

M

MESTRADO

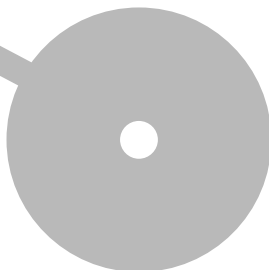
CINEMA E FOTOGRAFIA

ESPECIALIZAÇÃO EM CINEMA DOCUMENTAL E EXPERIMENTAL

O Tempo da Imagem: Olhares
Cinematográficos sobre Produções
Visuais na Realização d' *A Imagem*
por Vir

Luís Miguel Queiroga Ferraz

[10/2024]



Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Luís Miguel Queiroga Ferraz

O Tempo da Imagem: Olhares Cinematográficos sobre Produções Visuais na Realização
d'A Imagem por Vir

Trabalho de Projeto
Mestrado em Cinema e Fotografia
Especialização em Cinema Documental e Experimental
Orientação: Prof.^a Doutora Maria Adriana da Costa Baptista

Vila do Conde, outubro de 2024

Luís Miguel Queiroga Ferraz

O Tempo da Imagem: Olhares Cinematográficos sobre Produções Visuais na Realização
d'A Imagem por Vir

Trabalho de Projeto

Mestrado em Cinema e Fotografia

Especialização em Cinema Documental e Experimental

Membros do Júri

Presidente

Prof.^a Doutora Olívia Marques da Silva

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Orientadora

Prof.^a Doutora Maria Adriana da Costa Baptista

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Arguente

Prof. Doutor João Pedro Ferreira Dias Leal

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vila do Conde, outubro de 2024

AGRADECIMENTOS

Ao Vinícius por ter embarcado comigo nesta jornada.

À professora Adriana e professor Pedro que me alumiam o caminho.

À minha equipa que para minha sorte é feita de amigos.

Aos amigos pelo seu ombro.

Aos meus pais Teresa e António e irmão João pelo seu incondicional apoio.

RESUMO ANALÍTICO

O presente ensaio propõe uma reflexão sobre os paralelismos entre cinema documental e cinema experimental, explora o conceito de Antropofagia Visual a partir do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, a Reprodutibilidade falada por Walter Benjamin e a mesclagem entre ficção e a realidade apoiado na *Minnesota Declaration* de Werner Herzog.

A segunda parte contempla abordagens de intermedialidade em Szél (Marcell Iványi, 1996) e de intertextualidade em *Le Livre d'Image* (Jean-Luc Godard, 2018), conceitos que são basilares para a pesquisa e investigação do filme *A Imagem por Vir* e na terceira parte são aprofundados os respectivos processos de criação fílmica.

Palavras-chave: Documentário; Experimental; Antropofagia Visual; Reprodutibilidade; Intertextualidade; Intermedialidade.

ABSTRACT

The following essay proposes a meditation on the parallels between documentary and experimental cinema, explores the concept of Visual Anthropophagy based on Oswald de Andrade's Anthropophagic Manifesto, the Reproduction spoken by Walter Benjamin and the blending between fiction and reality supported by the Minnesota Declaration by Werner Herzog.

The second part includes approaches to intermediality in *Szél* (Marcell Iványi, 1996) and intertextuality in *Le Livre d'Image* (Jean-Luc Godard, 2018), concepts that are fundamental to the research of the film *A Imagem por Vir*. On the third part of the essay we explore in depth the film creation processes.

Keywords: Documentary; Experimental; Visual Anthropophagy; Reproduction; Intertextuality; Intermediality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 PARTE I - “SÓ A ANTROPOFAGIA NOS UNE” - A ACEITAÇÃO DE UMA MULTICULTURALIDADE NO MODERNISMO DE OSWALD.....	15
1.1 Complementos entre Cinema Documental e Cinema Experimental.....	16
1.1.1 A mesclagem entre ficção e realidade a partir de <i>Minnesota Declaration</i> de Werner Herzog (1999).....	20
1.1.2 A Subjectividade a partir de Chklovski.....	22
1.2 Reprodutibilidade e Antropofagias Visuais.....	23
2 PARTE II - CASOS DE ESTUDO.....	26
2.1 A Intermedialidade em <i>Szél</i> (Vento) de Marcell Iványi (1996).....	26
2.2 Intertextualidades em <i>Le Livre D'image</i> (O Livro da Imagem) de Jean-Luc Godard (2018).....	30
3 PARTE III - IMAGEM POR VIR - PROCESSOS E METODOLOGIAS DE CRIAÇÃO FÍLMICA.....	32
3.1 Sinopse.....	32
3.2 Ficha Técnica e Artística.....	32
3.3 Abordagem.....	33
3.4 Pinturas do Vinícius.....	35
3.5 Metodologias.....	40
3.5.1 Diagrama das interpretações e sensações do espectador/novo autor.....	40
3.5.2 Diagrama metodológico.....	41
3.5.3 A Tela do Pintor vs. A “Tela” do Realizador.....	42
3.5.4 Antropofagia visual em e para <i>A Imagem por Vir</i>	43
3.6 Declaração de intenções.....	43
3.7 Pré-Produção.....	44
3.8 Rodagens.....	45
3.9 Pós-Produção.....	49
3.9.1 Montagem.....	49
3.9.2 Som.....	51
3.9.3 VFX.....	51

3.9.4 Grafismos e Materiais de Divulgação.....	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	57
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....	58
ANEXOS.....	59
Anexo A – Pesquisa de Referências Filmográficas e Visuais.....	59
Anexo B – Pinturas do Vinícius sob o frame.....	73
Anexo C – Arquivo externo.....	75

Lista de figuras

Figura 1 – Frame de <i>Blue</i> (Jarman,1993). [FILME].....	11
Figura 2 – Frame de <i>Little Dieter needs to fly</i> (Herzog, 1997). [FILME].....	18
Figura 3 – Frame do filme <i>Rescue Dawn</i> (Herzog, 2006). [FILME].....	18
Figura 4 – Grutas de Altamira, Espanha.....	24
Figura 5 – Gravura em Foz Côa.....	24
Figura 6 – Hervé, L. (1951). <i>Les Trois femmes</i> [FOTOGRAFIA].....	26
Figura 7 – Frame de <i>Szél</i> (Iványi,1996). [FILME].....	27
Figura 8 – Primeiro frame de <i>Szél</i> (Iványi,1996). [FILME].....	27
Figura 9 – Créditos de <i>Szél</i> (Iványi,1996). [FILME].....	28
Figura 10 – Lopes, V. [PINTURA].....	36
Figuras 11 e 12 – Lopes, V. [PINTURA].....	38
Figura 13 – Lopes, V. [PINTURA].....	39
Figura 14 – Lopes, V. [PINTURA].....	40
Figura 15 – Diagrama das interpretações e sensações do espectador/novo autor.....	41
Figura 16 e 17 – Atelier do Vinícius.....	46
Figura 18 – Raio de acção de profundidade.....	47
Figura 19 – Auditório do Grupo Musical de Miragaia.....	47
Figura 20 – Fotografia de cena.....	48
Figura 21 – Sequência de Manipulação.....	52
Figura 22 – Sequência criada em Inteligência Artificial e manipulada por humano em VFX.....	52
Figura 23 – Alteração de resultados via VFX.....	52
Figura 24 – Poster final de <i>A Imagem por Vir</i>	53
Figura 25 – Intertítulo de <i>A Imagem por Vir</i>	54
Figura 26 – Título de <i>A Imagem por Vir</i>	54

INTRODUÇÃO

Derek Jarman lançou na Bienal de Veneza de 1993, poucos meses antes da sua morte, a sua longa-metragem *Blue* (1993) onde utilizou um retângulo azul que ocupava completamente a tela durante todo o filme, não existindo qualquer movimento, alteração de tonalidade ou componente que alterasse este azul. Jarman realizou este filme autobiográfico, mas não-linear e de estrutura não narrativa, na fase terminal da sua vida, como que num epitáfio, quando o vírus da SIDA lhe conquistava terreno e fruto desta condição encontrava-se com uma cegueira parcial que só lhe permitia ver sombras de azul.



Figura 1 – Frame de *Blue* (Jarman,1993). [FILME]

Jarman, pela narração, mencionou: “Blue is darkness made visible” (Derek Jarman in *Blue*, 1993). Aqui procurou que a “cegueira” do azul, se transformasse na privação do sentido da visão através de algo que não sendo móvel constitui uma presença, mas subtrai à imagem a sua significação, alimentando o filme pela sua narração e sons.

Jarman falava-nos de um “pandemónio da imagem”: “In the pandemonium of image/I present you with the universal Blue/Blue an open door to soul/An infinite possibility” (Derek Jarman in *Blue*, 1993). Este “pandemónio da imagem” é justamente aquilo que Jarman procurou combater no filme. Embora exista claro um discurso que pelo som e narração, levanta questões pessoais, sociais e políticas, Jarman levanta questões artísticas muito pela imagem, ao dar-nos um quadrado azul que questiona a visão ou a falta dela, não nos mostrando uma narrativa tradicional o que expõe uma realidade que nos é ocultada.

Este monocromático rectângulo, inspirado pelo trabalho de Yves Klein ‘*Monochrome bleu sans titre*’ (1957), com a junção da narratividade do som serve-nos de guia para o campo da anti-imagem. Ao contrário da rádio, aqui existe um ponto que obriga à concentração do sentido da visão, mas sem que lhe seja acrescentada uma nova camada, é negado ao espectador o direito à imagem. Por imagem entenda-se alteração na ou de imagem, uma vez que esta durante os 90 minutos é a mesma. Sendo ela uma cor e não uma composição visual de vários elementos como um retrato ou uma paisagem, há um condicionamento na visão, o olho não tem o que procurar, podemos dizer que estamos no campo da anti-imagem, da sua negação condicionada. Temos uma imagem, mas não o que “ver”. Jarman, propondo a experiência do azul, da “darkness made visible” nega-nos os tradicionalismos da imagem em movimento e propõe-nos pelo som uma nova imagem, conta-nos a história do personagem Blue na primeira e depois alguns momentos autobiográficos. A forma como nos guia sonoramente, eleva a “ausência” da imagem pela nossa percepção, fazendo com que cada espectador no final do filme carregue em si um diferente azul, não imagético, mas perceptual.

Este campo é o completo oposto da realidade que vivemos hoje. Estamos em plena era da imagem, que cavalga pela sociedade aproveitando-se de algoritmos desenhados para serem em primeira instância aditivos, conquistando assim através de uma overdose do mundo tecnológico o seu próprio espaço. Como que num gesto antropofágico, a imagem desprende-se dos seus próprios criadores, caindo num goto do imediatismo, sendo roubada, transformada e vendida, processo este que cai num *loop* infinito. A imagem é hoje, mais do que nunca, um produto, um fim e não um meio. Interessa por isso questionar como num campo artístico é possível uma libertação em relação a este lugar que a tecnologia se apoderou, mas também perceber como pode um artista, arbitrariamente utilizá-lo, retransformando o avatar que vive na velocidade do avatar virtual para um corpo artístico e por fim o mundo físico, do palpável, do que é reconhecível que não por um ecrã. Falamos por isso não só de uma multiplicidade de representação de imagem de uma individualidade como de um acto contínuo da imagem.

Os pós-modernistas lidam hoje com um novo elemento com o qual os vanguardistas do séc. XX não lidaram, ou pelo menos em tais gigantescas proporções, a

tecnologia. A par de uma ideologia tecnocrata que foi entrando nos corredores do poder, a evolução da tecnologia foi de tal forma exponencial, que hoje se apoderou de tudo. Entra quer no mundo governamental como no corporativo que procuram visões e estratégias em tecnologias de ponta e por último na casa do comum cidadão que detém dispositivo atrás de dispositivo criando de forma oculta uma dependência. E por aqui não fica, os próprios dispositivos já são implantados no próprio ser humano. Se podemos encontrar uma nobreza na utilização de implantes tecnológicos para fins medicinais, temos de questionar quando se passa uma barreira e se utilizam estes implantes para mero capricho de entretenimento, como já é o caso. Há um culto da imagem e do retrato para que as redes sociais muito contribuíssem. A par da persona que nos identifica e que habita o mundo físico, existe uma persona do mundo virtual e é nesse campo que muitas vezes identificamos a persona do outro. A tecnologia tomou conta, não só do habitat, como da própria pessoa, regride a imagem do físico e exponencia a imagem do virtual.

Como não poderia deixar de ser, as repercussões desta passagem afetam o campo da arte. Ora por interesse, ora por oposição, funcionando como fim ou como meio, os artistas têm encontrado nesta temática linhas de diálogo. Muito recentemente, pela mão da inteligência artificial, estas tecnologias ocupam agora mais do que a posição de ferramenta que é guiada pela mão do artista, estas ferramentas são as executoras, como que numa relação de fornecedor e cliente. A inteligência artificial é o fornecedor e o humano o cliente. Esta relação permite ao humano, que pode não ter qualquer background ou saber artístico, assumir-se enquanto criador de uma obra feita através daquela tecnologia, mas é este mesmo espaço que deve ser questionado.

Que é, em suma, a aura? Uma trama singular de tempo e de espaço: aparição única de um longínquo, por mais próximo que esteja. O homem que, numa tarde de Verão, se abandona a seguir com o olhar o perfil de um horizonte de montanhas ou a linha de um ramo que sobre ele deita a sua sombra – esse homem respira a aura dessas montanhas, desse ramo (Benjamin, 2010, p. 10)

Cabe então aos autores, ou pelo menos os que se queiram assumir como tal, estabelecer diálogos que permitam a evolução de uma aura da imagem que se quer necessária e cada vez mais urgente face à “inundação” das imagens que hoje vivemos,

em que as fronteiras entre imagens artísticas e não-artísticas estão cada vez mais diluídas, assim como imagens captadas por humanos ou imagens geradas artificialmente.

"Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.." (Andrade, 1928, p. 6) escreveu Oswald de Andrade no seu manifesto antropófago (1928). Oswald refere-nos como tudo em nós é antropofágico, vivemos directa e indirectamente da carne e da cultura de outrem. Sermos feitos daquilo que nos rodeia não nos faz excludentes mas faz parte da nossa identidade. Como tal interessa agarrar aquilo que conhecemos, percorrendo um desconhecido caminho de quedas e descobertas que vão moldando o nosso progresso e uma identidade que nunca se mantém inalterada, não há outra forma e por isso me propus a realizar o filme *A Imagem por Vir* e sob este ensaio me debruço sobre algumas questões que me foram deixando intrigado. Interessava-me reflectir sobre que pontos referenciais parte um artista, sobre onde estão os limites do real e do abstracto no cinema, de como a partir de diferentes partes se consegue uma unicidade coerente mas fundamentalmente interessava-me trabalhar sobre questões de intermedialidade, percepção e subjectividade.

Este filme propõe-se olhar a obra de Vinícius Lopes, artista plástico de naturalidade brasileira, radicado no Porto, Portugal, e mapear uma certa temporalidade encontrada no seu trabalho. Se de certa forma, nos remete para uma contemporaneidade que agrega elementos de um passado, presente e futuro, o filme que se pretende como um objecto híbrido, olha para esses mesmos trabalhos e expande-os. *A Imagem Por Vir* toma de assalto o conceito de propriedade intelectual, refutando-a, olhando para ela como uma propriedade que após a finalização de uma obra é pertença do espectador, muito mais do que do seu autor que passa a ser mera figura secundária. Todos nós passaremos.

1 PARTE I - “SÓ A ANTROPOFAGIA NOS UNE” - A ACEITAÇÃO DE UMA MULTICULTURALIDADE NO MODERNISMO DE OSWALD

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. (Andrade, 1928, p. 6)

No manifesto antropófago (manifesto antropofágico tem sido também uma designação aceitável) de 1928, o poeta Oswald de Andrade traça aquilo que são os pergaminhos do Modernismo Brasileiro.

No chamado período da República Velha, também como período da República das Oligarquias ou período da Primeira República Brasileira, período que durou da proclamação da República a 1889 até à Revolução de 1930, o Brasil vivia uma enorme instabilidade que afectava os campos político, financeiro e social, fazendo o país cair em guerras civis e militares. O Brasil procurava nesta época consubstanciar a sua identidade nacional, que pelo seu passado de país colonizado e pela sua mistura de povos e influências indígenas, africanas e europeias, vivia em todos campos uma crise de identidade que se estendia a um campo cultural. Neste aspecto, apesar de independente, ainda vivia bastante marcado pelo colonialismo europeu e as tendências europeias eram mais valorizadas em detrimento das singularidades locais.

Tentando incentivar uma originalidade estruturada na pesquisa pela identidade brasileira que é miscigenada e pluricultural, Oswald clamava por uma criatividade que não negasse essa multiculturalidade, mas que a absorvesse e a transformasse na identidade brasileira ao invés das simples cópias das vanguardas europeias que os artistas da época teimavam em imitar.

Antropofagia, palavra derivada do grego *anthropofagía*, da junção entre *anthropos* (homem) e *phagein* (comer), significa literalmente ‘comer o homem’ e Oswald procurou pela ligação directa a canibalismo e agressividade da metáfora, um simbolismo que queria necessário para o Modernismo Brasileiro, o acto de ‘comer o homem’ diz respeito à forma como ao comê-lo, as suas características passariam para aquele que o comeu. Então, simbolicamente, Oswald clamava para que se abraçasse e se comesse “socialmente, economicamente, filosoficamente” todas essas culturas que compõem a cultura brasileira para a consolidação do eu brasileiro ao invés de um espelhamento da individualidade de outrem.

Quando Oswald nos fala que “A nossa independência ainda não foi proclamada” (Andrade, 1928, p.7) refere-se a uma desejada autonomia política, social e artística que ainda não era realidade. Como em qualquer assunto fracturante que diga respeito a uma sociedade cujo país tenha sido colonizado, existe sempre o seu pós e fracturas que passam gerações, sendo ainda patente uma subjugação, uma dependência. Oswald enaltece sobretudo a autenticidade do espírito indígena brasileiro enquanto símbolo de resistência e liberdade por oposição à civilização europeia, rejeitava um colonialismo cultural em que a cultura europeia era vista como superior e propunha um regresso às raízes e tradições brasileiras e influências indígenas, africanas e também europeias, uma vez que são elas que geraram a identidade brasileira.

1.1 Complementos entre Cinema Documental e Cinema Experimental

A definição de Documentário tem sido amplamente discutida. Uma vez ultrapassada a definição dada por John Grierson, autor do termo, que remetia o Documentário para um papel de cinema-verité meramente pedagógico que abdicava de uma reflexão artística e de estilo, olhemos para as definições que nos são dadas por Bill Nichols. Embora o próprio autor tenha dificuldade em explicar o que é um documentário, o autor refere que todo o filme é um documentário pois “evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela.” (Nichols, 2010, p. 27) . Nichols define alguns conceitos para tipos de documentário, a saber, o modo poético que é sempre altamente subjectivo e artístico; o modo expositivo, que como o próprio nome indica, apresenta uma estrutura mais argumentativa e objectiva; modo observacionista que funciona por registo de imagem tal como ela é; modo participativo onde existe uma interação entre o cineasta e a acção; modo performativo que vive da experiência e memória e por último o modo reflexivo que chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário.

Não obstante os filmes documentais misturam-nas, embora um dos modos seja sempre mais dominante, tal como nos diz Okwui Enwezor: “The documentary image according to classical definitions is always that product of representation surrounded by a nimbus of facts. Whether in its context, or subject matter, or location, it demands

that form of legibility that nothing in the frame is extraneous to the image, nothing added, nothing withdrawn” (Enwezor, 2010, p. 10)

Separa-os entre documentários de satisfação de desejos, denominado de ficções, por tornarem tangíveis sonhos e pesadelos e tornarem concretos actos de imaginação; e documentários de representação social, a partir de um mundo real, aquilo a que contemporaneamente chamamos de documentário por se tratar de um mundo real.

Tomemos como exemplo dois filmes de Werner Herzog sobre a mesma temática: *Little Dieter needs to fly* (1997) e *Rescue Dawn* (2006). Ambos abordam a história de sobrevivência do piloto Dieter Dengler, quando o seu avião se despenhou no Laos na guerra do Vietname.

Em *Rescue Dawn*, somos levados pela ficcionalização que “documenta” a história do avião que é abatido e do período em que Dieter era um refém torturado até à sua fuga. Em *Little Dieter needs to fly*, Herzog leva o próprio interveniente deste acontecimento para o local para contar a sua história e recriar alguns momentos do seu período de cativo com a ajuda de habitantes locais, que sendo “personagens sociais” essa representação não deixa de ser fiel.

Apesar de estas fronteiras entre documentário e ficção, há algumas linhas ténues. O documentário, a partir de algum aspecto do mundo real, adopta técnicas narrativas na sua montagem, ao invés de ser na sua raiz. Contudo, esta realidade registada pode tornar-se numa não realidade, uma vez que o olhar da lente do realizador permite que esta realidade seja uma ilusão através de um olhar enviesado e conseqüentemente manipulado pela montagem.



Figura 2 – Frame de *Little Dieter needs to fly* (Herzog, 1997). [FILME].



Figura 3 – Frame do filme *Rescue Dawn* (Herzog, 2006). [FILME].

People talk about experimental film, avant-garde film, etc... But there is no experimental film or avant-garde film... There's just film, in which some people make shit, some make soup, others make films like beans, and then some make highly refined dishes, like we do. (Maurice Lemaître in *Free Radicals – A History of Experimental Film*, 2010)

Já no Cinema Experimental, as dificuldades de sua definição são ainda mais latas. Um dos primeiros termos utilizados para cinema experimental é *Avant-Garde*, palavra que traduzida para Português daria ‘vanguarda’, termo cunhado no séc. XIX pelo filósofo Claude Henri de Saint-Simon que se apoderou desta expressão militar para a aplicar a um campo artístico e cultural adjectivando-a a artistas que estivessem numa linha da frente para mudanças culturais e sociais. De igual forma, veio a ser aplicada

mais tarde ao campo do cinema remetendo para este termo filmes que adotassem bastante experimentalismo e fossem tecnicamente inovadores.

D.W. Griffith, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov, entre outros, tinham marcado até aos anos 1930 um percurso artístico que misturava arte, tecnologia e vida. Esta gramática do cinema foi então aproveitada por artistas de todas as áreas que não o cinema, que mergulharam, no pós primeira guerra mundial, aproveitando-se do dispositivo e recusaram estruturas lineares ou narrativas, topicalizando sensações, matérias, pensamentos, emoções, ambiguidades e/ou lógicas de sonho, mas fundamentalmente exploraram conceitos políticos, sociais ou abstractos pela sua ênfase visual.

My films might be called poetic, referring to the attitude towards these meanings. If philosophy is concerned with understanding the meaning of reality, then poetry—and art in general—is a celebration, a singing of values and meanings. I refer also to the structure of the films—a logic of ideas and qualities, rather than causes and events. My films might be called choreographic, referring to the design and stylization of movement which confers ritual dimension upon functional motion—just as simple speech is made into song when affirmation of intensification on a higher level is intended. (Deren, 1961, pp. 161-163)

O cinema experimental, ao contrário de um cinema documental ou ficcional, não fica preso a mecanismos narrativos que necessitam de ir sendo renovados e/ou espoletados durante o filme. Tal como Maya Deren nos disse, interessa olhar para uma forma ritualística e uma lógica de ideias e qualidades ao invés das suas meras funcionalidades motoras e de causas ou eventos. Não se trata de compreender, mas de sentir, o cinema experimental não só permite uma experiência muito mais no campo do ritual como do sensório, do abstracto.

“Imagine an eye unruled by man-made laws of perspective, an eye unprejudiced by compositional logic, an eye which does not respond to the name of everything but which must know each object encountered in life through an adventure of perception. How many colors are there in a field of grass to the crawling baby unaware of 'Green'? How many rainbows can light create for the untutored eye? How aware of variations in heat waves can that eye be? Imagine a world alive with incomprehensible objects and shimmering with an endless variety of movement and innumerable gradations of color. Imagine a world before the 'beginning was the word.'” (Brakhage, 1963)

Brakhage fala-nos de quantas cores existem num campo de erva para um bebé que desconhece o que é verde. O cinema experimental pode partir desse mesmo desconhecimento para atingir diferentes formas de percepção, podendo recusar aquilo que é a natural interpretação ou percepção mais frequentes.

As fronteiras entre o documental e o experimental e até para a ficção, ou melhor entre realismo e abstracção, são cada vez mais diluídas porque tudo reside na percepção como o autor executa o seu trabalho, podendo executá-lo de forma mais directa, isto é, registar e deixar inalterado aquilo que registou, salvaguardando sempre que está a interagir com aquilo que são as questões de tempo pela sua montagem. Ou por outro lado através desse registo adulterá-lo e/ou subjectivá-lo e/ou torná-lo abstracto, para fundamentalmente alterar formas de percepção.

1.1.1 A mesclagem entre ficção e realidade a partir de *Minnesota Declaration* de Werner Herzog (1999)

Em 1999, após uma retrospectiva de um mês sobre o trabalho de Werner Herzog no Walker Art Center em Minneapolis, Minnesota, EUA, o realizador foi convidado para uma breve conversa com o crítico de cinema Roger Ebert. O autor leu um pequeno manifesto seu de 12 pontos, escrito em 15 minutos, a que chamou de *Minnesota Declaration*. O principal foco deste manifesto era estabelecer os seus princípios sobre ‘*truth and fact in documentary cinema*’ de forma a fornecer um melhor entendimento daquilo que ele chama de ‘*ecstatic truth*’ e de como o *Cinéma Vérité* está em parte desprovido de verdade.

“2. One well-known representative of Cinema Verité declared publicly that truth can be easily found by taking a camera and trying to be honest. He resembles the night watchman at the Supreme Court who resents the amount of written law and legal procedures. (...)” (Herzog, 1999)

Herzog refutava a ideia de que a verdade poderia ser encontrada facilmente pela tentativa de se ser honesto com a câmara, por entender que essa verdade era algo de superficial: “1. (...) o chamado *Cinema Verité* está desprovido de *verité*. Atinge uma mera verdade superficial (...)” (Herzog, 1999). Herzog batia-se por estratos mais profundos da verdade, defendendo que poderia existir uma verdade poética, extática. Se os factos são algo que não pode ser criado, descoberto ou disputado, a verdade funciona pelo seu oposto, não é simplesmente reconhecida, mas criada e descoberta. Assim sendo, interessa perceber que ela é “misteriosa e ilusória e que só pode ser alcançada pela fabricação e imaginação e estilização” (Herzog, 1999).

Tomemos o filme *Lessons of Darkness* (1992) deste autor como exemplo para nos debruçarmos sobre esta questão. Herzog toma a crise dos campos de petróleo incendiados no pós-guerra do Golfo no Kuwait como objecto, mas não a trata como um evento isolado, colocando-a enquanto uma poética narrativa de como um apocalipse bíblico se tratasse. Sem dar qualquer contexto das causas destes poços incendiados, o filme medita sobre a catástrofe e atribuindo-lhe um novo significado, o espectador é desafiado a confrontar-se com a realidade das imagens por oposição à banda sonora de alguns compositores clássicos e uma narração quase literária do próprio autor como que descrevendo um apocalipse, a partir de um texto religioso ou de ficção científica. Se podemos dizer que isto se trata de uma ficcionalização ao interpretar literariamente o imaginário fora do seu contexto documental, podemos também afirmar que se nos é apresentado o contexto, isso pode ser contraproducente por nos retirar uma carga emocional dada pela via artística aos seus factos. Constroem-se verdades, reais ou não, pela sua dialética. Cabe-nos a nós julgar que verdade queremos aceitar.

1.1.2 A Subjectividade a partir de Chklovski

– Meu caro Gláucon, este quadro – prossegui eu – deve agora aplicar-se a tudo quanto dissemos anteriormente, comparando o mundo visível através dos olhos à caverna da prisão, e a luz da fogueira que lá existia à força do Sol. (Platão, 1949, p. 319)

A gramática do cinema trouxe-nos a linguagem do movimento, da visão e da audição. Indo buscar referências a tantas artes, senão praticamente todas, o cinema condensou-se como uma experiência, não somente do seu objecto fílmico, mas também a experiência do dispositivo pelo qual o vêem. Se podemos aceitar que o cinema pode não ser considerado uma arte mas entretenimento, dado o objectivo de quem o faz, o inverso naturalmente acontece. O grau de subjectividade das imagens ou narrativas desempenha também um papel importante naquilo que forma um híbrido fazendo a ponte entre documentário e experimental. Como pode a câmara apresentar mais do que o visível, do que o superficial?

O teórico literário Viktor Chklovski no seu trabalho ‘A Arte como processo’ apresentou um termo chamado *ostranenie*. Cita-se aqui a palavra russa escrita em grafia latina, pois importa entender que tem sido fruto de algumas dúvidas quanto à sua própria tradução, muito também pelo facto de a própria palavra não existir em russo, uns defendem a tradução para a palavra desfamiliarização, outros remetem-na para a palavra estranhamento.

A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização dos objetos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O acto de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se «tornou» não interessa à arte. (Chklovski, 2018, p. 85)

O conceito de Chklovski prende-se fundamentalmente com a criação de um efeito que nos permita, pela experiência artística ou estética, distanciar daquilo que é o conhecimento do mundo para nele gerar um novo significado, transformar o familiar em estranho. “Dar uma sensação do objeto como visão” pode dar-nos alguma ideia do

que se trata mas ao não trabalhar “como reconhecimento” obriga a uma renovação perceptual que “deve ser prolongado”. O autor que se debruçava sobre as diferenças discursivas entre prosa e poesia, respeitando ambas mas dando claro maior valor artístico a esta última, dizia-nos: “Segundo Aristóteles, a língua poética deve ter um caráter estranho, surpreendente (...)” (Chklovski, 2018, p. 98) a que Chklovski completa defendendo que a linguagem deve ser tão diferente quanto possível para uma desautomatização das percepções mais frequentes. Esta renovação de percepção obriga a uma desaleceração para reconsiderações da realidade que desafiam o leitor através de técnicas formais como metáforas ou narrativas não lineares.

Ao examinar a língua poética tanto nos seus constituintes fonéticos e lexicais como na disposição das palavras e das construções semânticas constituídas por essas palavras, apercebemo-nos de que o caráter estético se revela sempre pelos mesmos signos: é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo; a sua visão representa a finalidade do criador e é construída artificialmente, de modo a que a percepção se concentre nela e chegue ao máximo da sua força e da sua duração. O objeto é percebido não com uma parte do espaço, mas, por assim dizer, na sua continuidade. (Chklovski, 2018, p. 97)

Chklovski desenvolveu este conceito tendo a noção que existem sempre diferenças entre criação e percepção, um objecto pode ter sido desenvolvido de maneira prosaica e ser entendido como poético ou o seu contrário, tudo reside na percepção de quem o vê. Ao contrário do efeito de estranhamento de Brecht em que a finalidade é que exista uma mudança política, o efeito estético e cognitivo de estranhamento/desfamiliarização de Chklovski tem um impacto fundamentalmente na percepção e experiência estética.

1.2 Reprodutibilidade e Antropofagias Visuais

Mesmo antes de existir cinema já havia na humanidade uma relação com as imagens e uma vontade de as criar. Existe, desde os primórdios da humanidade, uma intenção de se fazer representar a si e ao seu meio envolvente, exemplos das pinturas e gravuras rupestres, assim como no cinema pela mão dos irmãos Lumière no final do séc. XIX, embora sem que nunca tenha existido uma verdadeira necessidade artística.

A partir do período clássico na Grécia (séc. VI a IV AC), foram-se estabelecendo narrativas míticas ou simbólicas, na cultura ocidental que contribuíram para o verdadeiro nascimento da definição de arte a que muitos séculos mais tarde permitiu que se desenvolvesse um pensamento estético.

Pela primeira vez nos procedimentos reprodutivos da imagem, a mão via-se liberta das obrigações artísticas mais importantes, que doravante incumbiam apenas ao olho. (Benjamin, 2010, p. 14)

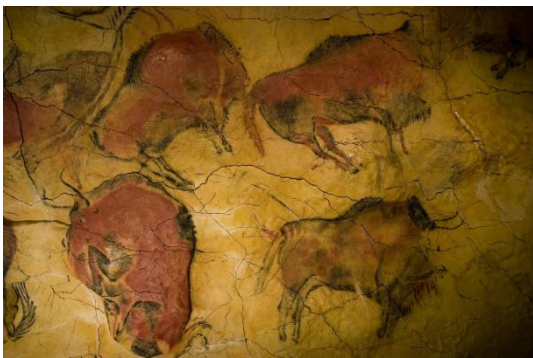


Figura 4 – Grutas de Altamira, Espanha



Figura 5 – Gravura em Foz Côa

A Walter Benjamin interessava saber como a reprodução técnica desafiava as questões de originalidade, podemos então afirmar que a reprodutibilidade sempre esteve presente, na forma de que aquilo que o homem fazia poderia ser imitado. Das gravuras de Foz Côa ou das pinturas rupestres de Altamira essa reprodutibilidade foi-se expandindo até chegar à fotografia, que segundo Benjamin, foi a origem de uma retracção.

Benjamin refere que existem dois valores nas reproduções: o Valor de Culto e o Valor de Exposição. O Valor de Culto prende-se em primeiro lugar com as origens históricas da arte, se pensarmos na palavra culto pensamos em práticas rituais, místicas e culturais que foram com o tempo abandonadas. O intuito destas obras da pré-história não era a sua exibição já que "a importância dessas obras advém do próprio facto de existirem, e não do facto de serem vistas." (Benjamin, 2010, pp. 19-20).

O valor ritual quase exige que a obra se mantenha escondida: certas estátuas de deuses não são acessíveis senão ao sacerdote, certas imagens da Virgem ficam veladas durante quase todo o ano, certas esculturas das catedrais góticas são invisíveis para o espectador ao nível do chão. Com a emancipação dos diversos procedimentos da arte no seio do ritual, multiplicam-se, para a obra de arte, as ocasiões de se expor. (Benjamin, 2010, p. 20)

De técnicas meramente ritualísticas, existiu uma emancipação para técnicas de reprodução em massa, fruto da democratização, apresentando-se assim o Valor de Exposição. Ao aumentar-se a reprodução de uma obra, a sua exposição diminui o seu carácter sagrado, o que faz com que não só exista um novo funcionamento para a arte, como também, no entender de Benjamin, uma perda da aura já que lhe é removida a sua unicidade e é retirada do seu contexto. A reprodução técnica contribui para uma alteração da percepção da arte, exemplo disso é o cinema que está intimamente ligado a questões de reprodução fruto da massificação de uma obra, ocupando os dois extremos. A sua aura é nula, dada a sua exposição e dada a sua capacidade de poder manipular espaço e tempo, cria novas formas de percepção.

2 PARTE II - CASOS DE ESTUDO

Para uma melhor leitura daquilo que são alguns pressupostos d'*A Imagem Por Vir*, importa agora que exista um debruçar sobre dois conceitos que devem ser aprofundados de forma a permitir uma maior reflexão do filme feito no âmbito deste mestrado. Para cada conceito, foi escolhido um filme, que embora alguns deles estejam longe de ter sido influências no campo estético ou narrativo, os considero como influências num campo de pensamento artístico para este projecto e por isso priorizados.

2.1 A Intermedialidade em *Szél* (Vento) de Marcell Iványi (1996)

Durante um curso de cinema orientado por Yvette Bíró na Academia Húngara de Teatro e Cinema em Dezembro de 1994, foi mostrada a fotografia *Les Trois femmes* de Lucien Hervé, tirada em Audincourt, França em 1951.



Figura 6 – Hervé, L. (1951). *Les Trois femmes* [FOTOGRAFIA]

Aos estudantes foi dada a tarefa de, tendo como base esta fotografia, escreverem um argumento para um filme. Marcell Iványi escreveu um argumento e um ano depois, filmou *Szél*, que em português podemos traduzir para “Vento”, uma curta-

metragem de seis minutos confrontando-nos com uma possibilidade daquilo que aquelas mulheres poderiam estar a ver. Iványi começa o filme não por mostrar a fotografia, mas somente um título em cartonado negro onde constam o título, local, ano e autor da fotografia de Hervé.



Figura 7 – Frame de *Szél* (Iványi,1996). [FILME]



Figura 8 – Primeiro frame de *Szél* (Iványi,1996). [FILME]

Ao invés de nos fornecer o contracampo do que elas viam, a câmara faz uma lenta rotação a 360º para a direita, bastante curioso ser para o lado oposto da direcção do olhar destas mulheres. É-nos mostrada uma paisagem plana quase como que numa pradaria, algumas casas, os pássaros a voar, dois homens a puxar uma carroça e à

medida que esta rotação se vai aproximando do fim é-nos dado o motivo da perturbação dos seus olhares: homens com a cabeça tapada que foram enforcados e um último homem a que assistimos a sua cabeça a ser tapada e ao seu enforcamento. A câmara, nunca sendo imóvel, chega assim ao seu ponto original mostrando estas três mulheres que, uma a uma, se dirigem para junto das casas que vemos atrás delas, enquanto a imagem se vai dissolvendo para branco e finalmente do branco se dissolve a fotografia de Lucien Hervé, *Les Trois femmes*. Na própria apresentação dos créditos, o realizador faz algo de interessante: volta a repetir o cartonado negro com as informações da fotografia de Hervé que tinha apresentado no início do filme, mas uns segundos depois junta a esse título, toda a ficha técnica relativa ao seu filme.

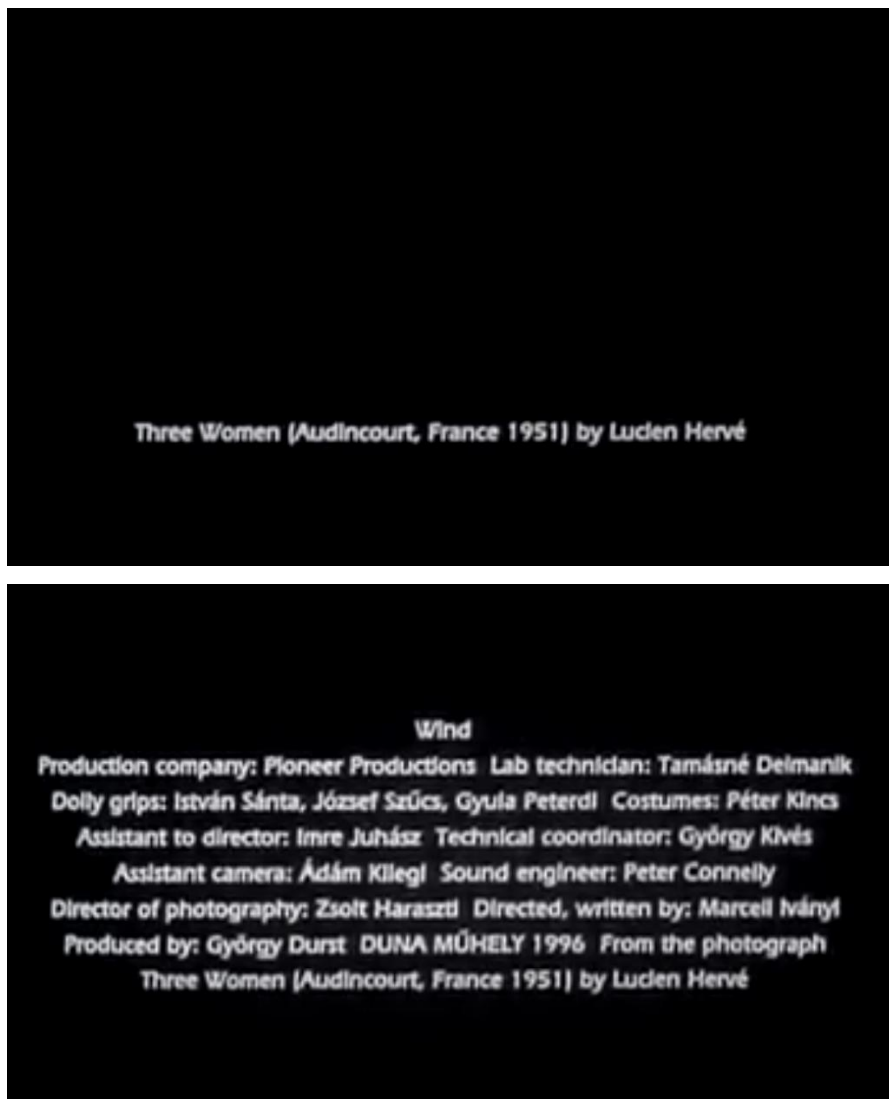


Figura 9 – Créditos de *Szél* (Iványi,1996). [FILME]

A intriga que se impõe a qualquer um que olhe a fotografia de Hervé é para o que olham estas mulheres. Há uma continuidade de imagem, ou tentativa de tal, mas fundamentalmente há uma fusão entre a fotografia e respectivo título da obra de Hervé e o filme de Iványi. Por escolha de Iványi, um não conhecedor da fotografia de Hervé passa a tê-la como ponto referencial e a partir daí o filme não se consegue dissociar da fotografia e depois de visto o filme, deixa de ser possível olhar para a fotografia sem que nos tenha aberto novos caminhos. Por decisão de Iványi, a fotografia de Hervé não perde a sua aura, porque a partir dela poderiam vir imensos filmes diferentes.

The concept of the separation between media arose in the Renaissance. The idea that a painting is made of paint on canvas or that a sculpture should not be painted seems characteristic of the kind of social thought—categorizing and dividing society into nobility with its various subdivisions, untitled gentry, artisans, serfs and landless workers—which we call the feudal conception of the Great Chain of Being. This essentially mechanistic approach continued to be relevant throughout the first two industrial revolutions, just concluded, and into the present era of automation, which constitutes, in fact, a third industrial revolution. However, the social problems that characterize our time, as opposed to the political ones, no longer allow a compartmentalized approach. We are approaching the dawn of a classless society, to which separation into rigid categories is absolutely irrelevant. (Higgins, 2007, p. 21)

Higgins pega no paralelismo da ideia de que a pintura que é feita de tinta sobre a tela ou da escultura que não deve ser pintada e remete-as para características de um pensamento social que categoriza e sub-divide. Propõe-nos então uma sociedade sem classes onde as separações em categorias rígidas são irrelevantes. Como tal importa perceber como no campo da artes estas categorizações poderão ser também elas falaciosas. O cinema nasceu dos avanços no campo da fotografia e cedo se desenvolveu pela influência da literatura, da pintura, do som, da música. Há uma plasticidade que não respeita campos, pois todos estes campos se conjugam num só. De muitos e cada um com as suas características se fez um novo. No próprio cinema, que proclama para si a imagem em movimento, se abandonou a ideia da obrigação da imagem em movimento enquanto veículo artístico de uma obra. Há uma plasticidade que caracteriza a obra, seja no cinema ou em outras artes. Se falamos em cinema, não o podemos remeter a uma só categorização artística já que ela bebe de todas elas, se

falamos em cinema, estamos também a falar de fotografia, de literatura, de música, de arquitectura, entre outros, tudo aqui cabe. Então a partir de *Szél*, como podemos olhar para uma categorização da qual Iványi tem uma certa recusa em fazer parte? Ao abraçar a fotografia de Hervé, apresenta-a enquanto título da sua obra fílmica, apresenta a fotografia de Hervé no final do filme e o que lemos no início dos créditos é novamente o título da fotografia de Hervé. Iványi, seja por mera homenagem a Hervé ou escolha estética, apresenta as suas três mulheres, ficamos sabemos o que vêem as mulheres de Iványi, nunca nos sendo claro porque são aquelas pessoas enforcadas. Se da fotografia de Hervé surgiram as mulheres de Iványi, de algum detalhe desta curta-metragem pode surgir a criação de uma outra obra que parta desta e faça retirar-se da sua categorização.

2.2 Intertextualidades em *Le Livre D'image* (O Livro da Imagem) de Jean-Luc Godard (2018)

Cinco dedos de fada juntos fazem a mão. A verdadeira condição do homem: pensar com as mãos (Jean-Luc Godard in *Le Livre d'Image*, 2010).

Em 2018, Jean-Luc Godard realizou, mas fundamentalmente importa dizer que montou o filme O Livro da Imagem (*Le Livre d'Image*), um complexo filme-ensaio feito a partir de uma colagem visual e sonora de arquivos de filmes, documentários, reportagens televisivas, fotografias, pinturas, entre outros, onde pequenos fragmentos são remasterizados com sons descontextualizados das imagens que já são por si manipuladas visualmente. Numa manipulação constante que vai do macro ao microscópico, da pixelização à extrema saturação de cor e do mais analógico ao mais digital, junta-se a voz-off do próprio autor em pensamentos próprios e fragmentos de livros, utiliza excertos de música e através da força da rima poética e da montagem associa e opõe ideias que segundos depois se desvanecem e uma nova ideia é acrescentada.

Eu preciso de um dia inteiro para contar a história de um segundo. Eu preciso de toda uma vida para contar a história de uma hora. Eu preciso da eternidade para contar a história de um dia. (Jean-Luc Godard in *Le Livre d'Image*, 2010)

Sob cinco capítulos como os dedos de uma mão, um desígnio de pensamentos soltos e como que numa missão arqueológica de anti-cinema, Godard, que cria muitas vezes um pensamento entrópico a qualquer espectador, estabelece relações entre imagem, som e significado. Os sons que funcionam só por si, param e arrancam, distorcem, não complementam a imagem, silenciam a própria imagem que “fala” e as imagens, que não são inocentes, iniciam-se, perturbam e reiniciam o seu pensamento por entre topicalizações e intenções, a cada imagem, de uma componente histórica do mundo ocidental que semeia a guerra e do mundo do cinema *americanizado* no qual Godard não se revê. Godard releva pela impureza do corpo filmico o conceito de significado e significante ao fazer associações que são plásticas e mutáveis: “Não conheço regras, nem as exceções” (Jean-Luc Godard in *Le Livre d’Image*, 2010). Todas elas se fazem pela apropriação do mundo da imagem na passagem de um século para o actual por pensamentos misantropos da imagem que carrega uma violência ocidental sob os povos e de uma revolução desejada: “Da minha parte, estarei sempre do lado das bombas” (Jean-Luc Godard in *Le Livre d’Image*, 2010)

3 PARTE III - IMAGEM POR VIR - PROCESSOS E METODOLOGIAS DE CRIAÇÃO FÍLMICA

3.1 Sinopse

Símios, humanos, cyborgs. A fisicalidade do humano regrediu, tendo agora o avatar tomado conta da sua imagem. A máquina é hoje o sujeito e o humano o seu objeto. *A Imagem por Vir* toma de assalto fragmentos das pinturas de Vinícius Lopes, continuando-as, vendo o que está para a frente de um mundo pintado de um autor que ainda nem existia. Talvez os autores já não existam.

3.2 Ficha Técnica e Artística

Título: *A Imagem Por Vir*

Título em inglês: *The Image to Come*

Ano: 2024

Duração: 31 minutos

Especificidades Técnicas: 1080p, Digital, 16:9, Cor

Idioma: Português

Legendas: Português e Inglês

Com: Vinícius Lopes, Amélia Roque, Cristina Briona, Dinis Abudo Quilavei, Tiago Ribeiro e Ricardo Pinheiro

Pinturas: Vinícius Lopes

Narração: Miguel Ramos

Composição e Sonoplastia: Francisco Mendonça

Cinematografia: Bruno Medeiros e Luís Queiroga Ferraz

Iluminação: Miguel Ângelo Carneiro e Bruno Medeiros

Direcção da bebé: Rosário Melo

Direcção de plateau: Maria Manada

Design de Cartaz: Miguel Santos

Laboratório de Super-8: Sagrada Película

Imagens de arquivo: André D'Elia, Caroline Jones e Graeme Chuchard

Professores Orientadores: Prof. Adriana Baptista e Prof. Pedro Negrão

Produção, Realização e Montagem: Luís Queiroga Ferraz

Apoio: Confederação – colectivo de investigação teatral, Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto, Instituto do Cinema e Audiovisual e Sarau Studio

Agradecimentos: Dylan Silva, Pedro Moreira e Vicente Sampaio (Sarau Studio), Jorge Macedo, Manuel Montenegro, Amarante Abramovici, Máquinas de Outros Tempos, Nuno Leitão - Sagrada Película, Seydou Mamadou Keita, Prof. Filipe Lopes, Prof. Filipe Martins, Prof. José Alberto Pinheiro e Prof. José Quinta Ferreira

3.3 Abordagem

O ponto de partida de todo o projecto residia em captar somente o processo artístico do Vinícius Lopes, sendo muito mais focado naquilo que desencadeia a criação, nas suas dúvidas e constantes alterações à forma de uma pintura consoante os tempos e estados de espírito do pintor. Muito mais do que o resultado final era perceber todas essas condicionantes e inseguranças e/ou certezas e essa relação entre o Vinícius e a tela.

Tendo a meio do processo de rodagens o Vinícius se ausentado do país para uma residência artística de três meses no Brasil, isso condicionou os moldes do projecto e não permitiria continuar uma captura intensiva de material com ele tal como inicialmente proposto. Pelo que decidi aproveitar o material documental que fui filmando com ele e recondicionar o projecto que conciliasse uma abordagem conjunta entre cinema documental e a cinema experimental. A base era simples: a parte documental estava relacionada com o processo artístico e a parte experimental debruçaria-se sobre algumas das suas pinturas já finalizadas. Isto é, tendo como ponto de partida algumas obras já finalizadas deste autor, existiria uma conversão destas para imagem em movimento, como que uma pintura que “ganha vida” e por conseguinte é continuada.

O filme assume-se então como um objecto bastante híbrido de carácter experimental e encontra diversas facetas no que toca à sua abordagem.

- Abordagem Cinematográfica Híbrida

- Documentário
- Experimental
- Narrativa

Através desta abordagem desmaterializada de gêneros, constrói-se um corpo fílmico híbrido e fluído que requer uma desmaterialização, não só aos olhos de quem o faz, mas também de quem o vê. Existindo aqui uma mistura de documentário com experimentação a que se junta uma desfamiliarização ruidosa mais patente no cinema experimental e uma interdisciplinaridade de linguagens, o filme capta para si atributos que são da ordem do mundo. Há um tempo passado que interessa lembrar, um presente que se enruidece e um futuro que se dilui.

- Estrutura Narrativa

A estrutura narrativa, que em rigor nunca seria narrativa ou linear, bifurca-se por entre uma construção imagética de fragmentos que dialogam com as sensações/interpetações do espectador/novo autor (diagrama visível mais à frente).

Há em cada cena, uma micro-narrativa que pouco ou em nada se relaciona com a cena anterior, mas todas elas contam algo ou falam de algo, que embora em muitos casos conte de forma bastante “obscura”, existe um intuito autoral para ela.

- Abordagem Técnica

- Vídeo Digital
- Super-8
- Inteligência Artificial
- Intermédia

No que toca a formatos de captação e/ou criação de imagens criaram-se alguns focos de intermedialidade, todas eles por razões diferentes, mas unicamente escolhidas com o propósito de servirem a imagem que se queria estabelecer para cada cena ou em alguns casos até mesmo para cada plano.

Em todas as rodagens com o Vinícius e o seu processo artístico, foi feito em vídeo digital, as outras três formas de criação de imagem vieram já com o propósito de

complementariedade das cenas que lhe foram sendo acrescentadas com o acondicionamento do projecto.

No que toca à utilização de Super-8 numa das cenas, foi uma opção em primeiro lugar por remeter para as fotografias de séc. XIX e séc. XX mas também porque me interessava trabalhar com estes formatos mais analógicos, vistos como mera tecnologia para utilização de artistas avant-garde ou marginalizados pelas elites artísticas, e têm sido postos de lado pela constante tecnocratização do próprio cinema que procura infinitamente dispositivos que apresentem “melhores resultados” a nível de imagem, sejam digitais ou de película. Importa também entender que a obrigação do analógico obriga a uma maior rigidez do que se planeia, se ensaia, quando se filma e o que se filma.

Outro objectivo era juntar-lhe também um plano feito em inteligência artificial, uma vez que me interessava explorar um território que ultimamente tem ganho terreno no campo da imagem e que me tem feito pensar nesta questão do autor que não executa, mas que assume a sua autoria pela audácia na escrita numa linha de comandos.

A juntar a toda a base do filme produzido em vídeo digital, interessava-me explorar outras formas artísticas, já que me interessava que o filme também se diluísse por entre territórios, então quis procurar uma osmose entre vídeo e pintura e tentar perceber de que forma poderiam conviver harmoniosamente neste filme.

3.4 Pinturas do Vinícius

Existindo uma transformação daquilo que são as pinturas do Vinícius, as escolhidas para o desenvolvimento deste projeto, é preciso enquadrar a sua natureza e que elementos dela podem advir. Uma vez que o autor não atribui títulos a uma grande maioria das suas obras, nas quais estas se incluem, designarei nomes de forma a facilitar a sua identificação quando mencionados.

Ama de leite



Figura 10 – Lopes, V. [PINTURA]

A pintura parte da inspiração em fotografias que o autor foi encontrando pela internet relativamente à questão das amas de leite. Amas de Leite é a expressão utilizada no Brasil para descrever estas mulheres, já nos Estados Unidos da América a expressão é *Wet Nurses*. Eram escravas negras que eram utilizadas pelas suas senhoras brancas para amamentar os seus filhos, uma vez que estas não queriam estragar o seu peito já que a amamentação não era considerada algo de aceitável para o seu status social.

Não havendo dados de até quando se prolongou esta situação no Brasil, existem fotografias datadas de 1880, já nos E.U.A. a existência deste tipo de prática

durou até final do séc. XIX e início de séc. XX. Com o surgir da fotografia, tanto nos E.U.A. como no Brasil são conhecidas fotografias de amas de leite com os filhos dos seus patrões, por patrões entenda-se tanto dentro como fora de uma relação escravagista, uma vez que esta prática foi continuada mesmo após o período da escravatura nos países mencionados. Tendo sido tomadas como inspiração para o filme algumas fotografias deste período que tratem esta relação ama-criança, é possível ver no Anexo A alguns destes registos fotográficos.

Macunaíma





Figuras 11 e 12 – Lopes, V. [PINTURA]

Estas duas peças são inspiradas no conto “Macunaíma: O herói sem nenhum caráter” do escritor modernista Mário de Andrade, publicado em 1928 e adaptado ao cinema pela mão de Joaquim Pedro de Andrade em 1969, sendo importante salientar que o Brasil vivia em plena ditadura militar dado o cariz subversivo da obra,

Vinícius reforça aqui a ideia da miscigenação, fazendo nas duas pinturas, duas figuras que na verdade correspondem à mesma, apesar das suas diferenças de trabalho e tonalidade. É através do arrastamento, característica muito particular em muitos dos seus trabalhos, que uma mesma pessoa se desdobra numa outra de características diferentes, capturando a essência da transformação, a identidade cultural, a relação entre a humanidade e o sobrenatural, e também a miscigenação que o autor vê algo

como natural e positivo, embora reconhecendo que no período colonial esta miscigenação representava um custo.

Pérolas Negras



Figura 13 – Lopes, V. [PINTURA]

Nesta obra, Vinícius vai também buscar algum do universo de Macunaíma, desdobrando um mesmo personagem em dois. Esta pintura, que o autor ainda não deu como finalizada, revela-nos uma face que se curva. É um sonho recorrente do autor a vomitar pérolas negras, pérolas essas que ainda não estão pintadas.

Homem em desintegração



Figura 14 – Lopes, V. [PINTURA]

Este homem assola-nos uma dúvida sobre o seu estado, parece-nos deitado, como se de uma fotografia no seu próprio funeral se tratasse. Também a face direita do seu rosto nos cria a dúvida entre uma ferida facial ou o abandono de um corpo de uma morte anunciada por vir.

3.5 Metodologias

3.5.1 Diagrama das interpretações e sensações do espectador/novo autor

Ao analisar em maior profundidade as obras do Vinícius que escolhi, fui-me deparando com algumas temáticas semelhantes entre essas obras, então decidi construir um *brainstorm* de algumas palavras-chave que fui encontrando em cada pintura e a partir daí estabelecer pontos de ligação, exclusivos às pinturas e não a ligações entre conceitos filosóficos, artísticos ou sociológicos, de forma a perceber

como estas palavras/conceitos se relacionam. Este diagrama que se remete unicamente para aquilo que as sensações/interpretações do espectador, neste caso eu, permite uma visita guiada daquilo que seriam alguns pontos a poder abordar na passagem de espectador para o estabelecer de um novo autor.

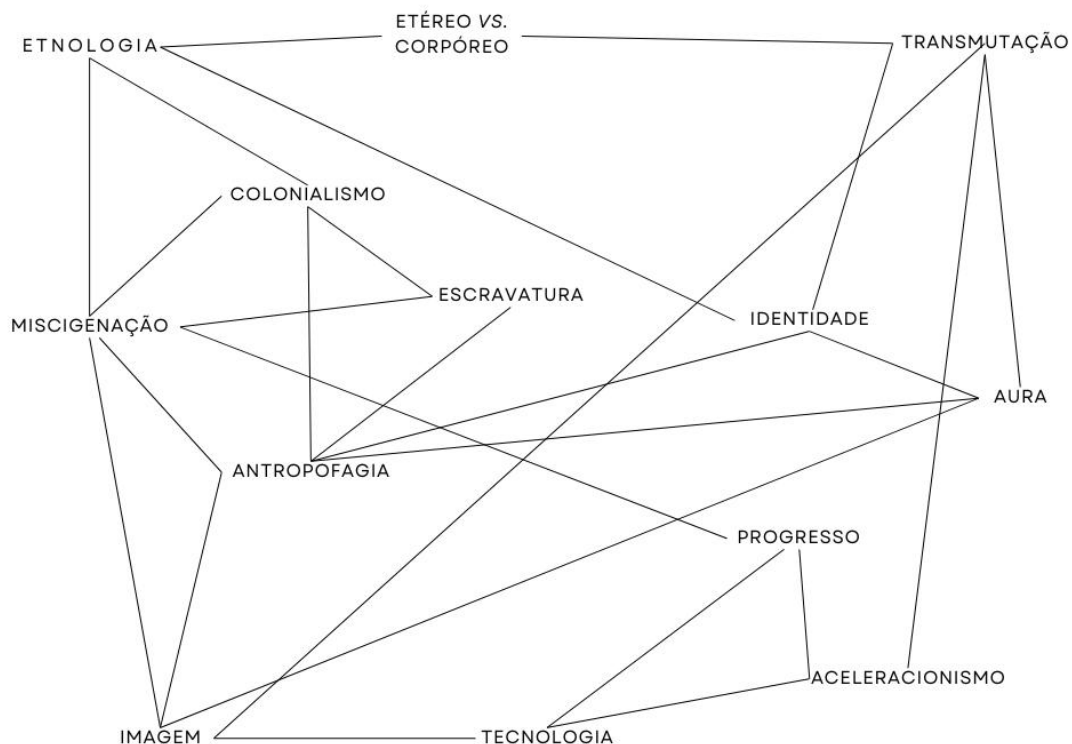


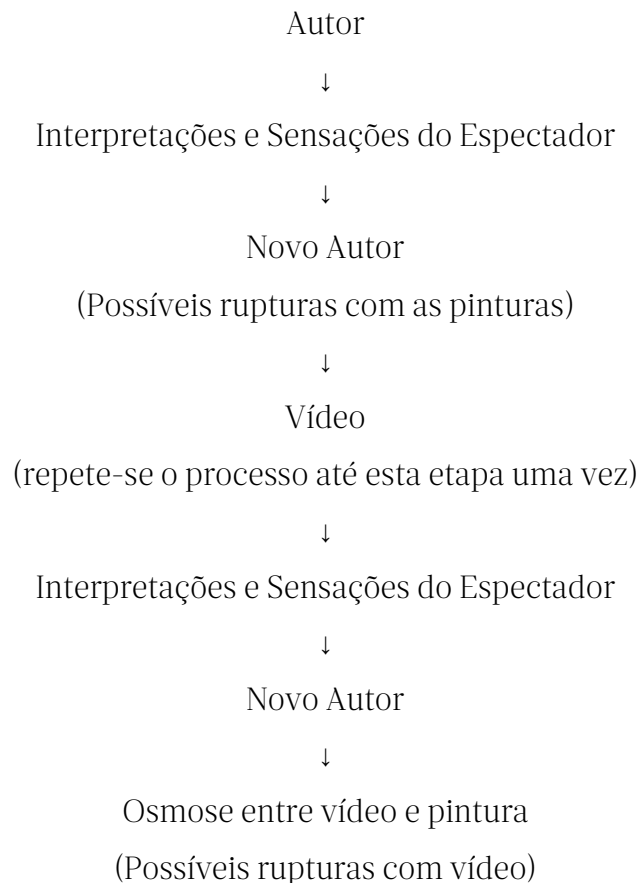
Figura 15 – Diagrama das interpretações e sensações do espectador/novo autor

3.5.2 Diagrama metodológico

Depois de ter encontrado as palavras-chave que reconhecia no trabalho do Vinícius, isto obrigou a que se estabelecesse um processo de trabalho de pensamento que pudesse pôr em prática a diferenciação daquilo que é o trabalho do Vinícius e a sua “continuidade” dada por mim.

A partir do jogo colectivo surrealista do Cadáver Esquisito (*cadavre exquis*), em que existe uma obra colectiva em que os autores complementam um trabalho, decidi tomar esse jogo como base, tendo naturalmente alterado aquilo que são algumas das suas regras informais.

Este jogo, que mais tarde foi adaptado a desenhos e colagens, pretendia subverter as convenções da construção literária ao colocar o primeiro interveniente a escrever na folha e depois dobrá-la para que os outros intervenientes que escrevam de seguida na folha não leiam o que foi escrito. A partir da inspiração neste jogo, decidi-me pela construção de um jogo similar em que, não havendo esse desconhecimento do trabalho do outro, há a tentativa de uma alteração do caminho do trabalho do outro.



3.5.3 A Tela do Pintor vs. A “Tela” do Realizador

Em termos espaciais, quis estabelecer uma relação física entre cinema e pintura. Se um pintor, ou a sua maioria, trabalha sempre a partir de uma tela branca, o mesmo não acontece com o realizador que compõe sempre a partir de um elemento paisagístico, seja uma rua, um café, um ambiente rural ou uma casa. Procurei perceber como poderia eu também limitar-me a uma tela em que houvesse ausência de qualquer tipo de elemento e percebi que essa construção teria de ser sempre feita a partir do

negro. O Vinícius compõe em cor em cima da sua tela branca, eu compus em luz numa tela negra.

3.5.4 Antropofagia visual em e para *A Imagem por Vir*

A partir dos conceitos de antropofagia visual e reprodutibilidade mencionados anteriormente, um dos objectivos era uma construção de dois universos, um que partia do Vinícius e outro de mim. Se o Vinícius agarrava tudo aquilo que é o mundo em redor para a construção do seu universo imagético, olhando para um mundo anterior a ele e ressignificando-o, também eu senti a necessidade de lidar com questões de percepção. Mas ao contrário dele, eu levava já um ponto de partida bastante avançado, como tal isso obrigou-me a um afastamento pós-compreensão, mental e visual, deste universo para dessa forma o poder trazer a mim enquanto “folha branca” e construir, ressignificando-o. Não me interessava a mera cópia ou encenação, mas utilizar estes trabalhos enquanto pontos de partida para a compreensão de um outro universo.

3.6 Declaração de intenções

Porque já não preciso de ti. Não importa ao tempo o minuto que passa, mas o minuto que vem. O minuto que vem é forte, jucundo, supõe trazer em si a eternidade, e traz a morte, e perece como o outro, mas o tempo subsiste. Egoísmo, dizes tu? Sim, egoísmo, não tenho outra lei. Egoísmo, conservação. A onça mata o novilho porque o raciocínio da onça é que ela deve viver, e se o novilho é tenro tanto melhor: eis o estatuto universal. Sobe e olha. (Assis, 2020, p. 46)

A Imagem por Vir é um filme experimental que pretende apagar limites de alguns lugares da história. Das pinturas rupestres a movimentos colonialistas, da miscigenação à máquina que toma conta do humano. Tudo tem de ser colocado em questão, a história será certamente impossível de reescrever, mas “vemos, ouvimos e lemos não podemos ignorar” (Sophia de Mello Breyner Andresen), cabe-nos então analisá-la com os olhos de então, caminhar por seus trajectos e numa contemporaneidade perceber o que pode advir. Faz parte do nosso egoísmo olharmos só para o nosso umbigo, deixando para pensamentos efémeros aquilo que é o reflexo da

sociedade em nós. Se essas formas de estar se foram acentuando, com elas se adiciona uma nova carga temporal em que o culto do instantâneo se foi enraizando.

O mundo evoluiu muito. Tecnicamente o mundo evoluiu mais num ano do que em vinte, algumas lutas sociais foram tendo suas conquistas, mas há um progresso que não se pode nunca dissociar de um custo que lhe é inerente. As sociedades, hoje geridas por tecnocratas e ideologias bastante transumanistas, vivem agora sob a sua dependência, o humano é o objecto e a ferramenta o sujeito. Tudo isto conduz a uma exacerbação do instantâneo, do “breaking news”, do causar impacto.

Ver é aprender a ver, e cada quadro, cada fotografia, cada objeto, é um desafio a essa capacidade de transpor o abismo entre o que o criador diz e o que o espectador vê. Não conheço outra forma para exprimir a tentativa de transposição desse abismo senão ensaiar por palavras o lançamento dos pilares que hão de sustentar (talvez) a ponte da aproximação. (Ferreira, 2020, p. 8)

Interessa-me por isso ver. Há uma velocidade do mundo para a qual já não há travão e também no mundo da Imagem, artística ou não-artística. Cumpre-nos pensá-la, tomando o risco de uma imagem que está por vir e de quem o vem resgatar.

A partir de e com as pinturas de Vinicius Lopes, o filme propõe-se a continuar aquilo que são as suas obras e não necessariamente a sua intenção, mas a partir delas construir um novo caminho.

3.7 Pré-Produção

Sendo o Vinicius meu amigo de longa data, aquando do desafio lançado para a elaboração de um documentário sobre o seu processo artístico, aceitou prontamente. O objectivo era fazer rodagens no seu atelier de forma intensiva por um período a rondar os seis meses. As rodagens iniciaram-se bastante rápido e foram feitas cerca de 5 semanas de rodagem com ele, com único foco no seu processo de trabalho na criação de uma nova obra. No final de Dezembro, o Vinicius recebeu uma feliz notícia de que fora seleccionado para uma residência artística em São Paulo, no Brasil e que estaria fora durante três meses, de Janeiro a Março de 2024. Isto condicionou todo o projecto. Na impossibilidade de estar com ele nesses três meses e também porque havia

questões do foro académico a cumprir, obrigou-me a uma reflexão de que não seria possível formar um projecto sério e coerente de acordo com os pressupostos que foram inicialmente assumidos.

Para tal, de Dezembro a início de Janeiro estabeleceu-se um novo foco de pesquisa e investigação que pudessem ou recondicionar o projecto tendo ainda o trabalho do Vinícius como base ou formular nova proposta para projecto. A decisão recaiu para reformular o projecto tendo ainda o Vinícius como ponto de ancoragem. Havendo já uma linha de trabalho deste autor, apostei em concentrar-me naquilo que eram algumas das suas obras já finalizadas e a partir delas, construir um filme híbrido que misturasse segmentos documentais de algum trabalho das filmagens que fui tendo no estúdio dele, juntamente com uma delineação de construção de imagens, num universo mais experimental, não-narrativo e não-linear em torno do trabalho dele, mas que se imporia que trabalhasse outros conceitos e ideias que fossem para além do trabalho dele.

3.8 Rodagens





Figura 16 e 17 – Atelier do Vinícius

Na primeira fase das rodagens, o objectivo era somente filmar o trabalho que o Vinícius ia fazendo no estúdio, era eu o único elemento da equipa necessário para a rodagem, munido de câmara e microfone, as filmagens sempre foram de fácil agendamento, sendo somente necessário enviar-lhe mensagem todas as manhãs para perceber qual seria o processo de trabalho dele naquele dia. Sempre que ele ia para o estúdio pintar, fazia-se um dia de filmagem. Optei por não interferir de forma alguma naquilo que eram as condicionantes do “habitat” aquando do momento de trabalho dele, daí não ter feito qualquer pedido ou tentativa de alterar coisas como o facto de ele ouvir música durante o seu processo ou a iluminação adjacente no estúdio. Também neste enquadramento, tomei a decisão de que o meu silêncio naquele espaço era fundamental e que não deveria agir de forma a “provocar” eventos. Era muito importante para mim não ser sujeito de alteração de qualquer tipo de rotina de trabalho dele, daí também não terem existido filmagens todos os dias já que existiam questões de back-office necessárias, como por exemplo contacto com galerias, curadores, preparação de materiais para exposições e residências artísticas, entre outros. Observar sem impor qualquer condicionante era o objectivo e sendo um espaço pequeno isso condicionou o meu raio de acção relativamente à profundidade que poderia tomar com o espaço. Então o meu espaço de trabalho era muito mais como uma sombra do Vinícius e tendo ele trabalhado numa pintura de larga escala, o meu raio de acção estava mais consignado a ele quase que estando maioritariamente por “dentro” da

pintura, daí também ter tido algumas referências visuais presentes no Anexo A, que foram muito nesse sentido, a relação entre a obra e o artista.



Figura 18 – Raio de acção de profundidade

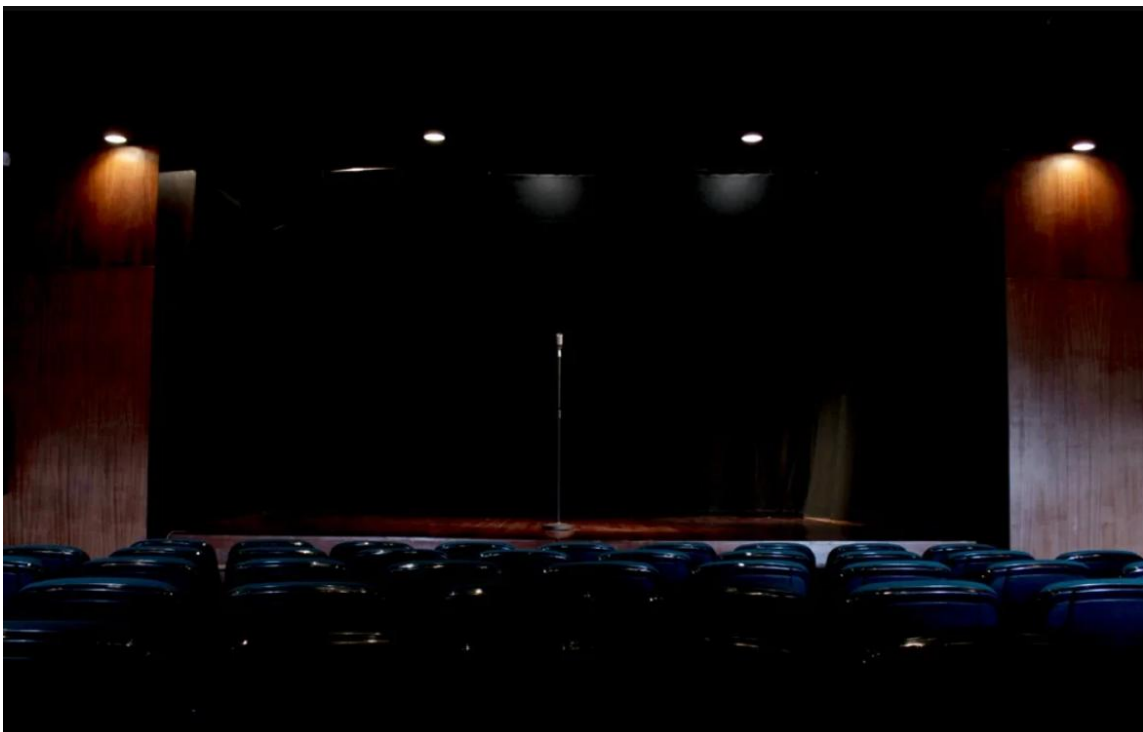


Figura 19 – Auditório do Grupo Musical de Miragaia

Já nos segmentos mais experimentais, todas as rodagens ocorreram no Auditório do Grupo Musical de Miragaia gentilmente cedido pela estrutura residente Confederação – coletivo de investigação teatral, ao longo de 5 dias. Aqui juntou-se o Bruno Medeiros responsável pela cinematografia em colaboração com o designer de luz Miguel Ângelo Carneiro, responsável pela iluminação.

Todas as cenas a rodar com os actores/intervenientes eram feitas de forma individual para que sobretudo existisse espaço para experimentação. Tudo o que levei no que toca a efeitos práticos foi câmara, iluminação externa que não existia no teatro, figurinos e adereços. Em termos visuais levava somente algumas referências visuais e filmográficas, disponíveis para consulta no Anexo A, que pensava que se poderiam aproximar um pouco do resultado final que pretendia para cada cena.

O período da manhã era dedicado à montagem de luz e testes de câmara e no período da tarde eram realizadas as rodagens com os actores/intervenientes. Isto permitiu não só diálogo entre equipa técnica e artística como também *inputs* que foram sendo dados pelos actores/intervenientes que foram convidados para cada cena. Aos dois intervenientes a que se exigiria movimento, um pela dança butoh, outro pela dança contemporânea foi-lhes dada liberdade artística. As filmagens foram todas em tomada única, sendo dedicado um dia a cada cena, de forma a que houvesse bastante tempo para bastante experimentação quer na parte técnica, quer na parte artística.

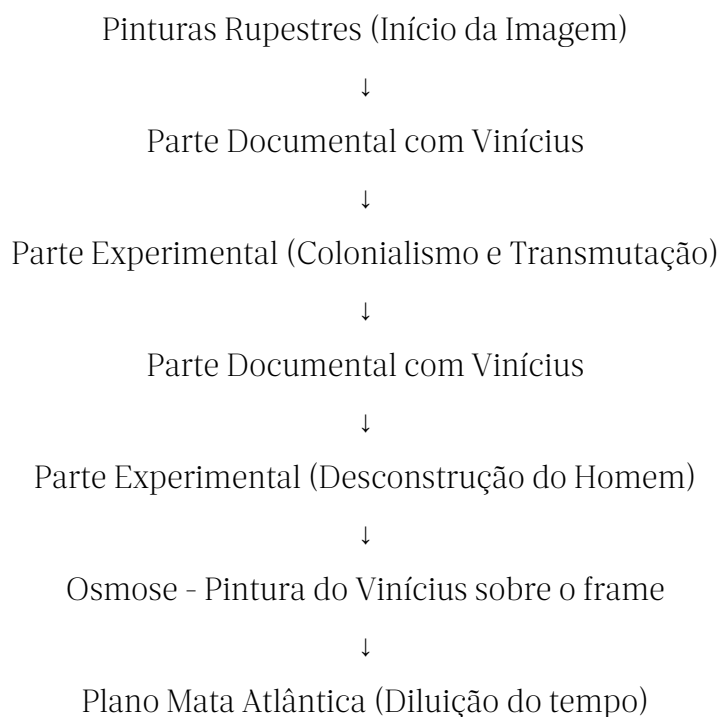


Figura 20 – Fotografia de cena

3.9 Pós-Produção

3.9.1 Montagem

A montagem do filme foi um desafio enorme no que toca à estrutura, um dos grandes reptos era como conseguir conciliar o material recolhido tão diverso num todo. Após bastante experimentação, muita tentativa-erro e várias versões com caminhos diferentes, fui encontrando um caminho que me deixou bastante feliz com o resultado final que funciona quase que por capítulos.



Na fase da montagem, surgiu também a questão do título: *A Imagem por Vir*. Sendo um filme tão pluridisciplinar e onde não existe uma linha narrativa que defina uma base estrutural do filme, o título teria de remeter sempre para algo que permitisse um campo aberto. Em pesquisa para o filme, li ‘O Livro Por Vir’ de Maurice Blanchot (Relógio D’Água, 2018), um livro de reflexão literária e na fase de pós-produção comecei a ler ‘Há Mundo Por Vir? – Ensaio sobre os medos e os fins’ de Eduardo Viveiros de Castro e Débora Danowski (Antígona, 2023), um livro que tendo como ponto de partida filosofias modernas e pesquisas sobre a metafísica ameríndia aborda

as ameaças das alterações climáticas de forma a apresentar um imaginário apocalíptico a partir de uma análise de alguém que já perdeu o seu mundo. Tendo o meu filme sido um caminho de reflexão pessoal sobre o que isto é do mundo das imagens e como o filme faz um jogo de complementariedade com as imagens de outrem, decidi chamar ao filme *A Imagem por Vir*.

Também a par das sequências de montagem que foram filmadas por nós, senti a necessidade de algumas imagens, algumas estáticas e outras não, que poderiam ser de difícil produção para filmagem. Então quis utilizar arquivos externos, disponíveis para consulta no Anexo C. Utilizei fotografias de outros autores relacionadas com pinturas rupestres e arte aborígine logo no início do filme. A meio do filme, senti a necessidade de colocar um plano de uma casa a arder, então decidi entrar no universo da criação videográfica pela inteligência artificial. O último plano, pretendia algo relacionado com a floresta amazónica e tinha já uma ideia bastante avançada do que queria e consegui em colaboração com um cineasta brasileiro esse arquivo.

Tive também de decidir aqui qual dos desenhos sobre o frame seria utilizado, foram feitos vários e todos eles bastante diferentes e foram inclusive feitos sobre frames diferentes. Optei por utilizar aquele porque achei o que serviria melhor em termos de densidade para o filme, contudo gostaria de não deixar os outros “pelo caminho”, tendo colocado todos disponíveis para visualização no Anexo B.

Uma outra questão que para mim foi importante para uma maior fruição de trabalho foi o facto de não me ter preocupado em nada com o intervalo de tempo desejável para a duração do filme. Entendo que num contexto cinematográfico seja uma questão pertinente a ter num processo de pós-produção, uma vez que o objectivo dos filmes é que depois eles sejam exibidos e a duração das curtas-metragens pode ser um factor decisivo no que toca à selecção ou não de um filme num festival, mas senti que deveria colocar essa questão de parte porque não queria sentir-me de forma alguma limitado no que toca à sua duração. Esta despreocupação permitiu-me trabalhar com os brutos de uma forma quase sensorial, porque me permitia olhar somente para aquilo que era a cena e pela intuição cortar ou não aquilo que deveria cortar. O corte era dado por intuição e o plano durava aquilo que me parecia o melhor tempo para durar e nunca por razões ligadas às possíveis exibições da obra. Pareceu-me o caminho mais justo a tomar pelo filme, mas sobretudo para mim próprio e para

efeitos de experiências futuras, gostaria de imenso de continuar a adoptar este tipo de ideologia, se depender só de mim.

3.9.2 Som

Quando pensei na estrutura sonora que pretendia para o filme, deparei-me com outro desafio, já que não seria só a parte visual que iria ter duas linhas completamente distintas.

Para os segmentos documentais no estúdio do Vinícius Lopes, entendi que não deveria ser acrescentado qualquer tipo de som ou elemento musical, que seria importante respeitar aquilo que o ambiente sonoro em que o Vinícius trabalha e percebermos aquilo a música que ele ouve, os ruídos adjacentes da rua e outros barulhos do estúdio que partilha com outros artistas.

Já nos segmentos experimentais, senti imenso que necessitava de uma construção sonora que fosse pensada enquanto paisagem sonora e não em termos melódicos. Era importante construir uma biblioteca de som e não uma banda sonora. Essa parte sonora ficou a cargo do Francisco Mendonça que penso ter captado excelentemente a ambiência sonora de que o filme necessitava.

3.9.3 VFX

Toda a arte final foi objecto de bastante trabalho. Todos os brutos foram intervencionados visualmente, muitos deles pensados previamente e que se sustentaram, outros pensados previamente acabaram por não resultar, não obstante após muita experimentação atingiram-se resultados bastante positivos. Aqueles que assentaram melhor na fase de pós-produção e que inicialmente já estavam até meio que alinhavados, em teoria, para se fazer em montagem foi os de sobreposição de imagem. Esses foram facilmente feitos, tendo sido só mais apurado na questão da cor.

O que foi mais trabalhoso, já que exigiu imensa experimentação foi a de manipulação absoluta de imagem.

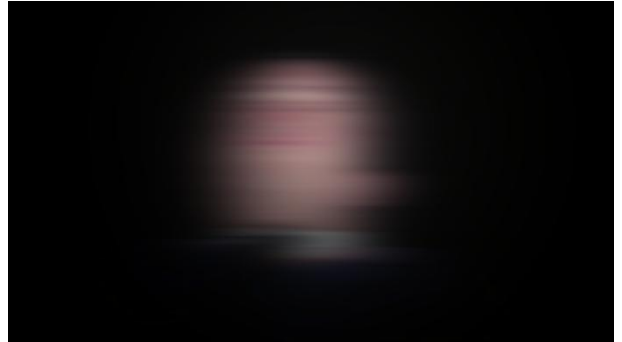
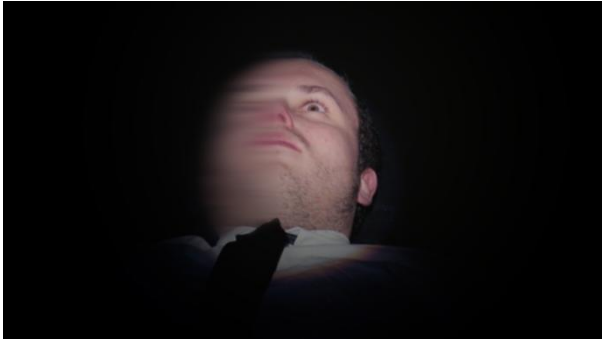


Figura 21 – Sequência de Manipulação



Figura 22 – Sequência criada em Inteligência Artificial e manipulada por humano em VFX

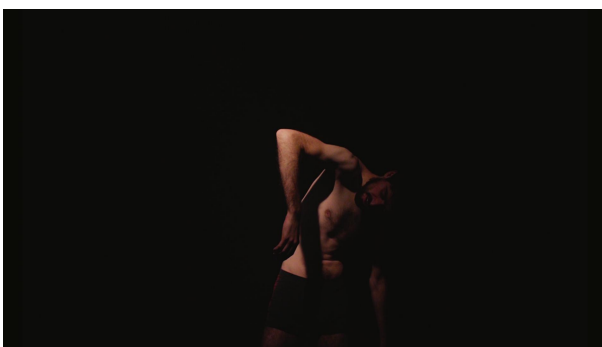
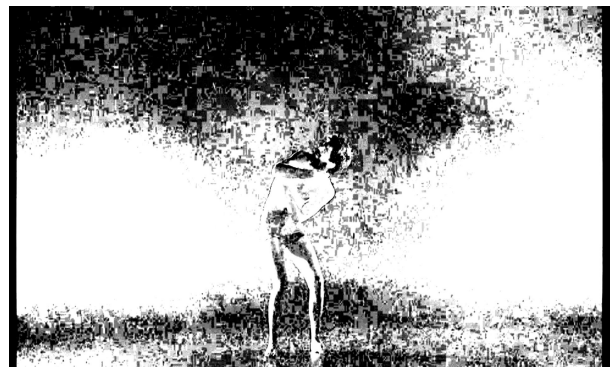


Figura 23 – Alteração de resultados via VFX

3.9.4 Grafismos e Materiais de Divulgação

O cartaz do filme foi feito pelo Miguel Santos. Sendo um filme tão denso em termos de intermedialidade e intertextualidade, havia muito por onde pegar graficamente para se poder fazer um cartaz para o filme. Ao mesmo tempo, sentia que o próprio cartaz teria de ter um cunho próprio, não ficando preso a um mero frame do filme e que seria importante haver também alguma entropia que permitisse fomentar aquilo que é a importância do título.

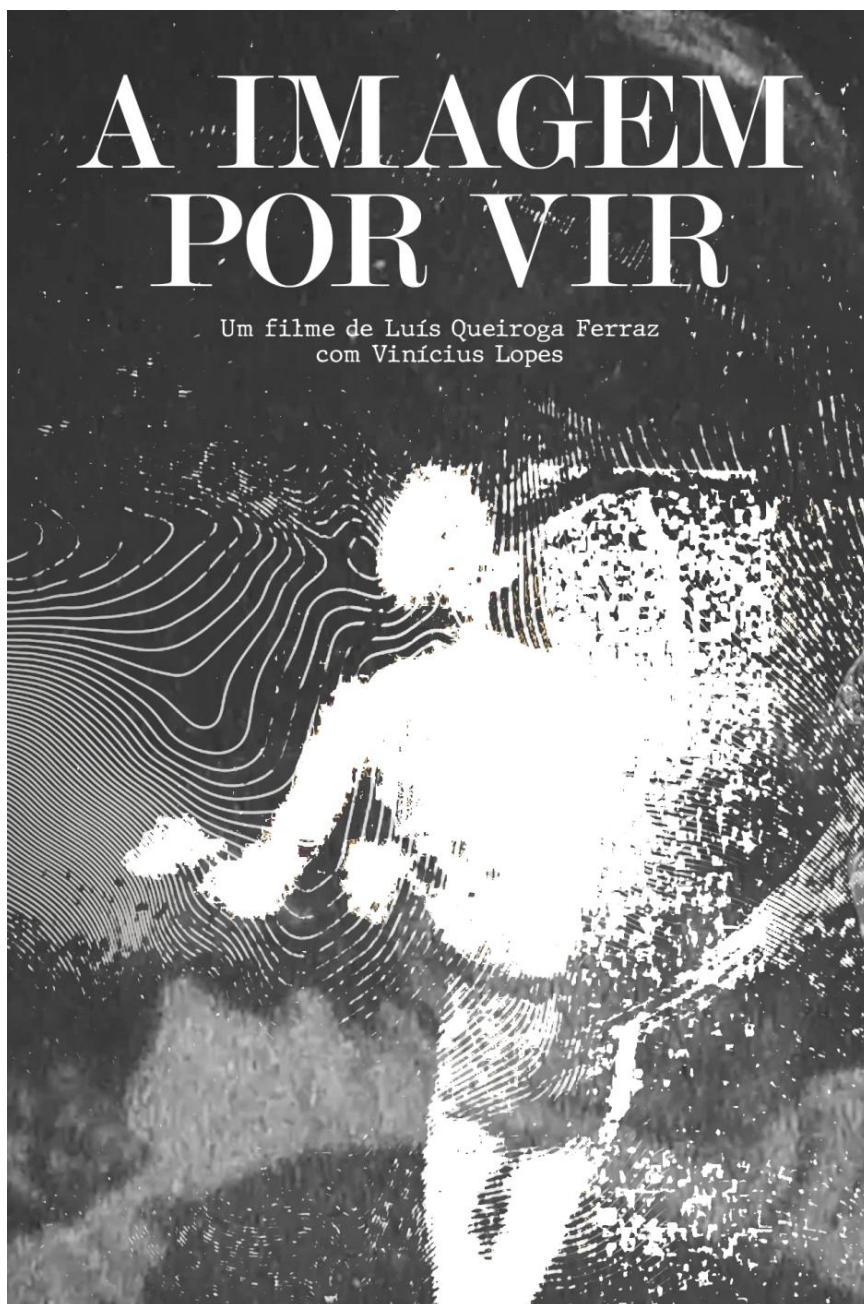


Figura 24 – Poster final de *A Imagem por Vir*

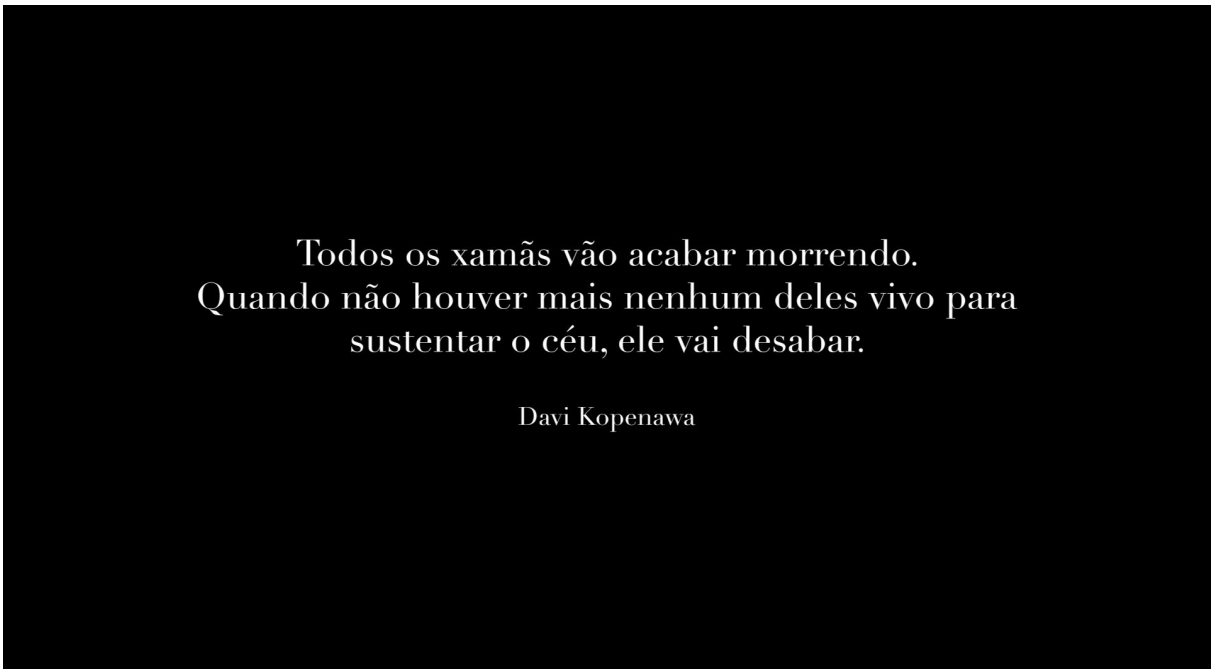


Figura 25 – Intertítulo de *A Imagem por Vir*



Figura 26 – Título de *A Imagem por Vir*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hoje, através dos dispositivos eletrónicos, está a constituir-se uma memória de imagens fixas que, em alguns casos, provêm de longe. Muitas vezes, os novos meios são apenas o espelho novamente polido da lembrança, e neles as imagens antigas sobrevivem de um modo diferente do que acontece nos museus, nas igrejas e nos livros. É assim que na fronteira entre os meios imaginais actuais e antigos surge uma nova dinâmica, susceptível de trazer para a cena imagens de que nos esquecemos. (Belting, 2014, p. 63)

Nunca se consumiram tantas imagens como hoje, nunca as imagens foram tão banalizadas como hoje. Por todo o lado e também a isso o cinema não escapa. Parti para este projecto com a quase ingénua curiosidade de uma criança de tentar perceber porque se dedica tanto tempo à prática de se construírem imagens, queria perceber as motivações, as inseguranças e as radicais mudanças consoante os estados de espírito, mal sabendo eu que também seria eu apanhado no meio desse *rabbit hole*, em que me tocara a mim ter de construí-las do zero ao invés de manipular pontos de vista do que à frente me aparecia num processo mais documental.

Sinto-me bastante contente com o resultado final do filme e também com alguma da resiliência que fui tendo em relação ao projecto, ao decidir tomar riscos e “cavar mais fundo” ao alterar o projecto radicalmente quando poderia tê-lo colocado em “banho maria”. O projecto como tinha sido idealizado no princípio em que consistia em processos documentais daria um filme, não pior ou melhor, mas completamente diferente deste mas penso que nunca conseguiria tê-lo feito desta forma se não tivesse sido essa “primeira tentativa” de filme e os seus respectivos desafios pelo caminho, que me obrigaram a parar, investigar, pensar e tomar decisões e os seus consequentes riscos.

Beuys dizia: “Se como ser humano não lhe afecta o conjunto da sociedade, [o artista] não poderá encontrar ideias no seu trabalho artístico.” (Beuys, 2011, p. 27). Algo que me tenho questionado, desde sempre na verdade, é sobre este universo da propriedade intelectual, que embora sendo algo bastante definido no seu conceito e num âmbito legal, me faz pensar até que ponto ela se limita à sua palpabilidade. Nunca se pode assumir algo que é de outro, mas podemos desse trabalho retirar algo para nós,

não ficando as características dessa obra remetidas só a si. Podem ser usadas, reaproveitadas, transformadas para construir uma nova propriedade, não significando a existência de uma imoralidade ética desse aproveitamento, porque não somos ninguém sem o outro. Já existia um mundo antes desses autores e eles giram em torno dele e os seus contextos artísticos são ditados pelo que já foi feito, seja ou não propriedade. É nestas fissuras do que é meu ou não que procurei construir um filme que sendo minha propriedade, gosto de pensar que agora finalizado já não é e que agora o filme é propriedade de quem o vê.

Continuamos os textos uns de os outros, as imagens uns de outros “e nenhuma pintura conclui a pintura, se mesmo nenhuma obra está absolutamente concluída, cada criação muda, altera, esclarece, confirma, exalta, recria ou cria de antemão todas as outras. Se as criações não são algo adquirido, não é apenas porque, como todas as coisas passam, é também porque têm quase toda a vida à sua frente.” (Merleau-Ponty, 2009, p. 74)

No que toca à produção, foi muito importante para mim ter tomado conta de todo este processo, uma vez que já há bastante tempo sentia que necessitava de perder alguns complexos quanto a isso e arrear caminho neste sentido, para também me ir conseguindo desenvolver neste campo para os meus projectos futuros.

Saio feliz pelo caminho traçado, pelos desafios que fui superando ao longo deste difícil percurso e sobretudo pela aprendizagem e evolução que sinto em mim. Tive a sorte de ter comigo uma equipa feita de amigos que se mostraram disponíveis para embarcar neste projecto e pessoas em quem pude confiar as minhas dúvidas que algumas saem melhor esclarecidas.

Saio daqui a fazer ainda mais perguntas, talvez isso seja bom e faça de mim melhor autor. Sempre em continuidade. E com o outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, O. (1928). *Revista de Antropofagia Ano I, No. I*.
- Aristóteles. (2004). *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian .
- Assis, M. (2020). *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Chapecó: UFFS.
- Belting, H. (2014). *Antropologia da Imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM / Escola de Arquitectura, Universidade do Minho.
- Benjamin, W. (2010). *A Obra de Arte na época da sua reprodução mecanizada*. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema.
- Beuys, J. (2011). *Cada homem um artista*. Porto: 7 NÓS.
- Brakhage, S. (1963). Metaphors on Vision. *Film Culture*.
- Chklovski, V. (2018). Em T. Todorov (Ed.), *Teoria da Literatura: Textos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov*. Lisboa: Edições 70.
- Deren, M. (1961). A Statement of Principles. *Film Culture*(22).
- Enwezor, O. (2010). Documentary's Discursive Spaces. *Berlin Documentary Forum 1. Berlin*.
- Ferreira, A. M. (2020). *Mais Que Mil Imagens*. Sextante.
- Herzog, W. (1999). *Werner Herzog Reads His Minnesota Declaration: Truth and Fact in Documentary Cinema*. Obtido de Walker Art: <https://walkerart.org/magazine/minnesota-declaration-truth-documentary-cinema-1999>
- Higgins, D. (2007). *Horizons*. /ubu editions.
- Merleau-Ponty, M. (2009). *O Olho e o Espírito*. Vega, Publicação Passagens.
- Nichols, B. (2010). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.

Platão. (1949). *A República*. Fundação Calouste Gulbenkian.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Chodorov, P. (Diretor). (2010). *Free Radicals: A History of Experimental Film*. Estados Unidos da América, França.

Godard, J.L. (Diretor). (2008). *Le Livre d'image*. França, Suíça.

Herzog, W. (Diretor). (1992). *Lessons of Darkness*. Alemanha, França, Espanha, Reino Unido, Kuwait.

Herzog, W. (Diretor). (1997). *Little Dieter needs to fly*. Alemanha, Reino Unido, França, Estados Unidos da América.

Herzog, W. (Diretor). (2006). *Rescue Dawn*. Estados Unidos da América, Luxemburgo, Tailândia.

Iványi, M. (Diretor). (1996). *Szél*. Hungria.

Jarman, D. (Diretor). (1993). *Blue*. Reino Unido, Japão.

ANEXOS

Anexo A – Pesquisa de Referências Filmográficas e Visuais

Este anexo reúne uma selecção de referências filmográficas e visuais que serviram de pesquisa, investigação e influência para o filme *A Imagem por Vir*. Estas obras, que nos casos dos filmes estão representadas por somente um ou dois frames, não serviram apenas de inspiração estética, mas também a um nível de pensamento cultural, técnico e estilístico. As três primeiras referências dizem respeito mais à parte documental, as restantes daí em diante dizem respeito à parte de segmentos mais experimentais.

Erice, V. (Diretor). (1992). *El Sol del Membrillo*



[FILME].

Erice, V. (Diretor). (1992). *El Sol del Membrillo* [FILME].



Lamas, S. (Diretora), Moreira, F. (Diretor). (2009). *Jotta : a minha maladresse é uma forma de délicatesse*



[FILME].

Marker, C.(Diretor), Resnais, A. (Diretor), Cloquet, G. (Diretor). (1953). *Les statues meurent aussi*



[FILME].

McLaren, N. (Diretor). (1968). *Pas de Deux*



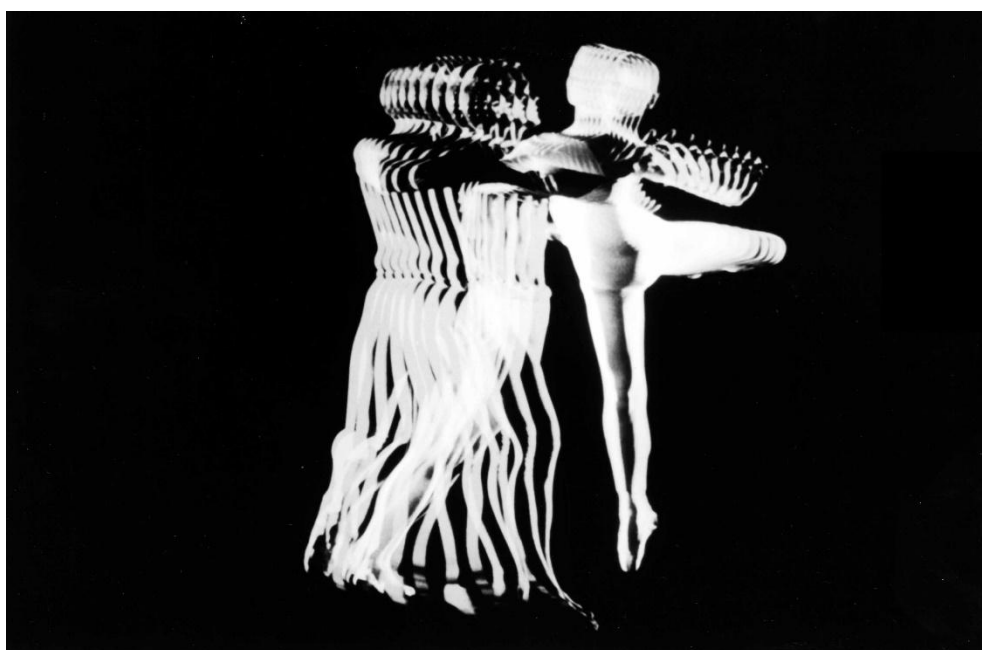
[FILME].

McLaren, N. (Diretor). (1968). *Pas de Deux*



[FILME].

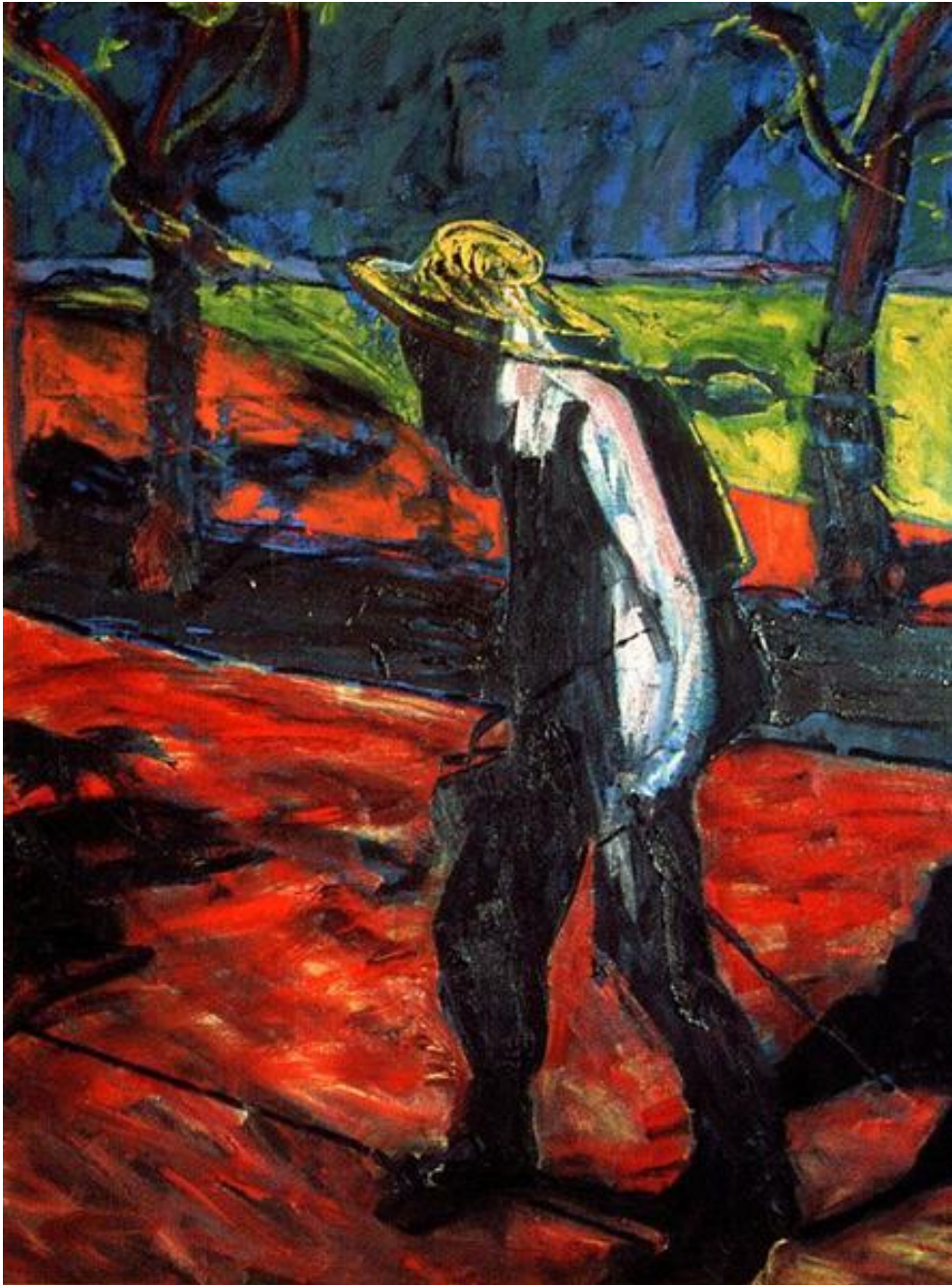
McLaren, N. (Diretor). (1968). *Pas de Deux*



[FILME].

Bacon, F. (1957). *Study for Portrait of Van Gogh IV* [PINTURA].

<https://www.wikiart.org/en/francis-bacon/study-for-a-portrait-of-van-gogh-iv-1957>



Bacon, F. (1949). *Head III* [PINTURA]. <https://www.wikiart.org/en/francis-bacon/head-iii-1949>

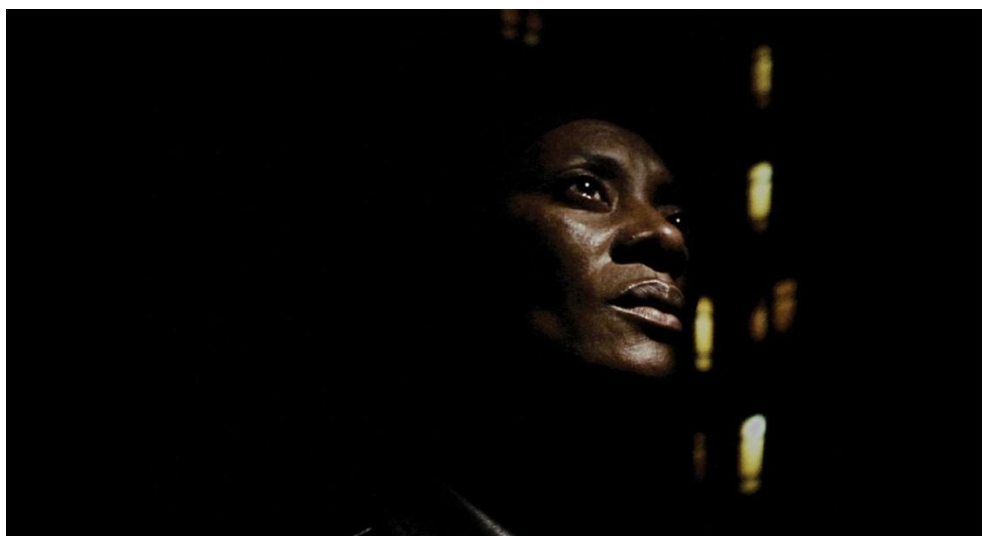


Costa, P. (Diretor). (2014). Cavalo Dinheiro



[FILME].

Costa, P. (Realizador). (2014). Cavalo Dinheiro



[FILME].

Edgerton, H.E. (1938). *Fencer* [FOTOGRAFIA].

<https://www.moma.org/collection/works/49734>



Edgerton, H.E. (1939). *Swirls and Eddies of a Tennis Stroke* [FOTOGRAFIA].

<https://www.moma.org/collection/works/56167>



Photographia Artística de Eugênio & Maurício (1860) *Ama-de-Leite com Fernando Simões Barbosa – Pernambuco* [FOTOGRAFIA].

https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Ama_de_Leite,_1860.jpg



Cardoso, A.L. (1880), *Fotografia de Maria Rita Meireles da Costa Pinto com a ama-de-leite Benvinda* [Fotografia]. https://www.gov.br/arquivonacional/pt-br/sites_eventos/sites-tematicos-1/brasil-oitocentista/documentos/fotografia-de-maria-rita-meireles-da-costa-pinto-com-a-ama-de-leite-benvinda



Cardoso A.L. (1868) Antônio da Costa Pinto com a sua ama de leite
[FOTOGRAFIA].

<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasilliana/handle/20.500.12156.1/4953>



Villela, J.F. (1860) Augusto Gomes Leal com a Ama-de-Leite Mônica
[FOTOGRAFIA]. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra19781/augusto-gomes-leal-com-a-ama-de-leite-monica>



Please Mammy. (c.1899). [FOTOGRAFIA]. <https://lccn.loc.gov/2003665235>



H.E. Hayward and slave nurse Louisa. (c.1858). [FOTOGRAFIA]. <https://mohistory.org/collections/item/N21596>



Benson, E.A. (c.1902). *Portrait of Eliza Benson and Catherine Spencer Hayden as a baby* [FOTOGRAFIA]. <https://www.mdhistory.org/resources/portrait-of-eliza-benson-and-catherine-spencer-hayden-as-a-baby/>

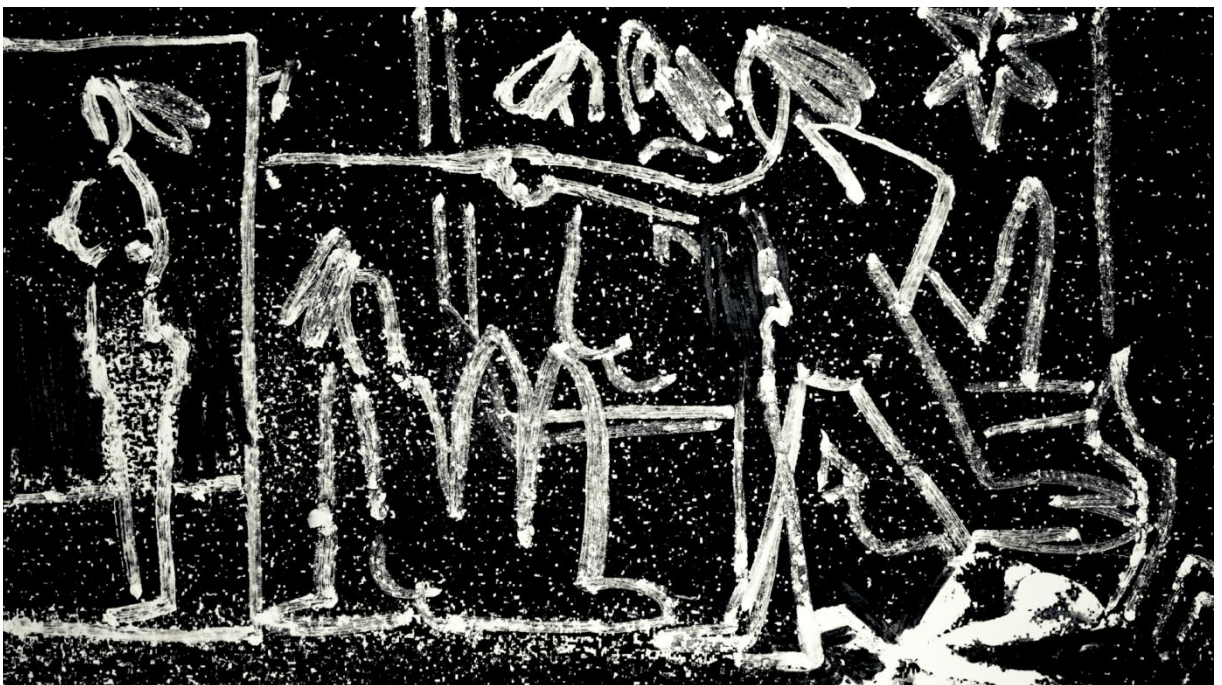


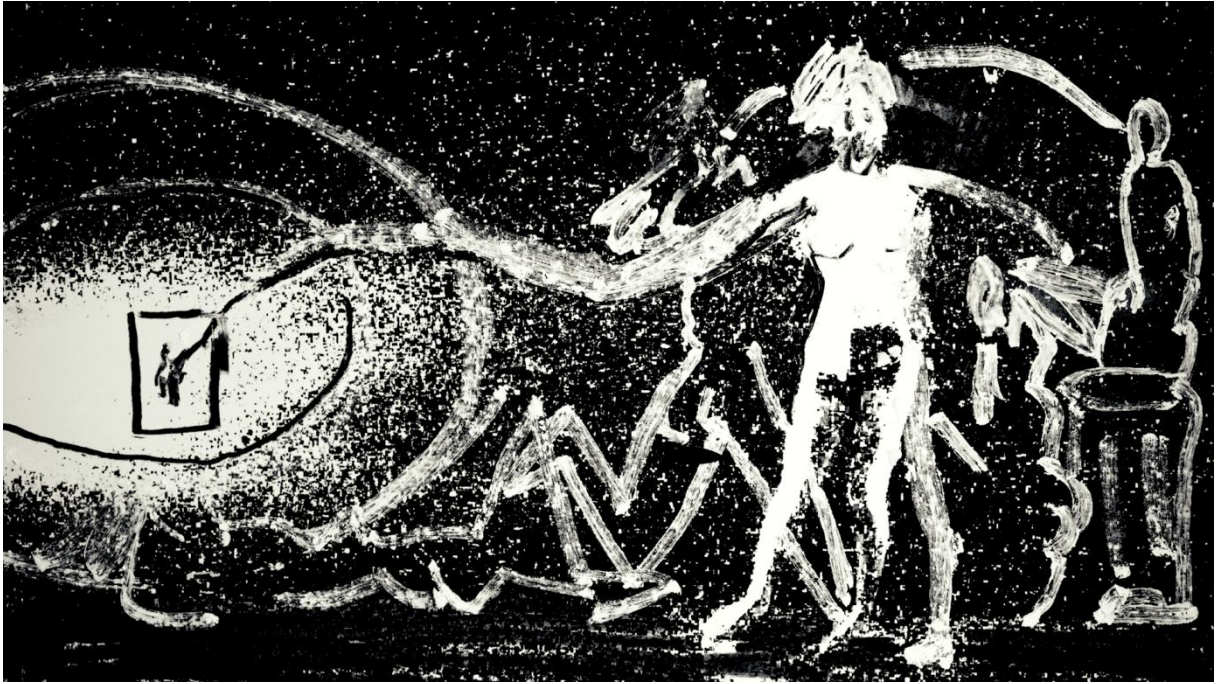
Henschel, A. (c.1874). *Babá com o menino Eugen Keller* [FOTOGRAFIA]. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alberto_Henschel_-_Baba_com_o_menino_Eugen_Keller.jpg



Anexo B – Pinturas do Vinícius sob o frame

Numa das cenas finais, existiu uma osmose entre o filme (pelo frame) e a pintura. Foram feitos quatro desenhos em cima de frames da parte final de uma cena. Uma vez que só um poderia ser escolhido um para o filme, partilho os restantes, bem como o escolhido:

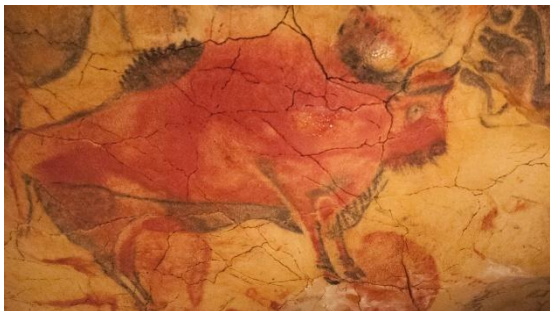




Anexo C – Arquivo externo

Ao longo do processo das rodagens e do processo de montagem, fui procurando imagens de alguma especificidade que tinha necessidade para alguns momentos do filme.

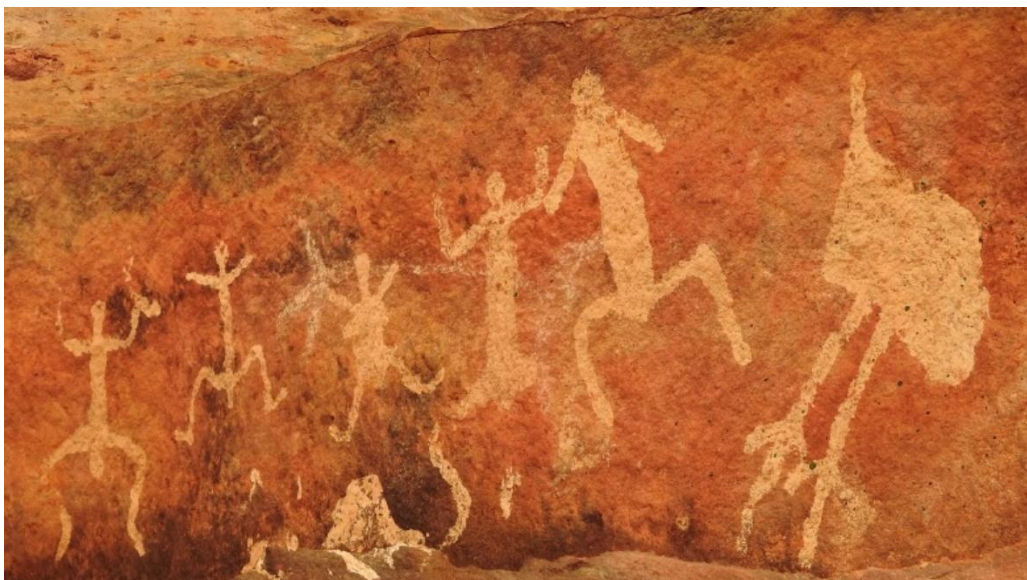
Logo no início do filme, utilizei arquivos fotográficos de pinturas rupestres. Encontrei fotografias de Graeme Chuchard nas grutas de Altamira em Santillana del Mar, Cantabria, Espanha que me fascinaram. Após lhe ter enviado mensagem, Graeme Chuchard gentilmente autorizou-me a utilizar as imagens.



Na pesquisa por fotografias desta temática, fui-me encontrando com algumas fotografias relacionadas com arte aborígene. Utilizei uma foto também de Graeme Chuchard, também devidamente autorizada, fotografia que foi tirada em Mount Elizabeth Station, Austrália.



No seguimento da procura por arte aborígene deparei-me com algumas fotografias de Caroline Jones. Utilizei uma dela, que me foi gentilmente cedida para utilização no filme. Fotografia tirada no Gundabooka National Park em Bourke, Austrália.



Durante o filme, aparece uma sequência de uma casa a arder. Esse plano foi feito em inteligência artificial no programa Runway, tendo sido depois manipulado visualmente. Anexo abaixo um frame de como o vídeo gerado artificialmente ficou.



Para a cena final, pretendia um plano que remetesse para a floresta amazónica, queria fundamentalmente um longo plano-sequência de um trajecto num rio. Contactei o André D'Elia, cineasta brasileiro que trabalha sob questões ambientais, que gentilmente me cedeu material que acabei por utilizar tendo-o somente manipulado para preto e branco. Anexo abaixo um frame do vídeo utilizado no plano final, ainda sem pós-produção.

