



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

Eu, Tu, Nós

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

João Tiago Louro Silva Ferreira

Porto, Outubro 2021



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

Eu, Tu, Nós

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

João Tiago Louro Silva Ferreira

Trabalho efetuado sob a orientação do

Professor Doutor Daniel Ribas

Porto, Outubro 2021

Dedicatória

Dedico este trabalho:

- A quem me proporcionou novas oportunidades, quem acreditou em mim, quem não me impediu de sonhar, e a quem me proporcionou concretizar sonhos mesmo quando não sabia que eram os meus.
- Ao local que considero casa, apesar de ter deixado de morar lá, e às pessoas que constituíram aquilo a que podemos apelidar de família, juntos formámos uma pequena comunidade que habitou um mesmo espaço, num mesmo período de tempo, e que partilhou momentos e ultrapassou desafios.
- Às seguintes pessoas (por ordem alfabética): Ana Carrasco, António Gomes, Carlos Braga, Diogo Saldanha, Eduardo Machado, Fernando Galrito, Guilherme Mendonça, Hélio Oliveira, Isabel Aboim Inglez, João Pupo, João Sousa, José Eduardo Rocha, Luís Aguiar, Luís Caldeira, Manuela Devesa, Micael Nobre, Miguel Valverde, Nelson Guerreiro, Nuno Faria, Nuno Lisboa, Nuno Monteiro, Otília Lourenço, Paulo Miguel Martins, Pedro Cá, Ricardo Costa, Ricardo Jesus, Rui Mourão, Sérgio Dantas, Sérgio Valentim, Sérgio Veloso, Susana Nascimento Duarte.
- Em memória de Pedro Fortes.

Agradecimentos

Agradeço:

- Ao Professor Doutor Daniel Ribas pela sua orientação e por toda a sua disponibilidade no acompanhamento cuidado ao longo deste projeto;
- Ao Professor Doutor Carlos Lobo, coordenador do Mestrado em Fotografia, pelo acompanhamento e apoio ao longo destes dois anos;
- Ao Professor Doutor Nuno Crespo pelo apoio e soluções para os problemas;
- A todos os professores e funcionários que graças ao seu trabalho contribuíram para o bom funcionamento e sucesso escolar da nossa comunidade, em especial, em tempos tão difíceis como os que vivenciámos nestes dois anos e que superámos com sucesso devido à nossa resiliência enquanto comunidade académica.
- A todos os amigos e colegas que de alguma maneira passaram pela minha vida e me acompanharam ao longo do meu percurso académico e fora dele e que, assim, enriqueceram-me de alguma maneira;
- Ao meu agregado familiar e família mais próxima pela convivência, apoio e partilha de tantos momentos ao longo de todos estes anos.

Índice

Lista de Figuras

Lista de Tabelas

Resumo	1
1. Introdução	2
1.1. Estrutura do Relatório	2
1.2. Objetivos e motivações associados à escolha do tema	3
1.3. Descrição e Sinopse	9
2. Enquadramento	11
2.1. Abordagem breve da noção de arquétipo	11
2.2. Abordagem breve do conceito de sonho	12
2.3. Aspetos relacionados com o conceito de perceção	12
2.4. Aspetos ligados à observação	14
2.5. Aspetos ligados ao conceito de imagem	18
3. Pré-Produção	21
3.1 Repérage	22
3.2. Conclusões da repérage	22
3.3. Equipa	24
3.4. Planificação e organização da produção (cronograma)	25
4. Produção	26
4.1. Fase de rodagem	27
4.2. Pós-Produção	28
4.2.1. Opções editoriais	28
4.2.2. Da estratégia	30
5. Conclusão	31
6. Referências	33
7. Filmografia	34
8. Músicas	34

Lista de Figuras

Figura 1 – Fotogramas ilustrativos da comparação entre os filmes “Eu, Tu, Nós” (à esquerda) e “Cidade Marconi” (à direita)	4
Figura 2 - Fotogramas ilustrativos da Fábrica de tijolo abandonada	6

Lista de Tabelas

Tabela 1: Cronograma 26

Resumo

O Relatório de Projeto Final que aqui se apresenta é indissociável do filme que realizei intitulado “Eu, Tu, Nós”, filme documentário, no qual foi utilizada a estrutura de montagem fluxo de consciência.

A opção por planos fixos acompanhados pelo som ambiente e, aqui e ali, por uma atmosfera sonora onde a música foi alterada relativamente à sua velocidade de reprodução original, remete o espectador para o fascínio, a exploração do olhar, as sensações e a contemplação, envolvimento onde a dialética entre o objetivo-subjetivo depende da valoração individual dada por quem vê e observa o referido produto audiovisual.

O formato 4:3 ajuda a evitar a dispersão do espectador, o qual acompanhado por uma baixa resolução de imagem, acaba por contribuir para a contaminação do que é observado ao exigir a interpretação das imagens.

Rodagem efetuada nas ruínas de uma fábrica de tijolo abandonada, não faz dele um documentário sobre ruínas, mas sim sobre as emoções que são despertadas no espectador, desde os sonhos, a vida, o amor, permitindo a sua imersão contemplativa e reflexiva.

Para chegar a este produto audiovisual procurei suporte em vários autores e nas respetivas obras, como Werner Herzog, Chris Marker, Bill Viola, Marcel Duchamp, Robert Eggers, Jóhann Jóhannsson, Ricardo Moreira, Terense Malik, Damien Manivel, João Pedro Rodrigues, Joaquim Pinto, Derek Jarman, Christophe Honoré, Lyotard, e, Andy Warhol, entre outros.

Assim, o resultado obtido em suporte audiovisual mais do que um documento do real, um documento de representação do passado, um documento que faz uso dessas imagens para representar o presente, e até o futuro, tem como foco a construção-destruição-construção do sonho constituindo-se como um objeto audiovisual contemplativo com forte carácter íntimo e pessoal.

Palavras-Chave: documentário, fluxo de consciência, planos fixos, formato 4:3, contemplação, sonho.

1. Introdução

O relatório que aqui se apresenta diz respeito ao meu projeto final do Curso de Mestrado em Fotografia na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Este projeto desenvolveu-se e concretizou-se durante o segundo semestre do ano letivo de 2020-21, tendo como produto final um filme documentário, intitulado ‘Eu, Tu, Nós’ com uma duração de cerca de 23 minutos. ‘Eu, Tu, Nós’ é um documentário cuja rodagem foi efetuada nas ruínas de uma fábrica de tijolo abandonada, utiliza a estrutura de montagem fluxo de consciência, o formato 4:3 e a baixa resolução de imagem.

Embora à primeira vista possa parecer um documentário sobre as ruínas abandonadas de uma fábrica, sobre os tijolos abandonados que aí se fabricavam, na verdade é mais do que isso, ao utilizar a fábrica, os tijolos, as ruínas, o local como potenciador da contemplação e da reflexão apelando à introspeção, à subjetividade, à valoração individual das imagens que são apresentadas, remetendo para um tom poético experimental, transmitindo a ideia de sonho, de ilusão, de construção e destruição. O visionamento deste objeto audiovisual por diferentes pessoas permite, penso, uma multiplicidade de leituras e interpretações, em resultado da subjetividade individual.

1.1. Estrutura do Relatório

O relatório apresenta-se dividido em seis grandes pontos, cada um deles com diversos itens ou sub-pontos. O primeiro diz respeito à introdução onde se contempla a apresentação do projeto, discriminam-se os objetivos, e, faz-se referência às motivações que levaram à escolha do tema a desenvolver, fazendo um enquadramento no que diz respeito ao seu género assim como aos aspetos daí decorrentes, servindo também como um esclarecimento às opções de trabalho tomadas (por ex. relativamente à constituição de uma equipa de trabalho).

O segundo refere-se ao enquadramento teórico com o intuito de contribuir para esclarecer conceitos necessários à compreensão do contexto real de todo o desenvolvimento deste projeto. Não se tratando de conceitos novos, estes, têm sido estudados ao longo dos anos em vários domínios como a Psicologia, por exemplo, migrando e sendo aplicados em outras áreas do conhecimento; a tentativa de relacionar estes contributos resultou numa síntese que aqui se dá a conhecer e que nos serviu de orientação.

O terceiro trata da apresentação da planificação e da estratégia seguidas para a execução do projeto audiovisual, desde as várias opções tomadas, como os recursos técnicos utilizados e o tratamento artístico que foi tido em conta, terminando com o método adotado, sua definição e tudo o que foi necessário por forma a implementá-lo.

O quarto é todo ele dedicado à produção, considerando as suas três fases de desenvolvimento: pré-produção, produção e pós-produção.

O quinto diz respeito à conclusão; nele são retomadas várias reflexões que tiveram lugar ao longo do trabalho e será analisado o resultado obtido com a execução do projeto audiovisual em análise, para o que teremos em conta os vários critérios ligados à classificação quer do filme documentário quer do filme experimental.

O sexto e final trata da lista as referências (incluindo a filmografia e as músicas) utilizadas no presente relatório.

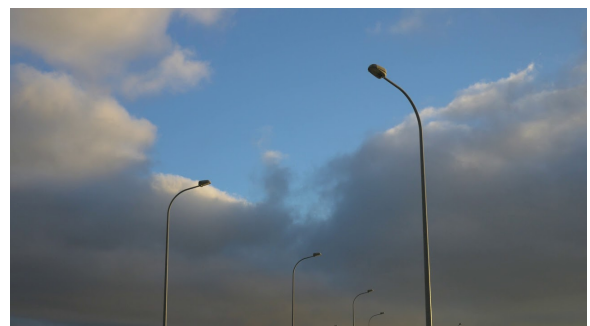
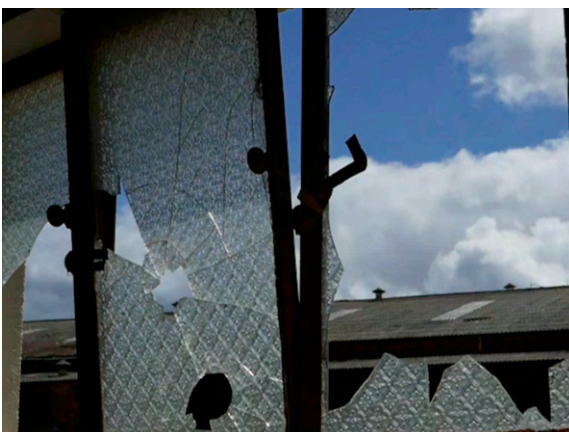
1.2. Objetivos e motivações associados à escolha do tema

O filme que realizei recorreu à estrutura de montagem ‘fluxo de consciência’ tal como o filme de Joaquim Pinto *‘E Agora? Lembra-me’* de 2013 (que relata a experiência de vida com HIV do próprio autor/realizador e todos os aspetos existenciais e emocionais que tal envolve), considerado até à data da sua elaboração um exemplo típico de um filme com este tipo de opção técnica. Segundo Aparecida de Almeida (2013, citando Humphrey, 1976, p. 7), “o fluxo de consciência pode ser considerado uma experiência mental e espiritual” sendo que este conceito, originário da psicologia, foi importado por Humphrey para a literatura.

Em cinema e no dizer de Cunha (2014, p. 3) a montagem que recorre ao ‘fluxo de consciência’ implica uma opção por “Um avançar de sons e imagens menos articulado pelos artificios tradicionais de construção de sentidos e sensações, mas capaz de produzir um real constituído de subjetividade, pertencente à ordem do sensível”, e, mais à frente acrescenta “o cinema de fluxo ambiciona intensificar algumas zonas do real nas suas aleatoriedades, indecisões e movimento inerente” (Cunha, 2014, p. 4), pelo que o espetador é confrontado com uma estética onde a opção por planos fixos apelam ao olhar, ao fascínio, às sensações, e onde a atmosfera sonora pode ter um papel fundamental na perceção final do que foi visionado, isto é, “há um claro apelo à construção de conhecimento a partir de nossas faculdades sensíveis” (Cunha, 2014, p. 97).

Optei por recorrer, na maioria ou mesmo na totalidade da construção deste projeto, a planos fixos, como se de fotografias se tratassem, um pouco como no filme de Ricardo Moreira ‘*Cidade Marconi*’ de 2018.

Figura 1 – Fotogramas ilustrativos da comparação entre os filmes “Eu, Tu, Nós” (à esquerda) e “Cidade Marconi” (à direita)



Como forma de simular, digamos que, a consulta ou o acesso à consciência – também ela, por vezes, de fronteiras um tanto difusas entre consciência e inconsciência – utilizei na montagem de estrutura ‘fluxo de consciência’, o formato 4:3 (o mais usual e associado ao documentário nos seus inícios, recorrendo-se ao mesmo nos dias de hoje para dar a ideia de antigo e/ou do passado, mas também por possibilitar um enquadramento mais fechado e centrado, criando menos dispersão e canalizando a atenção para um foco), e, uma baixa resolução de imagem (com um objetivo essencialmente estético, mas porque os documentários estavam associados a produções com orçamentos reduzidos pelo que a qualidade da imagem acabava por ser secundarizada); o recurso a estes aspetos técnicos apenas teve como intenção ilustrar a dificuldade que muitas vezes temos em aceder à consciência ou em tomarmos consciência das coisas, do mundo, da vida.

Os planos exteriores primam pela ausência de pessoas, já que quis colocar o foco maioritariamente no espaço, para o caso em espaços verdes e/ou abandonados.

A objetividade do filme diverge com facilidade para a interpretação subjetiva, muito dependente das emoções que o observador/espetador, enquanto entidade única, possa vir a demonstrar e a sentir ao e enquanto o visiona; respeitando este aspeto, e por forma a manter essa ‘liberdade’ interpretativa individual, ou seja, a riqueza da subjetividade individual, considero que podem ser eleitos como possíveis temas-foco do filme:

- i. O uso de músicas e respetivas letras que remetem para uma possível exploração de temas ligados à identificação pessoal, ao saber ou não o que se quer, ao medo, às experiências e vivências, ao tempo das coisas, à fuga da dor, às diferenças e semelhanças, ao renascer e voltar a crescer, e, ao abandono, entre outros; clarificarei este aspeto mais à frente (no entanto, adianto que parti de uma única música - ‘*Dilúvio*’ de Karol Conká de 2021 - que alterei para obter o efeito desejado)
- ii. O autoconhecimento e o conhecimento do outro, num apelo à introspeção, a qual necessita de um tempo individual para permitir uma (auto)reflexão sobre nós próprios e o outro, sobre se há uma razão para existir, sobre se tudo tem um fim em si mesmo ou não, sobre se há sempre algo que nos une como seres humanos num desígnio universal e humanista, sobre se a vida terá sempre continuação apesar dos percalços que possam existir, sobre se existirá sempre a relação entre o eu e os outros, entre uma infinidade de tantas outras possibilidades.

Dito isto, o filme não é um documentário sobre ruínas, apenas faz uso delas como símbolo, como arquétipo. As ruínas, mais concretamente neste caso, o(s) tijolo(s), pois trata-se de uma

fábrica de tijolo abandonada (Figura 2), representa(m) a construção, neste caso, ao estarem partidos e abandonados simboliza(m) a destruição, quiçá dos sonhos, da vida, do amor. O tijolo como material de construção de uma casa e a casa enquanto símbolo, porto de abrigo, um espaço seguro onde o sonho acontece seja o sonho acordado seja o que ocorre durante o sono. Apela-se ao sentido dialético e constante da existência do ser numa espécie de linha de vida fluída entre o que foi-(é)-será: construção-destruição, sonho-realidade, vida-morte, amor-desamor, interior-exterior, casa-rua, etc..

Figura 2 - Fotogramas ilustrativos da Fábrica de tijolo abandonada



Naturalmente que o que disse acima mais não é do que uma versão, diria, simplista de uma das interpretações/simbologias possíveis que poderíamos atribuir ao tijolo enquanto símbolo. À semelhança do Tarot, por exemplo, e sabendo que existem tijolos de diferentes tipos, cada carta ('tijolo') é constituída pelos mais variados símbolos e significados que acabam por levar a variadíssimas interpretações consoante o seu leitor e a(s) projeção(ões) que o mesmo faz em/de

si; na verdade, estas temáticas estão relacionadas com o conhecimento da filosofia hermética, enquanto área que se debruça sobre os ensinamentos esotéricos e ocultos (Três Iniciados, 2021) e da cabala que remetem para o discurso acerca da árvore da vida. Curiosamente e não o esqueçamos, Terrence Malik fez uso da cabala no seu filme "*The Tree of Life*" de 2011, mas muitas outras temáticas podem ser adotadas para o que podemos tomar como exemplos, os filmes de Damien Manivel "*Os Filhos de Isadora*" de 2019, o qual de todo não é um filme sobre dança, ou então o filme de João Pedro Rodrigues "*O Fantasma*" de 2000, o qual não é um filme sobre a recolha de lixo em Lisboa; todos eles parecem ser algo ou sobre algo, mas na realidade o seu foco está noutros aspetos (em Malik parte-se da história de uma morte numa família comum para as questões mais gerais da vida, em Manivel parte-se da dança para a perda mais dolorosa que existe, a perda de filhos, e, em Rodrigues parte-se de um recolector de lixo para o significado que uma pessoa que executa essa tarefa tem para os outros, lixo). Reforço, o meu filme não é sobre uma fábrica de tijolo em ruínas, mas sobre os sonhos, a vida, o amor.

Como também recorri a algumas fotografias em jeito de documentos, a adoção de colocar o som do disparo de uma câmara fotográfica a anteceder o seu aparecimento teve o intuito de simbolizar esse momento onde o foco é colocado num documento vivo do passado que acompanha o registo documentário do espaço no tempo presente, demonstrando a sua ocupação e vivência (apesar da destruição dos sonhos, da destruição do passado que acabou por ter consequências no tempo presente reflexo do uso e desuso daquela fábrica de tijolo, daqueles tijolos!).

Sei da existência de muitos filmes que fazem uso da relação da imagem fotográfica com a imagem-movimento – intercalam fotografias com a imagem em movimento – como por exemplo o filme já mencionado de Ricardo Moreira "*Cidade Marconi*" de 2018 (onde a fotografia pode funcionar como símbolo de uma cidade que ficou parada no tempo qual memória de um projeto que não avançou, não saiu do papel) , ou até o de Christophe Honoré "*Les chansons d'amour*" de 2007 (onde as fotografias a preto e branco podem remeter para a morte e com isso para uma clara mudança no presente e no futuro de uma relação, ao mesmo tempo que a vida fervilha na pista de dança possibilitando outras relações não interrompidas, contudo momentâneas e ocasionais) embora no caso dos exemplos referidos os seus autores não tenham incorporado o som da câmara como foi a minha opção; ou seja, no meu caso, direi que o som da câmara é como um despertar para o espectador, como um sinal de/para acordar.

Paralelamente selecionei uma música que acompanha alguns planos; a mesma foi alterada face à sua versão original, estando a um ritmo de cerca de 200 vezes mais lento, o que provoca o arrastamento melódico que possui, tornando-a assim como se fosse um simples instrumental. Chama-se 'Dilúvio' e é de Karol Conká e de 2021, e, mais uma vez, o resultado é algo que claramente remete para uma determinada simbologia, pois com a alteração de velocidade pode sugerir-se que deixa de estar no domínio do controlo humano e, desse modo, pode interpretar-se como uma narrativa que foi enviada por uma divindade com o objetivo de destruir a civilização (os sonhos, os homens, a vida) ou, dialeticamente, como uma mensagem de esperança lançada por um ser supremo (construir os sonhos, os homens, a vida). É assim que ao longo do filme surgem planos muito específicos, que possuem variações de luminosidade, como que a antever o aparecimento de uma entidade divina, ou como que a sugerir o aparecimento de uma catástrofe eminente; a este respeito, poderíamos destacar como exemplo os filmes de Robert Eggers "*The Lighthouse*" de 2019, e o de Jóhann Jóhannsson "*Last and First Men*" de 2020 (já que o primeiro parte da exploração de um conto mítico, de uma lenda, para enquadrar a vida de um faroleiro isolado e solitário, e, o segundo usa os monumentos erguidos aos mortos resultantes do conflito armado na ex-Jugoslávia como se fossem naves espaciais representativas da inabitabilidade da Terra, onde um só Homem parece ter sobrevivido).

A minha decisão de filmar teve a ver com todo um conjunto de simbologias. E tanto a filmagem como a montagem resultaram de um processo intuitivo e sensível, com base em cultura visual e em tudo o que faz parte do meu subconsciente, que desta forma tento trazer ao de cima. Há quem diga que expressar-se é uma forma de arte, eu digo que a arte pode ajudar-nos a viver. Saber libertar o meu subconsciente permite-me sentir o trabalho por oposição a analisá-lo. E esta é porventura uma das diferenças entre um cientista e um artista. Tomemos como exemplo o caso de Phil Tippett (1951-) e todo o seu trabalho. Ao invés de tentar interpretar/analisar o filme que realizei ou de dar uma interpretação ao público, prefiro que cada um faça as suas próprias relações entre aquilo que vê com a sua experiência de vida.

Chegado a este ponto, diria que o autoconhecimento e a espiritualidade (resultantes da introspeção) também constituem caminhos individuais que apresentam diferentes tempos de desenvolvimento para cada indivíduo, sendo que nem sempre os chegamos a desenvolver na nossa vida presente, ficando condicionados às nossas vidas futuras, caso o admitamos.

Reforço, o filme trabalha com arquétipos, simbologia, filosofia hermética, cabala, a questão da vida, do sonho, etc., pelo que com este trabalho quis trazer para o momento presente (o do

visionamento) estados de consciência a que nem sempre acedemos no nosso dia-a-dia (apenas quando estamos a dormir ou estamos em estados meditativos).

Por isso, arrisco dizer que o filme, sendo um documentário, aproxima-se mais de um documentário experimental de sentido contemplativo. Tomemos como exemplo o caso de Derek Jarman por ex., considerado um cineasta experimental, é conhecido por ter sido um pioneiro do filme-ensaio alegórico e experimental com um especial interesse em temas míticos, imaginários e fantásticos, onde a magia, o oculto, e a ideia da existência de fantasmas são presenças que percorrem o tempo e o espaço, numa clara dimensão histórica. Para ele, o passado e o presente são inseparáveis, tal como as posições políticas e pessoais. Os seus filmes tinham invariavelmente orçamentos muito reduzidos pelo que, são conhecidos por serem filmes ‘faça-você-mesmo’, onde havia lugar a grande improvisação. Dotado de grande inteligência visual, isso repercutiu-se nos seus filmes (Mourinha, 2016).

1.3. Descrição e Sinopse

O filme inicia-se com um plano do interior para o exterior e a ausência de uma porta como barreira entre ambos os espaços, no entanto, esta barreira está presente pois ficamos a observar durante tanto tempo o que se passa lá fora que o nosso corpo permanece preso lá dentro.

Onde aparentemente estamos perante uma fotografia, estamos na realidade perante uma imagem-movimento como que congelada no tempo. A nossa percepção só se altera à medida que começamos a observar a erva a mexer lá longe. Um close-up da erva a mexer-se livre consoante a brisa do vento que lhe trespassa e revolta o corpo, como um tornado de liberdade, sobre o qual não tenho qualquer controlo. Apesar das raízes estarem presas no solo, a planta ao oscilar ao vento transmite-nos a sensação de liberdade. O mesmo podemos dizer das raízes secas que se encontram suspensas e que, com o vento, também se movem livremente. Apesar de suspensas de um telhado a cair, paredes que mal se sustentam por si só, o seu ondular é livre.

Por outro lado, a acompanhar o que se passa lá fora tenho o que resta do teto da minha casa, suspenso por um fio, a movimentar-se, também ele, livremente sem o meu controlo.

Na divagação do meu pensamento sou interrompido por uma fotografia do passado, esta memória que me recorda de como era a minha casa, de como era a minha vida, a minha liberdade. Saudades dos tempos de criança que vão e não voltam mais. Outra fotografia surge, como se a tivesse tirado agora, a minha casa está despedaçada... De repente dou comigo a olhar pela janela, o tempo parece parado, estarei a olhar para uma fotografia? Vejo um pássaro a passar, o pássaro volta para trás. Se ao menos o tempo voltasse para trás.... Imagino o pássaro

morto, sem poder voar, vejo as suas penas espalhadas pelo chão, estarei a ver uma luz? Sim! A luz está cada vez maior, sinto a sua intensidade, sinto-me a ser puxado, de repente já não tenho os pés no chão, fecho os olhos e deixo de saber onde estou.

De repente tudo se desvaneceu, estou à janela e vejo a água lá fora, a vida que esta carrega. Estará ameaçada esta vida? Pedacos de uma parede despedaçada caem sobre ela... E o vento continua a soprar.... Visualizo o que resta de pé... De novo uma luz surge diante de mim. O meu olhar fixa-se. Vou vendo para além do que surge diante dos meus olhos. Já não sei onde estou, o que vejo.... Estou novamente a ver a erva mexer. O som do vento relembra-me da minha solidão, estou despedaçado.... Recordo os momentos de convívio do meu passado, também eles despedaçados com o tempo. Imagino um jardim dentro de casa, a natureza vai tomando o controlo... torna-se mais claro o quanto estou despedaçado, mas, no meio dos destroços, continuo a ver a luz... Uma memória varre o meu pensamento... O que seria? Será que foi isso que me despedaçou? A luz e os destroços ocupam a minha mente.

Às tantas sou invadido novamente por aquela memória, esta repete-se, torna-se mais forte, parece-me vislumbrar aquele símbolo de poder, aquele que está acima de todos os outros, que decide sobre os outros, que continua de pé quando tudo à sua volta encontra-se destruído, aquele que tem o poder de destruir e continua a fazê-lo vezes sem conta sobre os mais fracos. Sim, é isso, começo a ver a luz ao fundo do túnel, parece que vou conseguir alcançar o fim, mas num momento tudo escurece e retorno a casa, está escuro, mas vislumbro o dia lá fora.

De novo na minha escuridão, a luz ressurgiu diante de mim. Alguém me chama, alguém me diz para manter a esperança, para não desistir, mas continuo em casa, está escuro, lá fora não, fixo o olhar no horizonte e vejo de novo a erva mexer. Será que tudo aquilo que tem o poder de construir tem igualmente o poder de destruir? E continuo à espera da luz... O importante é não perder a esperança.

Aquilo que pretendo transmitir é que tal como num texto, uma imagem, por exemplo (seja sob a forma de fotografia ou seja sob a forma de filme), pode constituir um documento objetivo de uma determinada realidade (aquela que ela representa), mas não deixa de ser aquela que o sujeito (o seu autor) decidiu captar, imortalizar, com base num conjunto de experiências e vivências, o que faz com que, inevitavelmente, tenha que fazer escolhas e cada uma delas se torne numa posição que este toma criando assim o seu “mundo” que será sempre diferente do do outro.

Poderemos de igual forma ser objetivos nos aspetos técnicos e nos procedimentos, mas seremos sempre diferentes na (sub)objetividade da captação do momento... no ângulo de captação... e

em tanto mais... sobretudo na emoção e nos sentimentos para que a imagem final nos remete... a minha imagem e a imagem do outro ainda que do mesmo objeto, modelo, etc.... é diferente enquanto ‘objeto’ de emoções, de sentimentos, de prazer, de apreciação, de contemplação, de interpretação, de...

2. Enquadramento

O desenvolvimento de um projeto como este que se concretizou com a realização de um filme (denominado ‘Eu, Tu, Nós’) tem, necessariamente, de se suportar na teoria. O filme convida à contemplação e à reflexão apelando à introspeção e à subjetividade, permitindo múltiplas leituras e interpretações das ideias de sonho, ilusão, construção e destruição. Nos pontos que se seguem, abordarei alguns destes aspetos simbólicos, percorrendo uma linha que vai da noção de arquétipo, aos conceitos de sonho, percepção, observação, e, imagem.

2.1. Abordagem breve da noção de arquétipo

Carl Jung, considerado o pai da psicologia analítica, desenvolveu trabalho na área da medicina e psiquiatria no período final do séc. XIX e até cerca de metade do séc. XX, interessando-se por aquilo a que chamou a vida consciente e inconsciente como forma de criar o verdadeiro self; nesta dialética considerava de extrema importância os símbolos, os sonhos e a autoanálise no que chamou de processo de individualização (Kleinman, 2017).

Para ele, “no inconsciente de cada pessoa existem imagens primordiais, chamadas arquétipos, que refletem temas e padrões universais” (Kleinman, 2017, p. 135); dividia a psique, a mente, em ego (parte consciente), inconsciente coletivo e inconsciente pessoal.

Os arquétipos existem no inconsciente coletivo sendo o resultado da herança universal, logo inatos, pelo que ajudam a pessoa a organizar as suas experiências de vida enquanto únicas e singulares; embora não tenha definido qualquer número, admitia que os arquétipos podiam combinar-se, atribuindo a quatro deles uma importância fundamental: o self (arquétipo que simboliza a totalidade e a unidade, logo a união do consciente com o inconsciente), a sombra (arquétipo que simboliza os instintos inconscientes desde os sexuais, às fraquezas, desejos, mas também o caos, a crueldade, identificado nos sonhos com figuras como a serpente, o demónio, etc.), a anima ou o animus (arquétipo que respeita à imagem feminina e/ou masculina que quando integradas simbolizam a unificação e a plenitude), e, a persona (arquétipo que diz

respeito à forma como a pessoa se apresenta aos outros, simbolizado em sonhos de maneiras múltiplas e por máscaras em situações da vida social por ex.) (Kleinman, 2017, pp. 135-136).

2.2. Abordagem breve do conceito de sonho

Durante o sono qualquer indivíduo produz ou desenvolve um conjunto de pensamentos e imagens experienciando, inclusive, emoções naquilo a que se convencionou chamar de sonho (Kleinman, 2017). Em psicologia existe um sem número de teorias do sonho, ainda sem unanimidade quanto ao seu significado e função; todavia, e porque o meu propósito de reflexão se situa no campo da arte, não vou desenvolver este aspeto no domínio da psicologia, mas dar um apontamento no domínio da arte. Recorda-se que Jung considerava que os sonhos “manifestavam os arquétipos representativos dos pensamentos inconscientes” (Kleinman, 2017, p. 185).

Curiosamente, a psicologia utiliza várias técnicas para analisar os sonhos e tentar atribuir-lhe significado; uma dessas técnicas é a dita arte-terapia, essencial para ajudar determinados pacientes a expressarem-se e a ultrapassarem várias situações nomeadamente o stress, a depressão, etc.

Todo este conhecimento tem sido aproveitado e utilizado na elaboração das mais variadas expressões artísticas, desde a literatura, a pintura, o cinema, etc. pelo que a arte nas suas diferentes manifestações contribui decisivamente para o entendimento do ser humano, para a humanização. Neste campo, o sonho aparece muitas vezes ligado à imaginação, ao desejo, à simbologia, aos arquétipos, etc..

2.3. Aspetos relacionados com o conceito de perceção

Falar de perceção é falar da forma como recebemos a informação usando os nossos órgãos dos sentidos e a enviamos ao cérebro para ser decodificada e/ou tratada. Embora todos os órgãos dos sentidos contribuam para a apreensão do mundo que nos rodeia, temos tendência em privilegiar a visão e a audição. Como é obvio, existem diferentes teorias da perceção cuja exploração na área artística tem permitido criar obras magníficas.

Na verdade, pretende-se jogar com os limites da perceção humana tendo por objetivo criar sensações e emoções... explorar a subjetividade de cada indivíduo. Jogando com as leis da perceção criam-se ilusões (por ex., de ótica), que podem dar uma noção errada da profundidade ou do espaço. É importante todo o conhecimento que nos é dado pela teoria da Gestalt a este

respeito pois, é no seu âmbito que encontramos os princípios de organização da percepção (leis da semelhança, pregnância, proximidade, continuidade, clausura, e, figura-fundo) consideradas decisivas para o desenvolvimento da autoconsciência do indivíduo (Keinman, 2017).

É por demais conhecida a obra de Marcel Duchamp ‘*Étant Donnés*’ (1946–1966), que de tão intrigante marcou uma rutura com o que até então se entendia como arte, tendo levado cerca de 20 anos para ser concluída e só exposta após a sua morte.

Esta obra, consiste numa instalação colocada numa sala do Museu de Arte de Filadélfia; trata-se de um cenário construído onde temos:

- i. Um corpo feminino, nu, reclinado em cima de gravetos e folhas secas, fragmentado já que não conseguimos ver a cabeça nem parte de uma das pernas, e, numa das mãos segura uma lâmpada de gás;
- ii. Existe uma paisagem de fundo, onde o elemento água joga um papel importante;
- iii. Não podemos circular à volta da obra, apenas nos é dado um ponto de vista, fixo, pois apenas podemos contemplar a obra através de um orifício existente numa porta de madeira.

Com ‘*Étant Donnés*’, só conseguimos aceder a uma parte da obra porque limitados pela visão que o buraco nos permite. Temos apenas a nossa perspetiva; espiamos, numa espécie de voyeurismo, um corpo nu do qual queremos saber mais, melhor, ver mais e não conseguimos. Outro dado interessante: nesta obra, só um observador de cada vez a pode ver; não é para ser vista por muita gente ao mesmo tempo, não é para ser contemplada; logo, a obra só existe se o espetador se dispuser a espiar pelo buraco. Além disso, o fundo, a paisagem, é de facto uma pintura, mas na qual a mulher não se encontra; na verdade, nada é o que parece ser já que parece haver uma certa descontextualização (quer do fundo, quer da lâmpada de gás), pelo que podemos dizer que existe alguma forma de manipulação desta obra por parte do seu autor para produzir um determinado efeito nos observadores, ou seja, conduzir a que os observadores experienciem emoções únicas.

Com Bill Viola temos outro exemplo na área artística de exploração da percepção, e, através desta, dos sentidos. Assim, considera que o que retiramos deles mais não é do que um caminho para o autoconhecimento, o que faz com que o seu trabalho seja uma mistura de arte experimental de vídeo e de som, incluindo também o desempenho musical, nomeadamente de música de vanguarda.

Ora, a utilização do vídeo nos trabalhos de Bill Viola faz com que seja possível retardar a progressão rápida e inexorável do tempo, que, de outra forma, não resultaria, daí o recurso ao

uso extremo do movimento lento como resposta para a ansiedade de estarmos cientes da nossa mortalidade (como que procurando prolongá-la o mais possível no tempo).

Mais do que criar vídeos que depois são mostrados em simples ecrãs, Bill Viola pretende criar ambientes que sejam altamente envolventes e imersivos para o observador. Os seus trabalhos em vídeo são geralmente escassos no que diz respeito a pessoas neles presentes tal como objetos, isto porque, desta forma, desloca a atenção do espectador para a narrativa, na maior parte das vezes, o seu grande objetivo enquanto artista. Através desta, pretende confrontar o espectador com novas descobertas percetivas...

Ao potenciar o momento, o instante, melhor, aquele instante que Bill Viola enquanto artista selecionou, transfere para o mesmo um grau de dramatismo (por vezes utilizando os diferentes elementos naturais como o fogo, a terra, o vento, ou a água) impossível de ignorar pelo espectador.

Com este estratagema, Bill Viola consegue levar o espectador ao ato reflexivo e dessa forma atinge os seus objetivos com uma grande simplicidade: envolve o espectador com a obra e consigo, com a sua condição humana, assumindo a vida como algo de temporário ou mesmo como uma passagem.

A característica fundamental do espaço onde decorrem os filmes de Bill Viola, reside, em meu entender na sua dimensão escondida: é um espaço simultaneamente fechado e aberto. Esta dialética pode ser explorada culturalmente, logo, artisticamente reforçando um destes aspetos por forma a criar interesse e conseqüentemente diferentes emoções nos observadores, quer gerais quer casuais (exemplo disso é a obra “Ascension” de 2000, uma instalação de vídeo-arte que se serve das imagens em vídeo para permitir que o espectador se foque no autoconhecimento, a partir de estímulos luminosos fortes).

Na minha perspetiva aquilo que artística e culturalmente está fechado pode estar aberto se olhado de outro ângulo. Fechado, por ex., para o uso e acessibilidade, mas aberto para a curiosidade!

2.4. Aspetos ligados à observação

Nem todos vemos de igual maneira, nem todos vemos as mesmas coisas. O nosso olhar é fabricado pelo ambiente cultural onde estamos inseridos. Diferente fosse a nossa cultura daquela que trazemos do berço, assim seria diferente a maneira como vemos o mundo, na verdade, como o percecionamos.

Para Mesquitela Lima, Martinez e Lopes Filho (1985), a cultura “é tudo o que recebemos, transmitimos ou inventamos” (p. 38). Várias questões se levantam então: quantas culturas existem? Como se manifestam? Como olhá-las, observá-las? De que forma é que a cultura pode condicionar o comportamento do Homem?

Os diferentes sentimentos que um observador experiencia ao olhar para uma determinada obra de arte, seja pintura, escultura, fotografia, filme, etc., conduzem a todo um conjunto diversificado de reações que podem ir desde os indivíduos que referem ‘isto não me diz nada, não me transmite qualquer sentimento ou emoção’, até aqueles que de tão emocionados com o que veem nem conseguem falar e, por vezes, até choram. Para uns, aquela obra remete simplesmente para o objeto em si, enquanto objeto despido de significado pessoal; para outros, remete para algo, uma memória, um passado, uma história vivida... Uma vez mais posso dizer que o tipo de reação que os diferentes sujeitos manifestam depende da subjetividade individual. Paula-Brito (1994) refere que se dissermos que uma pessoa ‘anda com ar aborrecido’ ou ‘anda agressivamente’, estamos a carregar esta ação de subjetividade, isto é, ela vai depender da interpretação, da valoração, que cada leitor, espectador, etc., faz desse comportamento; este o risco e simultaneamente, o potencial desta descrição que apela a um processo dialético entre objetividade e subjetividade (a objetividade da ação, o andar, e a subjetividade da forma do andar, ‘aborrecido’, ‘agressivo’, etc.).

O filme ensaio-documentário etnográfico “*Lettre de Sibérie*” de Chris Marker, de 1957, recorre aos aspetos atrás referidos: reproduz-se a mesma sequência de imagens suportadas por três tipos diferentes de narração numa intenção clara de dar primazia ao peso que as palavras assumem em relação com a imagem, possibilitando que o espetador elabore diversos pontos de vista sobre o mesmo acontecimento (BlindLibrarian, 2008; Machado, 2011), abrindo as portas à subjetividade da interpretação acerca de algo objetivo. Melhor, apelando à reflexão, ao pensamento ...

Note-se que no que diz respeito à narração, sons de fundo, música, etc., mais não temos do que o recurso à fluidez e ritmo das palavras (ora narradas, ora cantadas, ora...) no sentido de enfatizar as imagens, como que guiando o espectador para uma dada interpretação das mesmas. Por exemplo, quando temos o som de máquinas a trabalhar, mas isso não aparece nas imagens, tão só, máquinas degradadas e que desde há muito não funcionam; através do som damos vida, vemos, aquelas máquinas a trabalhar! Na realidade aquelas máquinas já não trabalham, isso é um facto documentado, mas através do som de fundo, na nossa mente, elas trabalham (ficção?!).

Com Chris Marker, os eventos registados no filme-ensaio parecem remeter para alguma nostalgia ou melancolia, pelo que parece existir alguma demora em momentos marcantes, nomeadamente na sua sintonia com a narração, dando a ideia de que o narrador ficou a apreciá-los e quase que indica que é esse comportamento – de contemplação e apreciação – que é esperado que o espetador venha a ter.

Desta forma, estou convicto de que também aprendemos a olhar e a ver. É possível ensinar a olhar e a ver! Todo o ser humano pode desenvolver a competência de olhar e ver... Ver e olhar, apesar da mesma ‘família’, são coisas diferentes que concorrem para o ato de observar. Assim, não existe apenas uma observação, mas tantas quantas as áreas em que esta é usada. Significa que podemos explorar a subjetividade do observador. Que significado é que cada um de nós, perante um determinado objeto, por exemplo um filme, uma fotografia, um documento, etc., lhe atribuímos?

Do “*Ensaio sobre a Dádiva*” de Marcel Mauss, recorro a noção de facto social total onde tudo o que é observado faz parte da própria observação, logo quando observamos estátuas ou outros objetos, seja em museus, descontextualizados, ou em ambiente ecológico, contextualizados, o observador constitui-se também ele como parte da observação, ou seja como parte do objeto, assumindo alguma da sua natureza. Estamos, pois, perante um exemplo onde a utilização da observação por mais objetiva que pretenda ser, tem sempre uma dose de subjetividade, daí a importância de, em determinadas áreas (como na sociologia, antropologia e etnografia por ex.) evitarmos tornarmo-nos vítimas da interpretação subjetiva que fazemos dos objetos observados. Contudo, no domínio das produções artísticas para atingirmos o público-alvo pretendemos exatamente esse efeito, ou seja, que o observador se deixe contaminar pela interpretação subjetiva daquilo que vê (seja um filme, uma fotografia, uma pintura, uma escultura, etc.), já que isso quer dizer que lhe deu um sentido, um significado pessoal, associado a uma ou mais emoções que experienciou e o podem conduzir a uma reflexão introspetiva que muitos consideram essencial para o desenvolvimento do seu autoconhecimento pessoal.

Dito isto, olhar e ver culminam, por vezes e perante certas obras artísticas que tenham particular significado para o indivíduo, em contemplação. Tal como defende Tacca (2017), aceito que se entenda “(...) cada vez mais o discurso da arte contemporânea como um discurso inespecífico, amplo, carregado de ambiguidades e subjetividades (...)” (p. 385) [que passa] “(...) pelo ato: a experiência de produção e contemplação”. (p. 386).

A produção de um filme que permitisse deixar em aberto esta ambiguidade, potenciadora de emoções, entre objetividade-subjetividade, olhar-ver-contemplar, levou-me numa viagem de

(re)visitação de algumas obras de vários autores cujos exemplos me inspiraram, fosse direta ou indiretamente, ainda que muitas das vezes pela semelhança de soluções adotadas, sejam técnicas sejam estéticas; todas estas inspirações mais do que influências, diria, resultaram num produto audiovisual com um cunho muito pessoal e intimista.

Os filmes documentários de Werner Herzog, como “*The Dark Glow of the Mountains*” (de 1984) é um desses exemplos, onde a narração aparece como parte integrante e contribuidora para/do ambiente criado. Segundo um artigo de Mourinha (2009) no Jornal Público, Herzog em entrevista a Hervé Aubron e Emmanuel Burdeau, sobre a língua diz que esta “não é apenas um meio de comunicação. É uma maneira de ver o mundo, de o compreender (...) de lhe dar sentido (...) de ser humano no interior desse mundo”.

No meu entender, o autor procurou transmitir verdadeira emoção ao espetador no sentido em que a experiência que este tem ao ver o documentário se transforma em verdadeira ‘viagem interior’ como se fosse o espetador a estar dentro do documentário, uma vez que naqueles cenários reais inóspitos cada um dos presentes vive muito mais dentro de si próprio do que desfruta verdadeiramente da natureza. Aliás, os seus documentários construídos como uma espécie de ‘filmes-ensaio’, onde a narrativa parece ser claramente secundarizada a favor de uma experiência audiovisual sensorial (isto apesar de o próprio realizador se assumir como narrador e/ou entrevistador).

Herzog procura com a sua obra que o espetador seja confrontado com dois mundos: o real e existente no exterior, e, o que existe dentro de cada pessoa e que por ela é criado. Este confronto só pode acontecer se se permitir uma duração maior do olhar sobre, por exemplo, a paisagem, a neve, a montanha, etc., que o mesmo é dizer mais demorado, com mais tempo – daí que a narração seja secundária – e assim se permite um olhar mais atento (daí o apelo à introspeção dos personagens e dos espetadores).

E, se em “*The Dark Glow of the Mountains*” Herzog dá a conhecer um enquadramento natural, belo, grandioso, em “*Ao Abismo: um conto de vida, um conto de morte*” (de 2011) temos um enquadramento do natural, mas horrível, triste (a imagem de pingos de sangue de assassinados induz esses sentimentos). Mais uma vez, símbolos... arquétipos... remetem para vida e morte. Morte e vida. Luz e escuridão. Escuridão e luz. Analogias em que o sentido – por ex. da ‘vida para a luz’ ou da ‘morte para a escuridão’ - depende do contexto dos acontecimentos!

2.5. Aspetos ligados ao conceito de imagem

Os nossos sentidos, tal como a nossa vida, são como que determinados. São o resultado da cultura onde estamos inseridos, cultura essa que nos conduz a um determinado conhecimento e/ou perceção do mundo, sobretudo através do uso de um dado conjunto de imagens. Muitas vezes, em vez de observar essas imagens e procurar nelas um significado para o mundo, em vez de as questionar, apreendemo-las como valor absoluto, sem as pôr em causa, sem as contestar. As pessoas vivem em função de imagens, imagens estas que vão sendo transmitidas mesmo que o valor a elas associado seja errado. Aquele que foge à imagem estabelecida cria uma rutura com o que está institucionalizado, tornando-se alvo de olhares, olhares que não foram treinados para olhar mais, para olhar diferente, para pôr em causa o que veem, olhares que em vez de olharem deveriam ver.

Vivemos frequentemente com palas nos olhos, andando sempre em frente sem olhar ao amanhã, porque o hoje é igual ao que vem depois, ao que vem a seguir. Em vez de sermos senhores das imagens, elas é que são senhoras de nós, guiam-nos, dão-nos orientações para aquilo que devemos fazer, pensar, sentir. Guiam-nos para onde supostamente queremos ir, mas não necessariamente por onde queríamos ir.

Ora, a imagem (nas suas diferentes expressões artísticas, ou seja: escultura, retrato, fotografia, cinema, etc.), não é mais do que uma mediação entre o visível e o invisível. É uma representação desse invisível. Mas como representar o invisível se ele não é visível? logo, não é representável senão em partes e nunca no todo!

Flusser (1998) dizia que “Uma fotografia é uma imagem de um conceito”. Deste modo, a imagem é uma ideia, uma conceção que elaboramos do mundo, a qual nos permite aceder à sua compreensão e conhecimento.

As imagens pintadas, esculpidas, etc., constituem aquilo a que Durand (1978) chamou de símbolos iconográficos, ou seja, representações de algo. Acontece que na nossa sociedade atual, o recurso a imagens de várias naturezas é cada vez maior, daí o recurso à fotografia, ao cinema e outros meios de reprodução iconográfica que têm acompanhado o desenvolvimento tecnológico.

Diferentes pessoas perante um mesmo objeto cultural, sentem e experienciam a nível emocional e cognitivo algo de muito diferente. Cada indivíduo interage de maneira única com e perante um mesmo objeto cultural.

Recordemos o pensador e filósofo Lyotard (1924-1988). Criou a palavra acinema para se referir ao cinema alternativo, aquilo que não é cinema tal como a maioria das pessoas o entende. No

fundo, para se referir ao cinema como arte, a verdadeira arte. Para ele, o movimento deve ser explorado enquanto objeto de arte quer recorrendo à imobilidade quer à extrema mobilidade ou movimento aberrante e excessivo; de certo modo, em analogia com a pintura a qual mais não é do que uma imagem pictórica imóvel, mas capaz de incutir emoções e sensações de movimento (Domingues, 2005).

Lyotard chama a atenção para o contraste do movimento quer pela imobilidade, quer pelo exagero da mobilidade, a que correspondem as duas vias do cinema experimental. Ambas como forma de se oporem ao cinema de massas, convencional, dominante ou de ‘mainstream’; é um cinema de autor, onde se procura romper com o tradicional, onde tudo é entendido como movimento (desde a imagem dos atores, dos objetos, das luzes, das cores, do enquadramento, do som, das palavras), ganhando expressão com a montagem e a ‘decoupage’ no sentido de tornarmos as imagens cinematográficas significativas. Trata-se, em última instância de educar a percepção humana.

A cena ou sequência filmica em função da sucessão e duração de planos, e, das relações entre som e imagem traduz-se no ritmo do filme, qual marca de identidade. No cinema tradicional, os fotogramas quando tomados um a um, são imóveis sendo o projetor que os anima. Temos permanentemente uma dicotomia entre imagem fotográfica e a imagem em movimento. A montagem resolve esse problema jogando com a velocidade de registo dos fotogramas ou com o número de aberturas do obturador, para que a nossa percepção seja de um contínuo de movimento, atendendo também ao efeito Phi. Lyotard refere que cinematografar é escrever através dos movimentos recorrendo, explorando, qualquer das técnicas referidas acima, no sentido de obtermos um efeito emocional diferente do habitual, aquilo que designa por uma anti cinemática (Domingues, 2005).

Algo de semelhante foi explorado no campo da pintura por Goya e por Pollock (1912-1956). Se no caso do excepcional Goya temos a imobilidade, onde, como que a sensação de ralenti do movimento faz sobressair a duração da cena, com Pollock temos a agitação, a aceleração como forma de sobressair a celeridade. Ambos, conseguem com a técnica a que recorreram, incutir como que um ritmo às suas obras: no primeiro caso temos que as figuras até aí imóveis parecem ganhar dinamismo, movimento, enquanto no segundo caso o jogo quase anárquico das cores parecem dar volume, relevo em função do seu uso e disposição (Frazão, 2020).

O acinema é, pois, a grafia do movimento, seja pela imobilização seja pela mobilização extremas, qual simetria onde temos o ‘quadro vivo’ e/ou a abstração lírica. Também Andy Warhol (1928-1987), pintor, cineasta e empresário americano, que para além de representante

da pop art, é considerado uma das referências do cinema, deslocou para o plano cinematográfico a exploração da imobilidade extrema na sua obra fílmica, explorando todos os aspetos referidos atrás. Assim:

- i. com *'Sleep'* (de 1963), utiliza um plano-sequência, onde temos um homem a dormir durante 5:20 horas. Na realidade, Warhol começou com este filme os seus ensaios experimentais recorrendo a longos planos-sequência (inclusivamente, nas experiências seguintes a duração aumentaria, como veremos).
- ii. com *'Empire'* (de 1964), filme mudo, a preto-e-branco e com uma duração de 8:05 horas. Explora um plano-sequência do conhecido edifício Empire State Building, fazendo-o em câmara lenta. Este filme experimental nunca foi exibido na sua versão completa sendo que há quem defenda que esse foi o verdadeiro motivo por que Andy Warhol o criou. Recorreu a 24 frames por segundo durante a filmagem, mas, na projeção optou por 16 frames por segundo; assim, as 6:36 horas de filmagem inicial transformaram-se nas 8:05 horas finais. Podemos dizer que recorreu ao ralenti.
- iii. com *'Vinyl'* (de 1965), adaptação do livro *'Laranja Mecânica'*, filmado a preto-e-branco, aposta numa sequência sonora com recurso a diversas canções emblemáticas na época; lançou a atriz Edie Sedgwick, apesar desta não efetuar qualquer diálogo em todo o filme. Gravado sem qualquer ensaio, acabou por ser apresentado ao vivo em diversos teatros.
- iv. com *'Chelsea Girls'* (de 1966), dirigido por Andy Warhol e Paul Morrissey, filmado principalmente no conhecido Hotel Chelsea e em outras zonas de Nova York. Este filme é conhecido por ser uma referência no cinema experimental ao apresentar o ecrã dividido ao meio, onde de um lado as imagens são a preto e branco e do outro a cor, para além de jogar também com um acompanhamento sonoro diferente para cada lado do ecrã. Trata-se de seguir a vida de várias mulheres naqueles espaços e do grupo de Andy. Esta opção de Warhol tem um efeito de quase justaposição das imagens, criando um efeito de grande contraste e ao mesmo tempo divergente. Na versão final tem uma duração de 3:15 horas em resultado de 6:30 horas de filme inicial (as filmagens eram feitas por períodos de 33 minutos durante toda a semana).
- v. e, com *'Four Stars'*, ou *"*****"* (de 1967), com uma duração de 25 horas temos um dos mais longos filmes que Warhol dirigiu. Recorre a um conjunto de cortes (por vezes denominados de *'cortes-secos'*) que mais não são do que ligar e desligar a câmara durante a filmagem com o objetivo de criar um efeito de sobreposição das imagens obtidas.

Necessitou de um conjunto de rolos de 35 minutos, a cores, para chegar ao tempo total de 25 horas com que foi exibido. Marca o encerramento desta fase criativa deste cineasta.

Não nos podemos esquecer que aquele que foge à imagem estabelecida cria uma rutura com o que está institucionalizado, mas também é alvo de olhares pois estes mesmos não foram treinados a olhar mais, a olhar diferente, a pôr em causa o que veem.

As opções de Warhol, para o caso, filmicas ou cinematográficas (mas muitas outras noutras áreas artísticas) conduzem à necessidade de pensar o cinema e a sua função social. Pensar o cinema é compreender e respeitar os outros e não os condenar... trata-se de entrar no metacinema, como forma de compreendê-lo e de criar uma ideia de cinema, ultrapassando a ideia de que cinema é apenas ilusão, fantasia, entretenimento, acéfalo. Afinal, o cinema é veículo duma linguagem única ou, antes pelo contrário, é veículo de múltiplas linguagens?

3. Pré-Produção

A realização deste documentário obedeceu a uma metodologia apoiada num processo natural e intuitivo, já que se desenvolveu à medida que explorava as imagens e me ia envolvendo com o tema por forma a ter um papel ativo na construção do filme, mas deixando abertura para diferentes interpretações ou representações dos possíveis espectadores.

Assim, este documentário é, por assim dizer, o resultado da minha pesquisa e experimentação possibilitando que cada um de nós possa interrogar cada momento e cada sequência, enquanto parte do todo, tentando decifrar a linguagem visual para a qual somos remetidos. Mais do que um documento do real, um documento de representação de um passado, um documento que faz uso dessas imagens para representar um presente, e até um futuro, onde o foco é a construção/destruição do sonho.

Na verdade, apesar de conhecer o local há já muitos anos, nunca tinha tido a intenção de utilizá-lo como local de filmagem nem como representação arquetipa, como acabou por suceder à medida que este projeto se desenrolou e desenvolveu. No final, sinto que fortaleci a minha ligação atual àquela terra e com isso a toda a ancestralidade familiar com origem naquele local. Para a pré-produção deste trabalho não chegou a haver qualquer escrita de um guião, mesmo na fase inicial em que pensava realizar um simples documentário, apenas tinha uma ideia geral que se foi tornando cada vez mais concreta à medida que os dias se foram passando e me ia debruçando sobre o tema.

3.1. Repérage

A fase de repérage teve lugar muitos anos antes pelo facto de conhecer a região, a terra, através dos meus laços familiares e da ligação às origens ancestrais da minha família. Tal facto facilitou a escolha do local de filmagem no momento de decidir por uma localização/localizações possíveis para a concretização e materialização deste projeto audiovisual. Esta ligação ancestral à terra, a um local, a um passado, que mesmo não fazendo parte do meu passado individual nem fazendo parte da minha vida diretamente, nem contando como condição de nascimento, facilitou e agilizou todo o processo.

Atualmente caracteriza-se por ser um local abandonado; foi uma antiga fábrica de tijolo, cerâmica como se diz por lá, que funcionou como grande centro impulsionador do desenvolvimento económico local numa dada época, contribuindo para o bem-estar dos habitantes da aldeia e arredores, ao dar sustento a muitas famílias da localidade, permitindo, desta forma, que estas conseguissem, de uma maneira ou de outra, realizar ou ir de encontro aos seus sonhos e/ou projetos de vida, isto é, de vislumbrarem um futuro.

Hoje em dia, devido ao seu abandono e deterioração, o local alberga, entre outros, convívios clandestinos durante a noite e uso para fins desportivos pelas pessoas da terra que optam por aí realizarem atividade física como é o caso do jogging. Destruídos uns sonhos próprios de uma dada época, outros aparecem numa dialética constante, sendo que o futuro que se vislumbra passa pelas novas utilizações que o espaço possa proporcionar.

3.2. Conclusões da repérage

O tema central do filme prende-se com o conceito de sonho, numa dialética entre os sonhos do passado e os sonhos do futuro, os sonhos concretizados e os sonhos sonhados ainda por realizar. Assim, achei adequado e decidi utilizar este local de filmagem como sendo um arquétipo, o tijolo e toda a sua representatividade enquanto símbolo da construção e destruição dos sonhos. Relembro que face ao contexto pandémico em que vivíamos e continuamos em parte a viver, e devido a um grande número de condicionantes como a questão do confinamento e tudo o que o mesmo implicou, como o facto de o meu local de habitação (Lisboa) diferir do meu local de estudo (Porto), vi-me obrigado a procurar e utilizar soluções que permitissem a execução e concretização deste projeto da melhor maneira possível.

Deste modo, devido à dificuldade em possuir uma equipa técnica que me acompanhasse, pois todos os colegas tinham residência no Porto, adotei uma estratégia de “one man show” que me

permitiria fazer a captação do som e da imagem em simultâneo; a execução simultânea de diferentes tarefas, tipo multitarefas, foi uma solução à semelhança, por exemplo, do músico português Noiserv famoso por nos seus concertos tocar vários instrumentos em simultâneo, interpretando, assim, as suas músicas sem necessitar de uma banda que o acompanhe.

Assim sendo, vi-me a acumular as funções de produção, realização, direção de fotografia, som e edição, tal como mencionei atrás, fazendo a captação do som e da imagem em simultâneo e tomando todas as decisões inerentes à execução deste objeto audiovisual.

A existência de precipitação e ventos fortes no local e no momento das filmagens mostrou-se determinante ao colocar alguns problemas técnicos inesperados; esta circunstância, fora do meu controlo, não só dificultou como teve um ligeiro impacto na captação de som implicando a tomada de cuidados adicionais para proteger o equipamento da água da chuva.

A minha ideia inicial assentava num documentário com montagem de fluxo consciência, onde haveria a existência de narração em voz off, mas com o decorrer do projeto, devido às imagens captadas e à construção poética aquando da montagem, optei pela sua não utilização, fazendo, assim, com que o filme se tornasse num objeto audiovisual contemplativo e de carácter mais experimental apenas condicionado pela música selecionada que acompanha as imagens.

Todo este processo, entre ter a ideia do projeto, passá-la a protocolo escrito, decidir começar a filmar e o decorrer efetivo das filmagens levou algum tempo, tempo que agora considero como necessário para consolidar toda a ideia inicial e todo o projeto. Como balanço, considero que foi um período de introspeção, pesquisa, interpretação e concretização por vezes moroso. Também tenho consciência de que apesar de ter conseguido a concretização daquilo a que me propunha, ainda tenho um longo caminho a percorrer de aprendizagem e experimentação que me permita evoluir cada vez mais; aliás, a aprendizagem ao longo da vida é, nos dias de hoje, um desígnio que determinará o sucesso de cada um de nós.

Obviamente não pude ficar indiferente a estas alterações e à maneira como as coisas se sucederam, e assim, tomei consciência de que não seria um mero documentário sobre algo ou alguém, mas sim, um filme que punha a descoberto parte dos desejos, vontades, sonhos e desilusões de uma pessoa face a um assunto particular ou assuntos da vida em geral fazendo com que este objeto audiovisual tenha um carácter mais humano do que histórico por ir de encontro às emoções do ser humano e não tanto por funcionar como um documento do passado. Quero com isto dizer que não é um documentário sobre uma fábrica abandonada, um documento de memórias diria, mas um documentário experimental que utiliza essa fábrica,

melhor, esse local enquanto potenciador da contemplação e da reflexão apelando à introspecção, à subjetividade, à valoração individual das imagens visionadas que nos são apresentadas.

Acredito que durante o desenvolvimento de todo este processo, apesar de tudo, conseguimos manter-nos fiéis à intenção inicial de obter um produto que viesse a ser poético, simples e honesto, que permita ao espectador abstrair-se e refletir sobre o mundo à sua volta, mas, acima de tudo, sobre o seu mundo interior, sobre a relação consigo próprio e com os outros. Procurei manter uma coerência no tratamento dos planos de montagem, sem grande discrepância no que refere à luminosidade entre os planos, e, principalmente, nas mudanças entre interior e exterior, criando, assim, uma linguagem visual que demonstrasse ser limpa e sem efeitos em que as transições fossem as mais fluídas e naturais possíveis.

Na verdade, utilizei o meu olhar para representar uma realidade objetiva através da representação do real, mas que se traduz numa realidade subjetiva consoante o espectador que visualiza o filme e o cruza com as suas experiências de vida e o conhecimento pessoal que possui acerca dos mais variados temas, conectando-se com o filme, compreendendo-o enquanto objeto audiovisual.

Admito que muitos possam ver neste produto audiovisual múltiplas fragilidades, o que é normal por muitas razões naturalmente legítimas (como valorizarem outras opções estéticas, etc.), mas também como resultado da nossa inexperiência neste domínio; todavia, procurei agarrar nessas possíveis fragilidades e procurei transformá-las num elemento de força no sentido de me permitir ultrapassar as adversidades com que me estava a deparar. Devemos, por isso, resistir, descobrindo e utilizando as nossas forças interiores para enfrentar os problemas que se atravessam no nosso caminho; foi isso, também, que procurei transmitir através da câmara, e que espero ter conseguido, contribuindo para inspirar e transformar muitos outros dos que vierem a visualizar este projeto.

3.3. Equipa

A constituição de uma equipa de trabalho acabou por ficar inviabilizada, pelas razões anteriormente mencionadas, pela impossibilidade de ter quem me acompanhasse (todos os meus colegas moravam no Porto e eu residia em Lisboa), o que provocou da minha parte uma atitude de “one man show” (fiz solitariamente todo o trabalho num sistema de multitarefas: captação do som e da imagem em simultâneo, etc.).

Isto apesar de o local e as condições de filmagem, quer pelas suas especificidades quer pelas condições atmosféricas, aconselhasse que a captação do material audiovisual fosse realizado,

no mínimo, por uma equipa constituída por três pessoas; como tal não foi possível concretizei o projeto individualmente, facto que permitiu, possivelmente, uma melhor adaptação e envolvimento com o local, absorvendo e vivendo todo o seu potencial como que místico, diria, e que procurei traduzir no produto audiovisual final.

Apesar de a presença da equipa poder ser uma mais-valia, tal facto iria também, possivelmente, perturbar as condições naturais do meio envolvente; ao trabalharmos individualmente, conseguimos operar em silêncio, não produzindo nenhum ruído, não perturbando desta forma o meio natural nem a vida da aldeia, que poderia associar o trabalho, por exemplo, a um ato de vandalismo.

Por forma a levar a cabo aquilo que estava pré-estabelecido no projeto, as filmagens levaram um total de três dias para serem concretizadas (um dia de preparação, e os restantes para captar e verificar se seria necessário mais material).

Desde o início que estava consciente que o facto de não possuir a contribuição de uma equipa técnica, iria, de algum modo, ter como consequência a sobrecarga pessoal de trabalho, circunstância que poderia vir a prejudicar de alguma maneira o resultado final do produto obtido; decidi não escapar a este risco atendendo ao carácter íntimo e pessoal do projeto, o qual seria difícil de ser executado por terceiros, pois os mesmos poderiam não compreender o seu intuito. Desta forma, avancei mesmo assim com o projeto, seguindo o método que me pareceu e percecionei como mais apropriado para a concretização dos objetivos relacionados com esta produção.

3.4. Planificação e organização da produção (cronograma)

A presente produção levou algum tempo a arrancar pois apenas foi pensada no início do segundo semestre, já que a minha intenção inicial era a de fazer estágio; todavia, apesar das muitas tentativas e contatos efetuados, devido ao contexto de pandemia relacionado com o vírus SARS-CoV-2 que provoca a doença do COVID-19, a maioria dos locais contactados estavam em teletrabalho não aceitando estágios, o que me obrigou a mudar para a realização deste projeto.

Definido o tema e considerados os prazos disponíveis para a concretização do mesmo, estabeleci várias etapas a ultrapassar para o sucesso da sua realização; o cronograma abaixo ilustra estes aspetos (Tabela 1).

Tabela 1: Cronograma

	Fev 2021	Mar 2021	Abr 2021	Mai 2021	Jun 2021	Jul 2021	Ago 2021	Set 2021	Out 2021
Definição do tema	■								
Elaboração do Projeto p/ o CC	■	■	■						
Pesquisa bibliográfica		■	■	■	■	■		■	
Seleção do lugar de filmagem			■						
Rodagem (e filmagens extra)				■	■				
Montagem				■	■				
Elaboração do Relatório						■		■	
Entrega do Relatório									■

O cronograma acima mostra que a seleção do local foi feita no mês de Abril e a rodagem teve lugar ao longo do mês de Maio, mais especificamente aos sábados e domingos, dias relativos aos fins-de-semana; no mês de Junho previ a realização de filmagens extra em caso de necessidade, o que não se verificou. Atribuí o fim do mês de Maio e todo o mês de Junho à pós-produção (montagem). Simultaneamente foi estabelecido o contacto com o orientador do projeto por forma a analisarem-se os fotogramas de maneira que se encontrasse um rumo que fosse o mais adequado, de acordo com as minhas intenções, para o filme. Finalmente, no mês de Julho iniciei a elaboração escrita deste relatório.

4. Produção

A produção foi dividida numa fase de rodagem, ao longo do mês de Maio, como atrás referido, e foi uma fase de exploração e experimentação em que filmámos os planos que tínhamos pré-determinado e outros adicionais que surgiram de forma fluída aquando da nossa presença no terreno.

4.1. Fase de rodagem

Os objetivos principais da fase de rodagem tiveram em conta a obtenção de imagens de toda a envoltória do espaço da fábrica, tanto interiores como exteriores. A produção das imagens teve por base os objetivos pretendidos para o projeto e também o conhecimento prévio do espaço utilizado onde realizei a captação da imagem e do som; tais fatores constituíram o grande corpo de trabalho e o principal foco no que diz respeito à fase de rodagem.

Todos os espaços presentes e que dizem respeito ao meio envolvente sugerem, como foi atrás mencionado, um sítio idílico, de paz, calmo. Através do silêncio e da contemplação criei as condições mais adequadas à reflexão individual num caminho de autoconhecimento que nos leva ao desenvolvimento interpessoal de cada um dos espectadores após o visionamento do filme.

A sonoplastia escolhida leva-nos à ligação ao divino, aspeto presente em vários momentos ao longo do filme, ao conjugarmos o som (sua intensificação) com a imagem sempre que surgem variações de intensidade luminosa.

Tive sempre presente, ao longo de toda a fase de rodagem, uma preocupação constante que permitisse alcançar um bom resultado final, tentando evitar possíveis erros que pudessem surgir em resultado da dificuldade em articular todas as funções que tive que assumir sozinho. No caso da direção de fotografia, as minhas opções recaíram por gravar apenas durante as horas do dia em que pudesse usufruir das condições de luz natural, e, para obter o efeito desejado relativamente às variações naturais da luminosidade, tive que optar por gravar em dias nublados, onde a presença de nuvens no céu e o seu movimento iriam contribuir para o efeito final pretendido.

A minha opção passou por realizar planos fixos, sem qualquer movimento de câmara, pois o efeito estático interessava-me por se assemelhar a uma fotografia, e, consoante o tempo de duração do plano do filme esta ideia poderia ficar mais vincada pois o espectador ao ser apresentado com uma possível ausência de movimento dos elementos presentes na imagem poderia ficar na dúvida e/ou ter o tempo suficiente para atingir patamares mais elevados ao nível da contemplação e da reflexão pessoal.

Para obtenção dos planos fixos recorri sempre à utilização do tripé como forma de estabilizar a câmara e ajudar no enquadramento; desta forma, foi possível enquadrar da melhor forma todos os espaços que pretendia captar, sem que a imagem oscilasse e com isso contribuísse para denunciar a presença humana na sua captação, fato que contribuiu para que me abstraísse desse fator. Acabou por ser um processo relativamente simples, uma vez que já utilizei procedimentos

semelhantes em projetos anteriores, nomeadamente filmar planos fixos com uso do tripé, ou até, à utilização do tripé para obtenção de longas exposições ou utilização em estúdio fotográfico.

Para a captação de imagem recorri ao uso de equipamentos específicos, como sejam, uma câmara Panasonic Lumix LX100 que, não só permitia filmar no formato pretendido (4:3), como, pelo facto de ser uma câmara bastante pequena e compacta permitira ter uma enorme portabilidade, o que facilitava o acesso a certos espaços da fábrica, onde, caso contrário, o uso de um equipamento mais pesado e de maiores dimensões iria dificultar tanto o transporte como a acessibilidade aos locais em causa.

Também contei com as características da câmara no que diz respeito à própria lente e ISO que serviam bastante bem as minhas necessidades de filmar nas mais variadas condições de luz, tanto no que diz respeito aos espaços exteriores, como aos interiores.

Para a captação do som ambiente recorri à pós-produção áudio, numa junção entre som captado diretamente pelo microfone da câmara, sons retirados de bancos de sons e sons criados em software áudio.

4.2. Pós-Produção

Parti de uma ideia inicial um tanto ou quanto difusa, mas desde a fase inicial do projeto, desde a primeira intenção, desde a ideia inicial, até à última exportação do objeto final desconhecia qual seria efetivamente o resultado final; o que tinha pensado inicialmente, como já mencionado, passava pelo uso de voz off e por uma montagem de fluxo de consciência, mas acabei por pôr de parte a utilização da voz off e deixar que o objeto audiovisual se tornasse mais poético, mais intimista e pessoal (quer na perspetiva de quem o realizou e produziu, claramente, quer na de quem o vier a visionar, o desejável).

4.2.1. Opções editoriais

A pós-produção do filme recaiu sob o mês de Maio. Metodologicamente, numa primeira fase, visualizei todo o material obtido em bruto (ou seja, a análise ao nível das imagens e sons captados foi feita de forma integral). Obtidas as primeiras impressões deu-se início ao processo de montagem por assim dizer; para tal, procedi, numa segunda fase, à seleção dos melhores planos, procurando que a integração destes fizesse sentido no global do projeto, optando por um agrupamento por famílias de imagens (edificado, natureza, interior, exterior, etc.).

Finalmente, fui fazendo a junção tentando criar uma estrutura de equivalências e respetivas sucessões de acordo com a estrutura poética pensada.

A primeira organização e montagem teve em conta as famílias de imagens obtidas e selecionadas as quais deram origem ao objeto audiovisual final; tentei procurar uma montagem lógica na sucessão de planos por forma a que os cortes não fossem demasiado abruptos, procurando criar fluidez e coerência entre estes, atendendo a que o conjunto dos planos viesse a ilustrar uma construção em fluxo de consciência ,sem utilização de voz off, num tom poético experimental, transmitindo a ideia de sonho, de ilusão, de construção e destruição.

A montagem foi um processo um tanto quanto demorado que precisou de várias tentativas experimentais, mudanças de planos na sequência, por forma a obter como resultado aquela que, acredito, resultou melhor na montagem final de acordo com a intenção contemplativa e poética do filme. Embora este tempo possa aparentar ter sido uma perda de tempo desnecessário, foi, antes pelo contrário, um grande ganho no que ao autoconhecimento diz respeito, permitindo mudar as perspetivas de abordagem (por ex., entre outras, em relação ao mundo interior e exterior).

Como o tema do sonho é indissociável dos aspetos psicológicos de cada individuo, tal remete para uma certa carga de subjetividade, associada à falta de consenso em resultado das múltiplas interpretações possíveis. Desta forma, por sugestão do meu orientador, acrescentei no início deste relatório uma breve descrição da sequência do filme que pudesse contribuir para facilitar a interpretação deste, descrição que é, em parte, aquilo que iria constituir a voz off caso tivesse optado por utilizá-la neste objeto audiovisual.

Após o trabalho de montagem seguiu-se o trabalho de sonoplastia tendo em conta todos os objetivos e todas as intenções estabelecidas ao nível das opções editoriais, entretanto referidas. Compreendo que o filme não consiga captar a atenção de todos os espectadores apesar de eventualmente poder ter alguma qualidade; por um lado pelo seu carácter contemplativo e de possível interpretação difícil, por outro por vivermos num tempo onde tudo é obtido instantaneamente, onde não há tempo para parar, observar, refletir, por vivermos ao ritmo de fast food, rápido e saboroso, mas de pouca qualidade.

O filme inicia-se e termina com um plano interior permitindo a observação do exterior, como que a sugerir uma prisão interior do personagem/espectador face a tudo o que implica um acesso ao exterior, o ultrapassar de uma barreira, seja ela física ou psicológica.

Não nego, que noutro aspeto, a minha intenção também fosse a de dar a conhecer um espaço deteriorado e abandonado pelo homem; evocar, a partir desse abandono, os sonhos daí

decorrentes e de futuros sonhos que daí possam advir, o que está estritamente relacionado não só com o carácter do espaço utilizado para captura de imagem, como com o carácter que se relaciona com a componente mais teórica do trabalho elaborado.

O facto de o filme possuir planos onde há uma grande predominância do mundo natural provoca, invariavelmente, uma interligação com a intenção de induzir uma espécie de chamamento da criação divina, pois o espaço natural está invariavelmente ligado a uma noção de prazer, e, conseqüentemente, de lazer; não foi por acaso que surgiu, no processo de montagem, a ligação de um som forte (música) com o surgimento de uma luz mais intensa que ora surgia, ora desvanecia-se nalguns planos ao longo do filme. Esta opção de montagem teve a intenção de sugerir o tal chamamento divino, como se este estivesse a ser anunciado ou como se tal facto estivesse relacionado, de alguma maneira, com um possível acontecimento futuro (o surgimento de algo ou o aviso, o anúncio de algo).

O domínio do espaço pela natureza no seu estado selvagem, fugindo ao controlo do homem, é demonstrativa do abandono e degradação do local, aspeto que pode remeter para o sonho, quer como objeto de construção quer de destruição, embora em permanente dialética. Tentei que da relação entre as imagens resultasse todo um significado poético que este objeto audiovisual encerra em si mesmo, fazendo, assim, toda a ligação entre o mundo natural e o mundo da poesia.

4.2.2. Da estratégia

No intuito de obter uma edição fluída, criei ligações entre os planos que considerei estarem de acordo com uma construção poética, nosso objetivo com este projeto; os cortes são efetuados através de associações de imagens fazendo, assim, com que o projeto não fugisse dos objetivos traçados e com isso todo o processo de montagem ficasse facilitado. Na realidade, cada plano de corte marca a passagem entre os diversos espaços naturais e as mudanças entre interior e exterior da fábrica, sendo que a estrutura teve por base a ideia de estar dentro olhando para fora e querendo, desejando mesmo, alcançar o exterior, sendo que, esse alcance acabe por demonstrar-se como impossível.

O filme tem uma duração de aproximadamente 23 minutos. Devido ao seu teor poderá tornar-se um tanto ou quanto cansativo, desmotivando até o espectador, pois a temática certamente não agrada a todos, especialmente aos mais jovens que estão cada vez mais habituados ao instantâneo, ao corte rápido e seco dos filmes de ação e das mais variadas séries; o seu teor contemplativo e poético leva-o para um lado mais reflexivo, mais próprio de um público de idades mais avançadas e que demonstre ter uma cultura cinéfila diferente, mais madura.

Existe neste projeto a procura de uma ligação ao sonho e, mesmo, ao mundo divino, no sentido daquilo que está para além do nosso alcance; esta ligação é acentuada pelos momentos de conjugação entre som e as variações lumínicas nos planos apresentados, como anteriormente referido. Existe como que um crescendo ao longo do filme que nos vai dando um sentimento de esperança, para no fim terminar como começou. O final, traduz, portanto, o mesmo que o início, olhamos de dentro para fora, o exterior está ao nosso alcance, mas é inatingível.

Assim, temos como conclusão, que o plano como que se fecha, o espaço exterior é visível por um orifício mais pequeno, mais fechado e com uma duração extensa para levar o espectador a observar e refletir no que está a ver, se não fosse o som do vento e a erva a mexer ao fundo poderia dar a perspetiva de tratar-se de uma fotografia ao invés de um plano fixo.

O filme começa mais luminoso e termina com um plano mais escuro que denuncia a destruição dos sonhos, da esperança, e revela um fim pouco satisfatório; admitimos que se possa ter uma interpretação que remeta para a crença, no sentido em que quando a nossa vida parece um caos, quando parece que temos os nossos sonhos destruídos, resta-nos a esperança e a nossa fé em Deus... Na verdade, o visionamento deste objeto audiovisual por diferentes pessoas permite uma multiplicidade de leituras e interpretações, em resultado da subjetividade individual, o que enriquece o objeto em causa.

5. Conclusão

A realização de um filme documentário que seguisse a estrutura de montagem fluxo de consciência foi um desafio pessoal, pois nunca trilhei semelhante caminho, o que me levou a alguma experimentação. Intitulei-o de “Eu, Tu, Nós”, e tem uma duração de aproximadamente 23 minutos.

A pré-produção partiu de uma ideia algo difusa, mas que a pouco e pouco foi ganhando forma, apesar do processo se ter desenrolado fundamentalmente de forma natural e intuitiva. A repérage estava facilitada por já conhecer desde há muitos anos o local onde a rodagem foi efetuada e por o mesmo fazer parte do meu imaginário, por a ele estar ligado por laços familiares ancestrais. Trata-se de uma Fábrica de Tijolo abandonada, propícia à exploração visual, para o caso, pretendi uma ligação ao conceito de sonho (sonhos do/sobre o passado, o presente, e, o futuro numa dialética contemplativa e reflexiva).

Daí que o filme comece de uma forma mais luminosa, ainda que dando um olhar do interior para o exterior, e termine com um plano mais escuro que denuncia a destruição dos sonhos, da esperança, revelando um fim pouco satisfatório; ou seja, um final que traduz simbolicamente o

mesmo que o início, olhamos de dentro (interior) para fora (exterior), parecendo que o exterior está ao nosso alcance, mas é inatingível (ou vice-versa).

Trabalho efetuado individualmente num registo de “one man show” do tipo multitarefas, fruto do contexto pandémico que assolou, com intensidade e de difícil controlo, todo o mundo nos dois últimos anos (2020 e 2021). Assim, como referi em cima, realizei o projeto / filme sozinho, acumulando todas as funções desde a produção, realização, direção de fotografia, som e edição, etc., sem apoio de uma equipa como teria sido desejável.

A produção resultou das fases de rodagem e experimental que permitiram obter um produto que considero poético, simples e honesto que convida o espetador à introspeção, reflexão e contemplação.

Gravado durante o dia para usufruir da luz natural, mas em dias nublados e com a presença de nuvens no céu, recorrendo a planos fixos, uso de alguma (poucas) fotografias intercaladas nas imagens-movimento, toda a sonoplastia (desde o som natural ao de uma música selecionada embora alterada na sua velocidade de reprodução), a escolha do 4:3 e da baixa resolução, são aspetos chave que remetem para um ambiente que evoca um certo misticismo, contribuindo dessa forma para o resultado final obtido.

Ou seja, não se trata de um documentário sobre uma fábrica abandonada, um documento de memórias, mas um documentário que utiliza essa fábrica, melhor, esse local enquanto potenciador da contemplação e da reflexão apelando à introspeção, à subjetividade, à valorização individual das imagens que nos são apresentadas, razão da utilização de todo um conjunto de planos com o objetivo de ilustrar uma construção em fluxo de consciência, sem utilização de voz off, num tom poético experimental, transmitindo a ideia de sonho, de ilusão, de construção e destruição.

Na verdade, o visionamento deste objeto audiovisual por diferentes pessoas permite uma multiplicidade de leituras e interpretações, em resultado da subjetividade individual, o que enriquece o objeto audiovisual em causa.

6. Referências

- Aparecida de Almeida, I. (2013). Literatura e cinema: o fluxo de consciência em estorvo. *Dito Efeito*, 4(5), pp.1 -18
- Blindlibrarian (2008). *Lettre de Sibérie: Filmnotes @FPA - Letter from Siberia (Lettre de Sibérie)*. <https://chrismarker.org/lettre-de-siberie-filmnotes-pfa/> (acedido em 10 de Janeiro de 2018).
- Cunha, E.F. (2014). *Cinema de fluxo no Brasil: filmes que pensam o sensível*. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social, não-publicada. Porto Alegre (Brasil): Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Faculdade de Comunicação Social
- Domingues, J.A. (2005). *Lyotard e Snow*. LusoSofia: press
- Durand, G. (1979). *A imaginação simbólica*. Torres Vedras: Arcádia.
- Flusser, V. (1998). *Ensaio sobre a fotografia – para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Frazão, D. (2020). *Jackson Pollock – pintor norte-americano*. In e-biografia.com (acedido em 15 de setembro de 2021)
- Kleinman, P. (2017). *Psicologia: tudo o que precisa de saber*. Lisboa: Jacarandá.
- Machado, A. (2011). Filme-ensaio. *Intermidias*. http://www.intermidias.com/txt/ed56/Cinema_O%20filme-ensaio_Arlindo%20Machado2.pdf (acedido em 10 de Janeiro de 2018).
- Marcel Mauss “*Ensaio sobre a Dádiva*”
- Mesquitela Lima, A.; Martinez, B. & Lopes Filho, J. (1985). *Introdução à Antropologia Cultural*. Lisboa: Editorial Presença, Lda.
- Mourinha, J. (2016). Derek Jarman, o rebelde com causa. *Publico de 16 de setembro de 2016, secção Ipsilon*. <https://www.publico.pt/2016/09/16/culturaipsilon/noticia/derek-jarman-o-rebelde-com-causa-1743854> (acedido em 04 de Janeiro de 2018).
- Mourinha, J. (2009). O mundo segundo Werner Herzog. In *Jornal Público de 17 de Julho de 2009, secção Ipsilon*. (<https://www.publico.pt/2009/07/17/jornal/o-mundo-segundo-werner-herzog-0>) (acedido em 18 de Setembro de 2021).
- Paula-Brito, A. (1994). *Observação directa e sistemática do comportamento*. Lisboa: Edições FMH
- Tacca, P. (2017). O que é a fotografia hoje? (pp.382-387). In A. Medeiros, A. Gomes, I. Rebetez, I. Takaes, G. Toledo, L. Campos & M. Costa Júnior. *X EHA: Encontro de*

História da Arte: estudos transdisciplinares e métodos de análise (2014). Campinas, SP (Brasil): CHAA / IFCH-UNICAMP

Três Iniciados (2021). *O Caibalion: Filosofia Hermética*. Lisboa: Marcador

7. Filmografia

Eggers, R. (realizador). (2019). *The Lighthouse* [DVD/Blu-Ray Disc]. [Canadá/Estados Unidos/Brasil]: Universal.

Herzog, W. (realizador). (1985). *The Dark Glow of the Mountains* [Cópia digital]. [Alemanha Ocidental].

Honoré, C. (realizador). (2007). *Les chansons d'amour* [DVD]. [França]: Atalanta.

Jóhannsson, J. (realizador). (2020). *Last and First Men* [VOD]. [Islândia].

Malik, T. (realizador). (2011). *The Tree of Life* [DVD/Blu-Ray Disc]. [Estados Unidos]: ZON Audiovisuais.

Manivel, D. (realizador). (2019). *Os Filhos de Isadora* [VOD]. [França/Coreia do Sul].

Marker, C. (realizador). (1958). *Lettre de Sibérie (Letter from Siberia)* [Cópia digital]. [França].

Moreira, R. (realizador). (2018). *Cidade Marconi* [VOD]. [Portugal].

Pinto, J. (realizador). (2013). *E Agora? Lembra-me* [DVD]. [Portugal]: Midas Filmes.

Rodrigues, J. P. (realizador). (2000). *O Fantasma* [DVD]. [Portugal]: Rosa Filmes.

Warhol, A. (realizador). (1964). *Empire* [Cópia Digital]. [Estados Unidos].

Warhol, A. (realizador). (1964). *Sleep* [Cópia digital]. [Estados Unidos].

Warhol, A. (realizador). (1965). *Vinyl* [Cópia Digital]. [Estados Unidos].

Warhol, A. (realizador). (1967). *Four Stars, ou ***** [Cópia Digital]. [Estados Unidos].

Warhol, A. & Morrissey, P. (realizadores). (1966). *Chelsea Girls* [Cópia digital]. [Estados Unidos].

8. Músicas

Conká, K. (cantora). (2021). *Dilúvio* [Single]. [Brasil]: Sony Music Entertainment Brasil Ltda. Sob licença exclusiva de Karol Conká Produções.

Farmer, M. (cantora). (1996). *Réver* [CD]. [França]: Polydor.