

# ENTRE O SOLO E A SUPERFÍCIE DE PROJEÇÃO: CAMINHOS DE LUTA E LIBERTAÇÃO EM *MINED SOIL*, DE FILIPA CÉSAR

## BETWEEN THE SOIL AND THE SURFACE OF PROJECTION: PATHS OF STRUGGLE AND LIBERATION IN *MINED SOIL*, BY FILIPA CÉSAR

João Miguel Banito Tomé

ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras,  
Universidade de Lisboa, Portugal. Bolseiro FCT – SFRH/BD/140432/2018  
joaombtome@gmail.com - ORCID | 0000-0003-2267-0278

### RESUMO

No âmbito das práticas de projeção fílmica que respondem ao apelo contemporâneo de uma reinvenção da materialidade, *Mined Soil* oferece um contributo essencial para questionar o excesso da imagem digital por via da afirmação do potencial expressivo da própria superfície de projeção. Através de um balanço entre o registo documental e o recurso a imagens de arquivo, Filipa César apresenta uma reflexão crítica sobre as práticas de extração mineira no Alentejo, reconvocando o pensamento marxista de Amílcar Cabral e a sua tese acerca da relação entre a libertação de um povo e a reivindicação do seu solo. O presente ensaio pretende defender que a auscultação do solo em *Mined Soil* estabelece um horizonte conceptual em que se joga também a arqueologia da superfície de projeção, acabando esta por ser desvendada como zona de tensão e conflito que questiona e, conseqüentemente, liberta o próprio meio.

### PALAVRAS-CHAVE

Solo | Superfície | Projeção | Materialidade | Conflito

### ABSTRACT

Within the scope of film projection practices that respond to the contemporary appeal of a reinvention of materiality, *Mined Soil* offers an essential contribution to questioning the excess of digital image through the affirmation of the expressive potential of the very surface of projection. Through a balance between documental recording and the use of archival images, Filipa César presents a critical reflection on mining extraction practices in Alentejo, recalling the Marxist thought of Amílcar Cabral and his thesis on the relationship between people's liberation and the reclamation of its soil. This essay intends to defend that the auscultation of the soil in *Mined Soil* establishes a conceptual horizon in which the archeology of the surface of projection is also put into play, which ends up being unveiled as a zone of tension and conflict that questions and, consequently, frees the medium itself.

### KEYWORDS

Soil | Surface | Projection | Materiality | Conflict

“A luta é uma condição normal de todos os seres no mundo.  
 Todos estão em luta, todos lutam”.  
 (Amílcar Cabral)

## O APELO DA MATERIALIDADE

Enquanto instância de auscultação do mundo, a imagem digital conquista na contemporaneidade – em particular nas duas últimas décadas – uma presença hegemónica que impõe à prática artística um questionamento fundamental do seu próprio excesso. No entanto, o alcance e a complexidade desta presença assoberbada do digital são somente compreensíveis em razão de um obscurecimento sistémico do vínculo entre a criação artística e o processo de produção que, em última instância, reabilita e difunde uma materialidade elusiva.<sup>1</sup> A transformação de objetos em imagens e de imagens em objetos, obedece a um processo de mercantilização que consagra uma premissa basilar do capitalismo: o apagamento do trabalho.<sup>2</sup> Enquanto língua franca do neoliberalismo, este apagamento faz com que as imagens digitais sejam tendencialmente percecionadas como dimensões espectrais sem origem e sem qualquer tipo de vestígio dos processos e relações que as produziram, como se integrassem o mundo sem a ele pertencerem.

No âmbito das práticas artísticas mais recentes, o recurso multifacetado à imagem projetada, associado a uma problematização do próprio aparato visual em que o vídeo é reproduzido, tem permitido pensar a

regeneração da imagem digital não em termos de uma substituição das materialidades, mas justamente, através daquilo que Giuliana Bruno designa por “movimento de rematerialização” (Bruno, 2014: 135).

A unidade operativa entre o dispositivo de projeção, o transporte luminoso da imagem e a superfície em que esta é reativada, integra também o observador numa transformação atmosférica - uma mutação de vários estados de matéria que, em última análise, permitirá a interrogação do próprio meio. Nesse sentido, a projeção estabelece-se como recurso apetecível para o reconhecimento da complexidade virtual da materialidade e da sua capacidade transitória e transformadora. Esse desígnio exige, no entanto, uma redefinição dialética do entendimento que temos do conceito de *materialidade*, uma vez que o que aqui está em causa não são os materiais em si mesmos, mas sim “a ativação de relações materiais e o transporte das suas transformações” (Bruno, 2014: 127). Reinventar a materialidade significa, nesta medida, afirmar o seu potencial expressivo, ou seja, redefinir o nosso sentido de espaço e de contacto com o meio envolvente, bem como a nossa complexa experiência de temporalidade.

## ENTRE A SUPERFÍCIE DA TERRA E A SUPERFÍCIE DA PROJEÇÃO

A tendência recente de questionamento da projeção em sentido amplo tem dirigido o seu interesse não só para a conexão textural das condições materiais de observação mas, sobretudo, para o potencial transformador das mesmas. Em 2011, num ensaio fotográfico em torno do efeito visual da incidência e refração da luz ao atravessar uma cortina, Uta Barth explora justamente este entendimento da luz enquanto condição atmosférica que ativa novos espaços de experiências. A superfície de projeção, enquanto lugar em que ocorrem estas transformações, conserva sempre uma marca indelével de

materialidade, e é a partir dela que emerge um cruzamento de diferentes temporalidades e percepções. Tal como sugere Sérgio Dias Branco no seu estudo em torno da materialidade na cultura visual contemporânea, a imagem projetada revela-se “um espaço resultante de muitas camadas que podem ser cavadas, desenterradas e expostas” (Branco, 2020: 147). E é nesse sentido que, conseqüentemente, a superfície se estabelece enquanto lugar de tensão do próprio meio, vinculando o aparato da projeção a um complexo processo de localização material.

1 Sobre a noção de “materialidade elusiva”, conferir o contributo de Murray, 2008.

2 Este apagamento do trabalho tem sido também apontado e debatido por Lütticken, 2013.

Segundo Giuliana Bruno, este *movimento de re-materialização* que caracteriza o recurso ao vídeo por parte de algumas práticas artísticas mais recentes tem sido consubstanciado por uma característica de maior alcance que marca os nossos tempos e que, de forma sintetizada, poderá ser descrita como uma crescente “atenção à superfície do mundo” (Bruno, 2014: 135).

Enquanto zona de colisão e de mistura, a superfície é desvendada como palco em que se reconfigura dialeticamente a relação entre nós próprios e o espaço envolvente. Na introdução editorial a uma compilação de ensaios sobre sentidos de resistência e materialidade na arte contemporânea, Ros Gray defende igualmente que o reconhecimento da superfície da terra enquanto *zona de conflito* oferece um recurso metafórico e material para vários tipos de lutas emancipatórias (Gray, 2018: 211). Em razão deste seu potencial expressivo, o espaço onde tudo se conecta (onde sintomas e projecções ganham corpo e se efectivam) compreende, portanto, também um sentido de memória em transformação.

Essa noção foi, de resto, amplamente desenvolvida e problematizada por Amílcar Cabral que, no âmbito dos seus estudos agronómicos desenvolvidos entre 1948 e 1960 (em estreita relação com o seu trabalho político e teórico pela independência de vários países africanos, nomeadamente a Guiné-Bissau), se empenhou em fundamentar a relação entre a erosão dos solos agrícolas e as práticas de exploração do modelo colonial português. Tomando por base a interdependência entre a geologia e a história, Cabral interpreta o solo como um corpo histórico vivo e em transformação, dinamizado pelas mesmas estruturas

sociais que regem as relações materiais entre indivíduos numa sociedade.

O alcance conceptual desta percepção ambivalente do solo enquanto sintoma e enquanto espaço de construção de um sentido emancipatório é marcante para as discursividades artísticas que, na última década, se revelam empenhadas em fazer depender a elaboração de contra-narrativas históricas de uma ativação das relações materiais, isto é, de uma reivindicação do potencial expressivo da materialidade.

Uma das artistas que de forma mais esclarecida tem dado corpo a este enunciado é Filipa César, que, sob a influência direta do pensamento de Cabral, defende justamente que “as inscrições *sobre e no* palimpsesto do solo contam narrativas tanto da miséria como do potencial libertador do seu húmus” (César, 2018: 272). No presente ensaio pretendemos lançar uma reflexão em torno da reinvenção da materialidade – identificada por Giuliana Bruno no recurso contemporâneo que as práticas artísticas fazem do vídeo –, tomando como objeto de análise a obra *Mined Soil*, de Filipa César.

Trata-se de um ensaio filmico realizado em 2014, a partir de imagens captadas pela artista um ano antes, na aldeia da Boa Fé, no Alentejo, onde decorriam trabalhos de prospeção dos solos com vista ao desenvolvimento de projetos de extração mineira (Fig. 01). Entrecruzando esses registos atuais com o recurso a imagens e elementos sonoros de arquivo remissivos de um passado colonial, Filipa César lança uma investigação crítica que pretende reativar a íntima relação sugerida por Amílcar Cabral entre a semântica do solo e a libertação do povo.



**Fig. 01.** Aldeia da Boa Fé, Alentejo. Sinalização dos trabalhos de prospeção do solo pelos projectos de extração mineira. Still de “Mined Soil”, Filipa César, 2012-2014.

O objetivo da análise que faremos a respeito dessa proposta crítica será, por fim, compreender que, no âmbito de um jogo de tensões entre sentidos materialidade e imaterialidade que revertem uns sobre os outros, estabelece-se na obra de Filipa César uma afinidade conceptual entre a auscultação do solo e a arqueologia da

superfície de projeção, uma vez que ambas se revelam vias de acesso a uma derradeira zona de conflito. Na descoberta do potencial expressivo da materialidade procuraremos afirmar a relação entre diferentes caminhos de libertação, sugerindo uma certa afinidade entre a superfície de projeção fílmica e a superfície da terra.

## TENSÃO E CONFLITO: O POTENCIAL EXPRESSIVO DA MATERIALIDADE

Em 2004, o crítico e curador Dominique Païni escreveu um ensaio (traduzido para a revista *October* por Rosalind Krauss) com um título provocatório: *Devemos pôr um fim à projeção?* Encontramos aí contributos interessantes para compreender o percurso de hegemonia da imagem digital que viria a acentuar-se desde então, permitindo de igual modo avaliar as potencialidades do recurso ao dispositivo de projeção como forma de resistir e interrogar essa mesma presença saturada. A dinâmica operativa do exercício da projeção estabelece desde logo uma diferença prática relativamente à exibição de um vídeo num ecrã, uma vez que o olhar do espectador não é confrontado pela luz que é emitida.

Essa afetação da prática perceptiva parece ser relevante para a proposta de Filipa César em *Mined Soil* (Fig. 02). Um dado fundamental que a esse nível importa tomar em linha de conta é a forma como a obra é apresentada ao público, e que Filipa César designa por *projeção comentada*. Não existe recurso a nenhum tipo de ecrã, a obra é projetada num espaço habitado pela própria artista, a partir do qual ela narra em tempo real as filmagens, lê excertos de livros que consulta na hora, e fornece dados a partir de elementos de investigação que recolheu. Tudo isto enquanto habita, portanto, uma zona híbrida forjada pela sua própria presença e delimitada pela luz – uma zona que a coloca entre a condição de observadora das imagens que em torno de si se formam, e a condição de pertença material à própria superfície dessa projeção.



**Fig. 02.** Projeção de “Mined Soil” na Abbaye de Maubuisson, em França, 2021. Exposição “Inquiétances des Temps”, curada por Pascale Cassagnau. Registo vídeo da projeção disponibilizado online no site da exposição.

A exploração da condição material complexa e textural da superfície começa desde logo aqui, na decisão de problematizar o próprio dispositivo de projeção. Esta noção entronca naquilo que Giuliana Bruno defende em *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality and Media*, quando argumenta que “a superfície não é superficial, mas sim um substancial plano de transformação relacional que tem textura e profundidade” (Bruno, 2014: 108).

Nessa medida, e em função do aparato a partir do qual *Mined Soil* se constitui, aquilo que está em causa não é apenas a sobreposição de elementos operativos (como a narração sobre a imagem, por exemplo) mas sobretudo o cruzamento dialético de temporalidades dissonantes. A sucessão de filmagens, editadas e entrecortadas com imagens de arquivo, promove um natural sentido de descontinuidade temporal que, em contrapartida, a superfície da projeção reverte, ao devolver-nos simultaneamente a experiência de um tempo contínuo (Fig. 03).



**Fig. 03.** Still de “Guiné Bissau 6 anos depois”, 1980 (filme inacabado), de Flora Gomes, José Bolama Cobumba, Josefina Crato e Sana na N’Hada. Guiné Bissau, Instituto Nacional do Cinema e do Audiovisual 1979–1980. Excerto integrado em “Mined Soil”, Filipa César, 2012-2014.

A intensificação da turbulência que captamos na superfície de projeção – e que, no limite, impossibilita a nossa submersão na dimensão etérea da imagem projetada – faz com que a experiência do tempo se encontre vinculada também a um sentido material de espacialização. Nos termos da dinâmica de projeção, a percepção da luz e a textura polimórfica da superfície revelam-se coordenadas fundamentais para diferentes formas de habitar um espaço. Significa isto que a superfície de projeção, enquanto lugar de tensão e experimentação, estabelece não só a localização material da imagem projetada, mas também uma condição material da própria observação.

É justamente nos termos desta dialética entre materialidade e subjetividade explorada por Filipa César que, de resto, Giuliana Bruno redefine a superfície de projeção como “paisagem polimórfica” (Bruno, 2014: 113), isto é, como espaço em que se efetiva a fisicalidade das mutações atmosféricas testemunhadas pela observação espacial da luz e em que, por fim, se dá a corporização da imagem digital. Enquanto *paisagem*, a superfície é então dotada de uma profundidade que devém da complexidade da própria experiência perceptiva.

Podemos, em função disso, argumentar que aquilo que observamos em *Mined Soil* não é somente a proposta de vídeo realizada por Filipa César mas também a reativação material da superfície de projeção enquanto instância de mobilidade que se constitui a si própria como lugar de tensão a partir do

movimento que nela é inscrito. Ao habitar o espaço de projeção, todos os breves gestos funcionais que observamos a artista fazer (folhear livros, selecionar documentos, ler em voz alta) passam a imiscuir-se como uma dimensão espectral no processo de corporização da imagem.

Esta noção de um ecrã que se torna paisagem, e de uma paisagem que se torna ecrã, revela-se tanto mais preponderante no contexto de *Mined Soil* quanto melhor atentarmos à forma como o solo é perspectivado enquanto reservatório de memórias que dispõe diante de nós uma história concreta a partir do momento em que nos debruçamos sobre ele. Num ensaio dedicado ao pensamento de Cabral, a artista reafirma “a importância de não definir o solo através do seu aspeto ‘morfológico estático’, mas sim através das suas variáveis e do seu potencial relacional e dinâmico” (César, 2018: 259). Estudar o solo do Alentejo – quer através da sensibilidade de um olhar artístico, quer através do pragmatismo de uma empresa de extração mineira – implica captar e compreender uma historicidade que muitas vezes não se esgota na materialidade da terra. O que a proposta crítica de *Mined Soil* desde logo sugere, através de um balanço entre

o exercício documental e o manuseamento do arquivo, é uma necessidade de atentar ao contexto relacional da paisagem, aos sintomas que as dinâmicas histórico-sociais transcrevem na terra, ao devir intrínseco da paisagem, e ao carácter procesual das transformações atmosféricas.

Através dessa observação espacial e dialética, Filipa César propõe a ativação de novos espaços de experiência perceptiva, e é à luz disso mesmo que podemos interpretar o fato de o primeiro plano de sequência do solo começar com um enquadramento aproximado (em ângulo picado) de uma rocha que sinaliza a geografia da prospeção que ali decorre, e terminar com um enquadramento aberto da paisagem envolvente em torno de um aparelho captador de sons e ruídos (que, de resto, parece estar associado ao som metálico que escutamos sobreposto às filmagens). Esse aparelho, enquanto ferramenta de auscultação do potencial expressivo da materialidade, funciona como enunciado comum para duas formas de investigação da superfície que se desenvolvem em plena afinidade conceptual: a arqueologia do solo desenvolvida por Amílcar Cabral e a arqueologia da superfície de projeção proposta por Giuliana Bruno (Fig. 04).



Fig. 04. Still de “Mined Soil”, Filipa César, 2012-2014.

Nesse âmbito, a paisagem sobre a qual Filipa César se debruça não é apenas a paisagem alentejana da aldeia da Boa Fé, mas também a paisagem na qual a superfície de projeção se constitui. Tal como o solo, o espaço a partir do qual se efetiva a imagem projetada tem também uma historicidade própria, não é algo adquirido e inerte, mas sim um espaço de mediação em que são ativadas relações materiais e mobilizadas diferentes determinações espaço-temporais. Tal como sugere Ros Gray, e em sintonia com a visão palimpséstica do solo e da superfície de projeção que Filipa César imprime na sua obra, o próprio solo é «uma testemunha silenciosa carregando vestígios, restos persistentes que aguardam o cuidadoso olhar necessário para a reativação» (Gray, 2018: 210). A partir do momento em que a superfície passa a ser compreendida como paisagem polifónica, em jogo passa a estar também este seu reconhecimento enquanto instância de ativação não só de um movimento de formas, mas também de posições espetatoriais.

No entanto, e de acordo com o que já aflorámos, o despertar dessas relações materiais é somente possibilitado pela introdução de uma relação imaterial essencial – o tempo. Ela é, no fundo, a marca de água do processo de corporização da imagem digital nos termos da projeção. O exercício de olhar persistentemente para um espaço de luz delimitado pela projeção abre a possibilidade de experienciar o tempo numa dupla aceção dialética: enquanto fenómeno externo e enquanto fenómeno interno. Ou seja, a instalação do tempo num espaço luminoso promove,

por um lado, um sentido externo de não-linearidade próprio da imagem digital projetada e, por outro, um sentido interno, expandido e subjetivo da nossa própria prática perceptiva. Na digressão da imagem digital pela superfície de projeção emerge, portanto, um arquivo de temporalidades heterogêneas que inclui, por via dessa tensão conflitual, o tempo e a historicidade do próprio meio. Ao expor este complexo processo de localização material, a projeção está no fundo a criar condições para que a imagem digital (outrora desrealizada) se inscreva na realidade, no tempo e na história.

No âmbito concreto de *Mined Soil*, quando analisamos o espaço construído e demarcado pela luz da projeção, cuja profundidade é salientada pelo ruído material da presença da artista, percebemos que aquilo que está a ser fundamentalmente problematizado não é apenas aquilo que repousa *na* superfície, mas também, e sobretudo, aquilo que sobra *enquanto* superfície.

Essa noção é porventura aclarada no momento em que Filipa César se prepara para introduzir um aspeto específico da investigação agronómica de Amílcar Cabral sobre o solo do Alentejo e, nas filmagens que sobre si própria são projetadas, surge um seu interlocutor que imediatamente estabelece com a artista um diálogo. À parte do evidente jogo de temporalidades heterogêneas, o que parece estar aqui a ser rearticulado é o ensaio de uma razão dialógica e conflitual em que se possa firmar uma polifonia de experiências (Fig. 05).



**Fig. 05.** Projeção de “Mined Soil” na Abbaye de Maubuisson, 2021.

Essa polifonia que a superfície de projeção por fim revela, e à qual a própria superfície dá corpo enquanto lugar de tensão, é simbolicamente condensada no instante em que esse interlocutor (projetado sobre o espaço que artista ocupa e desvenda) e a própria artista se olham e se escutam. César observa a imagem que em si se forma, confronta-a – confronta-se. Como se o exercício de acordar uma memória, de contactar com um testemunho passado e reconvocar um certo

arquivo de temporalidades, compreendesse também, naquele âmbito, um confronto com a tensão interna do próprio meio. A imagem que reflexivamente se confronta a si mesma desvenda, nessa medida, o potencial expressivo da sua materialidade, isto é, o potencial para ativar relações materiais e transportar as transformações que essas relações operam. É esse processo que, de um ponto de vista dialético e materialista, redefine a superfície como lugar de conflito – quer seja a superfície material do mundo ou a superfície material da projeção.

## CAMINHOS DE LUTA E LIBERTAÇÃO

A polifonia que nos é desvendada em *Mined Soil*, relaciona-se com a capacidade de articular uma paisagem acústica complexificada a partir da dissonância de elementos e percepções, estabelecendo-se a partir da negação da fixidez das formas e de uma transformação da própria prática perceptiva.

Nessa medida, e num contexto em que a superfície de projeção se reconfigura enquanto paisagem polimórfica, o processo de distensão da polifonia do ecrã fílmico assume um conjunto de afinidades com o processo de meteorização da rocha que Amílcar Cabral descreve como sendo o processo que dá origem ao solo. Esse processo compreende um conjunto de sucessivas transformações (oxidações, carbonizações, dissoluções, variações de volume, etc.) que, na lei-

tura de Filipa César, traduzem “a negação relativa da rocha, onde agentes naturais destroem a sua estrutura e a negam, criando ‘material original’ – a matéria resultante da destruição da rocha antes desta se tornar solo”. É, com efeito, a meteorização da rocha enquanto processo histórico de combate e transformação que permite “redefinir o solo como uma zona de conflito” (César, 2018: 259).

Tomados como espaços de afetação dinamizados por processo dialéticos de negação e transformação (que, no fundo, consubstanciam uma tensão interna), tanto a superfície de projeção como a superfície da terra revelam um potencial expressivo que permite questionar relações materiais e, por via disso mesmo, redefinir o nosso sentido de espaço (Fig. 06).



**Fig. 06.** Still de “Mined Soil”, Filipa César, 2012-2014.

A luta travada pela reinvenção da materialidade, nos termos em que aqui a temos debatido – i.e., enquanto expressão de um questionamento do excesso da imagem digital –, revela-se numa linha de força central da proposta crítica que encontramos em *Mined Soil*. Ao redefinir a superfície de projeção enquanto paisagem em movimento que interroga e problematiza a própria imagem digital, Filipa César expõe a contradição intrínseca e o dissenso de que depende a polifonia. Essa reivindicação de uma capacidade transitória e transformadora da materialidade permite estabelecer um correlato com a leitura dialética que entende “a meteorização como uma ferramenta ope-

racional numa luta permanente que é o único estado possível de libertação” (César, 2018: 272). Em última instância, e de acordo com a análise que temos sugerido, significa isso que a possibilidade de libertação do próprio meio implica uma auscultação dos seus eixos de tensão.

Tanto o solo como a superfície de projeção fílmica inscrevem na concretude dialética da sua materialidade uma historicidade própria que é (ou pode ser) reativada. Nenhum deles existe como espaço dado; ambos são construções da ação humana, terrenos de luta e conflito em que se joga uma derradeira libertação – seja ela a libertação do meio ou a libertação de um povo.

## BIBLIOGRAFIA

BRANCO, Sérgio Dias – *O trabalho das imagens. Estudos sobre cinema e marxismo*. Lisboa: Página a Página, 2020.

BRUNO, Giuliana – *Surface. Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: The University of Chicago Press, 2014.

CABRAL, Amílcar – *Obras Escolhidas de Amílcar Cabral. Unidade e Luta*. Lisboa: Seara Nova, vols. I e II, 1976-1977.

CÉSAR, Filipa – “Meteorisations. Reading Amílcar Cabral’s Agronomy of Liberation”. *Third Text*, 32, 2-3 (2018), 254-272.

GRAY, Ros – “Fugitive Remains: Soil, Celluloid, and Resistant Collectivities”. *The Empire Remains Shop / Cooking Sections*. Nova

lorque: Columbia Books on Architecture and the City, 2018, pp. 209-223.

LÜTTICKEN, Sven – “The Making of Labour: The Movie”. *Filip*, 18 (2013). Em <https://fillip.ca/content/the-making-of-labour-the-movie> (Acesso: 09 Setembro 2021).

MURRAY, Soraya – “Cybernated Aesthetics: Lee Bul and the Body Transfigured”. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 30, 2 (2008), 38-50.

PAÏNI, Dominique. KRAUSS, Rosalind – “Should we put an end to projection?”. *October*, 110 (Outono, 2004), pp. 23-48.