fogo-fera, mulher-pedra.
2. Espelho meu.
3. No Gesto do Vento.
4. Ponto Azul.
5. Silhuetas.

1.

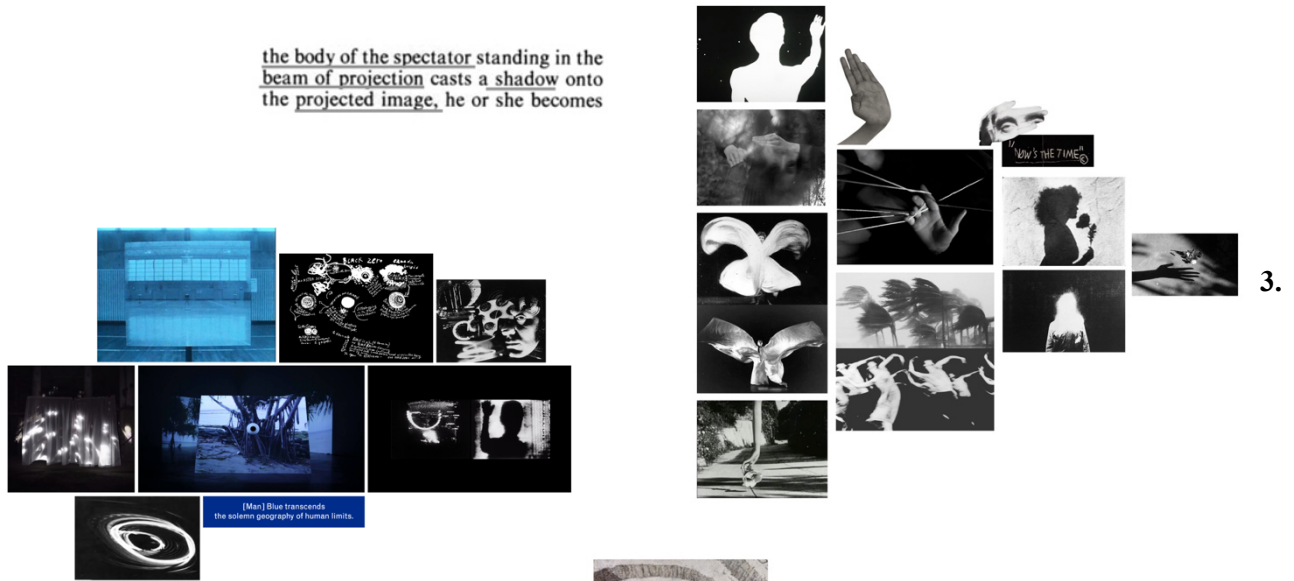


2.

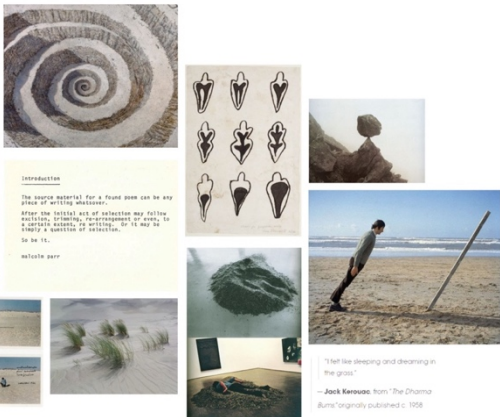
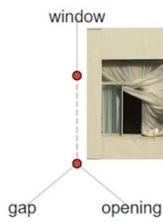


the body of the spectator standing in the beam of projection casts a shadow onto the projected image, he or she becomes

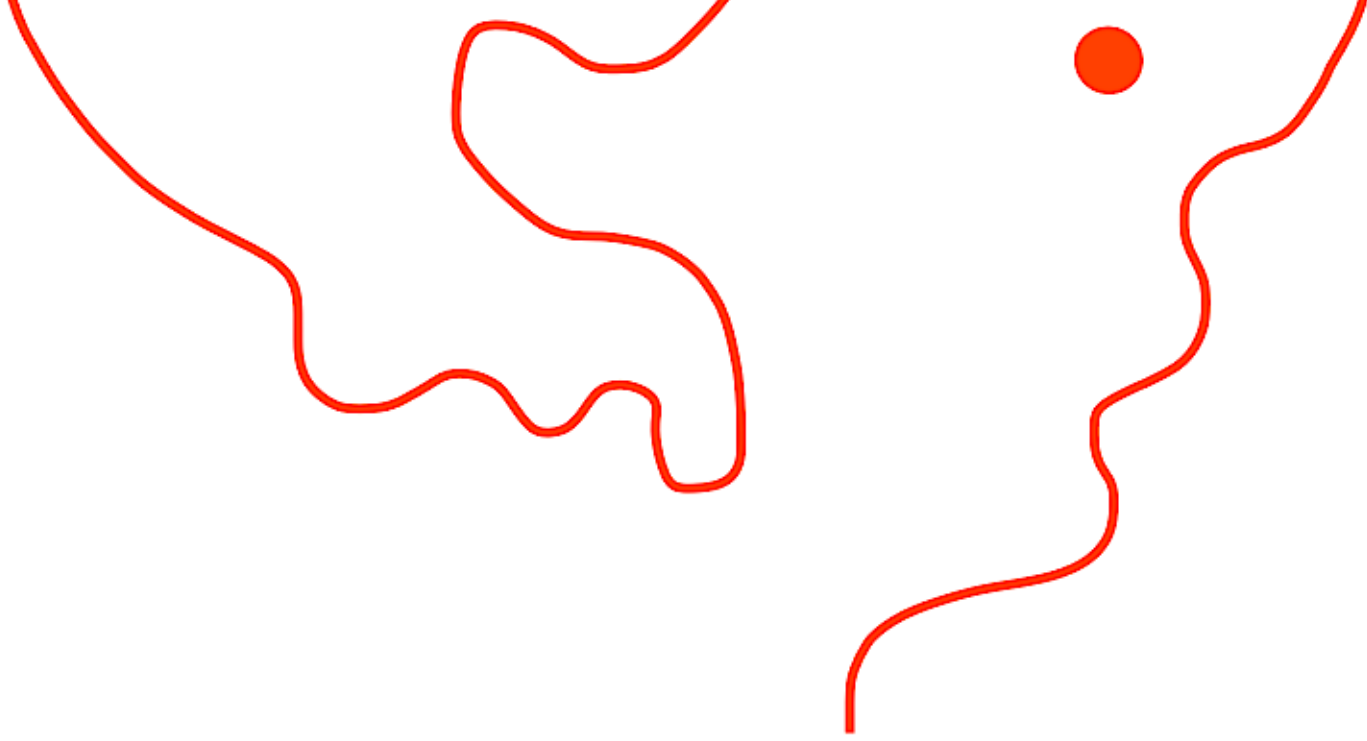
4.




3.



5.



Colecionar como um exercício para a construção de possíveis narrativas de mediação e circulação. Montar o próprio atlas como fez Aby Warburg há um século atrás com o seu *Atlas Mnemosyne* (1924-1929). Processo criativo de recolha, escolha, montagem. Redes, ligações, mapa de conceitos, associações e não-linearidade.



4.4 Dispositivo: Filme, *Olho-Vento*

O filme *Olho-Vento* foi filmado na Escócia, na Serra d'Aire, Alentejo, zona centro/oeste de Portugal e um pouco em Marrocos.

Começa com um **estranho corpo**,
que **caminha, sozinho, nos campos escoceses.**

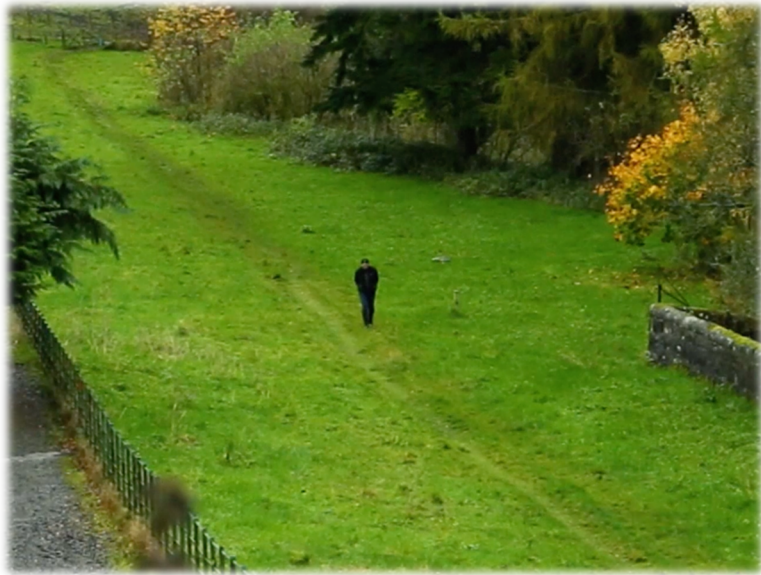


Figura 59. Still *Olho-vento*, Irina Oliveira, 2023.



Figura 60. *Border #8*, Michal Rovner, 1997.



Figura 61. *Olho-vento (cena final, o grande olho)*, Irina Oliveira, 2023.

Figura 62. *O falso espelho*, René Magritte, 1928.

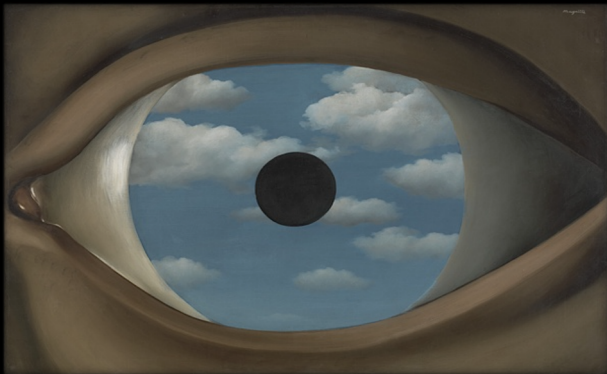


Figura 63. *Vai e Vem*, João César Monteiro, 2003.

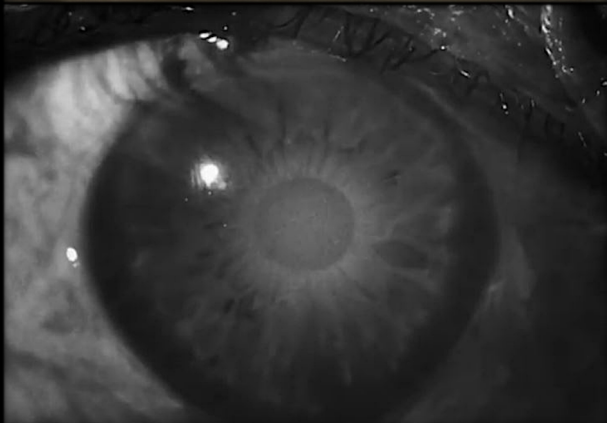


Figura 64. *Film*, Samuel Beckett, 1965.

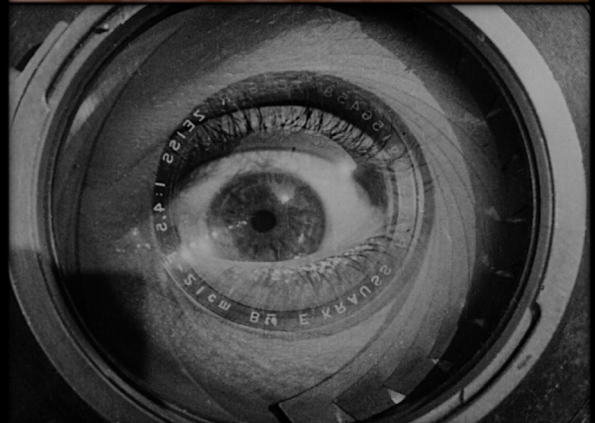


Figura 65. *The man with the movie camera*, Dziga Vertov, 1929.

“O espetador, submetido diante do ecrã em estado de abandono e submotricidade, reduzido a um grande olho que se reconhece na **tela-espelho**: qual Narciso na água, não reproduz uma situação primordial que pertence à psicanálise? O olhar é um elemento constitutivo da pulsão escópica que atua tanto no sujeito quanto no cinema.”. (Machado, 2014, p.27).

Assistir a um filme imita a experiência divina de ser o **(cine)olho** que tudo percebe e, sentimos, como espetadores, que estamos a cocriar o filme à medida que somos atraídos para nos identificar com o ponto de vista do cineasta. Nós tornamo-nos a segunda tela de Metz, na qual as realidades sombrias são reproduzidas, à medida que o filme ecoa ou desencadeia as nossas próprias experiências, como um espelho. O olho recebe e imite luz, olha para fora e para dentro, é uma janela para a alma e para o mundo, revelando e percebendo, vendo tudo.

O gesto das mãos e a sua expressividade, por vezes mais expressiva que os próprios olhos, é um elemento que se repete ao longo do filme, numa espécie de **visão háptica**: “ver o mundo não apenas com os olhos, mas com o corpo inteiro.” (Marks, 2000).



Figura 66. Still do filme *Olho-Vento*, Irina Oliveira, 2023.

Como método de linha-corpo que estrutura um pouco este *Olho-Vento*, pensei em três capítulos que marcassem momentos de mudança no filme. Mesmo que estes não sejam evidentes na sua forma final, ajudaram-me na fase inicial da montagem e estruturação do filme.



I. QUEDA

Às vezes atiramo-nos ao vento, há quem o faça saltando de um avião, sabendo que esse salto vai ser aparado. E se fosse uma queda que se perpetua? E se essa instabilidade total nos transportasse para outro lugar? É como caminhar com uma venda nos olhos, quando se vê o mundo como se imagina, e não tal como ele é. Cada um tem o seu. Talvez estas quedas na toca do coelho nos transportem para um lugar mágico, fora do espaço e do tempo, como no país das maravilhas de Alice, ou nos metam em contacto com a vida fora da bolha de neblina densa. Um pé na terra, outro no vento.

O ato de nos rendermos à gravidade pode ser transformativo. Será a **queda** uma **libertação** destes **caminhos labirínticos**?

II. VÓRTICE

Cair da montanha é esperar voar, ou que o vento embale, mas muitas vezes o fim é mais trágico, pois o fenómeno da gravidade existe e é esta a realidade do mundo. Os ossos são frágeis e o barulho estridente permanece.

Entrar dentro da **espiral** é o que antecede o choque, o embate, a fricção. É entrar no **turbilhão** de sensações que geram o vento (através das diferenças de temperatura), é o movimento que transforma as coisas.

O embate que pode despedaçar totalmente o objeto/indivíduo atingido, deixa os seus ossos frágeis e silencia o corpo, como uma estátua imóvel. Somos seres vulneráveis e sensíveis: os vórtices podem levar-nos para múltiplos caminhos e proporcionam uma transformação que dá origem a novas perceções.

III. CORPO FANTASMA

O **corpo-fantasma** navega pelo espaço e vê-se refletido no espelho do lago.

Percorre mundos entre **sombra e luz** e percebe que não existe para além do vento.

Sopra, sopro, corpo-morto. Os fósforos apagam-se, a janela abre-se, e o ser desaparece para outro lugar.

4.5 Dispositivo: Vídeo-instalação, *Na Pele do Olho-Vento*

O espetador, dentro do **vórtice-limiar** (sensação que quero oferecer na instalação), perde os sentidos, e percebe que tem de se deixar levar pelo vento, para os voltar a encontrar.

Pretendo que o espaço onde o *olho-vento* se insere, sugira a sensação de um lugar no limiar - é como se a terra se abrisse e engolisse os espetadores. O vento é um “espaço” em constante movimento, em trânsito, que se torna um lugar *per si*. É um elemento que flutua, voa, um verdadeiro **corpo-fantasma**.

Interessa-me explorar a potência do vento, como uma personagem ativa/superfície viva que é o *olho-vento*, no qual o espetador pode mergulhar e explorar a sua perceção deste “lugar”. De um lado do limiar um estímulo é perceptível, do outro não é. Um espaço no limiar é o tempo entre o que foi e o que virá. É um lugar de transição, de espera e de não saber. O espaço no limiar, este **hiato, fenda, abertura, intervalo**, é um espaço de invenção, onde a transformação acontece.

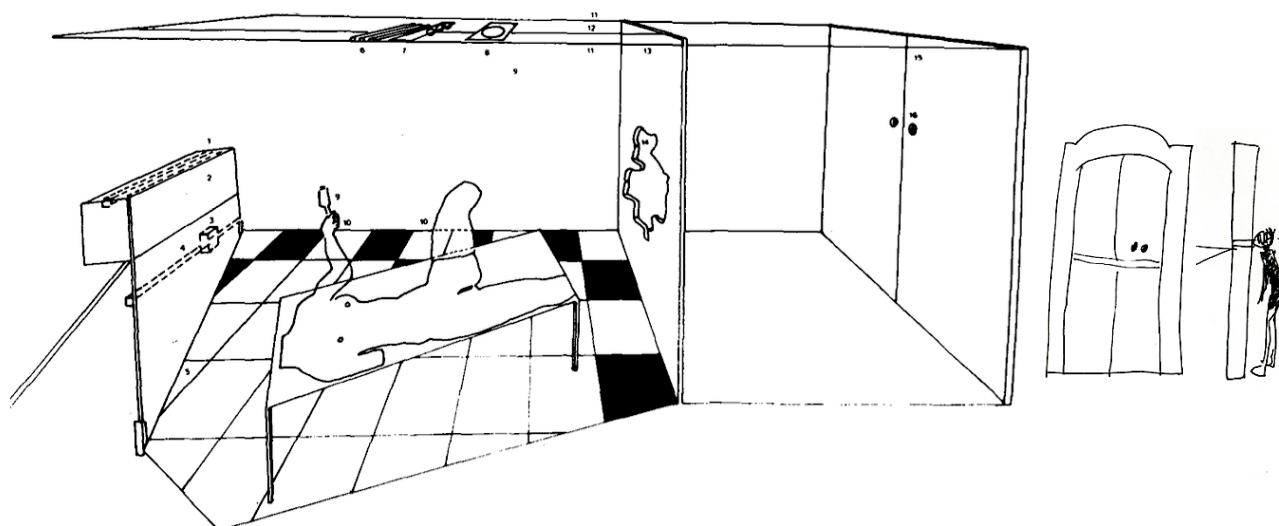


Figura 67. Diagrama de Lyotard, *Étant Donnés*, Marcel Duchamp, 1946-1966.

Em *Étant Donnés*, a obra final de Marcel Duchamp, somos convidados a espreitar através das fendas na porta - dois olhos - para ver o que está do lado de lá do limiar.

A instalação “*Na pele do olho-vento*” (2024) possui um projetor, duas telas (uma opaca, outra transparente, através da qual vemos as aparências), o holograma do *olho-vento*, um monitor com imagens de um corpo ao vento, a sombra que se projeta sobre as paredes, e o corpo do espetador que interage com as imagens.

O holograma que consta na instalação é um *Fantasma de Pepper*: uma técnica de **ilusionismo** presente no teatro e em alguns **truques de magia** em que os objetos aparentam surgir e desaparecer, flutuam e tornam-se tridimensionais, com o fundo transparente.

As imagens lançadas pelo projetor são caracterizadas por movimento, **fluxo** e por uma abstração sensorial. A tela que atingem primeiro é transparente, de um plástico muito fininho que quando se mexe através do movimento do ar, altera ligeiramente as imagens e os seus reflexos. A segunda tela que contém as imagens projetadas, é uma parede branca, rodeada de paredes pretas, opaca, mas afetada pela primeira tela de plástico e pela

sua materialidade. O espetador ao atravessar a luz, também poderá ver os contornos do seu corpo na tela opaca. O espetador pode também percorrer estes múltiplos ecrãs com tamanhos distintos que se localizam no espaço: começando por um corpo ao vento, invadido pelo vento e transformando-se no *olho-vento* (pode ser visto num monitor ao fundo da sala). De seguida encontra-se o holograma do *olho-vento*, que por vezes se expande para todos os ecrãs ao mesmo tempo. Imediatamente por baixo temos o projetor que incide luz sobre as transparências, e sobre a parede que as precede, deixando-nos com um espaço que para além destes ecrãs mais óbvios também conta com as suas sombras, e as sombras dos corpos que o habitam.

O som conta com frequências baixas capazes de provocar alguma inquietude, tal como uma exploração sonora mais plástica de objetos que o vento abana. Tive como influências sonoras os artistas Toshiya Tsunoda, Hildegard Westerkamp, e Grouper (Liz Harris).

O **vento** surge como uma presença do “**outro lado da janela**”, fazendo-se sentir através do uso do som e da luz, e dos sentidos mais táteis como uma **forma-fantasma** habitada pela luz, **habitante efémero** que levita – passageiro do tempo.

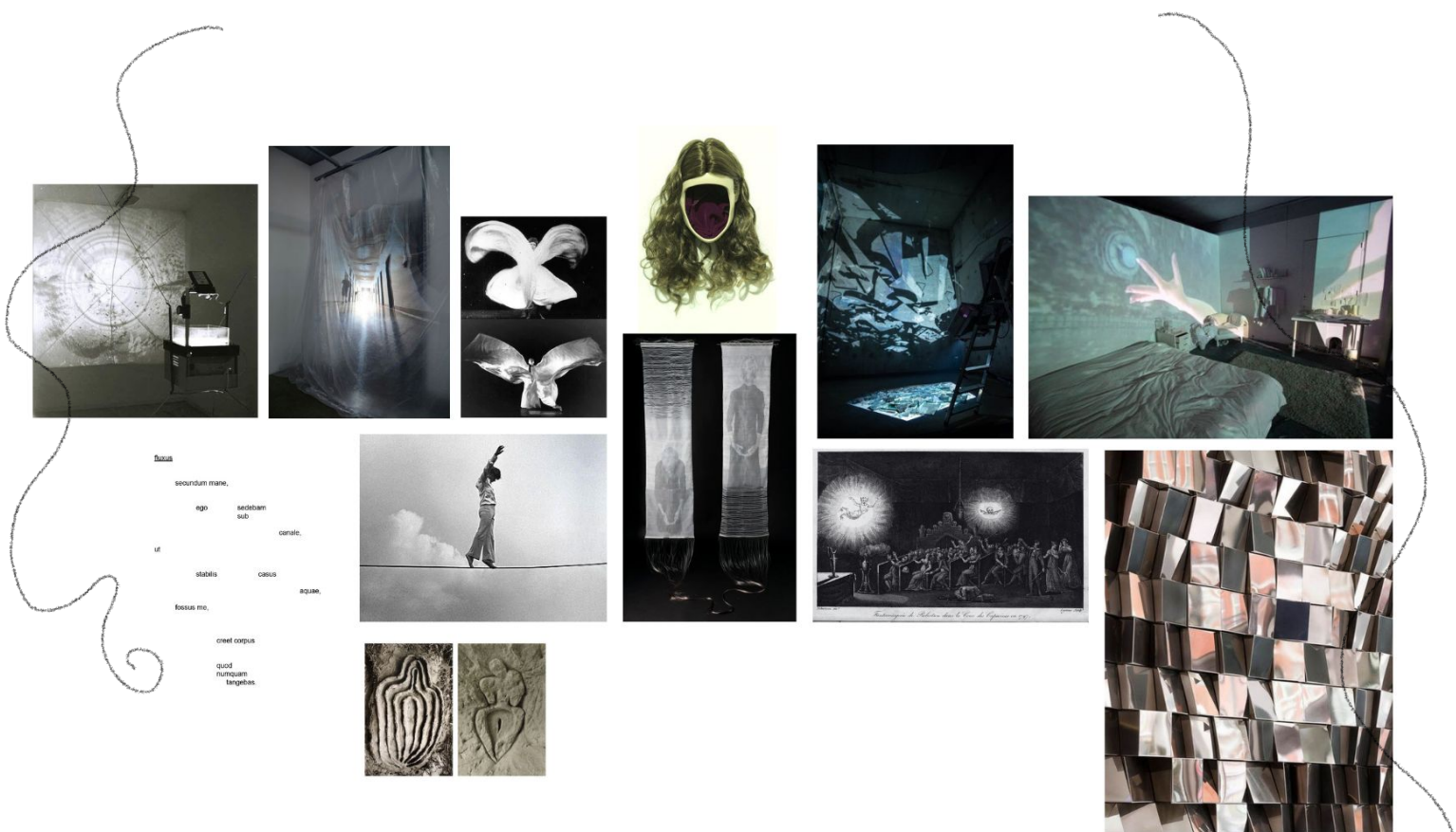


Figura 68. Atlas de ideias para a instalação, 2024.

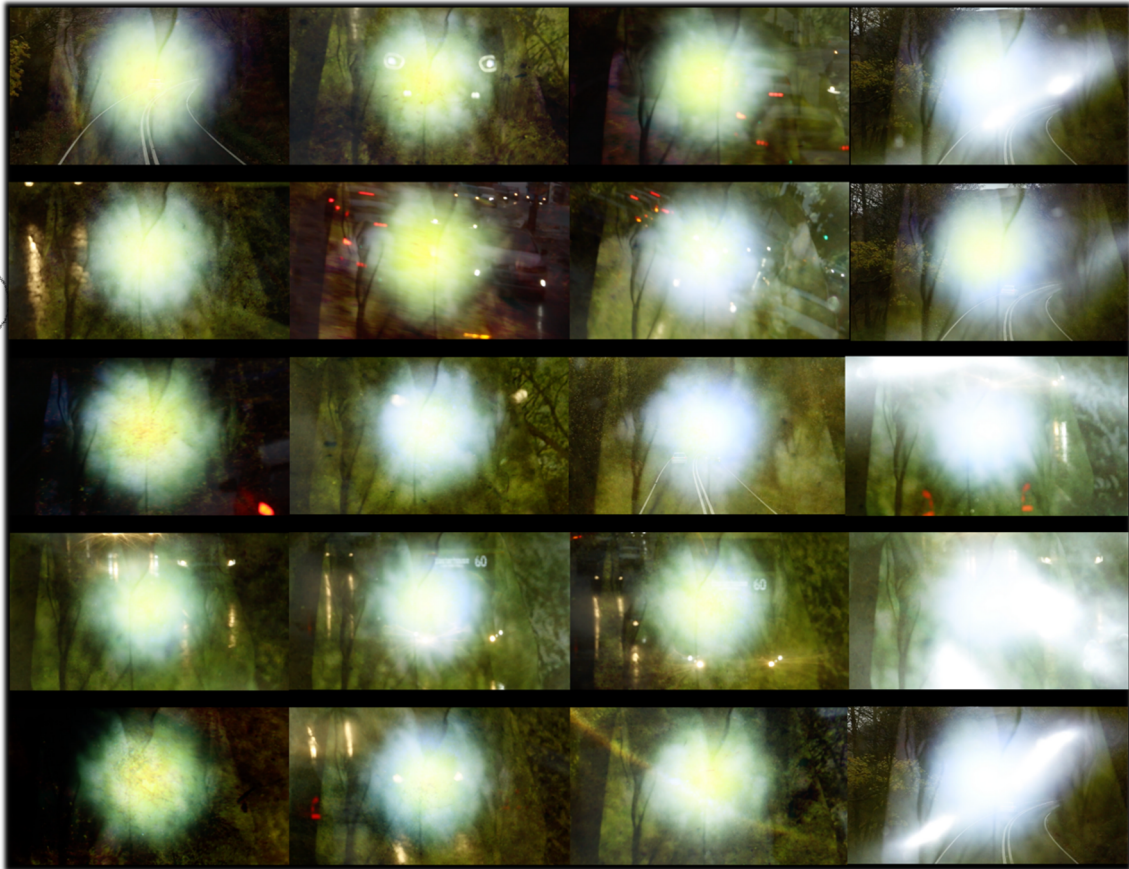
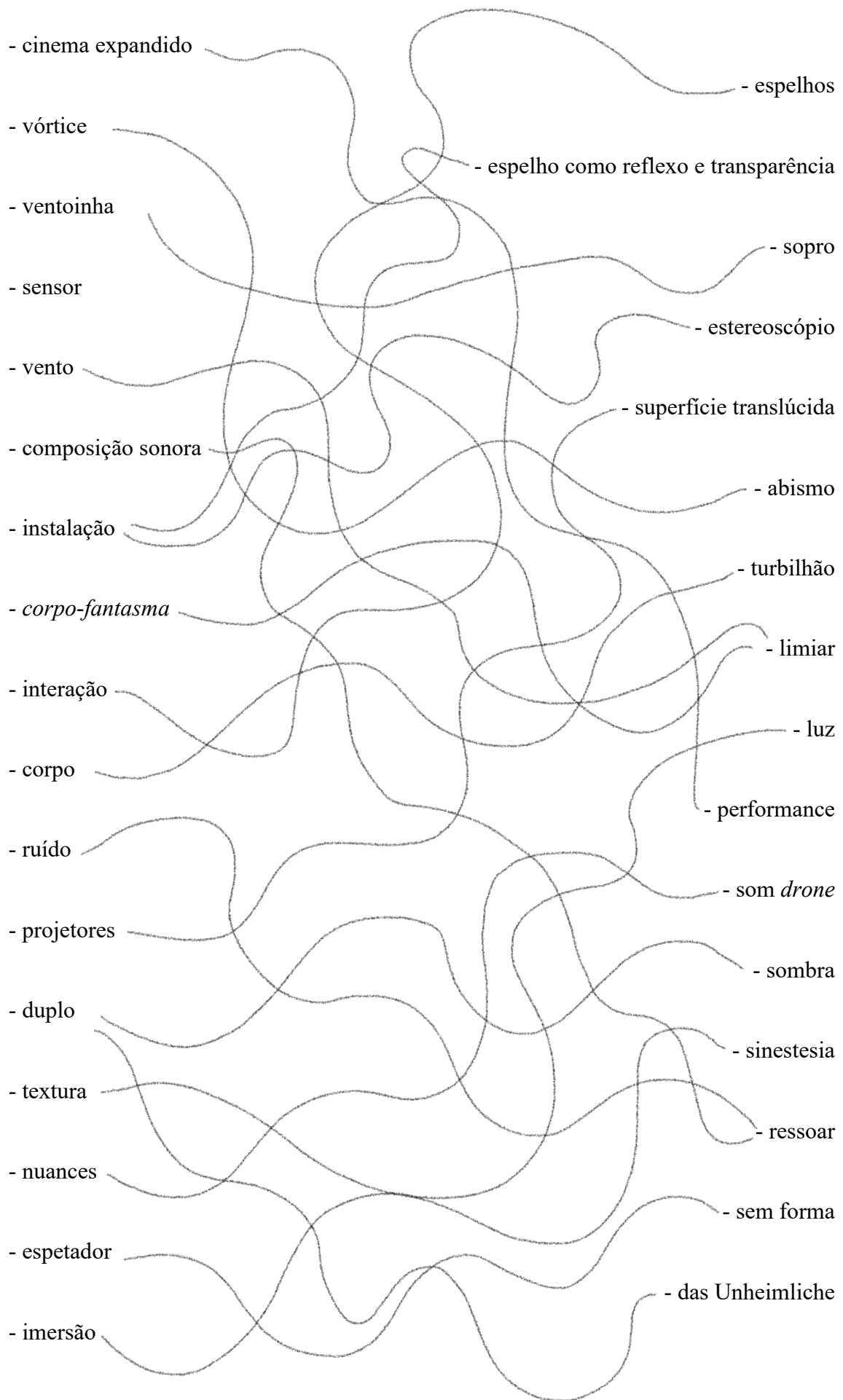
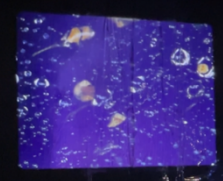
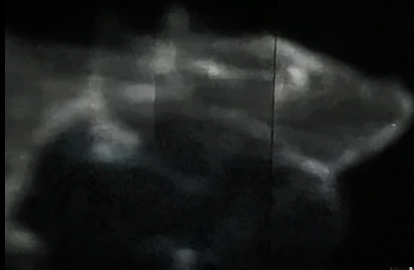
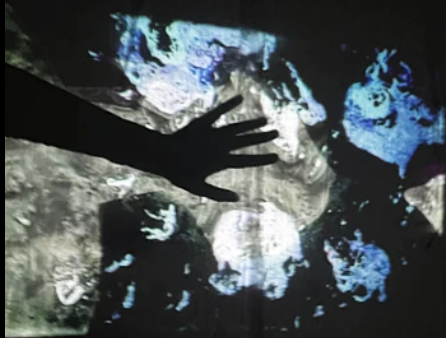
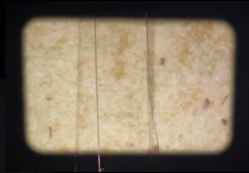
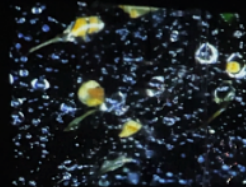
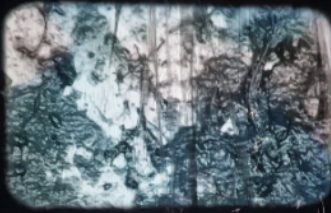
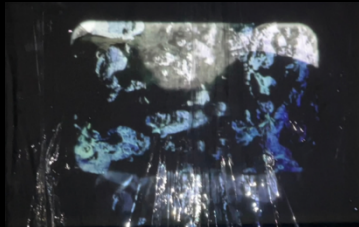


Figura 69. Experiências vídeo-instalação, stills de *turbilhão*, Irina Oliveira, 2024.



Figura 70. Experiências vídeo-instalação, still *Na Pele do Olho-Vento*, Irina Oliveira, 2024.





CONCLUSÃO: Considerações finais

O *Olho-vento* é múltiplo: situa-se no intervalo, no limiar entre aparentes opostos como o interior/exterior. É um corpo simultaneamente paralisado, mas em constante trânsito. Situa-se no lugar virtual do espelho, na penumbra da janela, no abismo sem fundo, no turbilhão do vórtice, na estranheza inquietante do que deveria estar oculto, mas emergiu, o seu **corpo é fantasma**: raptado pelo vento.

O *Olho-Vento* pretendeu descobrir-se através de uma vontade em explorar o *medium* do vídeo para lá do ecrã, e na relação com o outro corpo sensorio que surge do lado de cá da tela. É, portanto, pretendido, ou desejável, que o corpo do espetador entre dentro do “espelho” do filme *Olho-Vento* e da instalação *Na pele do Olho-Vento*, não pelo meio da hipnose, mas pelo seu próprio pé, mesmo que em tom alucinatório, numa viagem intersticial, como nos sonhos. O cinema é o lugar onde se pode dar a ver e a sentir o vento, o etéreo, o imaginário, o limiar, e na instalação podemos atravessá-lo.

A *estranheza inquietante* e as **subtilezas** quase **impercetíveis** que este conceito constitui, manifestaram-se no campo da estética dos objetos artísticos que englobam o “*Olho-Vento*”, e foram um veículo para mostrar o ambiente que tencionava estabelecer.

**

Sempre fui a mesma pessoa, fascinada pelas estrelas e a sonhar em pleno dia. A mão que sou eu a transformar-me num pássaro paira pelas árvores e voa muito alto. As árvores parecem fundir-se umas com as outras, tornam-se textura, a matéria transforma-se. Deixo de existir e entro na paisagem. O tempo deixa de contar. Vejo uma luz ao fundo do meu túnel de realidade e tento aproximar-me até conseguir tocá-la. Estou de volta, começo a observar, com outro olho, a contemplar em silêncio. Faço círculos e espirais e sinto pedaços de mim a viajarem para além do meu corpo. Estou impressa na água que reflete o meu corpo enquanto a luz dá vida à minha forma perceptível. Num **remoinho de sensações**, percebo que este *Olho-Vento* me ajudou a perceber e demonstrar partes mais obscuras do que era a minha experiência humana em determinado tempo/lugar. A sombra que me persegue, e que também ela me pertence, padece de uma atenção que não estava a ser devidamente dada. A arte consegue não só transmitir, mas **ser**, uma sensação, quando as palavras falham para lá do *nonsense*. – Eu sou eu, sou eu, a sombra de mim o reflexo de mim dou muita importância ao eu e esqueço-me de ser quem sou sem os condicionantes que fui recebendo antes de me tornar tijolo. O cato tem picos que é necessário tocar. O corpo sabe mais do que a cabeça quer explicar. O corpo tem uma memória fantástica. Precisamos de escutá-la mais.

**

Com esta investigação percebi que um elemento constante no meu trabalho são pontos de luz com vontade de se expandirem, eles ganham vida própria, contorcem-se, viajam, esticam, invadem o ecrã. Existe um fascínio imenso pela fluidez desses pontos de luz e como eles se desformam dependendo da minha percepção-olho: de onde os observa, como os observa. É uma luz que invade, mas também se desfaz nas imagens que a sucedem, numa fluidez que me arrepiava quando a alcanço durante a montagem: parece que toca no corpo, que faz o cérebro tintilar. Ficou a vontade de explorar um lado mais interativo da instalação, com sensores, controlados pelo corpo do espetador que interage com as imagens do interior dos ecrãs.

O som dos projetos foi composto sempre com uma constante multicamada de baixas frequências, no limiar de audibilidade, intercaladas com sons pontuais inquietantes, mais agudos. Tais sons atingem o corpo numa avalanche muito subtil de tremores que tenciono aprofundar ainda mais no futuro, visto que me apaixonam os seus efeitos enquanto espetadora.

A estrutura por vezes fragmentada desta dissertação, traduz um pouco o caos do processo criativo: múltiplo, ramificado, um rizoma com diversos caminhos.

No futuro gostaria de dar continuação à exploração do cinema em campo expandido, de desenvolver projetos que permanecessem no cosmos do cinema experimental, e também de navegar por um lado mais lento das imagens, de pura contemplação e observação atenta, e repetida, mas pulsante, invasora dos sentidos. Subsiste, com igual relevância, um grande interesse em explorar territórios numa abordagem mais documental em humildade para com o espaço, contemplando-o e registando essas imagens-tempo, para depois as partilhar com o espetador, e poder contribuir de alguma forma para a esfera da arte contemporânea, com a magia das imagens em movimento.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Janela-fantasma, Irina Oliveira, 2022.....	4
Figura 2. O Corpo do Cinema, 1970.....	15
Figura 3. Diagrama. Lugar do “Eu” no sonho e no filme, Irina Oliveira, 2023.	16
Figura 4. Sherlock Jr., Buster Keaton, 1924.....	18
Figura 5. Girl before a mirror, pormenor, Pablo Picasso, 1932.....	19
Figura 6. Diagrama. Homem a olhar-se ao espelho, autor desconhecido.....	19
Figura 7. Donnie Darko, Richard Kelly, 2001.....	20
Figura 8. Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives, Apichatpong Weerasethakul, 2010.	22
Figura 9. Meshes of the Afternoon, Maya Deren, 1943.	23
Figura 10. Ritual in Transfigured Time, Maya Deren, 1946.	24
Figura 11. La reproduction interdite, René Magritte, 1937.....	25
Figura 12. Dança Serpentina. Loïe Fuller, 1897.....	26
Figura 13. Escala Beaufort de força do vento.....	26
Figura 14. Film, Alan Schneider, Samuel Beckett, 1965.	27
Figura 15. O dentro é o fora, Lygia Clark, 1963.	28
Figura 16. O estranho caso de Angélica, Manoel de Oliveira, 2010.	29
Figura 17. Le Rêve, Pierre Puvis de Chavannes, 1883.....	29
Figura 18. Rabbits, David Lynch, 2002.....	30
Figura 19. Eraserhead, David Lynch, 1977	31
Figura 20. Terra Oca, Irina Oliveira, 2023.	32
Figura 21. Spiral Jetty, Robert Smithson, 1970.....	33
Figura 22. 7º Mirror Displacement, Robert Smithson, 1970.....	34
Figura 23. In Search of the Miraculous/Searchin' Every Which Way, Bas Jan Ader, postal, 1974.....	35
Figura 24. Cara de pedra, Vacas com asas, em Fantasmas do Pé da Pedreira, Irina Oliveira, 2022.....	36
Figura 25. Black Zero, Aldo Tambellini, 1965.....	38

Figura 26. Black Zero, Aldo Tambellini, 1965/2012.	40
Figura 27. Blue, Derek Jarman, 1993.	40
Figura 28. Espetáculos de fantasmagoria. (Século XIX).....	43
Figura 29. Kiva, Peter Campus, 1971.....	44
Figura 30. Present Continuous Past(s), Dan Graham, 1974.	46
Figura 31. Stills de Olho-Vento, Irina Oliveira, 2023.	48
Figura 32. The Wind, Victor Sjöström, 1928.	49
Figura 33. The Wind, Victor Sjöström, 1928. / Olho-Vento, Irina Oliveira, 2023.	49
Figura 34. Stills de Olho-Vento, Irina Oliveira, 2023.	50
Figura 35. <i>Olho-Vento</i> , Irina Oliveira, 2023.....	52
Figura 36. Eraserhead, David Lynch, 1975.	53
Figura 37. Olho-Vento, Irina Oliveira, 2023.	54
Figura 38. Feiticeiro de Oz, Victor Fleming, 1939.....	54
Figura 39. Eraserhead, David Lynch, 1975.	55
Figura 40. Olho-Vento, Irina Oliveira, 2023.	55
Figura 41. Das Unheimliche, Mulher-Pedra que se repete, Olho-Vento, Irina Oliveira, 2023.	56
Figura 42. Alphabet, David Lynch, 1968.	56
Figura 43. Processo Criativo, Irina Oliveira, 2022.	57
Figura 44. Lugar de Contacto, Coleção de Janelas em Copenhaga, Irina Oliveira, 2023.	58
Figura 45. Mapa-trajeto de uma viagem a Marrocos, Irina Oliveira, 2023.	59
Figura 46. Percurso-caminhada com Pedro Tropa, Irina Oliveira, 2023.....	60
Figura 47. Pegadas, Caldas da Rainha, Irina Oliveira, 2023.	61
Figura 48. Pegadas, em Pé da Pedreira, na Serra d’Aire, Irina Oliveira, 2023.....	61
Figura 49. Ilustração em Mensagem Automática, André Breton, Minotaure, 1933.....	62
Figura 50. Vestígios, dedadas. Irina Oliveira.	63
Figura 51. Modo primário de pensar um filme, Irina Oliveira, 2022.	64
Figura 52. Fantasma Errante, Irina Oliveira, 2022.	65
Figura 53. Vento-foguetão, Irina Oliveira, 2022.	66

Figura 54. Olho-Vento, desenho, Irina Oliveira, 2022.	67
Figura 55. Daydream, com pastéis de óleo, Irina Oliveira, 2015.	68
Figura 56. Elementos gráficos em Olho-Vento, Irina Oliveira, 2023.	69
Figura 57. O limiar, still de Olho-Vento, Irina Oliveira, 2023.	70
Figura 58. <i>Moodboards na Osso</i> , Irina Oliveira, 2022.	72
Figura 59. Still Olho-vento, Irina Oliveira, 2023.	75
Figura 60. Border #8, Michal Rovner, 1997.	75
Figura 61. Olho-vento (cena final, o grande olho), Irina Oliveira, 2023.	76
Figura 62. O falso espelho, René Magritte, 1928.	76
Figura 63. Vai e Vem, João César Monteiro, 2003.	76
Figura 64. Film, Samuel Beckett, 1965.	76
Figura 65. The man with the movie camera, Dziga Vertov, 1929.	76
Figura 66. Still do filme Olho-Vento, Irina Oliveira, 2023.	77
Figura 67. Diagrama de Lyotard, <i>Étant Donnés</i> , Marcel Duchamp, 1946-1966.	79
Figura 68. <i>Atlas de ideias para a instalação</i> , 2024.	80
Figura 69. Experiências vídeo-instalação, stills de turbilhão, Irina Oliveira, 2024.	81
Figura 70. Experiências vídeo-instalação, still Na Pele do Olho-Vento, Irina Oliveira, 2024.	81
Figura 71. Notas de um caderno de ideias intitulado “ <i>Vento, um sonho lento</i> ”. 2022-23.	96

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G.** (2020). *Quando a casa arde*. Tradução por João Melo e Luhuna Carvalho.
- Aly, N.** (2012). *Desdobramentos contemporâneos do cinema experimental*. Artigo.
- Aumont, J.** (2008). *Claro e confuso: a mistura de imagens no Cinema*. Galáxia, n.3.
- Aumont, J., & Marie, M.** (2003). *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, São Paulo, Papirus Editora.
- Aumont, J.** (2004). *O Olho Interminável: Cinema e Pintura*.
- Bataille, G.** (1929, 1930). *Documents*, Vol. 1 e 2, reimpressão (1991).
- Barthes, R.** (2019). *O prazer do texto*. Perspetiva, n.6.
- Baudry, J.-L.** (1970). *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. Film Quarterly.
- Baudry, J.-L.** (1975). *The apparatus: Metapsychological approaches to the impression of reality in cinema*. em Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Columbia University Press. pp. 299--318.
- Bellour, R., & Suleiman, S.** (1982). "I Am an Image." *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, 3-4(2-3-1), 116-123.
- Bellour, R.** (1997). *Entre-imagens*. Campinas: Papirus.
- Bellour, R.** (2000). *D'un autre cinéma*. Trafic 34: 5-21.
- Bellour, R.** (2010). Deleuze: The Thinking Brain. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, (1), 81-94.
- Bellour, R.** (2008). *A querela dos dispositivos*. Revista Poiésis n.12, p.15-22.
- Bellour, R.** (2009). *Le corps du cinéma: hypnoses - émotions - animalités*, Éditions P.O.L.
- Bellour, R.** (2012). *L'animal Comme Corps Du Cinéma*. *Contemporary French and Francophone Studies*, 16(5), 593-601.
- Bellour, R.** (2012). *The Cinema Spectator: A Special Memory*. In *Audiences* (pp. 206-217). Amsterdam University Press.
- Bellour, R.** (2013). "Cinema alone"/multiple "cinemas". *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 5, p. 116-143.
- Bellour, R., Radner, H., Novero, C., Salazkina, M., & Fox, A.** (2014). From Hypnosis to Animals. *Cinema Journal*, 53(3), 1-8.
- Blanchot, M.** (2007). *A Experiência de Proust*. p. 20 e 21.
- Blanchot, M.** (2018). *O Livro Por Vir* (1ª ed.). Relógio D'Água.
- Bresson, R.** (1975). *Notas Sobre o Cinematógrafo*. p.10. Porto, Porto Editora, 2000 Folhas da Cinemateca. Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2001.

- Carvalho, V. de.** (2008). *Dispositivo e experiência: relações entre tempo e movimento na arte contemporânea*. Revista Poésis n.12, 39–50.
- Casetti, F.** (2015). *The Persistence of Cinema in a Post-Cinematic Age*. Em *The Lumière Galaxy* (pp. 203–216). Columbia University Press.
- Carroll, L.** (1865). *Alice no País das Maravilhas*.
- Carroll, L.** (1872). *Alice do Outro Lado do Espelho*.
- Deleuze, G.** (2009). *A Imagem-movimento, Cinema 1*, trad. de Sousa Dias. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Deleuze, G., & Guattari, F.** (2010). *O que é o ato de criação?* p. 144-174 “percepto, afeto, conceito”.
- Deleuze, G.** (2015). *Imagem-tempo*. In Documenta (Ed.), D.
- Deren, M.** (1946). *An Anagram of Ideas on Art, Form, and Film*. Alicat Book Shop Press.
- Deren, M.** (1953). *Cinema 16 symposium. Poetry and the Film*. Nova Iorque, com Dylan Thomas, Arthur Miller, Maya Deren, Parker Tyler e Willard Maas.
- Deren, M.** (1960). *Chamber Films: Program notes for a 1960 presentation*. (p. 252 em Essential Deren: Collected Writings on Film).
- Deren, M.** (2005). *Essential Deren: Collected Writings on Film*.
- Duchamp, M.** (1957). *O Ato Criativo*. Tradução por Rui Cascais Parada. Água Forte, 1997.
- Foucault, M.** (2013). *O corpo utópico, as Heterotopias*.
- Freud, S.** (1919). *The Uncanny*. Imago, Bd. V.
- Gullar, F.** (1959). *Teoria do Não-Objeto*.
- Gunning, T.** (1989). *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator*.
- Gunning, T.** (1986). *The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde*.
- Hanhardt, J. G.** (1985). *The Passion for Perceiving: Expanded Forms of Film and Video Art*, em *Video: The Reflexive Medium*, p. 213-216, Art Journal, CAA - College Art Association, Vol. 45, No. 3.
- Hobbs, R.** (1981). *Robert Smithson: Sculpture*. Cornell University Press.
- Jung, C.** (1964). *Man and His Symbols*, cp.1 Approaching the Unconscious, Dell Publishing.
- Kermabon, J.** (1995). *A Máquina de Hipnose*, Entrevista a Raymond Bellour por Jacques Kermabon, Cadernos de Subjetividade, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, v. 3.
- Krauss, R.** (1976). *Video: The Aesthetics of Narcissism*. October, vol.1, 51–64.
- Krauss, R.** (1986). *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. The MIT Press.
- Krauss, R.** (1994). *The Optical Unconscious*. Massachusetts Institute of Technology, Ed 4.

- LeRoy, A., & Bortzmeyer, G.** (2015). *Bellour by Bellour*: Seleções de uma entrevista conduzida por Gabriel Bortzmeyer e Alice LeRoy. Tradução e Edição por Alistair Fox.
- Machado, A.** (1997). *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Papirus.
- Mactaggart, A.** (2010). *The Film Paintings of David Lynch: Challenging Film Theory*. Intellect.
- Marks, L. U.** (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*.
- Mekas, J.** (1999). *A Few Notes on Maya Deren*. in *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren and Cindy Sherman*, ed. Shelley Rice. Massachusetts: MIT Press.
- Metz, C.** (1982). *The Imaginary Signifier*. Indiana University Press.
- Mire, M.** (2015). *Fantasmagorias: a imagem em movimento no campo das artes plásticas*. Dissertação de doutoramento. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Mulvey, L.** (1996). *Fetishism and curiosity*. Indiana University Press.
- Nichols, B.** (2001). *Maya Deren and the American Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press.
- Novaes, B. B.** (2018). *A visualidade háptica no cinema de poesia de Joel Pizzini*. POIÉSIS, 17(27), 135.
- Osborne, P.** (2001). *Installation, Performance, or What?* Oxford Art Journal, 24(2), 147–154.
- Parente, A.** (2008). *Cinema de artista: cinema de atrações, cinema expandido, cinema de exposição*. Revista POIÉSIS, 9(12), 11–14.
- Parente, A.** (2008). *Cinema de exposição, o dispositivo em contra: campo*. Revista Poésis.
- Parente, A.** (2009). *A Forma cinema - Variações e ruturas*. in MACIEL, Katia (Org) *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa. p. 23-47.
- Pêra, E.** (2018). *O Espectador Espantado*, Dissertação de doutoramento. Universidade do Algarve.
- Poe, E. A.** (1850). *A Dream Within a Dream*, from *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, ed. R. W. Griswold. New York: J. S. Redfield. Public Domain.
- Radner, H.** (2018). *Raymond Bellour - Cinema and the moving image*, p. 52-69 *Cinema and the Body: The Ghost in the Theater*, Edinburgh University Press Limite.
- Rancière, J.** (2001). *De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema*, Tradução de Luiz Felipe G. Soares (RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Le Seuil.
- Rancière, J.** (2003). *Les écarts du cinéma, As distâncias do cinema*, Tradução de Estela dos Santos Abreu.
- Rees, A. L.** (2019). *A History of Experimental Film and Video*. British Film Institute.
- Rist, P., & Anderson, L.** (1996). *Laurie Anderson and Pipilotti Rist meet up in the lobby of a Hotel in Berlin*. Parkett 48.
- Rosen, P.** (1986). *Narrative, Narrative, Apparatus, Ideology: a film theory reader*, Columbia University Press.

Schefer, R. (2020). *O ato de ver. À pala de Walsh*. <https://apaladewalsh.com/2020/07/cites-de-la-plaine-o-acto-de-ver> .

Schneemann, C. (1970). *Expanded Cinema: Free Form Recollections of New York*.

Shaw, C., & Turpin, E. (2018). *The Work of Wind: Land*. K. Verlag.

Smithson, R. (1968.) *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, Artforum.

Smithson, R. (1969). *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*. In Smithson, Robert; FLAM, Jack D. - Robert Smithson: The Collected Writings, p. 119-133.

Smithson, R. (1996). *A Provisional Theory of Nonsites*, In Robert Smithson: The Collected Writings, Jack Flam. University of California Press.

Taschen, editora, (2010). *Livro dos símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas*

Vanderbeek, S. (1966). *Culture: Intercomunicação e cinema expandido*, Texto inicialmente publicado em Film Culture n° 40. pp. 15-18.

Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema*, P. Dutton & Co.

MEDIA AUDIOVISUAL CONSULTADA

Aldo Tambellini | The Tanks – Tate Modern Museum.
<https://www.youtube.com/watch?v=CwLJtAeYy3k>

Ben Russell - Psychedelic Ethnography.
<https://www.youtube.com/watch?v=smurBqTyA-Q>

William Kentridge Interview: How We Make Sense of the World.
<https://www.youtube.com/watch?v=G11wOmxoJ6U>

Lis Rhodes - "An Opposition to Commercial Cinema" | The Tanks.
<https://www.youtube.com/watch?v=ts5uT0Pdj4c>

Tony Oursler - "Electronic effigies": Between two spaces.
<https://www.youtube.com/watch?v=RNrwxYeHw-I>

Modern Women: Barbara Hammer on Maya Deren.
<https://www.youtube.com/watch?v=3pTVbQilDqY>

Raymond Bellour: the experience of in-betweenness.
<https://www.youtube.com/watch?v=PORr3mbhags>

Can My Body Be Art? | How Art Became Active | Ep. 2 of 5 | TateShots.
<https://www.youtube.com/watch?v=KFvIaVaOmug>

Does Performance Art Need to be Experienced Live? | How Art Became Active | Ep. 4 of 5 | TateShots.
https://www.youtube.com/watch?v=-5ObKMT27_0

Joan Bakewell, "In conversation with Marcel Duchamp", Late Night Light up, 28 min. BBC Arts, 1968.
<https://www.bbc.co.uk/programmes/p04826th>

What is Expanded Cinema?
<https://www.youtube.com/watch?v=IDJqA6jOXYw>

OBRAS DA AUTORA:

VÍDEO¹⁷

Oliveira, Irina. (2019). *Habitar a Máquina*. Filme. myipleiria-my.sharepoint.com

Oliveira, Irina. (2020). *Semear, Ouvir, Fluir*. Filme. myipleiria-my.sharepoint.com

Oliveira, Irina. (2023). *Terra Oca*. Vídeo. myipleiria-my.sharepoint.com

Oliveira, Irina. (2023). *Olho-Vento*. Filme. myipleiria-my.sharepoint.com

Oliveira, Irina. (2024). *Na pele do Olho-Vento*. Vídeo-instalação.

DESENHO

Oliveira, Irina. (2015). *Daydream*. Pastéis de óleo. (ver fig. 54)

Oliveira, Irina. (2022). *Vento-foguetão*. Caneta vermelha. (ver fig. 52)

Oliveira, Irina. (2022). *Fantasma Errante*. Caneta preta. (ver fig. 51)

Oliveira, Irina. (2022). *Modo primário de pensar um filme*. Lápis e canetas de cor. (ver fig. 50)

Oliveira, Irina. (2022). *Vestígios*. Dedadas com tinta preta. (ver fig. 49)

Oliveira, Irina. (2022). *Olho-Vento*. Lápis de cor e pastéis de óleo. (ver fig. 53)

FOTOGRAFIA

Oliveira, Irina. (2022). *Janela-fantasma*. Fotografia analógica. (ver fig. 1)

Oliveira, Irina. (2022). *Cara de pedra & Vacas com asas*. Fotografia digital. (ver fig. 23)

Oliveira, Irina. (2022). *Coleção de Pegadas*. Fotografia digital e analógica. (ver fig. 46 & 47)

Oliveira, Irina. (2022). *Lugar de contacto*. Fotografia digital. (ver fig. 43)

Oliveira, Irina. (2022). *Percurso-Caminhada* com Pedro Tropa. Desenho, fotografia. (ver fig. 45)

¹⁷ É sugerido que se faça *download* dos filmes para uma melhor visualização.

OBRAS DE OUTROS AUTORES

- Ader**, B. J. (1974). *In Search of the Miraculous*. Arte conceptual.
- Beckett**, S., & **Schneider**, A. (1965) *Film*. Filme.
- Campus**, P. (1971). *Kiva*. Instalação.
- Clark**, L. (1963). *O dentro é o fora*. Escultura.
- Deren**, M. (1943). *Meshes of the Afternoon*. Filme
- Deren**, M. (1946). *Ritual in Transfigured Time*. Filme.
- Duchamp**, M. (1946-1966). *Étant Donnés*. Instalação.
- Estrela**, A. (2010). *Le Moiré*. Instalação.
- Fleming**, V. (1939). *O feiticeiro de Oz*. Filme.
- Graham**, D. (1974). *Present Continuous Past(s)*. Instalação.
- Ito**, T. (1981). *Spacy*. Filme.
- Ivens**, J. (1965) *Pour le Mistral*. Filme.
- Ivens**, J. (1988) *A Tale of the Wind*. Filme.
- Jarman**, D. (1993). *Blue*. Filme.
- Keaton**, B. (1924). *Sherlock Jr*. Filme.
- Kelly**, R. (2001). *Donnie Darko*. Filme.
- Lynch**, D. (1968). *Alphabet*. Filme.
- Lynch**, D. (1977). *Eraserhead*. Filme.
- Lynch**, D. (2002). *Rabbits*. Filme.
- Magritte**, R. (1937). *La reproduction interdite*. Pintura.
- Monteiro**, J. C. (2003). *Vai e Vem*. Filme.
- Oliveira**, M. de. (2010). *O estranho caso de Angélica*. Filme
- Pêra**, E. (2016). *O Espectador Espantado*. Filme-ensaio.
- Picasso**, P. (1932). *Girl before a mirror*. Pintura
- Rovner**, M. (1997-98). *Border #8*. Pintura.
- Sjöström**, V. (1928). *The Wind*. Filme.
- Smithson**, R. (1970). *Mirror Displacements*. Arte conceptual, fotografia, texto.
- Smithson**, R. (1970). *Spiral Jetty*. Land art.
- Tambellini**, A. (1965). *Black Zero*. Instalação, Filme Expandido.
- Vertov**, D. (1929). *The man with the movie camera*. Filme.
- Weerasethakul**, A. (2010). *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*. Filme.

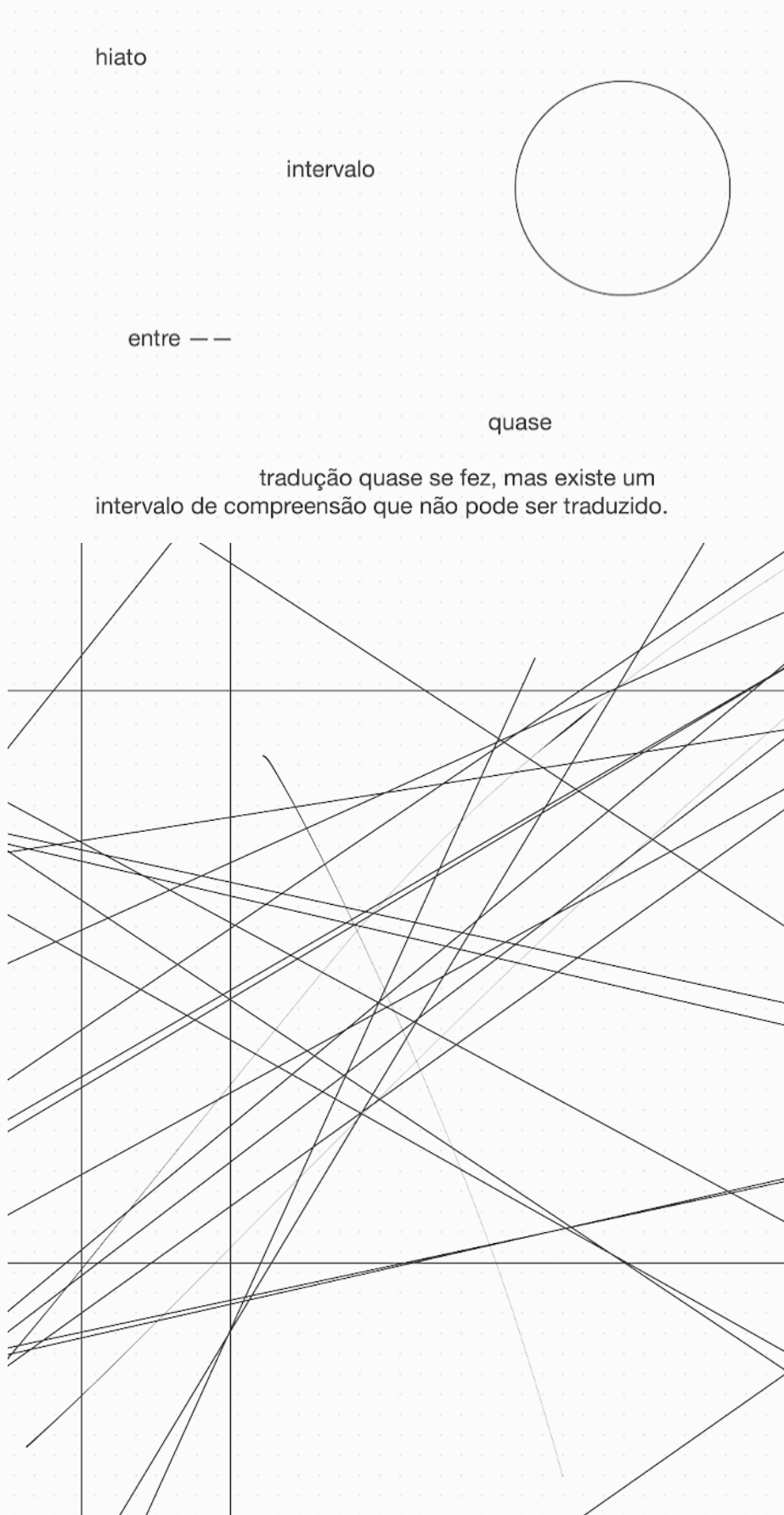


Figura 71. Notas de um caderno de ideias intitulado “*Vento, um sonho lento*”. 2022-23.

HIATO - FENDA - LIMIAR



A handwritten signature in black ink. The first part is a stylized symbol consisting of a vertical line with a dot in the middle, crossed by a horizontal line and a diagonal line. This is followed by the name "Otho-Venton" written in a cursive, flowing script.

2024