

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



Nunca presente

**Uma abordagem ao processo criativo a partir dos
instrumentos de construção da imagem em movimento**

Patrícia Gonçalves de Andrade

Dissertação

Mestrado em Arte multimédia
Especialização em Audiovisuais

2015

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



Nunca presente

**Uma abordagem ao processo criativo a partir dos
instrumentos de construção da imagem em movimento**

Patrícia Gonçalves de Andrade

Dissertação orientada pelo
Prof. Doutor Rogério Taveira

Mestrado em Arte multimédia
Especialização em Audiovisuais

2015

RESUMO

Esta dissertação pretende ser uma reflexão sobre o processo de criação do vídeo *Nunca presente*, na vertente da sua construção a partir dos instrumentos da imagem em movimento, conjugado com a ideia de filme pessoal apresentada por Gene Youngblood, como sendo um processo de consciencialização do homem ligado ao processo de perceção. Deste modo, este estudo apoia-se em características que ele aponta para o *Synaesthetic Cinema*.

Na construção da obra em análise questiona-se a utilização de uma linguagem cinemática. A portabilidade da câmara de filmar é outro aspeto relevante porque permite uma proximidade ao sentimento que se pretende captar.

É na ligação das partes que vamos formar um significado dentro da obra. A ação criativa dá-se ao nível da sua dimensão temporal. A sequência de imagens obedece, no caso do *Nunca presente*, a uma construção da obra sob a forma visual, sem estar submetida à lógica da narrativa literária. Procurei na sua elaboração obter uma forma cinemática que refletisse as camadas de ideias e sensações que no momento da captação e da montagem cruzavam a minha mente. As simultaneidades que pretendi refletir num momento presente deveriam criar um tempo próprio que refletem a consciência do realizador, a sua perceção e o seu processo, tal como propõe Youngblood. A estrutura desse momento pode ser olhada como poética, tal como Maya Deren faz ao apresentar o desenvolvimento vertical. Esta visão é incrementada com o conceito de instante poético de Bachelard.

A metodologia seguida acompanhou a progressão da obra construída. Primeiro atrás da câmara. Após a recolha das imagens segue-se o momento da ligação das partes de forma a refletir o tempo próprio da consciência do cineasta. Estes dois aspetos foram abordados primeiro na sua vertente teórica e de seguida dentro do relato do processo de construção do *Nunca presente*.

Palavras-Chave:

Câmara; Colagem; *Synaesthetic Cinema*; Desenvolvimento vertical; Instante poético

ABSTRACT

Cette dissertation est une réflexion sur le processus créatif de la vidéo *Nunca presente* et propose aborder sa construction à partir des instruments de l'image-mouvement, conjugué avec l'idée du film personnel présentée par Gene Youngblood comme un processus de prise de conscience de l'homme lié au processus de perception. Cette étude s'appuie sur certaines caractéristiques qu'il décrit du *Synaesthetic Cinema*.

Dans la construction de l'œuvre en analyse on se questionne sur l'utilisation du langage cinématique. La portabilité de la camera est aussi une variable en examen parce qu'elle permet une approche au sentiment que l'on veut capter.

C'est dans la relation des parties que l'on forme la signification de l'œuvre. La dimension créative se donne au niveau de la dimension temporelle. Dans le cas du *Nunca presente*, la séquence des images obéit à une logique visuelle plutôt que se soumet à une narrative littéraire. J'ai cherché pendant sa construction à trouver une forme cinématique qui soit le reflet des couches d'idées et sensations qu'au moment de la captation et du montage croisaient mon esprit. Les simultanités conjuguées dans le moment présent devraient créer un temps propre qui soit le reflet de la conscience du cinéaste, de sa perception et de son processus, tel que Youngblood le propose. La structure de ce moment peut être regardée comme poétique, tel comme le fait Maya Deren quand elle propose le développement vertical. Cette vision est exploitée avec le concept de l'instant poétique de Bachelard.

La méthode suivie accompagne la progression de la construction de l'œuvre. D'abord derrière la camera. Après le recueil des images suit le moment d'établir une relation entre les parties de façon à réfléchir un temps propre de la conscience du cinéaste. Ces deux aspects furent abordés du côté théorique et avec la description pratique de la construction de l'œuvre.

Key Words:

Camera; Collage; *Synaesthetic Cinema*; Développement vertical; Instant poétique



Índice

Introdução	1
Capítulo 1: O uso dos instrumentos da imagem em movimento na criação da obra.....	8
1.1. O uso criativo da câmara	8
1.1.1. Ver com a câmara	8
1.1.2. A portabilidade da câmara.....	11
1.2. Montagem como colagem, desenvolvimento vertical e instante poético.....	13
1.2.1. As possibilidades criativas da manipulação espaço-temporal.....	13
1.2.2. A montagem como colagem segundo Youngblood	16
1.2.3. Desenvolvimento vertical segundo Maya Deren e o instante poético segundo Bachelard	19
Capítulo 2: A construção do <i>Nunca presente</i>	21
2.1. Construção com a câmara e colagem	21
2.2. Dois elementos na construção da obra: O tempo e a improvisação cinemática	25
2.2.1. O tempo que molda a obra	25
2.2.2. A improvisação cinemática	27
2.3. Som	30
3. Conclusão	31
4. Referências	35
5. Anexo	42
6. Link do vídeo <i>Nunca presente</i> no YouTube	43
7. Fotogramas do <i>Nunca presente</i>.....	43

What's stronger than reality? Knowing that you are the reality maker.

(D. Chopra e R. Tanzi, 2012, p.132)

Introdução

A obra *Nunca presente* é um filme com a duração de 17 minutos. Nele colaboraram dois artistas: a Teresa Simas na criação do movimento corporal e o Pedro Carneiro na criação do som. Trata-se de uma composição visual que tem como protagonista uma mulher que se move simultaneamente no espaço interno do seu corpo e num espaço exterior a si, criando um terceiro espaço, intrinsecamente cinemático. Este espaço condensa as camadas de ideias e sensações que se projetam na mente desta mulher e se refletem num estar do corpo. Forma-se um itinerário de movimento, numa procura do momento presente.

Durante a construção da obra estive atenta às sensações e pensamentos que surgiam durante o processo. O *Nunca presente* nasceu da ideia de experienciar a criação de uma obra utilizando os instrumentos da imagem em movimento sem ter como base um guião, onde cada etapa gerou a sua direção e *momentum*, revelando desenvolvimentos possíveis para o objeto final. Para melhor esclarecer o meu interesse neste processo é relevante referir o período de criação anterior à minha utilização dos instrumentos da imagem em movimento por esta mudança refletir tanto uma utilização diferente dos instrumentos que deram forma à obra, como uma alteração do próprio processo de criação. Os meus projetos anteriores tinham a forma fotográfica. Em geral esses projetos eram pensados e planeados ao detalhe antes de serem executados. A câmara entrava em cena no final do processo.

No projeto *Love at last sight* comecei a trabalhar com bailarinos contemporâneos. A minha intenção inicial era congelá-los numa pose, construindo uma imagem previamente imaginada. No entanto, inesperadamente, eles deram-me aquilo que faz parte da sua arte: o movimento. Deparei-me com um novo elemento que provocou uma tensão que veio redirecionar o meu trabalho. Interpreto esta tensão como um encontro inesperado com o tempo. Mudei de instrumento de trabalho, da câmara fotográfica para o vídeo, e alterei a forma de abordar os

projetos. Talvez a forma inusitada como o movimento entrou dentro do meu trabalho tenha produzido a vontade de observar os desenvolvimentos que ocorriam a partir de circunstâncias encontradas e, simultaneamente, criadas por mim. Quando utilizava a forma fotográfica, a imagem que eu pretendia alcançar ia sendo formada mentalmente. Sabia que a câmara era o instrumento que ia produzir a forma, mas esta entrava em ação na última parte do processo. Com a entrada em cena do movimento, do tempo, os instrumentos da imagem em movimento passam a integrar o processo. Explorar o mundo com a câmara de filmar tornou-se uma prática na construção atual das obras que me proponho criar sob a forma cinematográfica.

Face à questão colocada amiúde por aqueles que estudam o processo criativo de uma obra, se esta corresponde a uma experiência imaginativa prévia ou se devemos considerá-la como uma descoberta que acontece durante o processo artístico na exploração de um tema que interessou o artista, penso que na minha experiência com a câmara fotográfica ocorria a primeira situação e na experiência com os instrumentos da imagem em movimento ocorre a segunda hipótese. Nesta última acontece algo de idêntico ao processo do poeta, conforme o descreve o Prof. Alexander citado por Reid: “Em nenhum sentido o poema é uma tradução do seu estado de espírito, pois ele não sabe até o ter dito o que ele quer dizer ou como é que o vai dizer”¹ (Reid, 1926:182). Reid defende que apesar ser possível ao artista ter uma experiência imaginativa já formatada pela particularidade da sua arte – palavras, imagens – e pelo domínio técnico do seu instrumento, podendo assim conseguir uma maior ou menor correspondência entre a inspiração e a obra final, estas duas coisas não são a mesma. Reid considera que no processo de expressar a inspiração no plano material há a descoberta de algo que não estava no momento da inspiração. Um dos elementos que influencia a diferença entre a experiência original da inspiração e a experiência final da obra reside nos efeitos modificadores dos diferentes meios utilizados de acordo com a natureza do material. (Reid, 1926:201). Weismann também reconhece o impulso inicial como crítico no processo criativo e afirma que este não deve ser confundido com a obra. A visão do mundo do artista é incorporada na sua obra que vai materializar o seu conceito próprio da realidade, em interação com os meios com que opera. O artista vai atuar a partir da sua inspiração usando as

¹ Tradução Livre: “In no sense is the poem the translation of his state of mind, for he does not know till he has said it either what he wants to say or how he shall say it”.

capacidades e qualidades do seu instrumento, a sua aptidão e conhecimento técnico, para além da tradição da sua arte que ele incorporou no seu modo de execução. (Weismann, 1949:12).

Fayga Ostrower descreve o processo criativo como um processo existencial que abrange o pensar e o sentir, e uma grande dose de intuição. No ato intuitivo entram em ação tendências ordenadoras de percepção e ocorrem operações mentais que envolvem o relacionamento e a escolha, na maioria das vezes inconsciente, de determinados aspetos entre os muitos que existem numa situação. Seleccionados pela importância que têm para nós, os aspetos são configurados numa forma na qual adquirirão um sentido talvez inteiramente novo (Panizza, 2004:173).

No que diz respeito ao processo criativo do *Nunca presente* foi durante a montagem que soube o que queria mostrar. Foi com a utilização da câmara e da montagem que explorei o que sentia e pensava e na montagem que obtive a forma final da obra.

Durante a construção da obra tinha em mente duas questões para as quais procurava resposta na execução da mesma. Questionei-me se seria possível a construção da obra realizar-se a partir dos instrumentos da imagem em movimento. Questionei-me igualmente se conseguiria produzir uma obra que revelasse o meu pensar e o meu sentir. Estas questões vão igualmente ser colocadas no âmbito da análise da obra. Será possível a construção de uma obra cinemática realizar-se a partir dos instrumentos da imagem em movimento? Será possível a sua conjugação com a descrição do processo criativo como “um processo existencial que abrange o pensar e o sentir”?

A realização da obra teve dois momentos separados no tempo, sendo ambos um encontro com a imagem a níveis diferentes. Numa primeira fase, a constituição da matéria prima, a geração das imagens. Numa segunda fase, um novo encontro com essas imagens e a procura da forma de as ligar para lhes encontrar o sentido do que havia sido vivido, em simultâneo com novos sentidos que este segundo encontro poderia provocar.

A estrutura da presente reflexão irá seguir a trajetória da elaboração da obra, tanto no primeiro capítulo, dedicado a analisar teoricamente questões que surgem ao longo da construção, como no segundo capítulo, onde esta trajetória vai ser relatada do ponto de vista

dos acontecimentos que ocorreram na prática e que considero relevantes para alimentar a reflexão.

O trajeto inicia-se com o uso da câmara e a decorrente utilização de uma linguagem visual em vez de um argumento escrito. Construir a obra a partir dos instrumentos da imagem em movimento coloca a questão da utilização de uma linguagem visual em vez de um argumento escrito. A relação com os instrumentos da imagem em movimento alterou-se com os desenvolvimentos tecnológicos dos mesmos. A contribuição dos resultados desses desenvolvimentos para uma aproximação do pensamento e sensações do autor com a obra final é um fator relevante para a construção desta obra.

Neste âmbito, selecionei cineastas que trabalhassem com o desejo de verem desenvolver-se uma linguagem cinemática independente do teatro e da literatura. São eles Jean-Luc Godard, Maya Deren e Alain Cavalier.

Godard, no seu vídeo *Scénario du filme passion* faz um argumento pós filme sob a forma cinemática. Neste, discursa sobre a possibilidade de criação de um mundo através do trabalho da câmara. São as imagens que fazem surgir as questões. A questão da linguagem cinemática está também presente no filme *Passion*.

Maya Deren propõe a ideia da utilização da câmara para a descoberta. O ponto de referência de Deren para a sua teoria é sempre a sua própria experiência como realizadora. O seu processo é dinâmico e nele vão-se desenrolando ideias sobre a função do filme, como seja a criação de uma experiência e, por consequência, de uma realidade baseada na capacidade fílmica de manipulação do espaço e do tempo, com uma linguagem própria associada aos instrumentos da imagem em movimento.

Alain Cavalier tem um percurso cinematográfico com três grandes fases. Iniciou-se com grandes produções cinematográficas para terminar no que ele considera uma relação de maior proximidade com o mundo. Se inicialmente as suas obras são filmadas com base num argumento e diálogos escritos previamente, com a ideia preservar a integridade, a espontaneidade e a vitalidade do projeto, Cavalier acaba por se emancipar do argumento escrito por completo.

Todos estes artistas têm a literatura bem impressa na sua formação. Mas todos, na sua obra cinematográfica ou na sua produção escrita, exploraram a questão da forma visual como linguagem cinematográfica e a consequente libertação do uso da palavra no sentido de tornar

o cinema tão independente como o são as outras formas de arte. O tema da proximidade do seu pensamento e das suas emoções com a obra final é uma ideia muito presente nos seus trabalhos. As questões ligadas à imagem em movimento que os próprios se colocam são tratadas amiúde dentro das suas obras.

Deste modo, a metodologia adotada baseou-se nalguns desses filmes nos quais se reflete sobre essa questão. Baseamo-nos também em teoria produzida pelos próprios, seja sob a forma de documentos escritos pelos próprios, seja sob o formato de entrevistas na forma escrita ou audiovisual.

A questão do desenvolvimento da linguagem cinemática é também central no livro *Expanded Cinema*, uma ideia de cinema apresentada por Gene Youngblood nos anos setenta. O cinema expandido é uma noção com uma história difícil de definir e que continua a desenvolver-se e a adaptar-se desde que Youngblood cunhou este termo. Ele situa o início do cinema expandido nos finais dos anos cinquenta como uma forma popular entre a vanguarda. Foi inicialmente um exercício de técnica, tendo-se desenvolvido como uma verdadeira linguagem cinemática, sobretudo ao libertar-se do teatro e da literatura e ao concentrar-se no instrumento cinemático. (Youngblood, 1970:75). A questão do cinema não narrativo apareceu antes disso, em várias correntes ao longo da história do cinema. Exemplos disso são os filmes experimentais, com origem nos movimentos europeus de *avant-garde* dos anos vinte do século XX e o *cinéma pur*, que é definido por Maurois como uma composição de imagens de acordo com um ritmo e sem enredo. O propósito do cinema *avant-garde* foi desde o início a construção de uma linguagem cinemática a partir das propriedades do meio. As suas expressões tomaram vários sentidos. Derivaram para o documentário, já que os instrumentos permitiam revelar aspetos escondidos da natureza, para a música visual, filmes abstratos que seguiam uma peça musical, ou ainda, para os filmes surrealistas. Após a segunda guerra mundial houve um retorno ao cinema experimental, especialmente nos Estados Unidos, onde se incorporaram a esta categoria os filmes de arte. (Kracauer, 1960:175)

Prosseguindo no trajeto da construção da obra, a fase seguinte à constituição da matéria-prima em imagens é a da montagem da obra. Nesta etapa serão centrais alguns temas extraídos do conceito de *Synaesthetic Cinema* que é exposto na obra *Expanded Cinema*. Para este autor o processo de consciencialização do homem tem uma importância central e está

ligado à reconhecimento do processo de percepção. Ele define percepção como “sensação” e “concretização” conjuntamente. (Youngblood, 1970:76). É esse o sentido de percepção que vai ser adotado nesta reflexão. Consciencialização, sentir e pensar são elementos de um “processo existencial” que guiaram a utilização dos instrumentos cinematográficos na construção do *Nunca presente*. Para Youngblood, *Expanded Cinema* é sinónimo de expansão de consciência pretendendo romper com o modelo de representação para fazer da imagem uma manifestação imediata do pensamento e do espírito. Ele considera o termo filme “pessoal” aquele que melhor descreve este tipo de cinema por ser uma extensão do sistema nervoso central do realizador (Youngblood, 1970:82).

Para além deste conceito, a ligação das imagens geradas no início do processo de criação seguiu o pensamento de Youngblood subjacente ao *Synaesthetic Cinema*. A noção de sinestesia é central nessa linguagem sobre a qual ele se debruça. A sinestesia é uma condição neuronal específica, mas também é tratada no âmbito da arte, tanto em trabalhos criados através da sinestesia como por obras criadas por pessoas com esta condição neuronal, ou, finalmente, de um ponto de vista sinestésico.

No primeiro capítulo desta dissertação, a linha condutora será a questão da linguagem cinematográfica na criação da obra tendo como instrumentos a câmara e a montagem como colagem.

Na primeira parte deste capítulo, colocando-me atrás da câmara, irei abordar dois pontos. O primeiro é o uso de uma linguagem visual com a utilização da câmara como instrumento em vez de um argumento escrito. O segundo ponto prende-se com o desenvolvimento tecnológico do instrumento, na medida em que o aligeirar da câmara influenciou a abordagem do artista ao mundo e é um fator importante para a questão da proximidade ao objeto filmado. Neste ponto torna-se relevante a análise de Jean-Pierre Geuens da passagem do suporte filme ao suporte digital e as experiências cinematográficas de Cavalier e Deren. Relacionada com o uso do instrumento está também a questão da economia de meios na produção de filmes.

Os meios técnicos conexos à imagem em movimento evoluíram ao longo do século XX, desde a forma de captação das imagens até aos dispositivos de projeção e de armazenamento. Esta evolução tem impacto na ação da descoberta com a câmara e facilita a operação da montagem. Mas não pretendo debruçar-me sobre questões do suporte de registo ou de

projeção, pelo que usarei termos abrangentes tais como *imagem em movimento* ou *cinemático* (do francês *cinématique*, do grego *kínema*, -atos, movimento, relativo ao movimento mecânico)². Manterei a terminologia utilizada pelos autores a que faço referência quando exponho as suas ideias. Como Godard afirma, “Não são imagens de vídeo ou imagens de cinema, são simplesmente imagens.”³ (Andreu, 2013:35).

O relacionamento das partes é explorado na segunda parte deste capítulo. Sendo o *Nunca presente* um filme que pretende veicular sobretudo uma percepção, a sua forma final deverá obedecer a um processo de camadas, que reflete ideias e sensações. Esse processo pode ser explorado de acordo com a proposta de Youngblood da utilização da montagem como colagem. No *Synaesthetic Cinema* as partes relacionam-se através de uma visão sincretista (a combinação de diferentes formas numa única forma) e permite a percepção simultânea de opostos harmónicos. Esta ideia pode ser aprofundada com o auxílio do conceito do instante poético apresentado por Bachelard. Este conceito permite complementar a ideia de desenvolvimento vertical na montagem proposto por Maya Deren.

No segundo capítulo irei descrever o processo criativo do *Nunca presente* regressando aos temas introduzidos anteriormente. A primeira parte é dedicada à descrição da construção da obra, com referência ao uso dos instrumentos da imagem em movimento. Desde o momento da descoberta com a câmara até à montagem como colagem.

A segunda parte é dedicada ao tema da obra e metodologia nas filmagens com a protagonista. O tempo é um tema que surge dentro da obra, mas que também está presente nas circunstâncias que a moldam. Nesta obra, o tempo atravessa os meus gestos do quotidiano e o corpo da protagonista. O tipo de movimento que lhe solicitei pode ser explorado com a noção de *estado do corpo* de Philippe Guisgand.

A proposta de organicidade para a construção da obra e a procura de um misto de técnica e espontaneidade fazem com que a improvisação cinematográfica seja a metodologia que se adequou à sua protagonização.

² "cinemático", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/cinem%C3%A1tica> [consultado em 16-04-2015].

³ Tradução Livre: “Ce ne sont pas des images-vidéo ou des images-cinéma, ce sont des images tout court”

O trabalho do Pedro Carneiro, a criação do som, acontece após a montagem das imagens do filme estar finalizada e é objeto da terceira parte deste capítulo.

Capítulo 1: O uso dos instrumentos da imagem em movimento na criação da obra

1.1. O uso criativo da câmara

1.1.1. Ver com a câmara

Seguindo o propósito da criação do *Nunca presente* com base nos instrumentos da imagem em movimento, a câmara funcionou para a descoberta, dando primazia à visão em detrimento da escrita de um argumento. Esta utilização da câmara vai de encontro à ideia de Deren, do seu uso como instrumento criativo, e ao processo de criação do filme *Passion* que Godard enuncia no vídeo *Scénario du filme passion*, de testar com a câmara a possibilidade de criação de um mundo. Godard evoca neste vídeo o que Deren já escrevera sobre os primórdios do cinema, quando os filmes se faziam com um orçamento muito reduzido. Não havendo dinheiro para argumentistas, os filmes eram amiúde escritos no momento pela câmara, seguindo uma vaga e pouco estruturada história.

Godard não quis escrever o seu filme *Passion*, mas antes vê-lo. Ele pretende substituir o instrumento da escrita, na forma de argumento, por um argumento em forma visual, conforme ele relata no vídeo *Scénario du filme Passion*:

Eu queria ver. Havia alguns dados para a história de *Passion*, mas era preciso vê-los. Era preciso ver se eles podiam existir. Se este mundo podia existir. Este é o trabalho do argumento. De seguida faz-se o filme. Mas é preciso, não criar um mundo, mas criar a possibilidade de um mundo. A câmara fará esse trabalho. Tornará esse possível provável. Ou antes, esse provável possível. O que é preciso é criar uma probabilidade no argumento. E a câmara torna esse trabalho possível

depois. Então, criar esse provável, ver, ver o invisível e ver o que há se o invisível fosse visível, o que poderia ser visto. Ver um argumento.⁴ (Godard, 1982 b)

A questão da necessidade de um argumento escrito como base para a construção de um filme é introduzida no próprio *Passion*. Ao longo do filme vários personagens assediam Jerzy, o personagem do realizador, com a pergunta “qual é a história do filme”. Jerzy sente-se perseguido pelo que parece ser uma pergunta inevitável e cuja a resposta parece ser para os que o rodeiam fundamental para que o filme possa ser feito. Uma resposta que surge no filme é: “não há história. Tudo está corretamente iluminado, da esquerda para a direita, um pouco de alto a baixo, um pouco de frente para trás.”⁵ (Godard, 1982 a). Godard acredita que “vemos primeiro o mundo e escrevemos depois”⁶ (Godard, 1982 b).

Outro exemplo de um realizador que se debateu com a questão da necessidade da escrita de um argumento é Alain Cavalier. No início da sua carreira, ele começou por escrever argumentos para os seus filmes. A sua formação desde jovem foi feita na literatura. Mas a sua vontade de reduzir a distância entre aquilo que sentia e aquilo que filmava retirou a necessidade de um argumento escrito da sua prática artística cada vez mais ligada à câmara. Em *Lettre d'un Cinéaste* (1982), um filme com a duração de uma bobine de filme - 12 minutos - Cavalier trata esta questão utilizando os instrumentos cinemáticos. O título do filme encerra o paradoxo que na abertura do filme é imediatamente exposto.

A folha branca que aparece na cena podia ser o ecrã de uma sala de cinema. Revela-se no entanto ser uma folha de papel onde ele vai escrever o seu argumento. Ele não é escritor, mas é obrigado a escrever as suas ideias nesta folha para convencer a máquina da produção para que o seu filme possa ser realizado. Numa cena do filme em questão, Cavalier relata a ação de

⁴ Tradução Livre: “Je voulais voir. L’histoire de *Passion*, il y avait certaines données, mais il fallait les voir. Il fallait voir si elles pouvaient exister. Si ce monde pouvait exister. C’est ça, c’est le travail du scénario. Ensuite on fait le film. Mais il faut non pas créer un monde. Créer la possibilité d’un monde. La camera fera ce travail. Rendra ce possible probable. Ou ce probable possible, plutôt. Ce qu’il faut c’est créer une probabilité dans le scénario. Et la camera rend ce travail possible après. Alors, créer ce probable, voir, voir l’invisible et voir ce qu’il y a si l’invisible était visible, qu’est qu’on pourrait voir. Voir un scénario.”

⁵ Tradução Livre: “Il n’y a pas d’histoire. Tout est correctement éclairé de gauche à droite, un peu de haut en bas, un peu d’avant en arrière.”

⁶ Tradução Livre: “On voit d’abord le monde et on écrit ensuite”

uma cena do projeto que prepara, o filme *Thérèse* (1986). Mas não são as palavras que profere que vemos a serem registadas na folha branca. Vemos antes a imagem das suas mãos que desenham o que ele descreve. Perante a imobilidade e o silêncio da folha branca que se opõem ao movimento e ao ruído que é o cinema, ele questiona se conseguirá partilhar a emoção que sente em relação ao tema do filme que quer realizar.

O primeiro filme de Maya Deren, *Meshes of the afternoon*, representou para ela a descoberta da linguagem mais apropriada para a sua expressão. Até esse momento considerava-se uma má poeta pois a sua mente funcionava por imagens que ela tinha estado a tentar traduzir em palavras. Ao começar a trabalhar com os instrumentos cinematográficos aliviou-se da falsa etapa de traduzir imagens em palavras, encontrando um mundo cujo vocabulário, sintaxe e gramática eram a sua língua materna (Deren, 2005:191). Ela não escrevia argumentos. Planeava os seus filmes visualmente. Deste modo descartava qualquer ideia que não pudesse visualizar ou desenhar. As palavras são usadas muitas vezes para descrever emoções invisíveis, tais como a solidão. Mas através da montagem e da escolha dos elementos da imagem ela consegue obter um resultado visual que dá a entender estados de alma. Deren expressou em muitos dos seus textos a vontade de que fosse produzido um idioma cinematográfico independente da literatura. Para Deren forma cinematográfica quer dizer “a criação de algo que não pode ser conseguido através de nenhum outro instrumento” (Deren, 2005:164). Ela acusava Hollywood de subserviência à narrativa literária na sua lógica da continuidade. Considerava que as barreiras à criação de uma forma cinematográfica eram o uso do cinema para documentar a realidade e para tornar a literatura pictórica. Deren defendia a linguagem cinematográfica basicamente como uma forma visual, que não deveria ceder à manipulação de um enredo, atributo do campo da literatura. Assim como a pintura se organiza numa lógica visual ou a música se organiza numa lógica rítmica e tonal, ela aponta que existem experiências visuais e auditivas que nada têm a ver com a narrativa descritiva.

1.1.2. A portabilidade da câmara

Um outro aspeto que vou considerar na questão do uso da câmara como elemento criativo prende-se com os meios utilizados na produção. O desenvolvimento tecnológico dos instrumentos alterou a forma do artista abordar o seu tema.

Philippe Dubois na sua análise sobre a interpenetração do vídeo e do cinema reporta-se ao momento em que o cinema descobre que o instrumento pode mover-se. Com este desenvolvimento, o cinema não se limita a mostrar o movimento. O cinema é o movimento. A câmara produz movimentos que correspondem ao do olhar do homem sobre o mundo no qual ele se move. Ligado ao movimento do instrumento, encontra-se o olho humano. Estes movimentos, sejam eles mecânicos ou fruto do movimento de um corpo, são sempre a marca de um olhar. O movimento cinematográfico é um ato de junção do homem com a sua máquina. (Dubois, 1988:273). Dubois reporta-se aos cineastas dos anos vinte, para os quais a câmara móvel era tratada como um instrumento de mobilidade absoluta da percepção. Este ponto da mobilidade aplica-se às câmaras de filmar dos anos vinte, tal como se aplica aos instrumentos digitais. (Dubois, 1988:276)

Na visão de Geuens, a tecnologia digital altera “as regras do jogo”. Ele cita Heidegger para estabelecer que a tecnologia não é um mero meio mas uma forma de revelar uma visão pessoal do mundo. Os meios de produção não se desenvolvem simplesmente no sentido de oferecerem uma forma mais eficiente de trabalho. Antes, oferecem um novo filtro para efetuar esse trabalho, moldando o resultado final (Geuens, 2002:16). A redução do tamanho das câmaras pode contribuir para uma nova forma de fazer filmes. Guenes oferece uma nova interpretação para o conceito de Astruc da “camera-stylo”, que à sua época foi adotado pelos realizadores da *nouvelle vague* e que estimulava os realizadores a afastarem-se da ilustração literária. À luz dos desenvolvimentos tecnológicos posteriores ao conceito referido, Guenes sugere que o apelo de Astruc, “O realizador escreve com a sua câmara como o escritor escreve com a sua caneta”⁷ (Guenes, 2002:23) era proveniente da necessidade de uma câmara

⁷ Tradução Livre: “the filmmaker/author writes with his camera as a writer writes with his pen.”

portátil que pudesse ser segurada pelo realizador, já que na altura, conforme Guenes refere, Astruc não sabia como e quando isso seria possível.

A possibilidade concretizada de uma câmara portátil influenciou os custos de produção e reduziu a necessidade de uma equipa numerosa de técnicos. Este último resultado teve vários impactos. Saliento que permitiu a proximidade com o sujeito filmado. Adicionalmente, a redução do número de pessoas na equipa corresponde a uma redução do número de percepções que se podem misturar no momento da construção da obra. Esta última vantagem é relevante quanto mais importante for para o realizador aproximar ao máximo o filme à sua própria percepção. Esse era o caso de Deren, que pretendia que entre ela e aquilo que queria filmar não existisse toda uma máquina constituída por meios humanos e instrumentais que existia nas grandes produções de Hollywood. “ (...) o número enorme de assistentes de realização, operadores de câmara, eletricitas, atores e produtores, que formam uma espécie de monstro coletivo, e que acabam por alterar qualquer impulso delicado ou sensível.”⁸ (Deren, 2005:20). Para Deren, filmar sem estas condicionantes era sinónimo de liberdade artística. Se as suas restrições orçamentais condicionavam os atores que podia escolher, ou seja, pessoas que estivessem disponíveis para participar de forma gratuita nos seus projetos, sendo que não os podia ter à sua disposição em períodos fixados por ela, a flexibilidade de uma estrutura leve era mais indicada perante esta situação. Este conjunto de restrições vão moldar a sua obra.

Na obra de Cavalier a questão dos meios tem igualmente uma influência crítica. À data em que realiza as grandes produções dentro da indústria de cinema francesa as câmaras eram grandes e pesadas, e apenas registavam a imagem. Os maquinistas eram indispensáveis para o seu manuseamento. Na segunda fase da sua carreira recomeça com outros meios de produção, o que se repercutiu no tipo de filmes que fez nessa época. Com equipa e orçamento reduzidos, vê-se aliviado da pressão financeira e prolonga a duração da rodagem. Começa a utilizar para os seus filmes jovens atores e posteriormente não-atores. Numa terceira fase da sua carreira reduz ao máximo os meios de produção e começa a fazer um cinema intimista em que ele próprio segura a câmara. “Apenas o *filmeur* e o espectador que vê o que é filmado por essa

⁸ Tradução Livre: “(...) it seems that the machinery, the enormous personnel of assistant directors, cameramen, lighting men, actors and producers, represents a kind of collective monster who, standing between the artist and the realization of his vision, is bound to mangle any delicate or sensitive impulse”.

pessoa, com as suas pernas, os seus braços e o seu cérebro. Cria-se uma relação diferente com o espectador.” (Cavalier, 2013). Passa então a auto designar-se como um instrumentista. (Cavalier, 2009). O desenvolvimento tecnológico do instrumento permitiu resolver um dos seus problemas: o tempo entre a sua sensação e o momento da filmagem. Antes, para fazer o seu trabalho ele tinha de arranjar uma câmara, um operador, película, dinheiro, atores e um argumento. Agora, pode gravar imediatamente o que surge, já que utiliza uma pequena câmara que grava som e imagem, a qual transporta no bolso. Ele considera que este desenvolvimento do instrumento transformou o espírito dos cineastas, a forma de filmar e o resultado. O instrumento ajuda o cineasta a ser mais livre e mais independente da pressão financeira. (Cavalier, 2009).

Com uma complexidade tecnológica crescente corre-se o risco de se gerar uma concentração da atenção na tecnologia por parte daqueles que estão envolvidos na produção da obra. Não se trata apenas do tempo despendido a aprender a dominar a tecnologia, a assimilar as novas funções de uma máquina cuja utilidade para a obra final pode nem ser relevante. Trata-se também da atenção que é desviada do que está frente à câmara. Gunes alerta para o perigo deste desvio de atenção, mas afirma que independentemente da carga tecnológica, esta “inevitavelmente contem em si sementes que nos podem pôr em confronto com o mistério básico de estar no mundo”⁹ (Gunes, 2002:23)

1.2. Montagem como colagem, desenvolvimento vertical e instante poético

1.2.1. As possibilidades criativas da manipulação espaço-temporal

A utilização da câmara unicamente como instrumento de registo é criticada tanto por Deren como por Youngblood. Ambos fazem apelo às possibilidades permitidas pelos instrumentos

⁹ Tradução livre: “it inevitably contains within itself seeds that could again make us confront the essential mystery of being in the world.”

cinemáticos e negam o seu uso como uma extensão de outras artes. Consideram que o valor do filme não deve situar-se no acontecimento que é registado. Como afirma Deren, se o que se encontra à frente da câmara para ser filmado pode existir independente desta, não estamos focados na riqueza dos instrumentos cinematográficos à nossa disposição. Estamos a colocar o instrumento ao serviço de algo. “(...) se, basicamente, o acontecimento da experiência existe ou pode ser encenado, antes do meio ser envolvido, então foi utilizado como meio de registo, não como meio de criação”.¹⁰, (Deren, 2005:166).

Tanto Deren como Youngblood salientam a visão do cineasta nesta operação. Para Deren, o significado do que é registado encontra-se na mente atrás do mecanismo, não é um atributo da realidade frente à lente. Não são as câmaras que fazem os filmes, mas os cineastas. É através da mente por detrás do olho que o material registado alcança um significado e tem impacto. (Deren, 2005:166). Youngblood argumenta que o que se pretende registar através da câmara não é a condição humana objetiva e externa, mas a consciência do realizador, a sua perceção e o seu processo (Youngblood, 1970:75).

Segundo Deren, o uso da câmara como instrumento de registo deve-se à semelhança mecânica entre a lente e o olho. Ela considera que a câmara como instrumento artístico difere de outros instrumentos de outras artes pela sua complexidade mecânica, que combinada com a montagem, produz ações de natureza diferente das faculdades humanas. No entanto, ela considera que o mecanismo do cinema não deve ser encarado como uma extensão das faculdades humanas, mas antes como um instrumento cuja inteligência inerente ao seu mecanismo permite ao artista criar e veicular uma visão do mundo. Como explicita Deleuze no capítulo sobre a imagem-perceção do seu livro *A imagem-movimento*, não se trata de um olho humano melhorado. O olho humano não consegue ultrapassar a limitação levantada pela sua imobilidade relativa como órgão de receção, tal como a câmara considerada como aparelho de tomadas de vista não o pode fazer. “Mas o cinema não é simplesmente a câmara, é a montagem. E a montagem é sem dúvida uma construção do ponto de vista do olho humano, mas deixa de o ser do ponto de vista de um outro olho, para ser a pura visão de um olho não-humano, de um olho que estivesse nas coisas” (Deleuze, 2009:129)

¹⁰ Tradução livre: “(...) if, basically, the event of the experience exists or can be made to exist by staging, before the medium is involved, then it has been used as a recording medium, not as a Creative one”

É a recusa em considerar a câmara como um mero instrumento de registo que leva Deren a explorar nos seus filmes as possibilidades criativas inerentes à imagem em movimento. Deren estabelece que a maior parte da ação criativa consiste na manipulação do espaço e do tempo. Ela considera que este tipo de criatividade, que lida com ideias de extensão e condensação, de separação e continuidade são somente possíveis através do uso de um instrumento específico da imagem em movimento, a montagem. A criação consiste fundamentalmente numa nova relação de partes conhecidas através da montagem, onde se cria uma relação sequencial que atribui um significado específico ou novo às imagens de acordo com a sua função. (Deren, 2005:123).

Para Deren a manipulação do espaço e do tempo não deriva das técnicas usadas de flashbacks, ações paralelas, etc., que considera serem métodos para revelar a ação. Refere-se antes a métodos que se tornam parte orgânica da estrutura do filme. A extensão do espaço pelo tempo e do tempo pelo espaço. Para Deren a manipulação do espaço e do tempo inclui a criação de uma relação entre tempos, lugares e pessoas afastadas que através do instrumento podem ser relacionados, gerando simultaneidades. A continuidade de uma ação pode ser dada pelo espaço, mesmo se o tempo real da ação é interrompido. Ou, inversamente, a integridade do elemento tempo pode juntar espaços que na realidade não estão relacionados.

Para obter uma continuidade espacial que não é possível na realidade objetiva, Deren utiliza uma técnica que denomina “geografia criativa”. Um exemplo evidente do uso desta técnica é o seu filme *A study in Choreography for Camera*, no qual Deren relaciona duas geografias separadas pela continuidade de um movimento que se inicia num local e termina no outro, o que dá também a impressão do movimento do bailarino se prolongar no tempo. O movimento é gerado pelo bailarino, pela câmara e pela edição, num ato que ela chama de responsabilidade colaborativa (*collaborative responsibility*), e que resultam num filme-dança que não poderia ter outro suporte que não a imagem cinematográfica (Deren, 2005:247).

1.2.2. A montagem como colagem segundo Youngblood

O *Synaesthetic Cinema* liberta-se da narrativa tradicional, porque, de acordo com Youngblood, os acontecimentos na realidade não são lineares. (Youngblood, 1970:97). Existe um espaço-tempo contínuo em que não existe um passado e um futuro. Todas as experiências estão sintetizadas no presente (Youngblood, 1970:81). Deren partilha desta visão temporal. Ela considera que em termos de tempo, a cronologia passado, presente e futuro perde significado e o presente deve ser olhado como uma extensão do passado no futuro, em vez de um período temporal independente (Deren, 2005:31). Youngblood estabelece um percurso para o cinema no sentido do abandono da realidade em si, em grande parte por influência da televisão.

O que Youngblood entende por realidade são relações. Ele observa uma tendência do abandono da representação da realidade externa e uma deslocação para um novo território extra-objetivo, um território interno. Ele define o *Synaesthetic Cinema* como uma arte de relações, da informação concetual e da informação gráfica, dentro do próprio filme (Youngblood, 1970:82). Este abandono da realidade externa conduz à *Synaesthesia*. Youngblood define a *Synaesthesia* como a harmonia de impulsos diferentes ou opostos produzidos por uma obra de arte. O seu efeito sensorial é a sinestesia¹¹. (Youngblood, 1970:81). António Damásio diz-nos sobre esta condição neuronal específica:

Consiste em perceber um estímulo numa dada modalidade sensorial, por exemplo um som, e fazer esse estímulo provocar uma outra experiência sensorial, por exemplo uma cor ou um cheiro. A diferenciação normal dos nossos dispositivos sensoriais evita que capturemos sinais sensoriais desta forma misturada. Aqueles que possuem sinestesia verdadeira apreendem diretamente a combinação dos sentidos entre si. (Damásio, 2000:394)

¹¹ *Synaesthesia* é um termo de origem grega, syn- "união"+ aisthe "sentir, perceber" (Fonte: Online etymology dictionary)

Damásio acrescenta que alguns pensadores do século XIX tiveram uma intuição de que a sinestesia poderia conter uma chave para a compreensão da consciência, o que ele considera não estar muito longe da verdade. Atualmente os cientistas acreditam que há muito a aprender com a sinestesia sobre as funções normais. Ao explicar as extraordinárias experiências perceptuais dos sinestésicos, os cientistas tentam obter informação sobre percepção e cognição em geral (Frith, 2013:924). A sinestesia pode servir de modelo base para o estudo científico da consciência, o que inclui os nossos pensamentos, sentimentos, intenções, aquilo que percebemos e o sentimento de autoria das nossas próprias ações (Frith, 2013:925). Das múltiplas abordagens existentes na neurociência, o estudo da sinestesia providencia um exemplo de diferenças na qualidade das experiências perceptuais entre indivíduos e exemplifica a conclusão de que construímos a forma como concebemos o nosso mundo (Frith, 2013:934).

A investigação da neurobiologia da consciência tenta perceber a noção de que as imagens mentais são processos biológicos. Damásio afirma que o que “emerge na nossa mente sob a forma de uma ideia, tem a sua origem em estruturas do corpo que se encontram num determinado estado e em determinadas circunstâncias” (Damásio, 2012: 212). No âmbito da percepção, muitas questões estão ainda por responder pela neurociência, nomeadamente qual a relação entre percepção e realidade. Mas interessa-me para a presente reflexão a afirmação expressa no campo da neurociência de que a informação proveniente de diferentes modalidades sensoriais é combinada para nos dar um sentido do mundo à nossa volta. (Frith, 2013:933). A perspetiva individual constrói-se de forma contínua através do processamento de sinais provenientes, em primeiro lugar, de um aparelho perceptual. (Damásio, 2000:176). Exploramos o mundo com os nossos sentidos.

Se a *Synaesthesia* é, segundo Youngblood, a harmonia de impulsos diferentes ou opostos produzidos por uma obra de arte, os opostos harmónicos no *Synaesthetic Cinema* apreendem-se através da visão sincretista (*Syncretistic Vision*). Sincretismo (*Syncretism*) é a combinação de diferentes formas numa única forma. (Youngblood, 1970:84). Youngblood refere a caracterização feita por Anton Ehrenzweig deste tipo de visão:

A capacidade da criança em apreender a estrutura como um todo em vez de analisar elementos singulares (...) esta não diferencia a identidade de uma forma olhando o detalhe, mas olha logo o todo.¹² (Youngblood, 1970:84).

Do seu ponto de vista, todos os elementos são igualmente significativos pois conteúdo e estrutura são idênticos e o “conteúdo” da mensagem é a relação entre as suas partes. É um campo total, onde existe uma multiplicidade semelhante à que se encontra na vida, na qual não existe um ponto de focagem. (Youngblood, 1970:85). Não se trata de uma síntese, pois todos os elementos mantêm a sua individualidade. As diferenças alinham-se de forma harmoniosa, e cada elemento enriquece o outro.

Youngblood substitui o termo montagem pelo termo colagem por via do conceito de Sincretismo (*Syncretism*). Ele apoia-se na observação de André Bazin de que a montagem é uma análise dramática da ação para explicar esta substituição de termos (Youngblood, 1970:85). Youngblood considera que o *Synaesthetic Cinema* abrange a teoria da montagem de oposição de Eisenstein e a teoria de Pudovkin de montagem construtiva. Para Eisenstein, o processo interno da composição do todo era mais importante do que cada plano individual (Tikka, 2008:126). Para Pudovkin, o plano é a imagem movimento, na medida em que refere o movimento a um todo que muda. (Deleuze, 2009:43)

A colagem permite uma ligação das partes que abrange o sentido convencional do tempo, mas interconectando a dimensão temporal com imagens que existem fora do tempo. A premissa de Youngblood é que o *Synaesthetic Cinema* não se ocupa do mundo objetivo, mas das emoções do cineasta. Uma das principais técnicas no *Synaesthetic Cinema*, que permite este espaço-tempo contínuo que é a tradução em termos cinemáticos da manifestação da consciência do cineasta, é a sobreposição. Esta técnica permite uma simultaneidade em forma de mosaico. Embora seja composta de elementos discretos é concebida e montada como uma experiência perceptual contínua. Uma imagem que se transforma noutra, o que Youngblood designa por *Metamorphosis*. Não se trata do uso da técnica que é feito no cinema tradicional, que dá a ideia de dois filmes a decorrerem simultaneamente. O uso da sobreposição de imagem no

¹² Tradução livre: “The child's capacity to comprehend a total structure rather than analyzing single elements... he does not differentiate the identity of a shape by watching its details one by one, but goes straight for the whole.”

Synaesthetic Cinema serve para criar uma única imagem total, compreendendo nela os paradoxos da multiplicidade sem foco que traduz a vida. (Youngblood, 1970:87)

Nas considerações de Youngblood sobre o filme *Dog Star Man* de Stan Brakhage, ele refere que as imagens que se sobrepõem têm uma existência autónoma e o efeito pretendido não é de ordem dramática. É antes de tudo uma experiência perceptual, que abrangem o espaço e o tempo na experiência como um todo. A dimensão espaço-temporal não existe na consciência. As imagens são orquestradas por Brakhage de forma a que emerja uma nova realidade. (Youngblood, 1970:88)

1.2.3. Desenvolvimento vertical segundo Maya Deren e o instante poético segundo Bachelard

Maya Deren descreve *Mesher of the afternoon* como um filme relacionado com a realidade interior de um indivíduo e a sua interpretação de uma ocorrência numa experiência emocional crítica. Para tal ela usa técnicas que considera serem exclusivamente cinemáticas (Deren, 2005:246). Para caracterizar o tipo de estrutura dos seus filmes, que compara a poemas líricos, recorre ao que denominou de desenvolvimento vertical e que expõe no simpósio organizado por Willard mas sobre poesia e filme. Segundo Deren a estrutura poética pode estar presente tanto na poesia como na dança ou nos filmes. Ela distingue o que denomina de desenvolvimento horizontal e de desenvolvimento vertical. Um filme ou uma poesia podem ter uma combinação de ambas em proporções diferentes. O desenvolvimento horizontal está presente nos filmes clássicos de ficção, baseados na narrativa, e traduz-se no desenvolvimento da ação que vai delinear o personagem. O desenvolvimento vertical trata da investigação da situação apresentada em termos das suas qualidades e profundidade. É um processo de camadas, que reflete ideias, sentimentos e emoções. A relação entre as imagens no desenvolvimento vertical seria a de uma emoção ou de um significado que têm em comum, por oposição à relação das imagens no desenvolvimento horizontal, que seria a lógica da ação. Deren acredita que a base dos filmes é a imagem e que as palavras não devem sublinhar

o que está a ser visto, como na tradição teatral. No entanto, se estas surgirem num plano diferente e se relacionarem com a imagem, em conjunto criam a poesia (Maas, 1953)

Sair do tempo linear para nos encontrarmos num tempo extra-objetivo no qual o autor mostra o seu pensar e o seu sentir, como foi apresentado por Youngblood, é a proposta que me fiz na construção do *Nunca presente*. A forma de encontrar esse tempo particular é explorado no *Synaesthetic Cinema* e no desenvolvimento vertical. Pode ser ainda explorado pelos olhos da poesia, com o instante poético conforme exposto por Bachelard. Poesia é, segundo ele,

“uma metafísica instantânea. Num curto poema, ela tem de dar uma visão do universo e o segredo de uma alma, um ser e dos objetos, tudo junto. Se ela segue simplesmente o tempo da vida, ela é menos do que a vida”¹³ (Bachelard, 2010:224)

A poesia produz o instante poético que é complexo e que nele liga numerosas simultaneidades, destruindo a continuidade do tempo encadeado, saindo do tempo convencional (Bachelard, 2010:224). Bachelard usa a mesma terminologia que Deren para se referir a este tempo criado pela poesia: tempo vertical. Este distingue-se do tempo comum, que é horizontal e flui como um rio, enquanto o tempo vertical é um tempo que pára. É um movimento em altura ou profundidade. É complexo e profundo. O tempo vertical não pode ser lido horizontalmente, numa sucessão de minutos, mas num movimento ascendente ou descendente de camadas emocionais (Bachelard, 2010:231). O filósofo considera que este pluralismo de eventos fechados num único instante pertence ao tempo, pois as simultaneidades acumuladas são simultaneidades ordenadas. “E toda a ordem é um tempo.”¹⁴ (Bachelard, 2010:226).

Para Bachelard o instante poético é “uma relação harmónica de dois opostos”¹⁵ (Bachelard, 2010:225). O *Synaesthetic Cinema* “torna o paradoxo uma linguagem em si, descobrindo a

¹³ Tradução livre: “La poésie est une métaphysique instantanée. En un court poème, elle doit donner une vision de l’univers et le secret d’une âme, un être et des objets, tout à la fois. Si elle suit simplement le temps de la vie, elle est moins que la vie;”

¹⁴ Tradução livre: “Et tout ordre est un temps”

¹⁵ Tradução Livre: “L’instant poétique est une relation harmonique de deux contraires”

ordem que nele se esconde”¹⁶ (Youngblood, 1970:87). É através do Sincretismo (*Syncretism*) que no *Synaesthetic Cinema* se apreendem os opostos harmônicos. É a este tipo de visão que de uma outra maneira Bachelard se refere para compreender a origem do instante poético. Este nasce na consciência da ambivalência na qual se contraem as antíteses. A ambivalência é ativa e dinâmica, criando movimentos ascendentes e descendentes. No instante poético não se aceita o tempo do mundo, que faria regressar a ambivalência a antítese, a simultaneidade à sucessividade. Os dois elementos da antítese são vividos no mesmo instante. Nascem em conjunto, e não um do outro. Nenhum dos momentos expressos sucessivamente é consequência do outro. Vivem a sua ambivalência em simultâneo, verticalmente. (Bachelard, 2010:225).

Bachelard dá como exemplo de tempo vertical na poesia o instante poético *lamento sorridente*, uma imagem de Baudelaire. Explica que este é um instante poético que se desenvolve num tempo vertical porque nenhum dos dois momentos, sorriso ou lamento, antecede o outro. Ou é a causa do outro. Pelo que seriam insuficientemente expressos num tempo horizontal. Ele entende que mesmo assim um se torna no outro, mas um tornar que só podemos experienciar verticalmente. (Bachelard, 2010:229). Na exploração do instante poético de Bachelard podemos reconhecer em termos cinematográficos a técnica da sobreposição de imagem referida por Youngblood que visa criar uma única imagem total e produzir uma experiência perceptual contínua.

Capítulo 2: A construção do *Nunca presente*

2.1. Construção com a câmara e colagem

O *Nunca presente* foi uma conceção imprevista. Com a ideia em mente de experimentar construir uma obra com a câmara sem ter por base um argumento era necessário ter um ponto

¹⁶ Tradução Livre: « makes paradox a language in itself, discovering the order (legend) hidden within it.”

de partida. Este apresentou-se com a visão acidental de uma sala branca vazia de uma casa vazia (Fig. 7.1). A nudez crua da sala teve um impacto instantâneo em mim. Assemelhava-se à folha branca que o ecrã pode representar e que Godard compara no vídeo *Scénario du filme Passion* à famosa página branca de Mallarmé. Foi este ecrã branco que quis ver se era possível povoar com objetos e gestos do meu quotidiano e ser habitado por uma presença feminina. A intenção na construção desta obra foi a de dar ênfase à espontaneidade em detrimento de uma ideia prévia. Deixar a obra construir-se a si própria. Por esta obra não ter nascido da meditação à volta de uma ideia desenvolvida através de um argumento, evoco o que se passou com Godard, que não quis escrever o argumento do filme mas sim vê-lo. Testar se o mundo que ele queria criar era possível. Para a construção do filme *Passion* ele tinha ideias vagas, imagens de sítios e de personagens.

O primeiro momento da construção do *Nunca presente* centrou-se nas filmagens que corresponderam à conceção da matéria prima em imagens, com as circunstâncias do momento a influenciarem o curso da obra. O mundo que habitaria a sala vazia foi sendo construído à medida que as filmagens aconteciam. No início das filmagens o mundo que quis construir era simples. Havia uma sala de paredes brancas, encardidas pelo tempo, quase vazia, e uma mulher que ocupava esse espaço. Fiquei a assistir e a filmar a ocupação do espaço pela protagonista que habitava aquele mundo.

Depois de terminada a primeira fase de filmagens percebi que a vida que germinara naquela sala branca iria proliferar. Tive a sensação de que o processo de crescimento dependia menos de mim do que de uma vida própria da obra que começava a pulsar. Os planos novos nasceram dos precedentes. Foi ao longo do tempo e no campo da experimentação que o todo se foi definindo.

Em simultâneo com as filmagens que fiz na sala branca, iniciei outras filmagens noutra cenário real que me era familiar, mas sem a personagem. Na minha casa, filmei alguns dos meus gestos e objetos do dia-a-dia (Fig. 7.2 e Fig. 7.3). Os objetos foram filmados parcialmente. Esta escolha de enquadramento pretende ir ao encontro do efeito enunciado por Balázs da função magnificadora da lente, que nos diz que esta nos aproxima das células individuais da vida, permitindo-nos sentir a textura e a substância da vida nos seus detalhes concretos. Mostra-nos aquilo que não notamos no nosso dia-a-dia. (Balázs, 2010:39).

Kracauer considera que os grandes planos metamorfoseiam os objetos ao magnificá-los. E destroem a prisão da realidade convencional, abrindo-se a dimensões talvez só exploradas em sonhos. (Kracauer, 1960:47). Deleuze faz corresponder ao grande plano a imagem-afeção. Ele dá o exemplo de um relógio de parede. Este tem ponteiros animados por um micro-movimento que pode até ser virtual. Por outro lado tem um mostrador como superfície receptiva imóvel. No grande plano, o móvel perde o seu movimento de extensão e o movimento torna-se um movimento de expressão. Cada vez que descobrimos em qualquer coisa a superfície receptiva e o micro-movimento intensivo, Deleuze diz que essa coisa foi encarada como um rosto. (Deleuze, 2009:137). Ele afirma que não faz sentido distinguir os grandes planos e os muito grande planos – o grande plano a título de objeto parcial – e considera que a expressão também pode acontecer nas coisas. (Deleuze, 2009:148).

O uso que fiz da função magnificadora ao filmar alguns objetos e gestos do meu quotidiano tinha o objetivo de me fazer olhá-los com atenção, por um lado entrando no seu detalhe e por outro fazendo-os sair da realidade convencional. Vê-los na sua expressão. Observar que sensações me causam.

No momento em que as filmagens decorriam não sabia ainda como ligar as imagens que ocorriam em dois espaços geográficos diferente, mas para os quais eu queria encontrar uma geografia comum. Um espaço único onde estas camadas ainda sem conexão, os meus gestos diários e a sala branca habitada por aquela mulher, poderiam juntar-se. Godard questiona-se no *Scénario du film Passion* se os gestos da operária não teriam a ver com os gestos do amor do quadro de Tintoretto. Ele quer ligar os gestos do amor e do trabalho, dois temas do filme *Passion*.

O mundo que começou a desenvolver-se na sala vazia tornou-se mais complexo. Comecei a introduzir elementos na sala vazia ligando os dois espaços na sua realidade física. Transporte para a sala branca elementos vindos de minha casa. Levei o relógio (Fig. 7.2) e registos em video com citações de dois poemas de Alberto Caeiro, incluídos num livro que gosto de abrir ao acaso, e que projetei sobre as paredes brancas da sala. As palavras do pastor que consegue conter-se de ir espreitar além da curva não servem para ilustrar o que está a ser mostrado. Funcionam como um objeto. São palavras que se bastam a si próprias e me impressionam pela assertividade sobre o presente. Na apresentação de Alberto Caeiro feita no site da Casa

Fernando Pessoa, pode ler-se: «Quando Fernando Pessoa escreve em nome de Caeiro, diz que o faz “por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular que iria escrever.”». Não conhecia esta afirmação de Pessoa quando escolhi estes versos para integrar a obra que também não calculei.

No espaço físico da sala não era possível cruzar todos estes elementos da forma como era possível fazê-lo na minha mente. Apesar de ter introduzido alguns dos elementos de um dos espaços no outro, uma forma de mundo que refletisse as minhas sensações não encontrava uma solução neste transporte de objetos. Deste modo, encontrei-me na posse de várias filmagens - as imagens dos espaços e tempos desconexos que havia filmado – que se sobrepunham em camadas e apenas se conectavam na minha mente sob a forma de um espaço emocional.

Uma estrutura não narrativa adequava-se mais à conexão destas camadas pelos motivos apresentados por Youngblood no que diz respeito à forma da ligação das partes. Ele considera que no cinema narrativo as partes individuais prevêm o comportamento do sistema como um todo. No *Synaesthetic Cinema*, a ligação das partes é um resultado do que Youngblood chama de *Synergy*, e que define como “o comportamento não previsível de um sistema pelo comportamento das suas partes, ou subconjunto das suas partes”¹⁷ (Youngblood, 1970:109). Ela considera que isto é possível porque não existe dependência entre informação concetual e informação gráfica das partes individuais. A existência das partes é independente. São opostos harmónicos. Não é um encadear de situações presente na narrativa dramática do cinema, mas uma liga obtida através de múltiplas sobreposições que produzem o efeito de Sincretismo (*Syncretism*). (Youngblood, 1970:110).

A sobreposição de imagens é uma técnica que utilizei com frequência na montagem do *Nunca presente*. Esta técnica permitiu a materialização da simultaneidade de sensações vividas em espaços geograficamente distantes, mas que se conjugavam na minha mente. Através da *Metamorphosis* podia obter uma experiência percetual continua. Uma sequência de imagens que refletisse a experiência dos meus sentidos nos espaços e gestos que filmara.

¹⁷ Tradução Livre: “Synergy is the behavior of a system unpredicted by the behavior of any of its parts or subassemblies of its parts.”

Um exemplo disso é a cena em que sobrepos a imagem da protagonista na sala com a imagem da chávena de chá. Cada uma das imagens é filmada em espaços geográficos distintos. E cada uma é composta de estímulos diferentes. Se nos detivermos no momento em se verte água a ferver na chávena, e que na imagem criada cai sobre a protagonista, podemos através dos nossos sentidos recriar uma sensação que na realidade objetiva nunca ocorreu.

Desta forma, criei um espaço novo, uma “geografia criativa”, que correspondia a um espaço mental, fruto de sensações, que até aí só era possível na minha mente.

2.2. Dois elementos na construção da obra: O tempo e a improvisação cinematográfica

2.2.1. O tempo que molda a obra

Foi ao longo do processo das filmagens que percebi que um elemento que atravessava as paredes brancas da sala vazia onde se refletiam as minhas ideias e sensações era uma ideia de tempo. O tempo surgia dentro e fora da obra. Porque tinha determinado que a organicidade da obra era um elemento importante na sua construção, deixei que as circunstâncias que se apresentaram moldassem o mundo em criação. Parte dessas circunstâncias estavam ligadas ao tempo do mundo objetivo. Este foi um elemento que moldou a obra e que se revelou sob várias formas. Uma delas foi a restrição na disponibilidade de tempo por parte da Teresa para filmarmos. Este foi um dos fatores que me levou a não repetir a filmagem de cenas. Este fator conjugava-se no entanto com a ideia de organicidade para a construção da obra. Deste modo, a obra foi evoluindo com o acrescentar de novos planos aos já existentes. Este mundo em criação evolui, não se repete até à perfeição.

Existiu ainda outra grande restrição temporal do mundo objetivo que se relacionou com o cenário escolhido. A casa vazia onde se encontra a sala branca iria brevemente entrar em

obras. E o cenário seria transformado. Regressei posteriormente à casa da sala branca quando esta já estava em obras. Captei algumas imagens da sua destruição que integrei na montagem. Há uma restrição de tempo que nasce da própria obra. O Pedro Carneiro, como ele próprio me disse, tinha uma condicionante para a sua criação. O tempo do vídeo que lhe apresentei. Ele não podia fazer uma banda sonora com o tempo que lhe apetecia.

Este tempo objetivo gerador de circunstâncias que deixei influenciarem a construção da obra poderia também servir de medida para os meus atos quotidianos. Mas a sensação que emana da sua observação cria um outro tempo. E foi esse tempo que quis observar dentro da obra. O tempo que dura o chá a fazer, que dura o fumo a dissipar-se. O tempo que dura a emoção que invade a protagonista. Um tempo que não é linear, e, tal como o refere Youngblood, onde todas as experiências estão sintetizadas no presente. Yourcenar faz uma afirmação sobre o tempo que vai no mesmo sentido das já referidas afirmações de Deren e Youngblood:

“Os homens, que inventaram o tempo, inventaram de seguida a eternidade como contraste, mas a negação do tempo é tão vã como este. Não há passado, nem futuro, apenas uma série de presentes que se sucedem, um caminho, perpetuamente destruído e continuado, no qual todos avançamos”¹⁸ (Yourcenare, 1983 :21)

Para trabalhar à volta desta ideia de presente contínuo, pedi à minha protagonista para estar. Não foi um acaso ter pedido a uma profissional de uma arte de movimento para estar. Este estar é uma forma paradoxal de imobilidade que pretendi observar nesta mulher a ocupar o espaço vazio da sala branca e que pode ser descrita como um *estado de corpo*, uma noção explorada por Guisgard. Segundo este autor, pode dizer-se que um *estado de corpo* é uma forma paradoxal de imobilidade, visto que é um estado em que o corpo se oferece à mudança, à transformação, à passagem ou à transição. Do ponto de vista da neurobiologia, um estado implica uma duração, por oposição a uma transição, que implica uma transformação. Aplicado ao corpo dançante, esta noção implica que no centro de uma dinâmica constante de mudança, algo está estável e constitui um denominador comum às variações motrizes.

¹⁸ Tradução Livre: “Les hommes, qui inventèrent le temps, ont inventé ensuite l'éternité comme un contraste, mais la négation du temps est aussi vaine que lui. Il n'y a ni passé, ni futur, mais seulement une série de présents successifs, un chemin, perpétuellement détruit et continué, où nous avançons tous »

(Guisgand, 2012:229). “O corpo é visto como uma rede de tensões e interferências, uma matéria viva e em movimento”(Guisgand, 2012:223). E, um *estado do corpo* é também, segundo Guisgand, um estado de alma, é um “corpo que se move como uma alma que pensa”¹⁹ (Guisgand, 2012:225).

2.2.2. A improvisação cinematográfica

Para protagonizar “um corpo que se move como uma alma que pensa” (Guisgand, 2012:225) escolhi uma bailarina. Protagonista²⁰ pode definir-se como “principal ator” e como “interveniente em episódios da vida quotidiana.” Escolho esta palavra porque pretendia uma mistura da Teresa mulher e da Teresa performer.

Bresson recorre ao que ele denomina modelos em vez de atores porque pretende que eles sejam as pessoas do filme, com o seu interior único e inimitável. Rancière descreve este efeito num primeiro momento como um corpo submetido à vontade do realizador, que se comporta como um autómato, reproduzindo o texto decorado. Sendo que este comportamento mecânico permitirá a revelação da verdade interior do mesmo. (Rancière, 2001:160) Apesar de não partilhar da opinião de Bresson de que nos atores o emergir da sua verdade interior é necessariamente travada pela sua técnica, procuro o efeito de imprevisto que esta técnica supõe alcançar. Utilizar como matéria o carácter da pessoa que se encontra frente à câmara permite o que Rancière descreve como um encontro entre a vontade e o acaso.

Cavalier procura um gesto verdadeiro, vindo da pessoa tal como ela é, pois interessam-lhe mais as pessoas do que os papéis. Cavalier deixou para trás as estrelas de cinema que atuavam nos seus filmes da primeira fase da sua carreira cinematográfica, e entrou numa outra fase em que filmava pessoas que conhecia. Ou, como no caso de Vincent Lindon com quem fez

¹⁹ Tradução Livre: “corps qui se meut comme une âme qui pense”

²⁰ "protagonista", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/protagonista> [consultado em 23-09-2015].

Pater (2011), recorreu a um ator profissional e simultaneamente amigo. Para a rodagem deste filme nunca lhe dá qualquer indicação. Em lugar de diálogos escritos, os dois falavam e a câmara filmava. (Cavalier, 2013).

Para conseguir este encontro entre a vontade e o acaso, desafiei para ser a mulher que ocupa a sala branca alguém com quem tenho uma relação pessoal e profissional. Gosto de trabalhar com pessoas que conheço pois acredito, com base na minha experiência, que a relação que se estabelece ao filmar um desconhecido que convoco a viver uma situação ou alguém para quem a minha presença seja familiar vai influenciar de forma diferenciada o que vou conseguir captar com a câmara. Experimentei chamar ao momento das filmagens tanto as vivências como o imaginário da Teresa. Eu nunca a tinha visto dançar. A vontade de a ter a incorporar a mulher da sala vazia veio essencialmente do que eu conhecia da sua forma de pensar o movimento e a arte. Mas a sua extensa experiência como profissional da dança aliviava-me da preocupação com a componente técnica. Dois fatores do seu curriculum ajudaram nesta escolha. O primeiro foi a sua já referida experiência na exploração do corpo e do movimento que era a capacidade que eu entendi ser a ideal para ocupar emocionalmente um espaço com o corpo e sem recurso ao discurso oral. Adicionalmente, a Teresa trabalhou vários anos na Rússia (Dietzki Musicalni Ballet, Smirnov's Russian Chamber Ballet). No treino de um bailarino na Rússia, explicou-me a Teresa, para além da técnica corporal é dada grande importância ao aspeto da interpretação do personagem. A sua experiência técnica permitia-me obter rapidamente algo que me interessasse, para dar resposta tanto à organicidade que pretendia na obra, como para contornar as restrições de tempo que existiam para as filmagens. Estavam reunidas as condições para poder utilizar a improvisação cinematográfica.

Esta técnica que utilizei nas filmagens com a Teresa é tema de um artigo de Wexman no qual se refere o interesse na descoberta gerada pelos fatores de surpresa e de imprevisibilidade da natureza humana para o uso por parte dos realizadores do trabalho em colaboração. Ela afirma que o sentimento de observar pessoas reais em situações reais pode ser um efeito conseguido por atores treinados, ao referir-se a um dos aspetos assumido pela técnica da improvisação, o realismo documental. A escolha do artista é especialmente importante neste processo. Wexman realça o papel do realizador como orquestrador das contribuições dos artistas com os quais colabora. No trabalho de colaboração o trabalho dos atores tem um peso igual ao do

realizador, por oposição à visão dos atores como contribuidores, onde as ideias dos atores se subordinam às do realizador. (Wexmen, 1980:29). Na situação das filmagens com a Teresa, a criação do movimento, o seu estar na sala branca, foi uma criação inteiramente sua. Recriada por mim no momento da montagem. Tal como Wexmen refere, o impacto de uma cena improvisada pode ser maximizada na montagem (Wexmen, 1980:32)

A experiência de Berkeley, um realizador de ficção que tem vindo a usar cada vez mais a técnica de improvisação nos seus filmes, segue as motivações que vão de encontro à teoria de Wexmen. Berkeley realizou o filme *How To Change The World* como projeto de pesquisa de prática criativa sobre o tema da improvisação cinematográfica. Ele não escreveu um argumento. E prefere o termo *cenário* com o significado que tinha na Commedia dell'Arte: “um esboço ou esquema: implica uma dinâmica, um número de ideias e princípios a partir dos quais se pode encontrar a melhor abordagem à filmagem.”²¹ (Berkeley, 2011:3). Berkeley propõe uma abordagem à improvisação cinematográfica como um equilíbrio das práticas de improvisação e de composição. Ele recorre às definições de Smith e de Dean, da improvisação artística como uma simultaneidade de conceção e performance, e da obra de composição, que supõe que a criação da obra tem um trabalho prévio à sua apresentação ao público. Berkeley propõe que a improvisação cinematográfica seja descrita como uma improvisação dentro de um trabalho de composição. Esta junção das duas definições está relacionada com o instrumento da montagem que é específico da imagem em movimento e que permite uma seleção e estruturação do material decorrente da improvisação. (Berkeley, 2011:4). O uso da improvisação permite uma abordagem de carácter exploratório que se pretendia no processo do *Nunca presente* e que Berkeley refere como oposição ao processo mais controlado através do uso de um argumento no processo de produção (Berkeley, 2011:5).

Nesta relação com a pessoa filmada, os meios de produção utilizados não são estranhos à forma final da obra. O facto de não possuir grandes meios de produção não representa para mim um obstáculo, mas antes uma condição para obter os resultados que pretendo. Não quero um monstro de maquinaria e pessoas entre mim e aquilo que quero filmar. Pretendo que a

²¹ Tradução Livre: “An outline or scheme: it implies a dynamism, a number of ideas and principles from which one can set out to find the best possible approach to filming.”

pessoa filmada se esqueça que uma câmara e eu a observamos. Também quero poder transportar facilmente o material para os cenários escolhidos e ainda assim conseguir uma estética na imagem compatível com as minhas expectativas. A questão prática do transporte e montagem do material de filmagem torna-se fundamental quando não estamos numa produção com grandes meios que permitam ter uma equipa dedicada ao projeto. Não sabia com grande antecipação quando iam ocorrer as filmagens para as quais iria de ter de carregar o material. Para fazer face a esta condicionante do tempo que já referi, pela disponibilidade reduzida da Teresa, precisei de uma produção flexível e ligeira de meios humanos e técnicos. Estas considerações sobre os meios envolvidos na produção vão de encontro às condições de filmagem e às ideias de Deren, já referidas, que considerava que a própria pessoa era a parte mais importante do material: o seu corpo móvel, a sua mente imaginativa e a liberdade de usar ambos. (Deren, 2005:18)

2.3. Som

O som original do *Nunca presente*, composto quando a montagem das imagens já está finalizada, também nasce da obra. A ideia do Pedro Carneiro foi a de criar um mundo sonoro interior. Ou seja, conforme ele me explica, de dentro do filme para fora. Ele usou o próprio filme como “partitura”. E procurou um som-ruído. Era o que eu pretendia, apesar de não o ter enunciado. Mas a escolha do criador do som já antevia esta opção.

Deren não filmava com som. A alguns dos seus filmes foi adicionada posteriormente uma banda sonora. No entanto ela considerava que o som era também uma manifestação do que se passa no interior de uma pessoa. Em *Passion* há várias cenas onde é evidente que o que está a ser ouvido não coincide com o som diegético (por exemplo, a cena da reunião das operárias). Esta dissociação permite a criação de várias camadas na obra. Mas pode também ter origem na vontade de Godard de querer ver a cena antes de a escrever, já que o seu filme, como anteriormente referido, não tinha um argumento. Na imagem em movimento, os elementos imagem, som e texto não precisam de se controlar uns aos outros.

O *Nunca presente* nasce na imagem e não no som. Este último é uma variável que não domino. Queria que a mulher tivesse uma dimensão sensível com várias camadas, sendo que o som poderia providenciar mais uma camada, fazendo apelo a mais um sentido. Decidi que se ocuparia do som um criador que se poderia relacionar com o espaço cinemático que havia sido criado. Apesar do receio que expressou sobre o desafio que lhe lancei, de poder cancelar ou adulterar de forma negativa a obra visual, eu considerei que o som que ele tinha criado era o que traduzia o que eu sentia na obra. Antes de o som ser criado por ele, eu não sabia que aquele era o som da obra.

Para a escolha da matéria prima ele utilizou improvisações realizadas no seu instrumento principal, a marimba (de 5 oitavas). Fez várias experiências, reutilizando trechos de outros projetos. Conforme refere Carneiro, a construção da sua narrativa sonora faz-se em forma de tapeçaria. Uma tapeçaria que inclui piano (tocado com baquetas e dedos), clarinete, diversos “sopros” gravados (de instrumentos de sopro, ou mesmo o som da respiração), contrabaixo, marimba, uma enorme panóplia de percussão (que inclui crótalos, pratos e gongs chineses e tailandeses) e que, na sua maioria, foram alterados digitalmente na sua frequência, timbre, duração, interação e dinâmica, de forma a encontrar o seu espaço. Um espaço que saia do espaço-imagem. (Carneiro, 2015, c.p. em Anexo)

3. Conclusão

Na construção do *Nunca presente*, após ter utilizado a câmara como instrumento de descoberta e sem a base de um argumento escrito, a montagem das imagens obedeceu à ideia da reconstrução das sensações que se foram revelando na exploração que tinha feito com a câmara. Não sabia o que ia ser dito, até o filme se revelar.

Abordei no âmbito desta dissertação o processo criativo da obra *Nunca presente* a partir dos instrumentos de construção da imagem em movimento, à luz da descrição do processo

criativo como “um processo existencial que abrange o pensar e o sentir”. A estrutura desta reflexão seguiu a trajetória do processo de criação da obra.

No primeiro capítulo abordei a primeira fase da construção da obra, ligada à utilização da câmara como instrumento de descoberta. Tendo a obra sido construída sem um argumento, explorei a possibilidade da construção de um mundo com a câmara. Abordei o uso da linguagem cinemática, traduzindo a ideia de Astruc: “O realizador escreve com a sua câmara como o escritor escreve com a sua caneta”. As câmaras de filmar tornaram-se cada vez mais leves e portáteis ao longo da história da imagem em movimento e isso transformou a forma de fazer filmes. Dentro deste âmbito, o aligeirar da câmara permitiu o aumento da capacidade de aproximação à sensação do cineasta.

Em paralelo com a apologia feita do uso de uma linguagem cinemática em vez da literatura pelos cineastas referidos, existe a crítica do uso da câmara como instrumento de registo. Não são as câmaras que fazem os filmes, e o que se pretende registar através da câmara, dentro deste âmbito, não é a condição humana objetiva e externa, mas a consciência do realizador, a sua perceção e o seu processo.

Prossigui com a segunda fase da construção da obra: a ligação das partes. Para esta fase contribuíram alguns dos conceitos do *Synaesthetic Cinema*. Nomeadamente, a ideia de que as partes se relacionam através de uma visão sincretista que combina diferentes formas numa única forma, através da colagem. Youngblood aborda no seu texto a ideia da perceção simultânea de opostos harmónicos produzidos por uma obra de arte. Ideia que vai de encontro ao conceito do instante poético apresentada por Bachelard. A proposta de construção de um momento que é complexo e que nele liga numerosas simultaneidades, fazendo-nos sair do tempo convencional é também a ideia que veicula o desenvolvimento vertical proposto por Maya Deren. Estes conceitos estiveram presentes na construção desta obra que se propôs essencialmente veicular a perceção do autor, tendo a sua forma final obedecido a um processo de camadas, refletindo ideias e sensações.

No segundo capítulo descrevi o processo criativo do *Nunca presente* à luz dos conceitos abordados no capítulo anterior. Uma cronologia não exaustiva do processo criativo a partir dos instrumentos de construção da imagem em movimento, desde o momento da descoberta com a câmara até à sua montagem como colagem. Abordei igualmente neste capítulo um tema que surgiu dentro e fora da obra, tendo contribuído para a sua forma final: O tempo. Foi

igualmente abordada a metodologia nas filmagens com a protagonista: a improvisação cinematográfica. Finalmente, descrevi brevemente a construção da camada sonora, que foi concebida na sua totalidade por um criador convidado a colaborar na obra.

Sentir e pensar são elementos de um “processo existencial” que guiaram a utilização dos instrumentos cinematográficos na construção do *Nunca presente*. A análise exposta do processo de construção da obra apoiou-se num escrutínio das causas e num olhar poético. Entre o que o saber ainda limitado da ciência me pode elucidar sobre o funcionamento corpo-mente, e o que a prática cinematográfica e poética pode transmitir, excedendo o que é possível apurar pela ciência. Nas palavras de Bachelard, num curto poema dar uma visão do universo. Do meu universo.

O que é o presente? É uma questão que Alberto Caeiro coloca nos seus textos que escolhi para integrar no *Nunca presente*. Youngblood e Deren respondem: um espaço-tempo contínuo, em que passado e futuro são experiências sintetizadas no presente. Uma série de presentes que se sucedem, diz Yourcenar. A consciência não tem um tempo. Pretendendo a obra ser um reflexo da minha consciência, criei sob a forma cinematográfica um tempo vertical, um tempo que pára, que liga simultaneidades. O instante poético, no qual consigo cruzar as camadas que refletem ideias e sensações encontradas durante o processo criativo desta obra.

O uso do conceito de sinestesia como base do *Synaesthetic Cinema* tornou-se aqui pertinente no sentido que as pessoas que sofrem desta condição neuronal não se encontram limitadas pela divisão dos sentidos, assim como a imagem em movimento não está limitada pelo tempo linear como o percebemos, nem pela estrutura espacial que o corpo encontra na realidade objetiva. Para criar num objeto um tempo extra-objetivo que fosse a tradução das minhas sensações auxiliiei-me de muitos dos pontos com que Youngblood caracteriza o *Synaesthetic Cinema*. Uma das consequências dos acontecimentos na realidade não serem lineares, na perspectiva de Youngblood, é a libertação da narrativa tradicional. A obra do *Nunca presente* não se baseou num argumento escrito. Os autores que referi que se libertaram do argumento, fizeram-no para poderem estar mais próximo daquilo que sentiam em relação ao que queriam filmar. Não segurei como Cavalier a câmara com as minhas mãos. Ainda não consigo fazer do corpo um tripé e ultrapassar a imobilidade deste, que Deren considera poder traduzir-se num obstáculo físico e psicológico. Essa é uma possibilidade que considero interessante explorar no futuro. Mas o tripé era o único elemento entre mim e a câmara. E essa condição de

proximidade ao que estava a filmar foi importante para conseguir apreender com o mínimo de interferências a situação com a qual me defrontava. Deren liga a característica da portabilidade ao aspeto da criatividade. Esta condição permite-lhe filmar numa diversidade de cenários naturais que vão dar lugar, através da montagem, à construção de uma nova geografia cinematográfica que relaciona elementos separados no espaço e no tempo. Na primeira fase da construção do *Nunca presente* tratei de colocar esta abordagem em ação. Filmei em espaços separados. Num dos lugares, objetos e gestos do meu quotidiano. Noutro lugar, uma mulher que ocupava um espaço. Através dessa mulher quis explorar a possibilidade de encontrar um tempo presente no corpo. E por isso recorri a alguém que estivesse habituada a expressar-se através da linguagem corporal e com quem conseguia estabelecer uma relação de proximidade que me permitisse uma aproximação à sua sensação.

Passado o momento das filmagens surgiu a questão de ligar todas estas imagens, num todo que refletisse estas camadas, que não eram necessariamente próximas. O que poderia ter a ver a mulher que vivia naquele espaço confinado da sala branca (ou devo dizer antes, na sua mente?) e gestos meus do quotidiano ligados a rituais (fumar, fazer chá)?

A sobreposição é uma das principais técnicas utilizadas no *Synaesthetic Cinema* pois permite traduzir em termos cinematográficos a manifestação da consciência do cineasta num espaço-tempo contínuo. Através da *Metamorphosis* podia obter uma experiência perceptual contínua. Podia criar um espaço novo, uma “geografia criativa”, que correspondia ao espaço mental que era possível na minha mente. E, através dos instrumentos cinematográficos, podia tornar esse possível provável, tal como enuncia Godard.

Do meu ponto de vista, foi uma condição necessária para a construção da obra que todo o processo fosse feito por mim: filmagem e montagem. Este foi o modo mais adequado que encontrei para conseguir refletir a minha consciência, a minha perceção e o meu processo. Foi com a utilização da câmara e da montagem que explorei o que sentia e pensava e consegui encontrar para esse sentir e pensar a forma de um objeto cinematográfico.

4. Referências

Andreu, Anne; Boujut, Michel; McMullin, Corine; Pâini, Dominique; Scarpetta, Guy; Sollers, Philippe (2013)

Les grands entretiens d'artpress - Jean Luc Godard. Paris: imec éditeur/artpress. 120 pp.

Aumont, Jacques (2011)

L'image. (3ª edição). Paris: Armand Colin. 304 pp. (1ª ed. 2001)

Auslander, Philip (2006)

“The Performativity of Performance Documentation”, in *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Vol. 28, No. 3, Sep. 2006. Massachusetts: The MIT Press on behalf of Performing Arts Journal. pp. 1-10. [em linha]: disponível em : <http://www.jstor.org/stable/4140006>. Acedido em: 13/10/2014

Bachelard, Gaston (2010)

Le droit de rêver. (4ª edição). Paris: puf. 248 pp. (1ª ed. 1970)

Balázs, Béla (2010)

Early film theory. New York: Berghahn Books. XIII-258 pp. (Textos orig. 1924; 1930)

Barthes, Roland (1980)

La chambre claire. Paris: Gallimard, Le Seuil. 193 pp.

Beardsley, Monroe C. (1965)

“On the Creation of Art”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 23, No. 3, Spring 1965. Denver: Wiley, The American Society for Aesthetics. pp. 291-304. [em linha]: disponível em <http://www.jstor.org/stable/428176>. Acedido em: 25/04/2014

Berkley, Leo (2008)

How To Change The World. 75 min.

Berkeley, Leo (2011)

“Between chaos and control: improvisation in the screen production process”, in *TEXT Special Issue, ASPERA: New Screens, New Producers, New Learning*, April 2011. Perth: Broderick & Leahy (eds). 13 pp.

Brakhage, Stan (1964)

Dog Star Man. 75 min.

Bresson, Robert (1995)

Notes sur le cinématographe. Paris: folio / Gallimard. 144 pp. (1^a ed. 1975)

Casa Fernando Pessoa

“Alberto Caeiro”. [em linha]: disponível em <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/index.php?id=4289>. Acedido em 26/02/2015

Cavalier, Alain (1982)

“Alain Cavalier: Lettre d'un cinéaste”. Episódio da série de televisão *Cinéma cinemas*. 13 min.

Cavalier, Alain (2011)

Pater. Caméra One. 105 min.

Chopra, Deepak; E. Tanzi, Rudolph (2012)

Super brain. Londres: Rider. 336 pp.

Couston, Jérémie; Roch, Jean-Baptiste (2009)

“Alain Cavalier, entretien vidéo”. Télérâma Fr, [em linha]: disponível em <http://www.telerrama.fr/cinema/alain-cavalier-jamais-jamais-je-ne-corrige-une-image,48849.php>, acedido em 26/02/2015

Damáσιο, António (2000)

O sentimento de si. Mem Martins: Publicações Europa América. 424 pp.

Damáσιο, António (2012)

Ao encontro de Espinosa. Lisboa: Circulo de leitores. 362 pp.

Deleuze, Gilles (2009)

A imagem movimento. Cinema 1. Trad. Sousa Dias. (2ª edição). Lisboa: Assírio&Alvim. 329 pp. (1ª ed. Original 1983)

Deleuze, Gilles (1985)

Cinema 2. L'ímage-temps. Paris: Les éditions de minuit. 379 pp.

Deren, Maya (1943)

Meshes of the afternoon. 14 min. Música de Teiji Ito adicionada em 1959.

Deren, Maya (1945)

A study in Choreography for Camera. 3 min.

Deren, Maya (2005)

Essential Deren, Collected writings on film by Maya Deren. New York: McPherson & Company. 261 pp.

Dewey, John (1934)

Art as experience. Londres : George Allen & Unwin. 355 pp.

Dubois Philippe; Melon Marc-Emmanuel; Dubois Colette (1988)

“Cinéma et vidéo : interpénétrations”. In: *Communications*, 48, Vidéo. pp. 267-321.

http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1730

Eco, Humberto

Como se faz uma tese. (17ª edição). Barcarena: Editorial presença. 238 pp. (1ª ed. 1980)

Frith, Chris D. ; Sagiv, Noam (2013)

“Synesthesia and consciousness”. In *the Oxford Handbook of Synesthesia*, Capítulo 45, Oxford: Oxford University Press. pp. 924-940.

Geuens, Jean-Pierre (2002)

“The Digital World Picture”. in *Film Quarterly*, Vol. 55, No. 4 (Summer 2002), California: University of California Press. pp. 16-27. [em linha]: disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2002.55.4.16> . Acedido em 13/10/2014 14:54

Godard, Jean-Luc (1982 a)

Passion. Sara Films. 88 min

Godard, Jean-Luc (1982 b)

Scénario du film Passion. Large Door Ltd. para Channel Four Television Co Ltd. 54 min.

Godard, Jean-Luc (1985)

Godard par Godard, Les années Cahiers (1950 à 1959). Paris: Flammarion, 252 pp.

Godard, Jean-Luc (1994)

JLG/JLG - autoportrait de décembre. Gaumont. 62 min.

Guisgand, Philippe (2012)

“À propos de la notion d'état de corps”. in Josette Féral (ed.), *Pratiques performatives. Body Remix, Montreal, Rennes, Presses de l'Université du Québec / Presses universitaires de Rennes*. pp. 223-239

Kracauer, Siegfried (1960)

Theory of film. New York: Oxford University, XIX-364 pp.

Kudlacek, Martina (2002)

In the mirror of Maya Deren. Zeitgeist Films. 104 min.

Maas, Willard (1953)

“Poetry and the Film: A Symposium”. Conferência dada em Outubro de 1953 no simpósio do Cinema 16 em Nova York. *Film Culture*, No. 29, 1963. pp. 55-63. [em linha]: disponível em http://www.ubu.com/papers/poetry_film_symposium.html, acessado a 13/10/2014

Niney, François (2009)

Le documentaire et ses faux-semblants. Paris: Klincksieck. 207 pp

Panizza, Janaina (2004)

Metodologia e processo criativo em projetos de comunicação visual. São Paulo: 254 pp. (Dissertação de mestrado em ciências da comunicação apresentado à escola de comunicação e artes da Universidade de São Paulo).

Rancière, Jaques (2001)

La fable cinématographique. Paris: Seuil, 243 pp.

Rancière, Jaques (2008)

“Les paradoxes de l'art politique”. in *Le spectateur émancipé*, Paris: Éditions La fabrique. pp. 56-92

Rancière, Jaques (2008)

“L’image pensive”. in *Le spectateur émancipé*, Paris: Éditions La fabrique. pp. 115-140.

Reid, Louis Arnaud (1926)

“Artistic Experience”. in *Mind*, New Series, Vol. 35, No. 138. Oxford: Oxford University Press. pp. 181-203. [em linha]: disponível em <http://www.jstor.org/stable/224935>. Acedido em 25/04/2014.

Sitney, Adams P. (2002)

Visionary film: the American avant-garde, 1943–2000. (3ª edição). New York: Oxford University Press, Inc. 462 pp. (1ª ed. 1974)

Tikka, Pia (2008)

Enactive cinema. Simulatorium Eisensteinense. Helsinki : Publication Series of the University of Art and Design Helsinki A 89, 338 pp.

Valente, Fancisco (2013)

“Caméra-coeur: entrevista a Alain Cavalier”. in *À pala de Walsh*. [em linha]: disponível em : <http://apaladewalsh.com/2013/11/03/camera-coeur-entrevista-a-alain-cavalier/>, acedido em 26/02/2015

Vaughan, David (1992)

Merce Cunningham: Fifty Years. Nova York: Aperture Foundation, 320 pp.

Weismann, Donald L. (1949)

“On the function of the creative process in art criticism”. in *College Art Journal*, Vol. 9, No. 1, (Autumn). Boston: College Art Association. pp. 12-18. [em linha]: disponível em : <http://www.jstor.org/stable/773077>. Acedido em 06/06/2014

Werres, Joyce Lessa (2005)

“O complexo materno e o feminino emergente”. [em linha]: disponível em : <http://www.cgjungpage.org/learn/articles/analytical-psychology/640-o-complexo-materno-e-o-feminino-emergente>, acessado em 26/08/2014

Wexman, Virginia Wright (1980)

“The Rhetoric of Cinematic Improvisation”. in *Cinema Journal*, Vol. 20, No. 1, Special Issue on Film Acting, (Autumn, 1980). Texas: University of Texas Press. pp. 29- 41. [em linha]: disponível em : <http://www.jstor.org/stable/1224969> Accessed: 23/07/2008 16:02

Youngblood, Gene (1970)

Expanded cinema. New York: Dutton, 444 pp

Yourcenar, Marguerite (1983)

Le temps, ce grand sculpteur. Paris: folio / Gallimard. 236 pp.

5. Anexo

Texto de Pedro Carneiro sobre a construção do som no Nunca presente (agosto de 2015)

Um solilóquio rasgado a negro?

É sempre um gigantesco desafio criar Música para imagem em movimento, sabendo à partida que um som pode cancelar, exponenciar, adulterar, matar, respirar, uma pequena subtileza, uma metáfora visual. A escolha da matéria prima foi particularmente difícil: partiu de uma série de pequenas improvisações tendo o próprio filme como “partitura” (um sistema que tinha já utilizado anteriormente, mas que aqui, foi apenas um ponto de partida). As improvisações, realizadas no meu instrumento principal, a marimba (de 5 oitavas), provaram ser pouco meticulosas, inconsequentes e menos síncronas e reveladoras do que inicialmente esperado.

Como tal, na busca dessa matéria prima, gravei uma série de fragmentos, assim como reutilizei trechos de outros projetos, trechos esses que me pareciam inutilizáveis na altura, mas que aqui, após uma segunda escuta, provaram ser adequados. Surpreendentemente urgentes, necessários. Apesar de marcada por um início difícil, a composição final foi terminada num par de dias.

A maior parte destas “células” foram alteradas informaticamente: a sua frequência, timbre, duração, interação, dinâmica, foram trabalhadas de forma a encontrar o seu espaço. Que espaço? O espaço é o filme: o objetivo final, que a Música saia dentro do espaço-imagem. Os sons foram produzidos de forma pouco convencional: procura-se o som-ruído - rico em risco, nu de fronteiras e manifestos. Um sopro intuitivo (é a Mulher?).

Ouve-se piano (tocado com baquetas e dedos), clarinete, diversos “sopros” gravados (de instrumentos de sopro, ou mesmo o som da respiração), contrabaixo, marimba, uma enorme panóplia de percussão (que inclui crótalos, pratos e gongs chineses e tailandeses).

Na construção desta narrativa, em forma de tapeçaria sonora: esta Música é da mulher e a Mulher é desta música.

O (seu? teu?) espaço (real, imaginário) é a forma como (a mulher) (des)habita o espaço (interno) da (sua) solidão.

"Avec toute cette obscurité autour de moi, je me sens de moins en moins seul." (Beckett).

6. Link do vídeo *Nunca presente* no YouTube

<https://youtu.be/cHtQQeAkzd0>

7. Fotogramas do *Nunca presente*

Fig. 1 - A sala



Fig. 2- O relógio



Fig. 3- O chá

