



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

Circunscrição de um Anti-Cinema

Relatório de Projeto Final apresentado à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Cinema

Benjamim Gomes

Porto, novembro de 2023



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

Circunscrição de um Anti-Cinema

Relatório de Projeto Final apresentado à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Cinema

Benjamim Gomes

Trabalho efetuado sob a orientação de

Professora Doutora Maria Coutinho

e coorientação de

Professor Diogo Tudela

João Maria Gusmão

Porto, novembro de 2023

Resumo

Com o seguinte relatório pretende-se expor e documentar as várias fases de desenvolvimento de uma prática aqui intitulada como Anti-Cinema apoiando-se nas várias instanciações práticas deste projeto, nomeadamente as performances intituladas *Vórtice Magnético ou Mecanismo de Dobra Fantasmática e Electroestática Especular // Circuito de Desfiguração Magnética*, produzidas no contexto de projeto final do Mestrado em Cinema da Escola das Artes.

O presente relatório tem duas secções, uma intitulada ‘Movimentos’, que é uma cronologia da elaboração prática do projeto e das suas apresentações, e outra intitulada ‘Fragmentos’ onde se abordam as referências teóricas e se faz uma esquematização minimal de um Anti-Cinema, alicerçado principalmente no projeto Anti-Filosófico de Gilles Grelet desenvolvido na sua obra *Theory of the Solitary Sailor*.

O objectivo desta prática e aquilo a que este relatório pretende conduzir, embora seja insuficiente para tal, é a subjectivação integral do sujeito, isto é, a sua separação do Mundo que o utiliza para se constituir através do mecanismo da Especularidade Suficiente que toma várias figuras: o Cinema, a Filosofia, a História, etc.

Palavras-chave: anti-cinema; especularidade suficiente; anti-cinematógrafo; tempo; acidente; lugar.

Abstract

The following report aims to expose and document the various stages of development of a practice here designated as Anti-Cinema based on the various practical instantiations of this project, namely the performances *Vórtice Magnético ou Mecanismo de Dobra Fantasmática* and *Electroestática Especular // Circuito de Desfiguração Magnética*, produced in the context of the final project of Escola das Artes' Master's Degree in Cinema.

This report will have two sections, one titled 'Movimentos' which presents a chronology of the practical development of the project and its presentations, and another called 'Fragmentos' where we discuss the theoretical references and create a minimal schematic for an Anti-Cinema, mainly taking from Gilles Grelet's Anti-Philosophical project developed in his work *Theory of the Solitary Sailor*.

The purpose of this practice and that which this report intends to aim at, despite being insufficient for this, is the integral subjectivation of the subject, its separation from the World that uses him to constitute itself through the mechanism of Sufficient Specularity which takes various forms: Cinema, Philosophy, History, etc.

Keywords: anti-cinema; sufficient specularity; anti-cinematograph; time; accident; place.

Índice

Lista de Figuras	7
[Primeira Nota] Introdução	9
[Primeiro Movimento] Iniciação Conceptual	11
[Segundo Movimento] Iniciação Técnica	12
[Terceiro Movimento] Três Propostas	14
[Quarto Movimento] Vórtice Magnético ou Mecanismo de Dobra Fantasmática (Primeira Instanciação Prática)	17
[Segunda Nota] Sinopse de Vórtice Magnético ou Mecanismo de Dobra Fantasmática	19
[Quinto Movimento] Reflexão sobre todos os desenvolvimentos até então	20
[Sexto Movimento] Electroestática Especular // Circuito de Desfiguração Magnética (Segunda Instanciação Prática)	22
[Terceira Nota] Sinopse de Electroestática Especular // Circuito de Desfiguração Magnética	24
[Quarta Nota] Intersecções Teóricas	25
[Primeiro Fragmento] O Realizador Solitário	30
[Segundo Fragmento] Anti-Cinematógrafo	33
[Terceiro Fragmento] Espaço	39
[Quarto Fragmento] Toda a resistência é um lance de dados	41
[Quinto Fragmento] Tempo	43
[Sexto Fragmento] O Anjo	48
Especulação sobre movimentos futuros	50
Nota Final	51
Bibliografia	52
Apêndices	54
[1] Dossier Pré-Produção	54
[1.1] Ficha Técnica	54
[1.2] Nota de Intenções	54
[1.3] Sinopse	56
[1.4] Tratamento Estético e Conceptual	56

[1.5] Referências Visuais	60
[1.6] Calendário de Produção	69
[1.7] Orçamento e Montagem Financeira	70
[2] Documentação do Projeto	72
[2.1] Montagem da Estrutura	72
[2.2] Primeiros Testes	74
[2.3] Vórtice Magnético ou Mecanismo de Dobra Fantasmática	76
[2.4] Electroestática Especular // Circuito de Desfiguração Magnética	78
[3] Orçamento Realizado	81

Lista de Figuras

Figura 1 - <i>Crouching Nude</i> (1951), Francis Bacon. Coleção Privada.	60
Figura 2 - <i>Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion</i> (Second Version) (1944), Francis Bacon. Tate Britain. Londres, Reino Unido.	61
Figura 3 - <i>September</i> (2010), Gerhard Richter. MoMA. Nova Iorque, Estados Unidos da América.	61
Figura 4 - <i>Ice (1)</i> (1989), Gerhard Richter. The Art Institute of Chicago. Chicago, Estados Unidos da América.	62
Figura 5 - <i>5.5.89</i> (1989), Gerhard Richter. The Metropolitan Museum of Art. Nova Iorque, Estados Unidos da América.	62
Figura 6 - <i>Seascape</i> (1998), Gerhard Richter. Guggenheim Bilbao. Bilbao, Espanha.	63
Figura 7 - <i>Cloud (Wolke)</i> (1971), Gerhard Richter. MoMA. Nova Iorque, Estados Unidos da América.	64
Figura 8 - <i>6.5.1989</i> (1989), Gerhard Richter. The Metropolitan Museum of Art. Nova Iorque. Estados Unidos da América.	65
Figura 9 - <i>Clipping Iceberg</i> (1824), Caspar David Friedrich. Hamburger Kunsthalle. Hamburgo, Alemanha.	65
Figura 10 - Fotograma de <i>4/61 Walls-Positive-Negative and Path</i> (1961), Kurt Kren.	66
Figura 11 - Fotograma de <i>Mozart Dissolution</i> (2006), Siegfried Fruhauf.	66
Figura 12 - Fotograma de <i>Frontal</i> (2002), Siegfried Fruhauf.	67
Figura 13 - Fotograma de <i>Dream Work</i> (2001), Peter Tscherkassky.	67
Figura 14 - Fotograma de <i>Train Again</i> (2021), Peter Tscherkassky.	68
Figura 15 - Montagem da estrutura.	72

Figura 16 - Montagem da estrutura.	72
Figura 17 - Montagem da estrutura.	73
Figura 18 - Montagem da estrutura.	73
Figura 19 - Montagem da estrutura nas primeiras filmagens.	74
Figura 20 - Fotograma do primeiro teste filmado na Escola das Artes.	74
Figura 21 - Imagem da estrutura enquanto se filmava na Foz do Porto.	75
Figura 22 - Fotograma dos testes filmados na Foz do Porto.	75
Figura 23 - Montagem da estrutura para a apresentação do projecto no Serralves em Festa.	76
Figura 24 - Fotograma da gravação do percurso feita antes da apresentação do projecto no Serralves em Festa.	76
Figura 25 - Fotografia da apresentação do projecto no Serralves em Festa.	77
Figura 26 - Fotografia da apresentação do projecto no Serralves em Festa.	77
Figura 27 - Montagem da estrutura e da sala para a apresentação do projecto no Panorama.	78
Figura 28 - Montagem da estrutura e da sala para a apresentação do projecto no Panorama.	78
Figura 29 - Apresentação do projecto no Panorama.	79
Figura 30 - Apresentação do projecto no Panorama.	79
Figura 31 - Apresentação do projecto no Panorama.	80

[Primeira Nota] Introdução

O projecto final de mestrado que este relatório visa representar não é, nunca foi, nem nunca será um filme. O verdadeiro objeto aqui discutido será sempre um movimento, a separação do sujeito do domínio do Cinema, uma arte que desde muito cedo sofreu uma mutação, ou talvez até mutilação, que se tornou num ponto de viragem fundamental, a partir do qual várias estirpes de Cinema se desenvolveram, todas elas competindo pela massa humana que lhes dá vida e que ao longo de quase século e meio devastaram completamente a potência desta arte. Irei abster-me de desenvolver qualquer ideia sobre este último tema pois a decisão principal relativamente à minha posição ainda está por definir.

A posição central que informa todo o texto é a da renúncia, contudo esta pode e irá tomar duas formas contrárias, mas que não se anulam necessariamente, apenas afundam todo este projeto numa contradição tão profunda que posso desde já declarar que não se chega a nenhum lado, apenas se dá um primeiro passo naquela que parece ser a direção correta. A primeira forma é a da renúncia terrorista, principalmente sob o signo de Emil Cioran, para todos os momentos em que achar necessário atacar diretamente tudo o que se coloque no caminho do projeto, sendo o maior inimigo o próprio Cinema. A segunda é a de um asceticismo direcionado para encontrar o mínimo necessário, dentro desta arte, para viver, cortando qualquer outra relação possível com ela e afirmando assim uma separação unilateral. Esta forma constitui-se, embora não exclusivamente, a partir de passagens de *Theory of the Solitary Sailor*, de Gilles Grelet.

Originalmente a intenção seria a de seguir o programa herético de Grelet sem qualquer concessão ao Cinema, contudo, tendo agora acabado (para já) todas as experiências possíveis dentro da janela temporal alocada para este mestrado, verifiquei que o projeto que foi desenvolvido (a componente prática) é insuficiente para poder ir ao encontro do objetivo de Grelet, o da subjetivação integral do humano. Daí ser necessário manter os desvios desse programa, de modo a ser o mais exacto possível para com as circunstâncias do presente.

Assim, irei também desviar-me da forma inicial deste relatório que passava por uma análise pormenorizada do livro de Grelet, avançando depois para uma descrição do projeto prático, demonstrando como este se alinhava com aquele. Optei, pois, por uma metodologia mais fragmentária que, à custa de uma coesão mais próxima de um sistema (mesmo que não sistemático), oferece uma

maior resistência a todas as viragens do trajeto proposto. Já que afinal, seguindo Grelet, aquilo que propomos é uma circunscrição esperando que este trajeto tortuoso clarifique o suficiente o projecto, uma vez que não há nenhum destino para o qual apontar.

A forma deste relatório será então a seguinte: primeiro será descrito todo o processo prático iniciado em outubro de 2022 até às suas duas “exibições” públicas, a primeira em junho de 2023 e a segunda em setembro do mesmo ano; de seguida organizar-se-ão vários blocos de texto que suturem a este corpus prático a investigação teórica desenvolvida em paralelo – é aqui que se irá privilegiar a forma fragmentária previamente referida.

[Primeiro Movimento] Iniciação Conceptual

Depois de procurar desenvolver dois filmes diferentes nos dois anos que precederam o começo deste projecto, decidi cortar com o conjunto de ideias que tinha guardadas e começar algo novo, numa escala mais “pequena”. Pois aquilo que tinha começado a desenvolver assentava principalmente em colagens de textos a partir das quais se desenvolveria uma “ficção”, abordagem esta que, de modo a oferecer o máximo de material possível com que trabalhar na montagem, acabou por levar a textos de proporções colossais.

O novo projecto partiu, então, do romance *Moby Dick* de Herman Melville. A adaptação não seria integral, embora houvesse também um interesse prévio em experimentar com várias formas diferentes de Cinema – o que poderia tornar-se uma abordagem interessante tendo em conta os vários capítulos não narrativos do livro – mas seria apenas focada na relação entre as três figuras centrais da obra: o capitão Ahab, Ishmael e Moby Dick.

Uma relação que seria compreendida na sua forma mais radical e minimal, Ahab, enquanto motor narrativo cujo movimento o leva inevitavelmente ao encontro da baleia, esta sendo o evento limite da narrativa; isto é, o seu encontro com Ahab, já profetizado, leva inevitavelmente à destruição deste último e assim ao fim da história central do romance, sendo que esta história está contida dentro da de Ishmael, o narrador que sobredetermina todo o livro pois é dele que tudo parte; Ahab e Moby Dick podem nunca ter realmente existido. Este esquema é então transposto para um plano metacinemático, onde Ahab se torna o realizador, Ishmael a câmara e Moby Dick o próprio filme. Assim, este finíssimo levantamento do romance em conjunto com algumas decisões que aproximam conceptualmente o projeto da obra de Melville, servirão como bússola que norteia todas as explorações feitas até agora e no futuro.

[Segundo Movimento] Iniciação Técnica¹

Tecnicamente, todo o desenvolvimento do dispositivo que utilizo para este projeto desenvolveu-se a partir de uma ideia inicial, a de filmar em cassete. Um dos meus maiores interesses dentro do Cinema passa por alguns realizadores que trabalham a película enquanto dispositivo em si mesmo e não apenas como suporte físico para as imagens que querem produzir. Assim, procurando também uma forma de me aproximar a este tipo de práticas, decidi que a fita magnética teria de ser um interveniente central no filme, não só pelas suas propriedades materiais, mas também pela forma como produz imagens, ou ainda pela sua acessibilidade (comparativamente à película).

Aqui, o verdadeiro interveniente na formação de imagens não é a luz, mas sim o sinal elétrico que é magnetizado sobre a fita. Neste projecto a câmara perde a sua importância enquanto principal gerador de imagem, dando esse espaço ao sinal e à sua possível manipulação, tanto por via eletrónica (com manipulação directa), como pela própria forma de filmar e interação entre o espaço filmado e a sua captura eletrónica. Para além desta preocupação com o mecanismo de captura e a conversão do real em imagem, interessa-me não só explorar as propriedades do VHS enquanto pedaço de tempo indexado a um espaço limitado, mas também como é que esta relação pode ser um ponto de origem de imagens, seja manipulando a velocidade de leitura da fita, seja manipulando a própria informação nela contida, como os *timecodes*, ou magnetizando ainda várias fontes sobre o mesmo excerto de fita.

A utilização do VHS trouxe vários problemas técnicos para cima da mesa. O primeiro destes era não haver nenhuma câmara mini dv funcional na faculdade. Das várias câmaras disponíveis, a que se apresentava em melhor condição de utilização era uma Sony que ainda emitia sinal via AV. Decidiu-se então utilizar esta câmara, enviando posteriormente o sinal desta para um VCR que gravaria então em VHS. O principal problema deste sistema passava agora a ser a fonte de alimentação elétrica, visto que o VCR não poderia funcionar com uma bateria externa.

A solução foi utilizar um pequeno gerador e construir uma estrutura de ferro com rodas acopladas que permitiria o transporte de todo o sistema e funcionando assim como um único dispositivo de captura.

¹ As várias etapas do desenvolvimento do dispositivo e alguns fotogramas gerados no seu teste aqui referidos podem ser visionadas a partir da Figura 15 à Figura 22 (pp.72-75).

Enquanto se preparava este dispositivo foram feitos *screen tests* com a atriz Inês Vicente tendo em vista o funcionamento desta enquanto *stand in* do realizador, portanto interpretando Ahab no filme que estava planeado ser feito. Estes testes foram apenas dois planos fixos da atriz a interpretar um curto texto criado a partir de uma colagem de “A Valquíria”, de Wagner, de *O Aleluia*, de Bataille e *O Anjo do Desespero*, de Heiner Müller. Esta experiência foi satisfatória tendo em conta os planos iniciais para o projeto. Contudo, assim que se testou o dispositivo já construído, percebi que seria difícil incluir uma atriz. Nestes segundos testes, verificou-se que o sistema de filmagem funciona como um ressintetizador do real formando imagens altamente específicas, tendo em conta a qualidade da câmara e as suas especificações técnicas, a velocidade de gravação do VCR, a qualidade da cassete VHS e a trepidação do gerador que também modula a imagem. Deste modo, a utilização de um intérprete teria de ser extremamente bem pensada, para além de qualquer planeamento normal, de modo a não reduzir a imagem. Todo este desenvolvimento técnico acentuou a importância do próprio dispositivo sendo essa a linha em constante negociação ao longo do projeto: a exploração do próprio dispositivo e a exploração das imagens que este permite criar.

[Terceiro Movimento] Três Propostas

Após estes dois primeiros testes foram pensados três projetos diferentes:

1- Túnel Fantasma²: Este projeto seria o de maior destaque tendo em conta que seria o único que se apresentaria como um filme. No livro *Moby Dick*, quando Ishmael refere várias lendas marinhas, uma delas é a da Lagoa Escura na Serra da Estrela. Acreditava-se que a lagoa tinha uma ligação ao alto mar visto que no seu fundo parecia avistar-se destroços de navios.

As filmagens para este filme ocorreriam principalmente em túneis, minas ou grutas e utilizar-se-iam as especificidades da câmara para cartografar o túnel especulativo que ligaria a lagoa ao mar utilizando duas particularidades do dispositivo. A primeira seria a capacidade deste de indexar à imagem o percurso que faz. Qualquer acidente no trajeto tem uma tradução na imagem. A segunda seria o efeito da sincronização dessíncrona entre a velocidade do obturador e a trepidação criada pelo gerador que faz com que a imagem ganhe uma fluidez aquática que a aproxima da ideia do projeto.

Haveria também a possibilidade de incluir a atriz, funcionando como guia da câmara. Mas essa seria possivelmente uma participação redundante, já que, tendo em conta o dispositivo utilizado para filmar, este sugere sempre que há alguém “ao leme”. De resto, esta hipótese nunca pareceu trazer algo de indispensável para o projeto.

O som do dispositivo a percorrer os locais escolhidos seria captado em sincronia com as filmagens, sendo apenas utilizado um microfone omnidirecional. A gravação seria feita diretamente para fita magnética, fosse para a cassete VHS que estaria a captar as imagens, fosse para uma cassete áudio num leitor de cassetes.

² Os três títulos eram apenas provisórios e não houve nenhuma concretização destes projetos até à finalização do presente relatório.

2- Leviatã Magnético: Aqui explorar-se-iam as possibilidades de geração de imagem da própria fita magnética reconfigurando o dispositivo para outro sistema.

Assim utilizar-se-ia um *loop* de fita VHS montado em duas cassetes, introduzidas em dois VCRs, criando um percurso contínuo que atravessaria os dois equipamentos, sendo que um dos VCRs estaria a gravar, tendo a cabeça de apagar desativada de modo a magnetizar o sinal constantemente sobre si próprio, e o outro estaria a reproduzir em permanência.

Ao *input* do primeiro estaria ligada uma câmara que filma a projeção e um microfone omnidirecional que capta o som ambiente da sala que consistiria essencialmente no ruído do gerador.

Ao *output* do segundo estaria ligado o projetor e pelo menos um par de colunas que amplificaria todo o som gravado no *loop* e assim devolvendo ao microfone o som gerado inicialmente.

O *loop* de VHS seria feito a partir de um pedaço de fita virgem, utilizando assim este circuito para gerar imagem apenas a partir do material e da sua modulação eletrónica e física (a trepidação também se traduziria na imagem). A duração deste filme seria correlativa à autonomia do gerador.

3- Cetáceo Fantasma: baseado num sistema criado previamente para um outro projeto³ a ideia aqui seria próxima do Leviatã Magnético. Contudo, ao invés de tentar, a partir de acidentes electrónicos e físicos, gerar imagem sobre fita “vazia”, o objeto utilizado seria um conjunto de cassetes pré-gravadas com duas ou três horas de duração cada. Estas várias cassetes seriam filmagens do mesmo plano à mesma hora do dia da Lagoa Escura na Serra da Estrela, sendo o som síncrono gravado diretamente na fita VHS. Cada uma das cassetes seria reproduzida em simultâneo em vários VCRs, um por cassete, e cujos sinais seriam depois processados.

O sinal vídeo seria misturado em vários pequenos circuitos que consistem em dois *inputs* paralelos RCA e um *output* RCA com um potenciómetro no meio que permite escolher a fracção de cada sinal que é transmitida.

³ Este projecto intitula-se BLU · BLAU · BLEU · AZUL e foi concebido por Benjamim Gomes e Intersectio para o Cineclubes da Escola das Artes em 2021.

Estes misturadores de vídeo seriam progressivamente misturados sempre pelo mesmo processo (somar dois sinais num só) até obter um único sinal conjunto que seria transmitido para uma televisão CRT. Graças à forma de funcionamento desta os vários sinais são captados simultaneamente em áreas diferentes do ecrã permitindo assim uma colagem das várias imagens.

Deste modo, a partir de uma manipulação ao vivo dos vários misturadores, modular-se-ia a imagem de modo a tentar conjurar figuras alienígenas, eventualmente sugerindo a presença de *algo* na Lagoa Escura, conhecida como o lago de Loch Ness português. O som sofreria exatamente o mesmo tratamento mas numa mesa de mistura: os vários *outputs* de som dos VCRs seriam ligados aos canais da mesa e seriam também manipulados ao vivo.

[Quarto Movimento] Vórtice Magnético ou Mecanismo de Dobra Fantasmática (Primeira Instanciação Prática)⁴

Aproximadamente no mesmo calendário em que foram definidos estes três projetos como vias para explorar as possibilidades práticas do dispositivo criado, surgiu a possibilidade de submeter um projeto à Fundação de Serralves de modo a figurar na programação de 2023 do festival “Serralves em Festa”. Tendo em conta a janela temporal limitada para enviar e preparar a proposta, decidi submeter o segundo projeto, “Leviatã Magnético”, pois era o único que conseguiria desenvolver com os meios que tinha à disposição na altura, ao contrário dos outros dois para os quais seria necessário filmar uma quantidade considerável de material.

Contudo, quando estes planos foram discutidos com os meus orientadores, decidiu-se experimentar inicialmente com algo mais próximo à utilização que se iria dar ao dispositivo nas filmagens do “Túnel Fantasma”, já que, tal como mencionei anteriormente, este seria o projeto principal a desenvolver. Para mais, “Leviatã Magnético” apresentava uma configuração completamente antagónica àquela que foi desenhada para o projecto antes mencionado: ao invés de captar imagens enquanto se movia a estrutura, esta estava fixa e gerava imagens a partir do “nada”. Assim, comecei a pensar numa alternativa que retivesse essa proximidade ao primeiro projeto (mas que não poderia sê-lo) mesmo com outros objetos a serem filmados, pois não teria a possibilidade de criar dois momentos no festival, um de captação de imagens e outro de apresentação destas.

O projeto apresentado, sob o título “Vórtice Magnético ou Mecanismo de Dobra Fantasmática”, consistia então numa configuração próxima ao “Túnel Fantasma”: seria utilizado o trio da câmara, VCR e gerador com a adição de um segundo VCR e de um projetor. Definiu-se um trajeto circular, nos jardins à frente da casa de Serralves, que uns dias antes da *performance* percorri com o dispositivo enquanto captava as imagens para o VCR, utilizando o projetor como fonte de iluminação.

No dia da exibição, repeti este percurso durante 75 minutos utilizando um misturador de vídeo para juntar o sinal da câmara, que captava o percurso ao vivo, e o sinal do VCR, que reproduzia a cassette pré-gravada com o mesmo percurso filmado.

⁴ Para imagens relacionadas com esta instanciação prática, Cf. Figura 23 a Figura 26 (pp.76-77).

Este sinal conjunto era então enviado para o projetor, sinal esse que, através do potenciômetro do misturador, eu podia ir manipulando ao vivo, escolhendo apresentar ou só o percurso que estava a ser feito no momento da *performance* ou só a pré-gravação deste, ou então uma imagem mais abstrata, resultado da junção do sinal dos dois.

[Segunda Nota] Sinopse de Vórtice Magnético ou Mecanismo de Dobra Fantasmática

“Tempo é o que acaba. Tempo é o tempo limitado experimentado por uma criatura sentiente. Sentiente do tempo, isto é – fazendo ajustes ao tempo relativamente ao que Korzybski chama comportamento de intenção neuromuscular respectivamente ao ambiente como um todo...”. (Burroughs, 1979, p.17).

Enquanto dispositivo indexador de tempo, as suas capacidades estão limitadas a uma quantidade finita de espaço sobre o qual emparelha imagens a códigos temporais. Contudo, um elemento estranho perturba o circuito, um fantasma, uma Coisa, um duplo imperfeito que sobrecodifica o espaço que o dispositivo percorre. Assim, um acidente temporal específico deste aparelho técnico é criado onde duas temporalidades diferentes competem pelo mesmo espaço, o limbo eletrónico onde coalesce uma quimera temporal.

[Quinto Movimento] Reflexão sobre todos os desenvolvimentos até então

Poucos dias depois da apresentação em Serralves, reuni com o meu co-orientador João Maria Gusmão com o objetivo de definir uma via a explorar que permitisse fazer um filme tal como proposto com o “Túnel Fantasma”. Até então, embora já existisse uma proposta como base para a discussão, ainda não tinha sido definido concretamente aquilo que seria filmado. A única ideia concreta era a de começar pela Serra da Estrela e pela Lagoa Escura e, após filmar por lá, ver até onde é que as imagens levavam o projeto.

Faltava também uma boa delimitação daquilo que faria nessas filmagens e como é que as concretizaria tecnicamente. Ambos gostávamos dos resultados obtidos em Serralves com o projetor a iluminar a imagem a ser captada. Porém, o movimento da estrutura, que em certos pontos tinha de subir rampas ou descer degraus, quebrava a qualidade das imagens. Ficou então decidido procurar uma abordagem mais próxima à do cinema estruturalista. Aqui, percorreria a paisagem à volta da Lagoa Escura enquanto filmava com o dispositivo configurado de uma maneira similar à de Serralves, ou seja, utilizando o projetor como fonte de luz. Cada filmagem era limitada temporalmente à quantidade de combustível no depósito do gerador e a ideia era experimentar várias quantidades diferentes.

Sendo que o caminho a seguir passaria indubitavelmente pela Lagoa Escura, decidi ir lá e passar um dia para ver se teria alguma ideia por onde começar a trabalhar. Contudo, graças a partes iguais de falta de informação disponível e ignorância minha, só quando cheguei lá é que me apercebi da dificuldade que seria aceder ao local. O trilho que lhe dá acesso, que começa a Noroeste da Lagoa Comprida, é maioritariamente composto por terra batida e pedras sendo impossível fazê-lo de carro. Este trilho exigiria caminhar cerca de 11km para ir até lá e voltar. A única outra alternativa ficava também a 4km de distância que teriam de ser percorridos a pé (8km ida e volta).

Todavia, em vez de terra batida e pedras, teria de atravessar o terreno rochoso da Serra da Estrela, populado também por arbustos. Assim, ficou invalidada qualquer tentativa de filmagem na Lagoa Escura.

Tal impedimento originou um período de reflexão no sentido de perceber que outras alternativas seriam possíveis. Por volta desta altura tinha lido um curto livro que adquiri em Setembro de 2022 intitulado *Theory of the Solitary Sailor* de Gilles Grelet.

Numa primeira leitura, não obstante a pertinência e adequação do tema e reflexões ao motor conceptual do projecto (como um todo), pareceu bastante difícil de o trabalhar em conjunto com as referências teóricas que me orientavam. Ou seja, antes de ter decidido enveredar por projeto no segundo ano do mestrado estava a trabalhar numa dissertação onde planeava articular principalmente Deleuze, Bataille, Nick Land e alguns ensaios da CCRU para desenvolver um esquema para uma ontologia da imagem no Cinema focado no vazio e em como este seria intrínseco à imagem em movimento e à montagem. Não deixaram de ser reflexões e esboços escritos pertinentes no projecto, mas uma leitura a fundo de Grelet, e o facto de ter continuado a operar em segundo plano, motivou o corte com todas as outras referências teóricas.

A articulação teórica entre *Theory of the Solitary Sailor* e o trabalho prático desenvolvido materializou-se apenas na segunda instanciação prática do projeto. Porém, em bom rigor, “Vórtice Magnético” é possível que seja também um produto desta articulação, mesmo sem a base do livro. Na secção destinada à discussão da investigação teórica que informa este projeto serão introduzidas as ideias que permitem estabelecer com mais clareza estas pontes.

[Sexto Movimento] Electroestática Especular // Circuito de Desfiguração Magnética (Segunda Instanciação Prática)⁵

Aproximando-se o final do ano letivo e sendo obrigatória a apresentação de todos os projetos finais no evento Panorama da Escola das Artes 2023 [o Panorama é a apresentação anual dos projectos dos alunos finalistas de todos os cursos e graus], decidi desenvolver uma segunda configuração do dispositivo, desta vez estática, para abrir a amplitude das suas possibilidades práticas.

Inicialmente a ideia seria adaptar a proposta anteriormente mencionada do “Leviatã Magnético” e explorar as possibilidades autogenerativas deste sistema. Durante as montagens verificou-se ser bastante difícil implementar esta ideia na janela temporal disponível. No conjunto do equipamento alocado ao projecto, havia apenas dois VCRs que possibilitavam reproduzir um *loop* VHS devido ao posicionamento do circuito no chassis. Porém, um deles acabou por avariar tornando impossível a concretização da ideia inicial do projeto que assentava na reprodução e gravação contínua do mesmo *loop*. Modificações no circuito poderiam viabilizar o projecto, contudo dependeriam de conhecimentos profundos de electrotecnia e de mais tempo disponível.

A alternativa apresentada consistiu, então, num *loop* de VHS virgem que era reproduzido no VCR. Esta reprodução muito rapidamente encravava devido ao próprio *design* do leitor, que à mínima mudança de velocidade no movimento da fita ao longo do dispositivo ou parava a reprodução ou ejetava a cassete. O sinal vídeo do VCR era dividido em dois, entrando o primeiro num canal de uma mesa de mistura áudio e o outro numa das entradas de um misturador de vídeo – tal como o utilizado em Serralves e mencionado na proposta “Cetáceo Fantasma”. As duas saídas de áudio do VCR (lado esquerdo e lado direito) eram ligadas também a dois canais na mesa de mistura de áudio. Utilizou-se ainda um microfone cardióide para captar o som do gerador que também seguia para essa mesa. Esta estava ligada a um par de amplificadores, um de baixo de 150W, ligado a uma coluna de 350W e um de guitarra de 120W, ligado a uma coluna de 200W.

Uma saída paralela mono da mesa era ligada através de um cabo RCA ao misturador de vídeo, obtendo assim uma imagem a partir deste sinal áudio. O *output* do misturador de vídeo era por fim ligado ao projetor.

⁵ Para imagens relacionadas com esta instanciação prática, Cf. Figura 27 a Figura 31 (pp.78-80).

O resultado deste sistema consistiria na reprodução de estática, sendo a sua conversão para áudio, amplificação e posterior reconversão para vídeo novamente introduzida no sinal de vídeo, criando uma modulação do sinal do VCR onde se formava imagem a partir das frequências amplificadas.

Estas imagens eram, contudo, constantemente interrompidas e substituídas por ecrãs azuis do VCR devido à incapacidade técnica de reproduzir continuamente o *loop*. A duração desta difusão audiovisual seria determinada pela quantidade de combustível no gerador, tendo sido apontada uma duração aproximada de cinco horas, baseada em cálculos estimativos (já que dificilmente se poderia estabelecer a duração real, pois o consumo de energia de todo o sistema não é determinável com precisão).

Infelizmente, devido a problemas levantados pela Escola das Artes e suas complicações burocráticas, foi impossível testar o dispositivo com a devida antecedência de modo a definir a quantidade certa de combustível, acabando por fazer com que, no final, o aparelho tivesse apenas uma hora de autonomia. Porém, pretendia-se desde o início que a peça tivesse uma duração longa já que o funcionamento do dispositivo é bastante acidental. Isto é, não só não se pode controlar o dispositivo, como o seu funcionamento é constantemente interrompido. A longa duração teria permitido ganhar um domínio cada vez melhor sobre os pormenores minuciosos que contribuiriam para um maior disfuncionamento do sistema.

Em termos sonoros apenas se ouvia a amplificação do sinal vídeo e do sinal áudio do VCR, sendo o gerador abafado por estes. A reprodução áudio do VCR também era interrompida quando este parava a leitura do VHS, ouvindo-se então apenas o ruído dos próprios equipamentos de áudio e vídeo. Como esta peça foi apresentada numa sala fechada foi ainda necessário montar um tubo de extração de cerca de 20m que ligava o tubo de escape do gerador ao exterior, impedindo assim que o ar da sala se tornasse irrespirável⁶. Para além do tubo de extracção adicionou-se um detector automático de monóxido de carbono.

⁶ Sendo necessário eu estar presente para controlar o dispositivo durante as cinco horas previstas, utilizei uma máscara com um filtro de monóxido de carbono. Mesmo que os níveis fossem residuais, a exposição prolongada seria na mesma tóxica.

**[Terceira Nota] Sinopse de Electroestática Especular // Circuito de
Desfiguração Magnética**

Quando a baleia morta vira a barriga para o sol, apenas lhe faltaria um par de asas para se tornar um anjo. Contudo as asas nunca virão para a pobre criatura. Apenas a podridão e o progressivo afundar na especularidade, afundando-se no céu.

[Quarta Nota] Intersecções Teóricas

Para um projecto com uma componente conceptual aparentemente central em todas as suas propostas práticas, a ausência de qualquer referência teórica na constituição destas parece impossível. Porém, aquilo que pretendi fazer foi cortar com qualquer sobredeterminação teórica do projeto, isto é, combater a tendência natural para teorizar aquilo que fiz de modo a justificar todas as decisões tomadas, desde as mais determinantes até às de pormenor.

No fundo a metodologia criada foi a seguinte: inicialmente, devido a constrangimentos técnicos, foi necessário conceber um dispositivo que serviu como mapa do projeto. Sobre o corpo mecânico desse sistema estavam todas as coordenadas possíveis, todas as vias de exploração decididas. A reconfiguração para cada instanciação prática funciona assim como o percorrer de um trajeto numa direcção diferente. Gravitando, contudo, sempre à volta de um mesmo núcleo. A prática determina-se em última instância a si e a qualquer projeto teórico, já que este tem de se desenvolver imanentemente a partir da primeira. Não há, portanto, uma teoria transcendente que justifique o que aqui se apresenta.

O objetivo deste projeto, tal como afirmado na primeira nota que introduz o relatório, é uma separação do sujeito do Mundo, à semelhança da que Grelet realizou ao ir viver em alto mar, sozinho no seu barco. Para o autor, a teoria funciona apenas como uma espécie de biografia, onde por um lado expõe a sua vida, mas, por outro, abre-se a uma possível generalização permitindo a que outros indivíduos retirem algumas ideias e se subjectivem integralmente (um separar-se do Mundo), não significando isto que tenham de emular a vida de Grelet. Assim, enquanto Grelet propõe uma anti-filosofia, aqui proponho um anti-cinema. Mas é necessário fazer uma ressalva. Em agosto de 2023 troquei alguns breves *e-mails* com o autor, tentando perceber se o meu projeto realmente podia aspirar a um anti-cinema⁷:

⁷ Os seguintes excertos estão truncados de modo a reunir apenas as partes relevantes à presente discussão. Ao longo destes, serão utilizados alguns conceitos referentes ao livro *Theory of the Solitary Sailor* de Grelet. Mais à frente serão clarificados.

Gilles Grelet: To answer your beautiful question now, yes, I believe it's conceivable to construct a anti-cinema that is to you what sailing is to me in my book.

This anti-cinema, which actually I've been thinking about myself for a while, after some attempts 20 years ago with the Dojo cinéma⁸, would be the development of the cinematograph, id est a cinematographic institution despite and through cinema elucidated as world art (the art of the world and not just the worldly art) par excellence.

Benjamim Gomes: The starting point for my project, although it wasn't formulated along the lines of your book when it began, was precisely the development of a specific device that its usage couldn't be at first appropriated to make Cinema as a worldly task. Or to put it better, it can be used in a worldly manner although it would always be a strange endeavour since it's not an efficient device to use. It weighs a lot, it only films in VHS, so it has a duration limited by the cassette, and since the VCR needs electric current this "camera" needs a generator to power everything so it can be "portable". My current question within all this is if it is possible to use this camera to film and then to grab that film, outside this specific device, and show it as a "complete" work. With this operation I think that there's a reinscription of Cinema in the objects that this camera produces and with that I can't fully get away from its grasp. My current solution is to use it as a camera and as projector, or at least to only allow the film to complete itself in a specific place and time, which for me would be analogous to your idea of finisterre. [...] As a last question, could you please elaborate a bit on why you see cinema as the world art par excellence?

G. G.: Your cinematographic investigations interest me, but I also see a very big gap in relation to my remarks, on the essential point of integral subjectivation. Because your device, however interesting it may be, is not of the order of a Finisterre, since it does not envelop you, as an object and as a subject, beyond the preparation of the

⁸ Colectivo de cinema do qual Grelet fez parte.

filming and the filming itself. even. Your life is elsewhere, whatever your commitment to the practice you develop.

You will perhaps tell me that the actor, on the theater stage, is also in this situation, but I do not think so, an integral theatrical life being the property of actors (unlike actors), within the framework of the institution of the stage and its surroundings and detours (the troupe, the paying audience, the backstage, etc.). And you cannot escape the boat even though your device allows you to step aside. Which joins the definition of cinema, as the art of the world par excellence, since better and more than all the other arts it absorbs and restores, with one recomposition, the world, the flow of worldliness which makes the world. So everything is there — except the subject, except the humans. By principle. Principle that an anti-cinema aims to dismantle. In my opinion, it is about building a system that dominates you as much as you dominate it, with no outside (other than the world). A device alongside which you have no life, except in the residual mode from the outside (the link to your parents, for example).

B. G.: Thank you for the very concise answer! So when you talk about integral subjectivation relating to cinema do you think that an actor in front of the camera adds the human enough or does it need to be the one who makes the film? From what I can understand, a good example of an anti-cinema for you would be something like the work of Jean-Claude Rousseau? Regarding my device, initially I was thinking of working with an actress, to precisely have a subject that would "guide" the device, but I ended up not pursuing that idea since for me the device itself implies a subject even in the images it shows, since for me a presentation of the images that this camera creates doesn't have much sense if the device isn't itself present in the creation of these images as projections. With the implication of the subject I mean that when you see it, at least from my experience, the first thing that people think and ask is "Is this a camera dolly?" which connects the device directly to a subject who needs to move this structure.

Then, to see if I understood your points. Anti-cinema is as such when the subject is integrally subjectivated by it, to have no life next

to it and not simply to try and oppose Cinema as an art that absorbs and restores, except for a recomposition, the flow of worldliness that makes the world.

Looking back on this I see that I might have reduced the world to simply the world of Cinema, this being the life one lives when it is intrinsically connected to Cinema. This is what I trying to dismantle first, through a practice that is firstly removed from it as much as possible, and then for this practice to be radical in a way that Cinema, as world, casts aside this practice and it's subject.

G. G.: Sorry for this long delay between your last letter and my response today: this is mainly due to my current lack of availability, I am working as a port agent this summer, a suitable, consistent job, but rather physical and demanding; but this is also due to the fact that I often prefer to take my time to let things happen without rushing them... But I understand that this could be boring for you! So sorry.

In fact, what characterizes anti-cinema is quite simply its capacity to constitute, for its subject, an integral way of life. Subject necessarily more on the side of writing, production, direction, editing and distribution than of interpretation, if at least the interpretation is delegated and not assumed by the author himself, the the idea being that the author should be the actor himself as much as possible... And yes, the world in question is the world in general, the society of men in general, and not just the small world of professionals in the profession, to which a whole counter-cinema (and not an anti-cinema) makes history, interesting in fact, of claiming to free itself from it. With, between the two, what was called the cinema of authors, etc. As for Jean-Claude Rousseau, thank you very much for mentioning him, I was unaware of his work until now. I therefore cannot say whether or not it illustrates or how an anti-cinema, but I will try, in the coming months, to form an idea on that.

Correspondência trocada com Gilles Grelet, em agosto de 2023.

Tendo em conta a insuficiência que Grelet assinala relativamente à integração subjectiva do humano, não podemos para já afirmar que este projeto é

anti-cinematográfico. No máximo poderemos dizer que estamos no caminho certo e que falta pouco para se chegar a esse objetivo. Será agora necessário abordar o livro de Grelet.

Contudo, não me interessando fazer apenas uma exposição teórica da obra, serão desenvolvidos alguns conceitos que surgem tanto da dimensão prática do projeto, como da obra de Grelet, propondo assim um conjunto de meditações fragmentárias onde certamente outras referências se irão inserir, seguindo aproximadamente a estrutura de *Theory of the Solitary Sailor*. Graças à falha exposta por Grelet não posso afirmar que estas meditações serão anti-filosóficas, mas irei tentar manter a filosofia o mais afastada possível do relatório, de modo a não conspurcar o simples e minimal edifício que temos construído.

[Primeiro Fragmento] O Realizador Solitário

O primeiro passo deste pequeno aparato teórico é estabelecer o sujeito como o axioma a partir do qual pode ser desenvolvida uma prática que o leva à sua subjectivação integral e que subsequentemente pode ser generalizada e retransmitida enquanto teoria. Em *Theory of the Solitary Sailor* este ponto é estabelecido a partir do seguinte:

[0.3] Theory of the solitary sailor: at once that which takes the sailor as object and that of which they are the subject, and in this sense not so much theoretical (neutral, indifferent, epistemological) as *theorrortistic* (armed, vital, gnostic), it is that which makes it possible to *hold* to the zero point, to endow it with the status and function of an axiom with which to orient a set of theorems whose complexity is a detour – a *method*, literally – from simplicity (Grelet, 2022, p.12).

Assim, estes fragmentos procuram contribuir para esta circunscrição de um anti-cinema que temos feito de modo a poder armar o sujeito que propomos, o nosso realizador solitário, para que este se possa afirmar enquanto sujeito. Será importante referir que aquilo que Grelet procura é apenas um método de se tornar verdadeiramente humano: “In short, the anti-philosopher complexifies the figure of the solitary sailor so as to deliver it over to human simplicity, and so as to oppose to the empire of integral realisation the real rebellion of a way of life with integrity” (Grelet, 2022, p.4). Aquilo a que o autor se opõe é apenas ao Mundo que através do princípio da (e)s(p)ecularidade suficiente utiliza os humanos para se constituir, sendo que a filosofia é um dos principais mecanismos deste princípio:

I refer here to philosophy as a function, rather than as a discipline. A function of sufficient s(p)ecularisation, i.e. of encompassing and self-encompassing, of the mastery of masteries, almost always exercised not by itself under its own name, but by or through politics, religion or economics, its three main placeholders, its *lieu-tenants*. From above the formation of the world, from below the adaptation of humans to the world, their transformation into

worldly socialites, philosophy is a second-degree practice: the (transcendental) practice of (empirical) practices. Its place can be and in fact usually is taken by any first-degree practice, with that practice consequently hypostasized as s(p)ecular mastery. In the absence of an explicit philosophy, a placeholder occupies a place that cannot remain vacant. As the keystone of reality in its totalisation and self-aggregation, its world-making, the function of philosophy is absolutely necessary; on the other hand, what occupies its place is everything that is contingent. There is even every reason to consider that philosophy never performs its function better than when it does not act itself, openly, but is hidden, occulted, in so far as absence is its supreme mode of presence, in which it applies its customary disciplinary aspect to itself, like some cantankerous old lady left to the care of the university-hospice (Grelet, 2022, p.95).

Uma outra figura deste mecanismo é também o Cinema, tanto através da forma como este é teorizado, como através da forma como é produzido. Todo o sistema cinematográfico, desde a academia às distribuidoras, assenta neste princípio de especularidade suficiente onde, desde que suficientemente bem justificado, tudo significa tudo – o que torna os objetos deste cinema altamente maleáveis, perdendo qualquer consistência que lhes permita aguentarem-se em pé. De resto, podemos apenas afirmar com Debord: “Não há filme. O Cinema está morto. Não pode haver mais filme” (Debord, 1952).

Contudo, criar esta separação entre o sujeito e o Mundo implica na mesma que o primeiro vá para algum sítio. Grelet utiliza nesse sentido o mar: “The sea makes the void of the world without ever making world. It is no more of the world than it is of another world, an alternative to the world: it is the all-devouring” (Grelet, 2022, p.23). Este esvaziamento do mundo constitui assim um problema para o sujeito, que necessitará de algo para se “manter em pé”.⁹ Para já, falta-nos indicar a nossa alternativa ao mundo, o nosso mar. Esta terá de ter as características enunciadas por Grelet nos pontos 4.2 e 4.3:

⁹ Cf. Anti-cinematógrafo

[4.2] If the sea is not of the world, and is not a world, it is because it is not a reality but the real of reality. It is the living Two, that by and in which creation and destruction, transcendence and immanence, fusion and dispersion, the One and the Multiple reciprocate one another (Grelet, 2022, p.23).

[4.3] Like the melancholy of which it constitutes the *anti-s(p)ecular mirror*, the sea immerses all reality. Elemental, it determines reality itself in the last instance (Grelet, 2022, p.23).

Sendo o real da realidade, o nosso mar terá de determinar em última instância a realidade, constituindo-se esta imanentemente a partir do real. Se o mundo é construído pelos humanos através do mecanismo de especularidade suficiente, isto significa que estes serão então a realidade, funcionando o mar como uma barreira entre eles e mundo: “Do not think it is a matter of the sea against the world, quite the opposite: the sea comes before; it is the *ante-world*” (Grelet, 2022, p.23).

O equivalente ao mar na nossa situação será então o Tempo, entendido aqui não na sua forma abstrata, mas sim na sua forma humana onde se torna determinado pelo real, o humano, mas onde também e simultaneamente determina a realidade e a sua construção.¹⁰ O Tempo é aqui importante pois é também o material mais rudimentar do cinema que começa não com a imagem, mas com o movimento desta. Para qualquer cálculo de movimento será sempre necessário utilizar como variável a velocidade que é calculada a partir de uma relação entre o espaço e o tempo.¹¹

¹⁰ Cf. Tempo

¹¹ Cf. Espaço

[Segundo Fragmento] Anti-Cinematógrafo

Tal como o marinheiro solitário necessita do seu barco, o realizador solitário necessitará de um dispositivo a que chamaremos o anti-cinematógrafo. Entendo por cinematógrafo o dispositivo patenteado pelos irmãos Lumière que permitia filmar, imprimir e projetar. Além disso, era autónomo, funcionando apenas com uma manivela, e relativamente portátil¹². Contudo, nenhuma destas características se aplica propriamente ao nosso dispositivo. O que é imprescindível é empregar um termo que permita apenas a abertura necessária para englobar o mínimo possível de funções (as que correspondam às necessidades do seu utilizador), mas sempre sob uma forma auto-contida, isto é, nunca deixando de ser um dispositivo e não um conjunto deles.

Este anti-cinematógrafo será então aquilo a que Grelet chama instituição, e o antídoto para o problema apresentado no fragmento anterior relativo ao esvaziamento do mundo que o mar faz:

[4.4] Voiding the world without replacing it with anything but an abyss, it leaves space open for the world to return, like a kind of miasma, to try and fill the emptiness. Like air drawn into a vacuum, the world, expelled from the body, comes back in through the window of the soul. Unless it is warded off – which requires, between sea and world, *in place of the void*, a special apparatus: an *institution* (Grelet, 2022, p.23).

Esta instituição não será a ferramenta que o sujeito utiliza para criar um novo mundo, mas aquela que simplesmente lhe oferece o mínimo possível para não ser novamente capturado: “As reality of the real, the institution places the real into relation with reality by way of the subject, real of reality, to which it gives not hands but wings. The institution is that by grace of which one manages to obtain some *traction* upon realities without succumbing to reality: just enough to live without making oneself worldly” (Grelet, 2022, p.27).

¹² A descrição dos componentes do mecanismo pode ser consultada num documento de apresentação da patente, em Fielding (1983), pp.49-51, disponível em: <https://archive.org/details/technologicalhis0000fiel>

Assim, o anti-cinematógrafo possibilita-nos navegar o Tempo e convertê-lo em pequenas realidades que nos permitem viver sem que seja necessário compactuar com o mundo. Todavia, esta instituição não é prótica, ou seja, não estende o humano para lá de si mesmo; nem estas imagens, os objetos proporcionados pelo dispositivo, são representações do mundo e, enquanto tal, homogêneas com a sua exterioridade (5.17), mas sim “(...) a subjective disposition, a truth into which anyone can incorporate themselves by way of a decision” (Grelet, 2022, p.29). Tal como o autor refere:

[5.18] Placing in relation real and reality by acting as a screen between them, the institution does away with the tenebrous s(p)ecularity of their exchange. The (symbolic) screen refuses (imaginary) exchange not by resisting it, but by coming before it: the institutional precedes the prosthetic. The institution is rigorously anti-prosthetic by virtue of being *ante*-prosthetic. Anti-prosthesis of the subject, the institution humanises. *To institute is to give rise to humanity* (Grelet, 2022, p.30).

Desta forma, instala-se uma diferença crucial entre o Cinema e o anti-cinema. No primeiro, os equipamentos funcionam de forma prótica, aumentando as capacidades do sujeito que os opera e funcionando essencialmente de um modo passivo. O único dispositivo ativo no cinema é o da montagem e, em menor grau, tudo aquilo que se passa à frente da câmara, na realidade. Contudo, mesmo aqui, é sobredeterminado pelo movimento da montagem que se impõe a qualquer outro movimento. O grande problema da montagem é que a sua operação básica é a da dissecação. Os blocos de imagem são cortados e suturados seguindo sempre uma visão que os atravessa, uma “narrativa”, e subsequentemente são electrizados e projetados contra uma tela à semelhança de uma catapulta a disparar rochas inertes numa sequência pré-determinada.

A principal função do anti-cinematógrafo é combater esta mortificação das imagens, procurando que cada dispositivo introduzido na produção do filme intervenha ativamente na criação das imagens que o compõem. No nosso caso facilmente se utiliza o anti-cinematógrafo neste sentido, visto que dispensamos completamente (pelo menos para já) a montagem, o grande Ceifeiro do Cinema.

De modo a contornar a montagem propomos o método de Jean-Claude Rousseau e a forma como este olha para cada bloco de imagem filmado tanto no seu trabalho inicial analógico, como na sua actual prática digital. Citando uma sua entrevista dada ao Notebook:

I used Super 8 for what it was. For its materiality. I used cartridges, which last for a little more than 2 minutes if you're shooting on 24 frames per second and around 3 minutes if you're doing 18 frames per second. So from my first film, what I looked for was unity, inside of the cartridge. As if every cartridge was a brick in the composition, in the construction of a film. This can only be done on Super 8. When I started out, in *Jeune femme à la fenêtre en lisant une lettre* (1983), for the first cartridges I shot, it can perhaps be noticed, I had the idea to choose from among the shots I had, the best take, and then to cut out the ones that didn't work: what is normally called montage. But then, after holding this very small, fragile material, for some reason I realized that what I needed was the entire duration of the reel. That it constituted a sort of unity for the film. I like to use the word brick. To make a sort of building with the bricks of Super 8 cartridges. (...) This cannot exist on digital video, which is not without limit, but with which you can make really long takes. It is a very important change. In the Super 8 films I even kept the leader of the film, the end of each reel. (...) I can say that it was for the sake of the independence of each cartridge. In order to refuse, as most as possible, by keeping the leader and with it the independence and unity of each reel, any sort of *raccord*. Their independence allowed me to set each one of them in relation, not only with the previous and the following ones but with the whole, thus creating not a *raccord* but an *accord*. (...) But what is identical, when working on either one of them [digital ou analógico], is that there is never a project. I've never had any project for a film. (...) Because for me there is an intention, that leads to a search, that ultimately leads to the theme one had in mind, this impedes a film. It prevents its coming into being. Picasso said, perhaps quoting Corot: I don't seek, I find. This is fundamental because art is nothing but risk.

(...)

You use the word montage, which I have refused to use for a very long time. What is montage? To relate images in order to say something. As if images became a sign, which is impossible—because then they would no longer be images. An image hides if one uses it in this way. I am not an expert on this vocabulary, but I would say that the image used like this would be an “ersatz,” not an image. It cannot be reduced to a sign that says something, it has nothing to say. We can make it say many things, with montage, but by itself it has nothing to say, it can only be seen, contemplated.

Godard is all about this: who can tell a film of his? You can't! What do you say about a film of Bresson if you tell, for example, the story of Mouchette? It's not seeing the image, not seeing the film. So one must never imagine before seeing an image. In this level, again, there is no difference if you're using film or video. What is usual is to imagine, to have a mental “image,” and to search for the equivalent in reality that fits our previous mental image. But this is not making an image. Because images are found, they cannot be looked for. On the contrary, if we look at the image, if you really look at it, it is the image that imagines. What is a film? A consensual relationship between images that provoke an emotion, a feeling, that should in the end reach a subject. But the subject cannot be seen beforehand. When the subject is seen, the film ends. It's the opposite of the usual way of making films. So I don't seek, I find. It's not comfortable. Bresson liked to cite the beautiful words of Cézanne: “in each stroke I risk my life.” There should be no comfort (Amores, 2019).

No fundo, Rousseau trabalha contra a atomização do Cinema. Todas as imagens unem-se em direcção a uma unidade que não é ideal, mas sim material. Esta unidade fílmica é também autónoma, isto é, o espectador só a pode contemplar, sendo a imagem aquilo que se desenvolve; “(...) it is the image that imagines”. Assim, o filme torna-se um objeto que simultaneamente se torna sujeito, desenvolvendo estas imagens imanentemente e onde o realizador apenas pode procurar e capturar.

O anti-cinematógrafo torna-se, deste modo, também um mecanismo de perscrutação do real, agindo sobre ele de duas maneiras: ou, como no primeiro caso, prescinde da montagem e torna-se um dispositivo de transmutação daquilo que “observa”¹³; ou retira a principal arma da montagem contra as imagens, o corte, e torna esta operação numa coalescência ditada pelas próprias imagens. Em ambos os casos, aquilo que é privilegiado é a autonomia destas relativamente ao modo de funcionamento usual do Cinema, onde o realizador age como sujeito transcendente e cria um objeto próximo do Idealismo platónico. Aqui, as imagens filmadas são literalmente sombras degradadas da imagem mental do realizador.

Na primeira forma, as imagens criam-se a partir da relação entre sujeito, dispositivo e aquilo que este observa, sendo que aquilo que se gera escapa ao controlo de qualquer um dos intervenientes. No segundo caso, serão as próprias imagens a ditar o seu trajeto e a apontar para a sua forma total, dando assim um laivo místico¹⁴ a esta forma de trabalho. O que une esta bifurcação anti-cinematográfica é a função da imagem estabelecida aqui como icónica, seguindo a formulação deste termo por Grelet:

[3.9] Iconic: that in the pictorial domain which does not *represent* (representation always stands for itself, has its end in itself) but serves as an avenue of approach, a bridge, a means of access to something other than itself, and which may well be effaced once its task is accomplished. Iconic: that which places into relation what is separated, such as the believer and their God, the icon standing not for a beauty that gives itself to be seen, but for the state – of recollection, of prayer – to which it leads; that which does not furnish the world, does not make a work – or if so then only as a *surplus* in spite of itself – but, like a stepping stone, supports a tearing away of oneself from the world (Grelet, 2022, p.20).

¹³ Observar aqui consiste não só na operação usual de captar o mundo através da câmara, mas engloba também todos os acidentes, sejam eles químicos, electrónicos, digitais, etc. que contribuem para a formação da imagem que é projetada.

¹⁴ Cf. O Anjo

De modo a realizar esta separação do mundo por parte do sujeito este serve-se daquilo que produz: no caso de Grelet o discurso/escrita; no nosso, a imagem como apoio para tal, tornando estas produções necessariamente funcionais.

Privilegiando o silêncio, um silêncio material, “(...) which one *inhabits*, by means of the speech that puts an end to its sufficiency (...)” (Grelet, 2022, p.19), Grelet utiliza o discurso como uma extensão desse mesmo silêncio, ou seja, um discurso do silêncio: “Proffering of the void, harmonic of nothing, the speech of silence recuses both speech and the silence that is its complementary obverse” (Grelet, 2022, p.20).

Este discurso do silêncio, sendo icónico, isto é, funcional, terá de ser pontual, “(...) undoing the world in a cursive stroke, and not substantially, as discursive regime of making world” (Grelet, 2022, p.20), sendo assim formulaico: “Formulaic, the speech of solitude is silence held, held back from making world: *theoria* rather than *logos* and the void of *logos*” (Grelet, 2022, p.21).

[Terceiro Fragmento] Espaço

Ambas as formas de utilização do anti-cinematógrafo implicam uma relação direta com o espaço inscrevendo-o nas imagens. Ao transmutar o real, já que a projecção se inclui neste movimento, tanto há um atravessar do espaço através das imagens, como estas só se cristalizam após o confronto da luz do projetor com o local onde são projetadas. No segundo método, à semelhança de Rousseau, o espaço desenvolve-se como a unidade englobante das imagens, isto é, se cada *take*, na sua unidade, é apenas um bloco do que será o Filme, a sua forma integral futura, o espaço dos vários *takes*, será uma refacção do mesmo local – fragmentos de uma totalidade espacial.

Aqui, o local, esse espaço concreto onde se desenrola o anti-cinema, é entendido tal como Grelet o define em *Theory of the Solitary Sailor*. Para o autor, o local é um ponto determinado no mundo, mas que não lhe pertence, um entre que não pode ser reduzido a uma localização em específico. Porém, tem de ser estabelecido precedendo a fórmula, isto é, a imagem (no nosso caso), permitindo o enraizamento necessário para que a fórmula seja constante e não disperse.

Este lugar, não pertencendo ao mundo, e precedendo-o, determina-o enquanto tal: “Brittany¹⁵ is anti-worldly because it is *ante*-worldly, because it comes before the history of the world, because it determines the world from the vantage of a *pre*-history¹⁶. An antecedence that is not chronological (...) but radical, purely transcendental” (Grelet, 2022, p.38). Esta precedência do lugar faz com que o mundo lhe ofereça resistência, à semelhança do sujeito que também é resistido pelo mundo. Enquanto intermédio entre real e realidade, Tempo e Mundo, o lugar é constante, é aquilo que resta quando o Mundo passar.

De modo a avançar com a circunscrição deste lugar será necessário perceber a sua generalização em finisterra, que Grelet faz na segunda parte do seu livro. Aí, o autor caracteriza a finisterra como um encontro duplo: “A passive encounter that holds fast to the shore, at that limit of the land where the sea

¹⁵ Grelet utiliza a Bretanha como o lugar da sua teoria. No nosso caso, o lugar define-se em cada instância anti-cinematográfica. Para este projeto podemos dizer, por exemplo, que o lugar da primeira instância é uma transmutação de Serralves realizada pelo anti-cinematógrafo.

¹⁶ Cf. Tempo, p.43.

begins. An active encounter, that of a finitude embracing the infinite and, in embracing it, being projected into it those who inhabit it” (Grelet, 2022, p.53).

A principal diferença entre a ideia de lugar e a sua generalização em finisterra é a forma como esta segunda se relaciona com o mar. Localizando-se no extremo do mundo, resistida por este, pode-se dizer que é empurrada para o mar, isto é, poderíamos desenhá-la como um vector que sai do mundo em direção ao mar. Todavia, como esta é constante, como o lugar, o que na realidade é projetado sobre este Infinito – o real da realidade – é o sujeito que se coloca no seu extremo.

[Quarto Fragmento] Toda a resistência é um lance de dados

Tanto a finisterra como a instituição são descritas por Grelet como regularizadores de graça. Na sua teoria herética¹⁷, o autor apresenta a figura do Anjo¹⁸, cuja vinda é aquilo a que o sujeito deve aspirar, pois esse momento significa a sua subjetivação integral, a sua separação do mundo. Assim, os dois conceitos anteriormente referidos servem para facilitar esta ascensão, torná-la mais frequente: “Finisterre, the Two, the oriented – or, better, *occidented* (with the dimension of occasionality, alea, grace, and hence of fall or failure, that envelopes the *accident* we hear echoed in the word) copresence of a necessary circumscription and a contingent opening, in which the canonical encounter and the fear it provokes make possible the can(n)on of the encounter and the jubilation in which it consists” (Grelet, 2022, p.54). Esta graça aleatória é então definida por Grelet como *aleatory gnosis* juntando as suas ideias de gnose ao materialismo aleatório de Althusser¹⁹.

Para o autor, gnose é simplesmente um conhecimento humano e não uma ciência do mundo. Ou seja, é um conhecimento que parte do sujeito e da sua necessária radicalização (o humano enquanto real), ao invés de um conhecimento que contribui para a constituição do mundo tal como a ciência. Porém, na sua dimensão acidental, esta gnose aleatória não pode ser procurada com o objetivo de ser concretizada; pode apenas regularizar-se, tentar aumentar a probabilidade do seu acontecimento, sendo o falhanço uma sua componente: “The tragedy lies not so much in failure as in the gnosis of failure, the subjectivated knowledge that one always fails but that failure, the fall, can be a grace” (Grelet, 2022, p.77). Ou, nas palavras de Paul Virilio, “In any case you should not forget my logic of failure, my logic of the accident. In my view, the accident is positive. Why? Because it reveals something important that we would not otherwise be able to perceive. In this respect, it is a profane miracle” (Virilio & Lotringer, 2005, p.63).

Neste projecto em específico, o acidente torna-se a principal matéria da nossa prática anti-cinemática.

¹⁷ Aglutinação de herege e ético.

¹⁸ Cf. O Anjo, p.48.

¹⁹ Cf. *Philosophy of the Encounter: Later Writings 1978-1987*, Louis Althusser, Verso. Para este relatório não será necessária nenhuma explanação, visto que a componente aleatória é desenvolvida a partir de outras referências.

A nossa circunscrição torna-se um percurso feito de acidentes que geram imagens que, por sua vez, mais imagens geram, sendo estas sempre constituídas na base do acaso. Podemos aqui comparar-nos ao sujeito de Igitur de Mallarmé que lança os dados de modo a fixar o acaso, a parar o fluxo do infinito, dando-lhe forma enquanto acidente.²⁰ Esta quebra é também a afirmação do futuro enquanto campo de possibilidade de mudança, enquanto potência de criação: “Raça imemorial²¹ cujo tempo que pesava caiu, excessivo, no passado, e cheia de acaso só viveu, então, do seu futuro” (Mallarmé, 1990, p.63).

²⁰ Cf. Tempo, p.43.

²¹ “Igitur seria, pois, o filho de uma raça de anjos, o último rebento, a última consequência («igitur») de uma raça de puros espíritos cujo destino, a «loucura» se quisermos, é ele manter-se no plano do espírito puro, no plano das essências eternas e imutáveis libertando-se do presente, do acaso, da individualidade” (Mallarmé, 1990, p.30). Cf. O Anjo, p.48.

[Quinto Fragmento] Tempo

No final do ponto oito da obra a que se vem aludindo, Grelet dá-nos as ferramentas mínimas que nos permitem traçar uma breve esquematização de um modelo temporal próprio anti-filosófico. Dois dos conceitos essenciais para esta tarefa são, então, a ideia de pré-história e a de pós-história, conceitos estes que não podem ser confundidos com as suas acepções empíricas, isto é, enquanto passado e futuro, respetivamente, tal como são entendidos pela nossa experiência. Para Grelet estes conceitos são transcendentais: o primeiro estando presente, sempre por vir, e o segundo um futuro que é apenas um passado que se quer tornar eternidade outra vez. Ambas as formulações parecem próximas o suficiente do modelo temporal não-filosófico de Laruelle a ponto de se entender importante transcrever o breve resumo deste Tempo-sem-temporalidade laruelliano, que se encontra no livro *Dictionary of Non-philosophy*:

(...) Recent philosophical decision multiply the forms of the doublet of time and temporality, widen it, bring time back to the alterity of a diachrony, but still do not find time's cause, nor the subject (of) temporality, nor the identity of this world-time that philosophical time is, precisely because they temporally transcend toward time's essence on the basis of the presupposition of the (empirical) time-of-the-World and only posit this essence of time as sufficient or mixed essence. World-time on the contrary can only be a material or occasion for naming, indicating and effectuating the vision-in-One (of) time. This time-seen-in-One can only be from its position the radical past of pure immanence and of identity, a past which has not only never been present but also will never be present in the future (and for the future) as trace, but which will remain immanent past even in the future that it clones from world-time's present.

It also cannot be a question of understanding time-according-to-the-One via the onto-chronological model of Being or that of its semi-specular image (Judeo-philosophical: the infinite Other whose structure maintains unitary auto-position that is merely inhibited: temporality as memory or even diachronic past).

Nor is it a question of connecting it to a particular scientific theory (Einsteinian space-time, for example).

It is instead a question of employing a theory and pragmatics (of) the essence of identically philosophical and scientific time (in the cosmological sense, for example), but as determined in-the-last-instance by the One-past.

Hence, rather than dimensions or *ekstases*, the clones or instances that form the theory of temporality. It will be acknowledged that this implies new conceptions of the “past”, the “present” and the “future”, i.e. three symptoms of time-in-One or according-to-the-One.

1. Time as Given or Past-without-temporalization, as seen-in-One or “in-time”, etc. – these first names of time symbolize not a past time but a time of the past which simultaneously possesses a primacy over both synchrony and diachrony and determines these transcendent dimensions themselves, at least insofar as they form the object of philosophical interpretations. The radical past is uni-versal immanent time, of which one could say that it is-without-existing or even that it is a non-temporal time. It is less a question of a memory capable of forgetting and of anamnesis than that of a past which cannot be forgotten and which, precisely for this reason, is foreclosed to memory itself, which in its sufficiency believes to be able to forget it and repeat it by anamnesis. This One-time, even effectuated as future, remains in its necessary sterility and in no way participates in the world-present such as non-philosophy conceives it, and no longer – this is what distinguishes it from the Levinasian Other and from the “trace” – participates in the ontological present or in the “Same”.

2. The mixture of time and of the World – this mixture’s identity or sense – elevates time to the World’s form under philosophy’s authority: this is world-time, which is not simply a regional time nor even the world’s time, but the philosophical experience of time insofar as it structures a “world” whose sense in turn is to foreclose the One-time of the past. In its non-philosophical sense, the

“present” is no longer a dimension or even an *ekstasis* of time, but the ensemble of decisions-of-time already carried out or still to come in accordance with the World. This is material-time, the occasion-time from which non-philosophy decants its language of time.

3. Ultimately, the instance of the transcendental future or of temporalizing force is deployed from the past-in-One to the world-Present. The future is identity cloned or produced on the basis of world-time as One. It belongs to the future to be an effectuation of the uni-versal past under conditions of world-time. This effectuation signifies, by definition and in contradistinction to the past that does not exist, that the future exists in the sense that it is transcendental identity turned toward the present of world-time. Instead of having the three instances available within the element that is *ekstatic* or universal-by-transcendence, which generalizes the supposed linearity of time, non-philosophy produces the experience of a time of exteriority or stranger time, existing-Stranger for the present, addressed to rather than thrown into world-time. The Stranger-subject, with which the transcendental future is conflated, “aims” at the World in its identity, aims at it in a non-phenomenological or non-intentional sense, without calling for fulfillment, simply sufficing for it to aim at it so as to guarantee its possible relation to it completely. If the future is subject (of) time or temporalizing force (indicated, named, effectuated on the basis of world-time’s present), it is turned toward world-time which it transforms or from which it is extracted by the past’s power. The future is the clone obtained by the radically “immobile” past on the basis of the World’s mobile time. The existing-Stranger-subject unleashes time from its Platonic as well as Bergsonian and Heideggerian images. It brings about the manifestation of time’s phenomenon, prevented from applying the structure of a philosophical Decision onto it, but instead proceeds to a theory and a pragmatics of philosophical time on the basis of the past as radical immanence (of) time to self. This is heretical time or the heretical conception of time, without history or becoming (Laruelle, 2013, pp.146-148).

Embora este Tempo-sem-temporalização de Laruelle não coincida por completo com as ideias propostas por Grelet, é-nos no entanto útil para pensar o conceito de Tempo em *Theory of the Solitary Sailor*. Enquanto Laruelle procura definir o Tempo a partir de um método não-filosófico, ao invés de um método filosófico que entende ser insuficiente – visto que a filosofia não consegue proceder sem colocar os conceitos que aborda em relação com outros, neste caso tempo e temporalidade, por exemplo – Grelet procura um tempo radical, um que escape à captura do mundo. Para tal, o autor começa por axiomáticamente definir o lugar, neste caso a Bretanha como se referiu, como um pré-mundo. Apoia-se em dados empíricos de sujeitos integralmente subjectivados que experienciam esta pré-história em primeira mão, sendo que este estatuto pré-histórico é, para ele, transcendental.

É a partir deste lugar transcendente que podemos obter por imanência o mundo, fazendo com que, à semelhança do Uno de Laruelle, o lugar determine unilateralmente o mundo. Assim, acaba por resumir este estatuto da pré-história como “(...) transcendental, here present always to come (...)”,

O que implica que esta pré-história, para além de se encontrar sempre no presente, está constantemente num devir pré-histórico, isto é, na potência da sua afirmação. O que só pode ocorrer se o sujeito que pretenda subjetivar-se integralmente instaurar o lugar²². Por outro lado, o mundo empurra constantemente esta pré-história para o passado, resiste a ela.

De seguida, Grelet define o futuro como “(...) only a past that wants to become eternity once more”, citando Saint-Pol-Roux. Embora sejam poucos dados, partindo da análise do passado em *Theory of the Solitary Sailor*, podemos entender o futuro enquanto um passado que, em vez de se querer tornar mundo, i.e. presentificar-se, antes quer tornar-se um futuro impossível de pensar filosoficamente. Tal implica, de forma análoga a Laruelle, que o futuro tenha de ser produzido através do passado, utilizando o presente como material. No caso de Grelet, o material, o objecto, é também o sujeito, o marinheiro solitário, que se encontra no presente. Marinheiro este que tem de instaurar este passado pré-histórico através do lugar, a partir do qual se pode projetar para o futuro, realizar-se, num devir-anjo onde se eternize.

²² Cf. Espaço, p.39.

Assim, o futuro torna-se altamente messiânico. Para existir futuro, nas palavras de Guy Lardreau, “The Angel must come” (Lardreau & Jambet, 1976, p.36). Contudo, esta tarefa será sempre uma circunscrição infinita no presente tal como Grelet indica no ponto 7.0: “The place, as in-between or copresence of here and elsewhere is gnostic. To say ‘I am at home nowhere’ is to conjoin exile with the quest for the kingdom and the very failure of this quest. It is to say: I am here but I am not of here” (Grelet, 2022, p.33).

[Sexto Fragmento] O Anjo

“Anti-philosophy supports itself on the real in order to raise up reality, to give it wings: it is an angelism” (Grelet, 2022, p.14).

“For humans, there is only the world – except that there is solitude. And solitude comes *before*. Whence anti-philosophy, which precedes the world-thought that is philosophy, and determines how it is traversed. Anti-philosophy is not *another* philosophy, a philosophy that would be ‘human’ (...), but *radical independence from philosophy, that is to say sovereign traversal of all philosophy*. For humans there is only melancholy without cause and without limit, and the pain of being in the world – except that there is the joy that their traversal procures. That’s all there is: awaiting the joy that attacks the world. And then *holding fast* in that waiting, making a provocation to attack: regularising gravity, to provoke the grace that will volatilise it (Grelet, 2022, p.78).

Quem é o Anjo? Grelet não é explícito, o que nos leva a tentar (re)constituí-lo através das leituras e referências do autor, designadamente na filosofia de Guy Lardreau e Christian Jambet. Para estes autores, tal como Anthony Paul Smith resume no seu ensaio *Speculative Angel*, “(...) the figure of the Angel is the image that designates the possibility of a revolution that is one. That is, a revolution that doesn’t simply move from one master to another master, one that doesn’t return to the Master, with a capital M, that nominally lies behind all mastery” (Smith, 2013, pp.49-50).

Em *Theory of the Solitary Sailor* esta figura do Mestre é aquilo a que o autor chama (e)s(p)ecularidade suficiente, o mecanismo de formação do mundo. Assim, podemos simplesmente afirmar que a figura do Anjo, em Grelet, significa a possibilidade de subjectivação integral do humano e a sua separação do Mundo: “A god, or rather an angel, in becoming: not a ‘man of the world’ but a human nothing but human, radicalised; a human whose waiting in solitude is an attack on the world” (Grelet, 2022, p.14).

Este anjo será, então, um anjo gnóstico, utilizando aqui a acepção de Grelet: “This is, then, a Gnostic Angel, an Angel from another World, which can only be spoken of through the method of negative theology: “Speaking about the world before we break from which it will be born, we can say nothing except from the negative”” (Smith, 2013, p.55).

Por fim, Anthony Paul Smith faz um breve resumo da ideia de Anjo a partir do primeiro livro de Grelet (*Déclarer la Gnose*) que, de qualquer modo, também se aplica a *Theory of the Solitary Sailor*:

“Grelet, instead, unilateralizes the Angel along the lines of absolute rebellion, of an anti-culture, The angel is Christ, the Christ that divides, rather than the Christ that founds the State. The Angel is the body of anti-history, of those who are left outside of history, those who remain despite the Master. In its radical sense, the Angel is the body of messianism, the Other-than-this-World manifested, who abolishes the Law and sets life within the absolute itself. This though is an unknown collective body, a body of the proletariat conceived under the auspices of negative theology, marking an important difference between his work and the ideas in *L’Ange*, with its all too certain recognition of “the People”, upon which Grelet’s ideas are based” (Smith, 2013, p.64).

Especulação sobre movimentos futuros

Após a última instanciação prática do projeto, em setembro de 2023, surgiu a possibilidade de o apresentar no festival Mucho Flow em Guimarães, 2023, pelo que, embora ainda não saiba mais nenhum pormenor, o futuro deste projeto resume-se, para já, a essa apresentação.

Depois de um ano a combater adversidades, tanto relativas à dificuldade de execução do próprio projecto, como dificuldades burocráticas e institucionais levantadas pela Escola das Artes, confesso que apenas me posso autodiagnosticar como cansado. Após a próxima apresentação provavelmente não desenvolverei este projecto até fechar um conjunto de outros pendentes que tomarão a minha vida até meados de 2024.

Contudo, este projeto é apenas uma primeira tentativa de encontrar um anti-cinema e por isso posso considerar que foi uma mais valia, pois permitiu o desenvolvimento de um programa ético que certamente irá nortear a minha vida no futuro. De resto, só posso fazer um esforço para desligar este projeto do mecanismo de (e)s(p)ecularização suficiente que o procura capturar, aqui instanciado enquanto Mestrado em Cinema ou Escola das Artes, ou até como Estratégia de Distribuição.

Nota Final

Educarmo-nos a não deixar vestígios é uma guerra permanente que fazemos contra nós próprios, com o único fim de provarmos que poderíamos, se nos empenhássemos, tornarmo-nos sábios (Cioran, 2021, p.94).

Uma obra fica terminada quando já não a podemos melhorar, embora a saibamos insuficiente ou incompleta. Estamos de tal modo extenuados que já não temos coragem de lhe acrescentar uma única vírgula, mesmo que esta fosse indispensável. O que determina o grau de acabamento de uma obra não é de modo nenhum uma exigência de arte ou de verdade, mas sim a fadiga e, sobretudo, o aborrecimento (Cioran, 2021, p.49).

Estando gastos os modos de expressão, a arte orienta-se para a ausência de sentido, para um universo privado e incomunicável (Cioran, 2009, p.9).

Não existe salvação, a não ser na imitação do silêncio (Cioran, 2009, p.14).

Bibliografia

- Althusser, L. (2006). *Philosophy of the Encounter: Later Writings, 1978-1987*. Verso.
- Amores, S. (2019, Setembro, 23). Our Only Hope Lies in the Image: A Conversation with Jean-Claude Rousseau. *Mubi Notebook*.
<https://mubi.com/en/notebook/posts/our-only-hope-lies-in-the-image-a-conversation-with-jean-claude-rousseau>
- Bataille, G. (1987). *O Aleluia*. Quatro Elementos.
- Burroughs, W. (1979). *Ah Pook is Here*.
- CCRU. (2020). *CCRU Writings 1997-2003*. Urbanomic.
- Cioran, E. (2021). *Do Inconveniente de ter Nascido*. Letra Livre.
- Cioran, E. (2020). *Nos Cumes do Desespero*. Edições 70.
- Cioran, E. (2009). *Silogismos da Amargura*. Letra Livre.
- Debord, G. (Realizador). (1952). *Hurléments en faveur de Sade* [Longa metragem].
- Deleuze, G. (2000). *Diferença e Repetição*. Relógio d'Água.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2004). *Mil Planaltos*. Assírio & Alvim
- Huillet, D., Straub, J. (1987). *Der Tod des Empedokles* [A Morte de Empédocles]. [Longa Metragem]. Janus Film und Fernsehen; Les Films du Losange; HR.
- Lumière, L. (1936). The Lumière Cinematograph. In Fielding, R. (Ed.). *A Technological History of Motion Pictures and Television*. University of California Press.
- Grelet, G. (2022). *Theory of the Solitary Sailor*. Urbanomic.
- Intersectio, Gomes, B. (2023). *BLU • BLAU • BLEU • AZUL* [Álbum]. Leviatã.
- Lardreau, G., Jambet, C. (1976). *L'Ange*. Grasset.
- Laruelle, F. (2013). *Dictionary of Non-Philosophy*. Univocal.
- Mallarmé, S. (1990). *Igitur ou A Loucura de Elbehnon*. Hiena.
- Melville, H. (2002). *Moby Dick*. Wordsworth.
- Müller, H. (1997). *O Anjo do Desespero*. Relógio D'Água.
- Neubauten, E. (1991). *Die Hamletmaschine* [Álbum]. The Grey Area.
- Schroeter, W. (Realizador). (1986). *Der Rosenkönig* [O Rei das Rosas]. [Longa Metragem]. Futra Film; Werner Schroeter Filmproduktion; Juliane Lorenz Filmproduktion.

- Schroeter, W. (Realizador). (1972). *Der Tod der Maria Malibran* [A Morte de Maria Malibran]. [Longa Metragem]. ZDF.
- Smith, A. (2013). Speculative Angel. In Joy, E., Kłosowska, A., Masciandaro, N., O'Rourke, M., The Petropunk Collective (Ed.). *Speculative Medievalisms: Discography*. Punctum.
- Syberberg, H. (Realizador). (1985). *Die Nacht* [A Noite]. [Longa Metragem]. TMS Film GmbH.
- Syberberg, H. (Realizador). (1977). *Hitler - Ein Film aus Deutschland* [Hitler, Um Filme da Alemanha]. [Longa Metragem]. TMS/Solaris; WDR; INA; BBC.
- Virilio, P., Lotringer, S. (2005). *The Accident of Art*. Semiotext(e).
- Wagner, R. (2018). *The Ring of the Nibelung*. Penguin.

Apêndices

[1] Dossier Pré-Produção

[1.1] Ficha Técnica

Especificações técnicas: Vídeo, cor, 16:9, Dolby 2.0, 225 min. (duração estimada).

Equipa técnica:

- Benjamim Gomes: realização, câmara, montagem, produção;
- Joana Carreira: produção, captação de som.

Elenco:

- Inês Vicente: “Capitão Ahab”

[1.2] Nota de Intenções

“A imanência da morte marca o triunfo definitivo do nada sobre a vida, provando assim que a morte está ali apenas para pôr em ato, progressivamente, o caminho para o nada.”

Nos Cumes do Desespero, Emil Cioran
(Cioran, 2020).

A principal dificuldade deste projecto diz respeito ao como representar uma anti-imagem. Não no sentido de rejeitar a representação, mas no de procurar um primórdio da imagem, uma ante imagem, que se situe num trajeto diferente da Imagem como a conhecemos e da sua utilização na arte. A anti-imagem seria então uma imagem do vazio primordial, a pura virtualidade deleuziana, a partir da qual as imagens se diferenciam (Deleuze, 2000).

Para o concretizar, será necessário embarcar numa dupla expedição em simultâneo. Um regresso infinito à origem e uma precipitação constante para a morte, os únicos dois encontros garantidos com o nada. Como veículo para ir ao encontro destas imagens decidi utilizar o corpo de Moby Dick, romance do século XIX de Hermann Melville. Neste livro de aspirações bíblicas vemos a referida dupla movimentação constante. O confronto do Homem com a natureza de proporções mitológicas (o primordial) e a incessante agonia e destruição do empreendimento baleeiro (a morte). Como representantes máximos destes dois estados temos a grande baleia branca, Moby Dick, a força da Natureza caótica e geradora – todo o romance se constitui a partir desta figura –, e o capitão Ahab, a personificação do caminho de guerra que o Homem percorre desde os primórdios da sua evolução e que constantemente desemboca na morte, sendo que o fim do capitão está traçado desde o início da obra: “Uma máquina de guerra que só já tinha a guerra como objecto, e que aceitava abolir os seus próprios serventes em vez de parar a destruição” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 297).

Assim, não se trata de uma transposição da narrativa do romance para o cinema, mas de uma adaptação mecânica que utiliza certos mecanismos deste romance em conjunto com outros mecanismos externos, de modo a perfurar o caminho necessário para encontrar o que quero. Em último caso, em vez de apresentar um objeto como um explorador bem sucedido, ficará o mapa traçado sobre o corpo morto da baleia-livro, por sua vez transposto para o corpo da baleia-filme como prova do insucesso.

[1.3] Sinopse

Morte de Ahab I: Dispersão.

Morte de Ahab II: Assimilação e metamorfose pela Máquina-Baleia.

Morte de Ahab III: o mártir em alto mar.

Extingue-se sempre pelo ser que se assume: carregar um nome é reclamar um modo exacto de colapso.

[1.4] Tratamento Estético e Conceptual

A narrativa de Moby Dick é reduzida ao essencial: a relação entre o capitão monomaniaco, a baleia caótica e o narrador que observa a destruição mútua de ambas as personagens. Assim, rebatemos estas três personagens e as suas relações para um campo metacinemático:

Rebatimentos:

- Moby Dick → Filme
- Capitão Ahab → Realizador
- Ishmael/Narrador → Câmara

Em paralelo, o romance é também interpretado enquanto uma obra maquínica e extrativista. Partindo principalmente das metáforas mecanicistas utilizadas para continuamente descrever Ahab, transportando assim o confronto entre o capitão e a baleia para um duelo entre máquina e natureza, técnica (mecânica) e corpo (bio-máquina), decidi colocar como figura central deste filme a própria câmara. Pretende-se montar uma estrutura de suporte que acople os vários elementos que configuram o todo da câmara.

A câmara Mini DV HD (1) será utilizada para enviar o sinal para um gravador externo VHS (2), que foi escolhido de modo a criar uma limitação temporal física. As cassetes VHS serão cortadas e rebobinadas para tempos mais curtos do que a sua duração normal de uma hora. Esta estrutura terá também acoplado um pequeno projetor de luz (3), caso seja necessária alguma iluminação complementar. Contudo, é decisão do projeto a não utilização de equipamento de iluminação externo à estrutura, isto é, o filme será iluminado com luz natural ou com luz artificial já presente nos locais de filmagem.

Para alimentar o sistema, já que o gravador VHS não funciona a bateria, a estrutura servirá também de suporte a um pequeno gerador (4) ao qual todo o sistema estará ligado. Com o gerador montado na própria estrutura, conseguimos assim aproximar a experiência de filmar à experiência da caça à baleia. O tubo de escape funcionará como algo análogo ao espiráculo do cachalote e a trepidação que irá tornar toda a estrutura instável será equivalente à navegação nos baleeiros, principalmente quando o arpão se enterra na presa e, por via da corda que o segura ao pequeno barco, faz com que a baleia arraste a embarcação. A utilização do gerador impõe uma outra limitação física ao projeto, devido ao depósito e à sua autonomia – aqui, surge então a componente extrativista da interpretação de Moby Dick. Por fim, o sistema estará montado sobre rolamentos de modo a tornar-se um dispositivo eminentemente móvel, mas em que será difícil estabilizar um plano perfeitamente estático.

Toda a indústria da caça à baleia prefigura a (relativamente) actual indústria petrolífera. Até à entrada no mercado de alternativas à base de petróleo ou óleos vegetais, o principal combustível para as lâmpadas era o óleo de baleia. Na realidade, toda a narrativa assenta no facto de que o ofício destes homens é caçar baleias de modo a vender o seu óleo e, sem esta componente narrativa, talvez Ahab nunca tivesse confrontado Moby Dick, e Ishmael nunca assistisse a toda aquela caça deixando, deste modo, de haver narrativa. Sendo que no nosso caso a baleia é representada pelo próprio filme, faz sentido que o petróleo, substância que causou o declínio na caça às baleias e que as salvou da extinção em massa, imponha um limite a esta caçada, a realização do filme.

Relativamente à narrativa propriamente dita, será levantada do romance o mínimo possível. A única linha que se entende relevante é a linha de desterritorialização da baleia – desde as suas evocações míticas e seu estatuto divino, até à sua desapareção no fundo do oceano – e como esta desterritorialização arrasta Ahab para a sua morte.

As principais passagens da obra que teria interesse em transpor para o filme são o discurso de Ahab, no capítulo XXXVI, e os três dias de confronto com Moby Dick, nos capítulos CXXXIII, CXXXIV e CXXXV. Toda a metodologia relativa à adaptação literária será feita em linha com os filmes de Hans-Jürgen Syberberg – *A Noite* (1985), *Hitler, Um Filme da Alemanha* (1977) – e de Werner Schroeter – *A Morte de Maria Malibran* (1972) *O Rei das Rosas* (1986) –, embora o trabalho destes autores seja usualmente centrado numa localização interior, com planos fixos, contrariamente à perpétua mobilidade que vejo como necessária a este projeto.

Para além dos quatro capítulos referidos, os segmentos de maior interesse da obra são todos aqueles que estão relacionados com o estudo dos cetáceos, desde o ponto de vista biológico aos capítulos sobre a representação artística destes animais. Mais do que os episódios narrativos, são estas as passagens de maior relevância para o projeto, visto que um dos objetivos é construir o tal corpo da baleia que equivalerá ao “corpo” do filme.

De momento, o calendário de produção proposto engloba três localizações com nove dias completos de rodagem. Na Figueira da Foz terei acesso a um barco pequeno no qual poderei montar o dispositivo de filmagem, sendo útil para uma encenação mais próxima da obra. Nestes dias planeio principalmente filmar material a utilizar na parte de adaptação da narrativa do livro como descrito acima. Na segunda localização, na Serra da Estrela, o principal foco será a Lagoa Escura, um local conhecido pela sua mitologia e folclore, desde os monstros que lá habitam até às relações místicas com o oceano: dizia-se que alguns barcos naufragados apareciam no fundo desta lagoa. Aqui, dedicando três dias de rodagem, planeio experimentar uma abordagem próxima à de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet em filmes como *A Morte de Empédocles* (1987), em conjunto com algumas referências do cinema experimental (como Jean-Claude Rousseau e Kurt Kren), e partindo de uma montagem de excertos de Moby Dick com textos de outros autores como Gilles Deleuze, Emil Cioran, Georges Bataille ou Heiner Müller.

Os últimos dias serão reservados para filmagens em vários sítios do Porto, tais como a refinaria da Galp em Leça da Palmeira, o Museu de História Natural da Universidade do Porto e o Jardim Botânico do Porto – onde se encontram montagens de esqueletos de vários animais, incluindo uma baleia – e ainda na foz do rio Douro, tanto na margem de Gaia, como na margem do Porto.

Por fim, a abordagem sonora do filme será mais próxima à de uma peça de rádio, tal como a adaptação de *Die Hamletmaschine* (1991) de Heiner Müller pela

banda Einstürzende Neubauten; à das bandas sonoras de Michele Bokanowski ou de Dirk Schaefer; e às peças de alguns compositores do último século tais como Bernd Alois Zimmermann, Ákos Rózmán ou Bernard Parmegiani. Serão captados textos recitados pela atriz e também ambientes e efeitos sonoros, que mais tarde serão montados em estúdio em conjunto com instrumentos (talvez ainda com uma pequena banda).

[1.5] Referências Visuais



Figura 1 - *Crouching Nude* (1951), Francis Bacon. Coleção Privada.

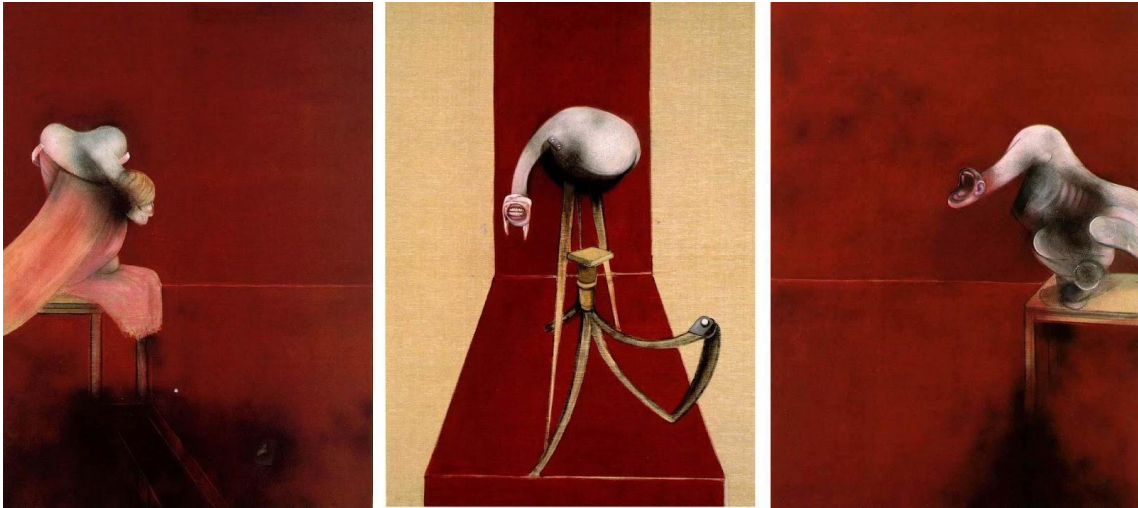


Figura 2 - *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion (Second Version)* (1944), Francis Bacon. Tate Britain. Londres, Reino Unido.



Figura 3 - *September (2010)*, Gerhard Richter. MoMA. Nova Iorque, Estados Unidos da América.



Figura 4 - *Ice (1)* (1989), Gerhard Richter. The Art Institute of Chicago. Chicago, Estados Unidos da América.



Figura 5 - *5.5.89* (1989), Gerhard Richter. The Metropolitan Museum of Art. Nova Iorque, Estados Unidos da América.



Figura 6 - *Seascape* (1998), Gerhard Richter. Guggenheim Bilbao. Bilbao, Espanha.



Figura 7 - *Cloud (Wolke)* (1971), Gerhard Richter. MoMA. Nova Iorque, Estados Unidos da América.



Figura 8 - 6.5.1989 (1989), Gerhard Richter. The Metropolitan Museum of Art.
Nova Iorque. Estados Unidos da América.



Figura 9 - *Clipping Iceberg* (1824), Caspar David Friedrich. Hamburger
Kunsthalle. Hamburgo, Alemanha.



Figura 10 - Fotograma de *4/61 Walls-Positive-Negative and Path* (1961), Kurt Kren.

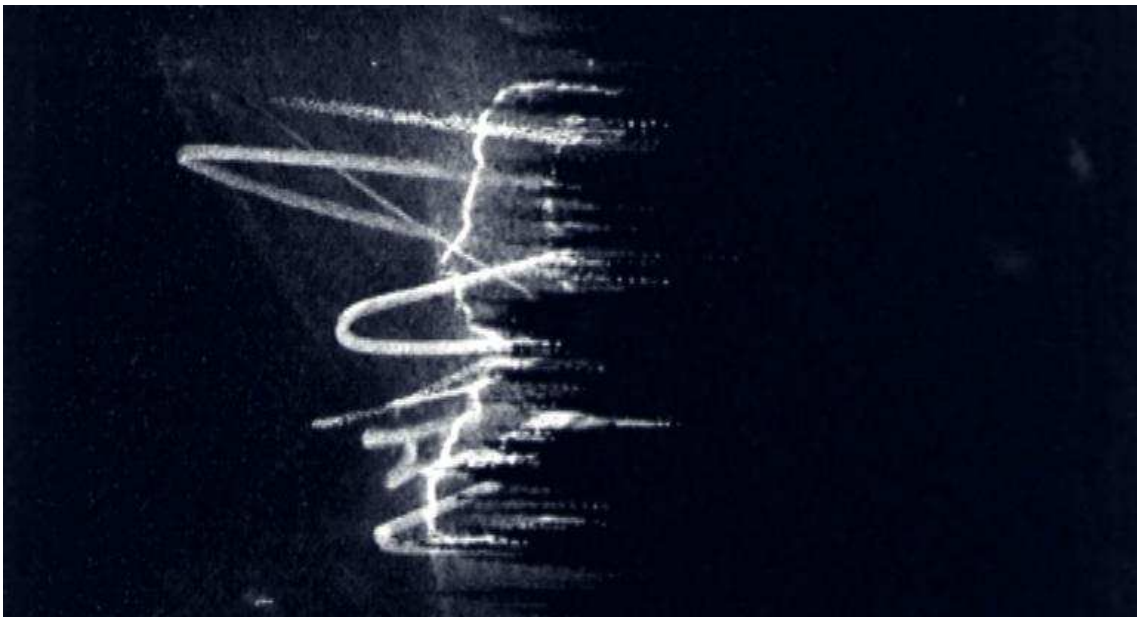


Figura 11 - Fotograma de *Mozart Dissolution* (2006), Siegfried Fruhauf.



Figura 12 - Fotograma de *Frontal* (2002), Siegfried Fruhauf.

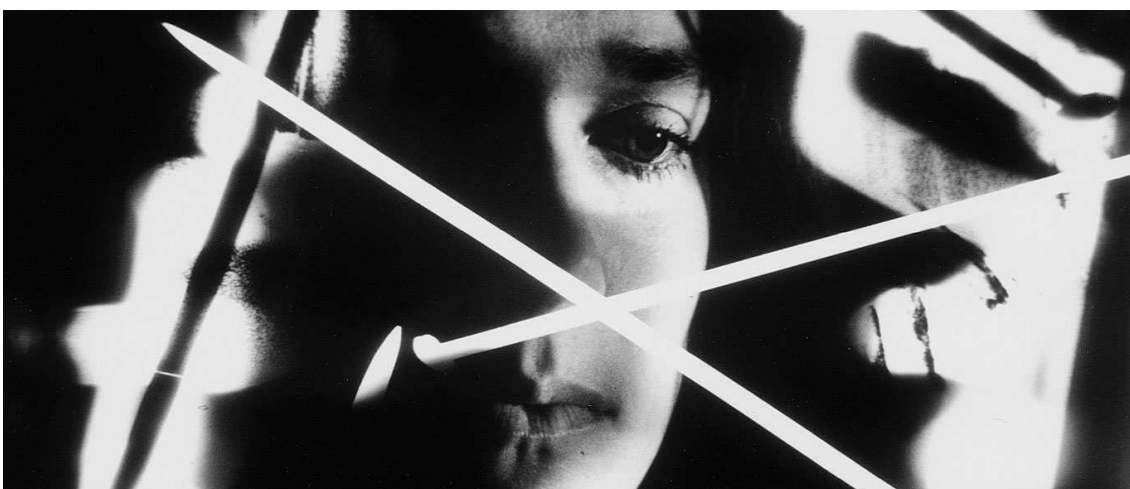


Figura 13 - Fotograma de *Dream Work* (2001), Peter Tscherkassky.



Figura 14 - Fotograma de *Train Again* (2021), Peter Tscherkassky.

[1.6] Calendário de Produção

Calendário de produção	
jan/23	Pré-Produção
fev/23	Montagem da câmara
	Filmagens Teste
	Repérage adicional no local
mar/23	Filmagens principais
	Início da montagem e pós-produção
abr/22	Filmagens adicionais
	Montagem e pós-produção
mai/22	Filmagens adicionais
	Conclusão da montagem e pós-produção
Jun/23	Conclusão do projecto

[1.7] Orçamento e Montagem Financeira

ORÇAMENTO - DESPESAS

RUBRICA		PREVISTO	OBSERVAÇÕES
		Valor	
4	ACTORES PRINCIPAIS	1 125,00 €	125€/dia
4.1	Inês Vicente	1 125,00 €	125€/dia
Total Parcial:		1125.00€	

RUBRICA		PREVISTO	OBSERVAÇÕES
		Valor	
8	VIAGENS, ESTADIAS E TRANSPORTES	757.00€	
8.1	Viagens	180.00€	
8.1.2	Combustível	180.00€	
8.3	Alojamento e Alimentação	577.00€	
8.3.1	Alojamento (Airbnbs)	295.00€	Figueira da Foz e Serra da Estrela
8.4	Refeições	282.00€	Porto, Figueira da Foz e Serra da Estrela
9	CENOGRAFIA E ADEREÇOS	0,00 €	
9.1	Guarda-roupa	0,00 €	
9.1.1	Compras	0,00 €	
9.1.2	Alugueres	0,00 €	
10	CONSTRUÇÃO DA CÂMARA	550,00 €	
10.1	Ferro + Rolamentos + Chapa + Tubo	400,00 €	
10.2	Combustível Filmagens	150,00 €	
11	SUPORTES DE IMAGEM E SOM	209.99€	
11.2	15 Cassetes VHS virgens	75.00€	5€/uni.
11.3	Disco externo (HDD LACIE Rugged USB - 2T)	134.99€	
15	DISTRIBUIÇÃO	0,00 €	
16	REPÉRAGES	152.00€	
16.1	Combustíveis	116.00€	
16.2	Refeições	36.00€	
17	IMPREVISTOS (até 5% do total do orçamento)	140,00 €	
Total Parcial:		1668.99€	
Total:		2933.99€	

Montagem Financeira

Tipologia	Valor	OBSERVAÇÕES
Valor pedido ao financiamento do ICA	2 933,99 €	
Montagem Final	2 933,99 €	

[2] Documentação do Projeto

[2.1] Montagem da Estrutura



Figura 15 - Montagem da estrutura.



Figura 16 - Montagem da estrutura.



Figura 17 - Montagem da estrutura.



Figura 18 - Montagem da estrutura.

[2.2] Primeiros Testes



Figura 19 - Montagem da estrutura nas primeiras filmagens²³.



Figura 20 - Fotograma do primeiro teste filmado na Escola das Artes.

²³ A cadeira funcionava apenas para alinhar a direcção



Figura 21 - Imagem da estrutura enquanto se filmava na Foz do Porto.



Figura 22 - Fotograma dos testes filmados na Foz do Porto.

[2.3] Vórtice Magnético ou Mecanismo de Dobra Fantasmática

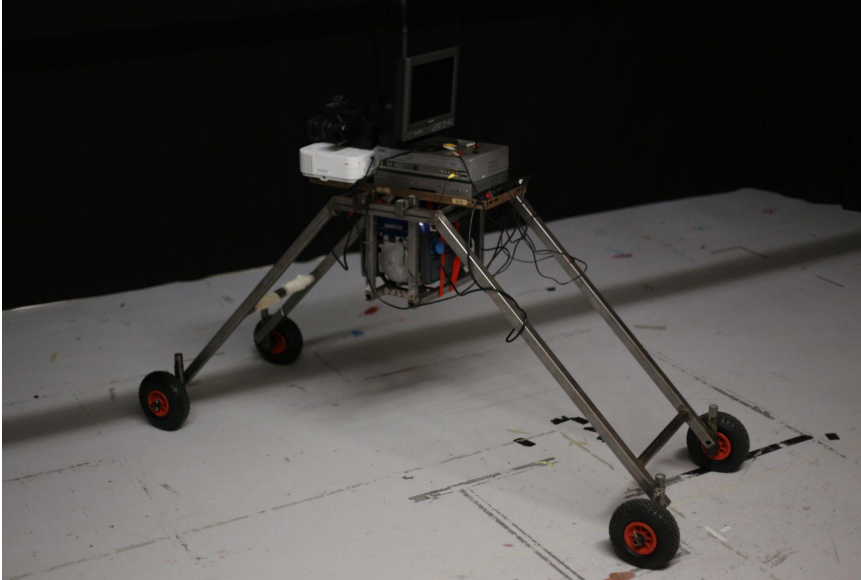


Figura 23 - Montagem da estrutura para a apresentação do projecto no Serralves em Festa.



Figura 24 - Fotograma da gravação do percurso feita antes da apresentação do projecto no Serralves em Festa.



Figura 25 - Fotografia da apresentação do projecto no Serralves em Festa.



Figura 26 - Fotografia da apresentação do projecto no Serralves em Festa.

[2.4] Electroestática Especular // Circuito de Desfiguração Magnética



Figura 27 - Montagem da estrutura e da sala para a apresentação do projecto no Panorama.



Figura 28 - Montagem da estrutura e da sala para a apresentação do projecto no Panorama.



Figura 29 - Apresentação do projecto no Panorama.

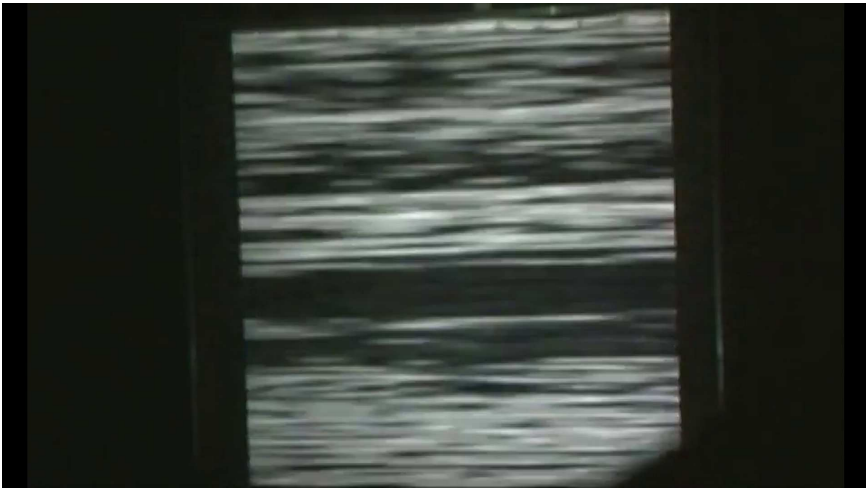


Figura 30 - Apresentação do projecto no Panorama.

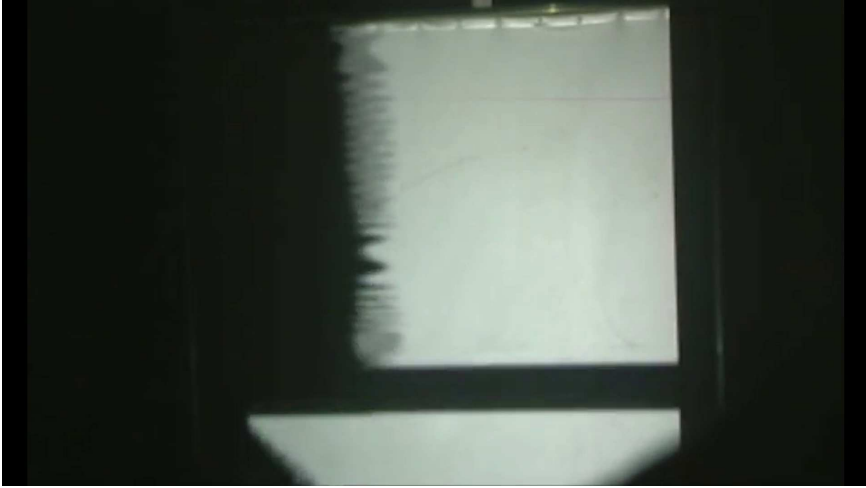


Figura 31 - Apresentação do projecto no Panorama.

[3] Orçamento Realizado

ORÇAMENTO - DESPESAS	
Rubrica	Valor
2x VCR	80€
Gerador	149€
Ferro	150,26€
Material Montagens	693,93€
Peças Eletrónicas	22,14€
Combustível Gerador	37,70€
Máscara de Gás	80,30€
Alimentação	214,56€
Transportes	172,11€