

MÁQUINA- -INTERLOCUTOR- -MÁQUINA \\

CATARINA SILVA

O autor, a memória e a imagem de videovigilância

I. MÁQUINA/INTERLOCUTOR/MÁQUINA

A câmara é colocada, estática, em três locais diferentes durante um determinado período de tempo. A escolha de enquadramento é arbitrária. Requer-se, apenas, que cumpra no seu quadro um cenário citadino onde, num qualquer momento, exista algum tipo de movimento. Deste modo, estabeleceu-se um tempo limitado de trinta minutos de captação, dos quais se selecionaram sete para exibição. As três filmagens são colocadas e visualizadas em simultâneo numa linha, sendo que a filmagem do meio foi presenciada por mim e, nas duas restantes, a câmara foi deixada sozinha. O título Máquina/Interlocutor/Máquina refere-se a essa disposição visual das filmagens relacionada com a presença ou não de um interlocutor/operador de câmara humano.

As duas imagens da esquerda e da direita simulam imagens de câmaras de videovigilância. Não só na sua impressão visual, mas também no processo de captação. As câmaras foram plantadas num qualquer lugar, sem qualquer deliberação que, neste caso, acabaram na vista exterior de duas janelas. Defini um período de captação de trinta minutos no qual não estive perto da câmara. Mais tarde, sem qualquer conhecimento do que tinha sido captado, visualizei as imagens.

Seguindo o esquema visual final da peça, vou chamar à primeira imagem, a da esquerda, Câmara

1. Nesta, pouco ou nada acontece. Tratando-se da parte de trás de vários prédios, neste local preenchido de estendais, esperava que alguém aparecesse para estender ou apanhar as roupas e, por sua vez, ser captado pela câmara presente. No entanto, não foi o que aconteceu. Vemos as roupas balançarem com o vento e alguns pássaros passarem e apenas isso. Já no último vídeo, o da direita, ao qual vou chamar Câmara 2, os acontecimentos são mais variados. Várias pessoas e vários carros passam. O carteiro sai de um prédio e prossegue para o outro seguido por um grupo de pessoas que param a conversar com alguém que vem no sentido oposto. Cruzam-se algumas pessoas e, depois de uma breve conversa entre o grupo, separam-se e seguem caminho. Tudo isto acontece apenas num intervalo de cerca de um minuto e meio. O carteiro continua o seu caminho. Observamo-lo enquanto trabalha, tocando às campainhas, a espera e a resposta. Entra rapidamente num dos prédios, deixa uma última correspondência e segue pela rua, para fora do enquadramento. A rua fica vazia durante algum tempo. Passa um eventual carro. Passa uma pessoa, sai alguém do prédio e desaparece pela rua. Terminamos com duas mulheres que saem por uma porta. Sai a primeira que espera algum tempo pela outra. Logo a seguir, cruzam-se com um homem que vem no sentido oposto. Cruzam-se e seguem. O homem acompanha-as com o olhar durante uns segundos e prossegue o seu caminho. Uma das mulheres olha para trás, de volta para o homem.

Ao contrário deste processo de filmagem e visualização, o vídeo ao centro compreende uma intenção que se diferencia das outras ligeiramente,

tendo isto guiado o projecto por um caminho diferente do determinado inicialmente. Apesar de a intenção inicial ser manter a ideia da videovigilância, no momento de captação deste ambiente exterior, isso rapidamente se alterou. Tratando-se de um espaço público onde eu queria conseguir, de certo modo, imagens de ações reais, sem intervenção ou conhecimento de que estariam a ser captadas – simulando essa imagem de videovigilância –, o processo de plantação da câmara que ficaria sozinha demonstrava alguns problemas. Assim, decidi ficar perto da câmara durante o tempo definido, sabendo que estaria a presenciar o que fosse apanhado por ela e que isso compreenderia algumas diferenças em relação às filmagens anteriores. Logo desde o início, a escolha do enquadramento foi mais premeditada. Encontravam-se já algumas pessoas no parque, e eu sabia que acabariam por passar pelo quadro escolhido. Da fonte, alguns pássaros bebiam, e a ideia de ter essa interação filmada interessou-me. Nos trinta minutos que havia definido inicialmente, pouco se passou. Pessoas surgiam e rapidamente desapareciam do meu enquadramento definido. A acção que me interessava captar ocorria fora de campo, no entanto, não alterei o enquadramento de modo a manter a premissa inicial do projecto, deixando a imagem, então, à mercê da câmara. Assim, as pessoas continuaram a passar, e algumas ficaram, as crianças a brincar e o homem, que apanhava sol sentado, a levantar-se no final.

II.

No vídeo central, perante esta câmara fixa, determinada a captar aquele enquadramento

particular, a minha impotência como operadora de câmara dificilmente é expressa pelo objecto final, ainda que em oposição com as imagens das Câmaras 1 e 2. Apesar da diferença clara de enquadramento e acção compreendida no tempo apresentado, a imagem do parque não se distancia em demasia das restantes. O processo da câmara independente mantém-se nas três filmagens, a diferença está na minha presença como testemunha numa delas. O objecto é conseguido através de um aparelho fotográfico (câmara) com mínima mediação humana. Dificilmente me coloco como autora do filme quando a minha presença neste vídeo central seria prescindível, não fossem as implicações de colocar uma câmara não autorizada em público ou ligá-la e desligá-la. Por isto, o objecto não compreende em si uma reflexão primária, mas permite, sim, uma reflexão a partir de, como testemunha no momento de captação e, posteriormente, como espectador da peça completa.

Em 1967, no ensaio “The Death of the Author”, publicado em *Image, music, text* (1977), o teórico Roland Barthes discorre sobre a figura do autor literário, argumentando contra o entendimento, interpretação e reflexão da obra a partir deste. Partindo de uma passagem descritiva do romance de Balzac, *Sarrasine* (1830), Barthes (1977) questiona:

Who is speaking thus? Is it the hero of the story bent on remaining ignorant of the castrato hidden beneath the woman? Is it Balzac the individual, furnished by his personal experience with a philosophy of Woman? Is it Balzac the author professing ‘literary’ ideas on femininity? Is it universal wisdom? Romantic psychology? (p. 142)

É com este exemplo que o autor, Barthes, ilustra o problema do autor como figura e as consequências que o “prestígio do indivíduo”, resultante das relações do Empirismo inglês, do Racionalismo francês e da Reforma protestante, teriam num certo comprometimento da posição do narrador literário (Barthes, 1977, pp. 142-143). Para Barthes, o problema da escrita moderna estaria no narrador comprometido pela primazia do autor que, na cultura tradicional, antecederia o texto (Barthes, 1977). Através das condições que conhecemos, do seu *background*, lemos o que este indivíduo particular escreveu, interpretando o texto a partir destas concepções prévias.

Barthes considera uma possível transformação através dos exemplos de Mallarmé e Proust. Mallarmé através da supressão do autor, dando força à linguagem, e Proust pelo jogo da posição do narrador (Barthes, 1977, pp. 143-144). Seria, precisamente para Barthes, esta mudança de posição assumidamente distanciada do autor (indivíduo) que abriria espaço para uma transformação da linguagem literária. Na oposição da obra antecédida pelo autor, surgiria o escritor moderno:

In complete contrast, the modern scriptor is born simultaneously with the text, is in no way equipped with a being preceding or exceeding the writing, is not the subject with the book as predicate; there is no other time than that of the enunciation and every text is eternally written here and now. (Barthes, 1977, p. 145)

Esta destruição do autor implicaria o fim de certas limitações interpretativas, não deixando espaço para interpretações fora do texto através da figura

do autor. A procura de complicação e até destruição de um sentido “secreto” constituiria uma transformação libertária da escrita e da linguagem para fora de uma decifração clássica, que, para Barthes, seria uma actividade antiteológica verdadeiramente revolucionária (Barthes, 1977, p. 147).

III.

Barthes termina o ensaio argumentando sobre um desmembramento do texto resultado duma multiplicidade textual, cultural, de voz, etc. Afirma que esta multiplicidade é direccionada para um único lugar, o do leitor. Exemplifica, através da tragédia grega, que no uso de palavras com múltiplos significados gerava o drama confuso entre as personagens que interpretavam apenas um sentido, a compreensão ambígua do leitor ou espectador que testemunha a multiplicidade de significados e pontos de vista (Barthes, 1977, p. 148).

No caso do projecto em questão, em Máquina/Interlocutor/Máquina, situo-me entre o autor e o espectador, com dificuldade em definir um posicionamento. Por um lado, com facilidade, coloco-me num lugar de espectador no processo de concepção dos vídeos de Câmara 1 e 2, tendo apenas agido sobre o posicionamento e tempo de filmagem, sem qualquer testemunho do que teria sido captado. Já no vídeo do centro, apesar de estar presente junto à câmara, a minha impotência perante a acção sobre ela dificilmente me torna autor, no entanto, não me coloca, também, apenas como espectador.

A premissa deste projecto, apesar de não intencionada, desde o início pressupunha uma reflexão

posterior, distanciada do objecto filmico a realizar. A câmara seria instalada e o pensamento surgiria a partir das acções caçadas nas imagens. Quando me coloquei em simultâneo com esta câmara, a reflexão não se deu a *priori* nem a *posteriori*, mas sim durante. Nos trinta minutos em que me distanciei da câmara em Câmara 1 e Câmara 2, pensava sobre o que estaria a ocorrer perante ela, imaginava que relíquia eu poderia estar a guardar, ou não, naquele momento. Este pensamento intensificou-se depois, quando presenciei a câmara a fazer a sua caça. Nesse momento em que eu estava presente no parque, nada mais aconteceu do que eu testemunhar a câmara a tornar o meu presente em imagem. A memória fotográfica, de certa forma, a acontecer e, em simultâneo, o desejo e desespero do interlocutor que quer imortalizar algo que pertence ao presente, tal como testemunha outras coisas a acontecer fora do enquadramento e o impulso de mover a câmara. Já nas outras filmagens, a ideia diferencia-se a partir dessa relação com a memória. Das três, existe um registo fotográfico, mas apenas numa existe um corpo presente. Não posso afirmar, no entanto, uma verdade maior numa ou noutra. Barthes reflecte em *A Câmara Clara* (1980), sobre um episódio que se sucedeu após um fotógrafo lhe ter enviado uma fotografia de si próprio, da qual ele não recordava nem o dia nem o espaço de origem. Ainda que, depois de um grande esforço, não se recordasse de todo do momento em que havia sido tirada, “contudo, *porque se tratava de uma fotografia*, não podia negar que tinha estado lá” (Barthes, 1980, p. 96). Deste modo, não posso contestar estas imagens do prédio e da rua e das pessoas que por lá passaram

e interagiram. Esta espécie de memória da câmara não se permite ser posta em causa, pelas razões técnicas que um aparelho fotográfico compreende. No entanto, se não tivesse captado a imagem do parque e construísse, em vez disso, uma descrição escrita ou falada a partir da minha testemunha, esta facilmente poderia ser questionada. É este o problema da linguagem que Barthes identifica, o facto de “não poder autenticar-se a si mesma”, enquanto a fotografia “é a própria autenticação” (Barthes, 1980, p. 96).

Se não tivesse presenciado os momentos do parque e me situasse totalmente como espectador, a reflexão seria certamente diferente. Não tendo sido o sucedido, o projecto abriu espaço para outro tipo de questões mais próximas da relação da memória com a presença física de uma espécie de espectador, que permitem, também, algum questionamento sobre a performance artística e a imagem. A minha presença num dos espaços das imagens traz uma reflexão diferenciada do que seria uma reflexão futura do próximo espectador deste objecto, desta vez já totalmente espectador, relacionando o processo e as imagens de forma distinta. As múltiplas possibilidades de pensar através destas imagens não se distanciam da proposta de Barthes (1977), quando compreendemos as câmaras como o que ele sugere, como escritor moderno, e nós espectadores ou testemunhas, como leitores com espaço para uma interpretação e compreensão mais livre.

REFERÊNCIAS

- Barthes, Roland. (1980). *A Câmara Clara, Nota sobre a fotografia*, tradução de Manuela Torres. Edições 70, LDA.
- Barthes, Roland. (1977). *Image, text, music. Essays selected and translated by Stephen Heath* [Imagem, texto, música. Ensaios seleccionados e traduzidos por Stephen Heath]. Fontana Press