



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Faculdade de Artes e Letras

Trama

Relatório de Projecto

Luísa Soares

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Cinema
(2º ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutor Vasco Diogo

Covilhã, Outubro de 2014

Índice

Introdução.....	5
Sinopse.....	7
Enquadramento conceptual e estético/ o documentário numa abordagem pessoal.....	8
A fruição no cinema.....	10
A estética e a concepção da fruição na modernidade e pós-modernidade.....	13
A fotografia e a composição visual.....	17
A fotografia como antepassado do cinema e a sua relação com a arte.....	17
A questão da composição da imagem.....	19
O interesse pelas questões da memória.....	22
Referências e influências.....	24
Alterações ao guião inicial.....	30
Diário: Pré-produção, produção e pós-produção.....	34
Pré-produção.....	34
Produção.....	36
Estrutura, produção e pós-produção.....	37
Conclusão.....	41
Bibliografia.....	42
Anexos (Ficha de Filme; Cartaz; Divulgação/Promoção; Autorizações).....	44

Introdução

O presente relatório destina-se a acompanhar e a contextualizar todo o processo de criação e produção do filme TRAMA.

Este filme acontece como culminar de um processo de trabalho longo, de exploração não só de uma determinada realidade, como também de uma espécie de viagem interior que procurou não só conhecer um mundo específico, como de igual modo dar a conhecer perspectivas pessoais e inquietações próprias.

É um filme enquadrado no género documental, mas que se constrói através de uma perspectiva necessariamente pessoal, onde há espaço para a experimentação, para a encenação e para a reflexão.

Sendo o documentário um género em que a questão de autoria e da escolha são definidores, poderemos dizer que todo o documentário é pessoal, pois parte sempre do seu autor, das suas interrogações, formas de pensar e de olhar o mundo. Essa perspectiva pessoal estará sempre inerente ao filme.

No meu caso, enquanto pessoa com formação e trabalho realizado no campo das Artes Visuais, a ligação entre estas e o filme seria inevitável.

Assim, neste filme, a experimentação assume um papel importante, ao nível conceptual mas também de forma real e física.

A experimentação das imagens e a sua construção, desconstrução ou sobreposição estão presentes, não apenas na montagem, como também na escolha de determinados formas de olhar o espaço ou as pessoas e de os mostrar aos outros.

A experimentação física também existiu, a ligação dos materiais ao gesto e à acção, o interesse pelo contacto real e sensorial com elementos que depois são transpostos para a imagem fílmica.

O objecto fílmico surge aqui enquanto encontro de perspectivas, numa procura que condensa a vontade de interligar linguagens que remetem para as artes visuais, para a fotografia, e para linguagens artísticas que trabalham o corpo e com o corpo como a performance, o happening ou a dança.

Interessa-me assim pensar este filme como um objecto de criação num sentido mais lato, não tendo a necessidade de o categorizar ou rotular em determinado género, linguagem ou disciplina. Ele acontece enquanto reflexo da abordagem do seu autor, eu, a uma realidade, e da assunção plena de uma perspectiva pessoal dessa abordagem, com base na mistura de possibilidades e de linguagens artísticas que povoam o meu imaginário.

Existe a escolha assumida de um ponto de vista, de uma forma de olhar para determinada realidade, de a pensar, estruturar e mostrar aos outros.

Interessou-me abordar uma realidade, a da vida dos trabalhadores da indústria de lanifícios de uma região, através do olhar e das vivências das mulheres que fizeram parte de uma realidade que praticamente já não existe.

Esta escolha surge em mim de forma natural, não apenas pelo facto de me identificar com elas enquanto género, e enquanto mulher olhar a realidade também por esse prisma, mas devido a outro factor que para mim é bastante relevante, o facto de pensar a relação maquinal e industrial pelo lado feminino.

A relação a que se costuma dar o nome de *homem-máquina*, aqui transposta para a relação *mulher-máquina*, num sentido mais complexo do que apenas a ligação maquinal imediata do dia a dia de uma função, mas num percorrer de rotinas e memórias, como uma forma de abordar a história de uma região.

A memória e o arquivo são também questões que importa referir, pois percorrem todo o filme, são fulcrais na estrutura e na abordagem. O filme é o resultado de um cruzamento de diferentes memórias: as memórias dos lugares, dos espaços, as memórias das pessoas que estiveram nesses lugares durante muito tempo das suas vidas, e as minhas memórias, que percorro e me interessam por estes locais, conhecendo-os e explorando-os há já bastante tempo. E é neste cruzar e nesta mistura, a que se junta um arquivo físico de fichas de trabalhadores, que se começa a produzir o filme, numa analogia à produção de um tecido ou malha, e daí o nome do filme, Trama.

Ao pensar e defender este filme enquanto objecto de criação que é em tudo semelhante à criação de qualquer objecto artístico, faço uma interpretação da ideia de fruição, aqui aplicada ao objecto cinematográfico. Se a fruição existe no objecto artístico ela também terá de existir no objecto fílmico, e um pensar da arte, das suas relações, da estética e do posicionamento teórico em relação a ela são importantes. Importará também pensar de que forma a questão da fruição artística foi sendo pensada por diferentes filósofos ou pensadores. Assim como também importa pensar nos elementos formais e técnicos que dão corpo visível à obra, como se organizam, qual a importância que têm e de que forma influenciam a percepção e consequente fruição de uma obra.

Poder-se-ão assim acompanhar de seguida nestas páginas todas as reflexões, sobre não apenas o tema tratado, como também sobre as ligações conceptuais e formais do cinema à prática artística e à noção de fruição, qual a importância dada a estas questões, a ligação à fotografia e à composição visual e de que forma todo o filme foi pensado e estruturado.

TRAMA

“ AS LINHAS CRUZAM-SE NA FÁBRICA ”



SINOPSE:

“Deixo-me ir. Percorrendo espaços, sentindo os ecos, ouvindo as memórias. Agarro gente em forma de arquivo, sinto o frio e o vazio das fábricas que ficaram sozinhas.

Construo imagens, procuro sentidos. Faço uma escolha. O lado feminino das máquinas.

A partir daqui, a trama começa a ser urdida.”

Enquadramento conceptual e estético

O DOCUMENTÁRIO NUMA ABORDAGEM PESSOAL

Começo por fazer uma pequena reflexão sobre o que considero marcante no género documental em cinema, de que forma o penso e encaro, e quais os princípios norteadores que julgo fundamentais na criação de documentários.

Ao pensar no género documental penso num todo que é constituído por diversas partes, num conjunto de linguagens diferentes entre si que dão corpo a um género cinematográfico que parte do registo, da problematização e da reflexão de realidades não ficcionadas, olhando-a de uma forma que não a pretende adulterar ou mistificar.

O documentário olha o mundo, pensa-o e interpreta-o segundo o olhar do seu autor, e as realidades ou temas tratados estão ao nosso lado num sentido lato. Podem encontrar-se na nossa rua ou no outro lado do planeta, rodeiam-nos, e podem ser universos tão vastos como a vastidão do próprio mundo em que vivemos. É essa essência que liga o documentário às pessoas e à realidade.

O documentário pode assumir no meu entender a forma de confluência de várias linguagens, num género híbrido que pode conter tantas possibilidades de abordagem e de tratamento, quanto a diversidade dos seus autores. Isto, porque a questão da autoria e da escolha do ponto de vista do autor são elementos fundamentais no género documental, são as pedras de toque do discurso fílmico e da forma como um autor vê o mundo, quais as suas referencias culturais, sociológicas, históricas, políticas, etc.

Faz-se muitas vezes a ligação entre o documentário e a história do cinema. De facto, os primeiros filmes produzidos ilustravam realidades documentais, ou mais propriamente, cenas da vida quotidiana. São exemplo disto mesmo os filmes dos irmãos Lumière *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon (1895)* e *L'Arrivée d'un train à La Ciotat(1895)* numa perspectiva internacional ou os filmes de Aurélio da Paz dos Reis *“A Saída do pessoal operário da Camisaria Confiança”(1896)* e *“A chegada de um comboio americano a Cadouços”(1896)*, património ao que parece irremediavelmente perdido.

Importa assim distinguir este tipo de expressão inicial do Cinema a que muitas vezes se chama documentário, daquilo que realmente seria.

Tal como afirma Tiago Baptista, nesta altura assistimos a uma série de “caçadores de imagens” cujo objectivo era bem distinto do tipo de linguagem que lhe sucede, a procura era mais da ordem da representação do pitoresco numa tecnologia que era na época totalmente nova e inovadora.

“ [...]O interesse pelo cinema de alguns destes fotógrafos foi apenas temporário. Mas alguns deles tornaram-se importantes “caçadores de imagens”, expressão usada mais tarde para descrever o facto de trabalharem normalmente sozinhos, de se deslocarem a qualquer ponto do país em busca de assuntos actuais ou “pitorescos” e, finalmente, como maneira de os distinguir(retrospectivamente) dos “realizadores” mais sofisticados dos anos seguintes...”¹

¹ Tiago Baptista, Apordoc- Associação Pelo Documentário, *Panorama 2012, 6ª Mostra de*

Liga-se a esta noção de caçadores de imagens ou de operadores, a ideia de arquivo.

De facto, esta demanda em busca de realidades pitorescas, etnográficas ou de actualidades, constitui-se como um importante e precioso arquivo visual que deveria ser muito valorizado e que não deveria deixar de ser realizado nos nossos dias.

Não podemos é, no meu entender, confundir este tipo de registo fílmico com o género documental em cinema.

São realidades completamente distintas, embora possam, algumas das vezes partir de uma mesma realidade física.

E a grande diferença estará na concepção e na defesa teórica, na escolha e na intenção do autor.

Quando o dispositivo técnico passa a ser uma ferramenta e não um fim em si mesmo, temos a intervenção da intenção e do ponto de vista numa perspectiva autoral.

Assim, se olharmos para a história do filme documentário enquanto género autoral, vemos diferentes tipos de linguagens e de expressão utilizadas, e que podem ser tanto de ordem técnica como de ordem conceptual.

Se olharmos para alguns exemplos de autores que iniciaram uma abordagem pessoal e de autoria poderemos destacar Robert Flaherty e Dziga Vertov.

Se Flaherty opta por linguagens em que aborda as questões da intimidade, da convivência e das diferenças culturais filmando actores naturais, já Vertov preconiza uma defesa teórica que aplica na prática do chamado “Cinema-Verdade”. Assim, Vertov procura prescindir de tudo o que é subjectivo, de tudo o que é encenado ou recriado, sendo a câmara e o seu dispositivo técnico e óptico o meio ideal para atingir esta busca pela essência das coisas.

Embora com pressupostos completamente diferentes, estes dois cineastas são exemplificativos ou podem corporizar aquilo que será a partir daí a acção do género documental no cinema: um vasto campo que compreende a criação e a interpretação do mundo e das realidades que o compõem num sentido da consciência histórica, política, social e artística do seu autor. Este apresenta ao mundo essa mesma realidade através do seu olhar e com a ajuda da câmara, mas “filtrada” pelo pensamento e posta em prática através da montagem e do som. Também com as chamadas Sinfonias Urbanas dos anos 20 e 30 do século XX, houve um passar da simples “caça” das imagens, neste caso das cidades, das suas vidas e dos seus ritmos, para uma visão muito mais trabalhada e de cariz autoral em que os seus criadores, de que foram expoentes europeus Vertov e Ruttmann. Aqui encontramos uma aproximação grande do filme documental a uma estética artística que tem preocupações visuais fortes, ligando o ritmo das imagens e a forma como eram colocadas na montagem como forma de dizer, um discurso directo e assumido da visão de quem filma.

Aquilo que procurei trabalhar neste filme foi a construção de uma realidade que ia muito para lá da recolha de imagens e do registo das pessoas.

Poderia ter registado os espaços, colocado as pessoas lá dentro e registado reações e discursos, sem condicionar absolutamente nada. Juntar os elementos e registar. Depois poderia montar e mostrar.

Nada disso me interessou. O que quis fazer foi criar um sentido formal e emocional para todo o filme, um envolvimento, em que as peças se fossem juntando aos poucos, criando um fio de pensamento condicionado pela forma como interpretei e

senti esta realidade, sem adulterar, mas escolhendo. E isso foi feito pelas perguntas que escolhi fazer durante as entrevistas, pelos sentidos que me interessou explorar, pela construção de imagens, pela encenação e pela ligação do corpo com o espaço.

Pela minha visão, pelas minhas referências, por aquilo que considero visualmente e artisticamente válido. Por uma visão de autor assumida.

E é dentro desta ideia de autoria e de criação que tem sentido, no meu entender, a questão do cinema, e do documentário enquanto disciplina que alberga diferentes géneros e linguagens, poder produzir obras que são por vezes de um cariz eminentemente plástico ou artístico, no sentido duma aceção da noção de fruição.

Se pensarmos no filme documentário como um objecto artístico em si mesmo, que congrega visões, pulsões, inquietações do seu criador associados a uma linguagem que interpele os nossos sentidos, poderemos falar da noção de fruição.

E esta questão tem para mim especial importância, o pensar o cinema enquanto objecto artístico, enquanto uma ferramenta que é utilizada para expressar emoções e inquietações, como poderíamos utilizar outro qualquer dispositivo, linguagem ou material. Obviamente que em cada um dos médiuns artísticos há linguagens próprias e específicas, mas se a entrega à obra e a sua produção forem de cariz artístico, no resultado poderá haver sempre fruição.

O cinema poderá assim ser encarado enquanto médium que o criador utiliza para expressar as suas ideias, concepções ou visões, tal como o Desenho, a Pintura, a Escultura, ou qualquer outra denominada arte visual.

A FRUIÇÃO NO CINEMA

Quando questiono a questão da possibilidade de fruição no Cinema, estou à partida a explorar relações e interligações que não serão de associação imediata como acontece por exemplo com o cinema que se liga eminentemente a uma construção em que o seu objecto é fundamentalmente plástico, em que a forma, o ritmo e a cor têm papel de assumido destaque, e em que a procura principal se liga a elementos visuais.

É o caso de Cinema Abstrato que procurava acima de tudo uma linguagem plástica, em que as formas, o ritmo e a montagem assumiam um papel plástico e visual. Aqui essa ligação é imediatamente reconhecida.

Enquanto criadora, interessa-me pensar e questionar esta temática da relação de determinado tipo de produção cinematográfica com a noção de objecto artístico e de fruição.

Penso que noutro tipo de linguagens cinematográficas que não aquelas eminentemente visuais, como por exemplo o cinema documental, essa ligação à noção de objecto artístico e de fruição poderá também ser encontrada.

Existe em determinado tipo de cinema uma comunicação entre a criação (obra) e o espectador (público) que é uma comunicação que segue os pressupostos da comunicação artística. Interessa perceber de que forma se processa essa comunicação.

Determinados filmes ou obras de cinema, tal como outras obras artísticas (sejam desenho, pintura, escultura ou quaisquer outras) têm a capacidade de interagir

com os nossos sentidos de uma forma emocional e sensorial imediata e que é depois mediada pela razão ou intelectualizada.

O fenómeno artístico enquanto relação de comunicação dinâmica entre obra e espectador é algo dinâmico e que tem várias possibilidades de existência física, assim como o tem ao nível da fruição.

Algumas obras cinematográficas encaixam-se neste campo em que poderão ser encaradas enquanto objecto artístico, passíveis de serem fruídas como qualquer outra obra mais ligada à esfera das artes visuais.

Umberto Eco reflete aqui a partir das teorias enunciadas por Luigi Chiarini, acerca da relação de fruição que existe por parte do receptor de diferentes linguagens artísticas, neste caso a Literatura e o Cinema:

*“ [...] Chiarini insiste na diferença substancial entre uma arte que se serve de **palavras-conceitos** e uma arte que se serve de **imagens**; e devemos pensar que no primeiro caso (o da literatura) o fruidor é estimulado por um signo linguístico recebido de forma sensível mas usufruído apenas por meio de uma operação mais complexa, embora imediata, de exploração do “campo semântico” conexo com aquele signo, de modo que, acompanhado pelos dados contextuais o signo deixará de evocar na acepção adequada da palavra, uma série de imagens capazes de estimular emotivamente o receptor. Pelo contrário, no caso da estimulação por meio da imagem (e é o que se passa com o filme), o percurso é justamente o inverso, e o primeiro é fornecido pelo dado sensível ainda não racionalizado e conceptualizado, recebido com toda a vivacidade emotiva que comporta. Por outras palavras [...], a primeira reação perante a imagem não é intelectual, mas também não é “intuitiva” [...], é totalmente fisiológica: a pulsação cardíaca acelerada precede toda a compreensão e decantação crítica do dado, o esboço de resposta motriz revelado pelo electroencefalograma precede não apenas o acordo da inteligência, mas também o da fantasia.”²*

Assim, se considerarmos que a fruição acontece com uma arte que “se serve de imagens” podemos relacionar este conceito tanto com o Cinema como com as Artes Visuais.

Nestes dois tipos de linguagem artística existe uma recepção emocional e sensorial do objecto apreendido. O nosso lado fisiológico, os nossos sentidos, são os primeiros a receber o estímulo enviado pelo objecto, sem que exista uma mediação intelectual. A intelectualização da emoção e dos dados recebidos pelos sentidos acontece num segundo momento. A primeira abordagem à obra estará sempre relacionada com o sentido emocional.

Olhemos ainda para outro autor que se debruça sobre a questão da sinestesia na recepção do objecto artístico, especialmente o objecto cinematográfico:

“[...] Por isso a imagem cinematográfica, na sua concretude perceptiva audiovisual, deve ser compreendida como um resultar sensorial e cognitivo complexo, no âmbito do qual concorrem, no sentido da sua “tradução” pelo organismo, uma multiplicidade de factores que se estendem desde as especificidades fisiológicas próprias do humano até à experiência e conhecimentos que adquire no decurso da sua existência.”³

² Umberto Eco, “A definição da arte”, (2008) Edições 70 Arte e Comunicação, 189-190

³ Ângelo de Sousa, “A sinestesia como dimensão na poética e na estética cinematográfica”, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias/ Departamento de Estudos Cinematográficos, Lisboa 2011

Podemos assim compreender que existe uma ligação inequívoca entre Artes Visuais e Cinema na forma como recepcionamos os dados sensíveis que não são enviados, sendo a nossa percepção em primeiro lugar da ordem dos sentidos e por isso emocional, dando depois lugar a uma racionalização ou intelectualização das sensações apreendidas.

Teremos ainda de pensar na importância que terá a **acção** na questão da fruição artística.

Voltemos ainda a Umberto Eco e à comparação que o filósofo faz entre cinema e literatura enquanto artes da acção:

[...] Ora, a diferença entre acção fílmica e acção narrativa parece ser a seguinte: o romance diz-nos “aconteceu isto, depois aconteceu isto, etc.” enquanto o filme nos coloca perante uma sucessão de “isto+isto+isto, etc”, uma sucessão de representações de um presente, hierarquizáveis apenas na fase da montagem. “⁴

Assim, enquanto na literatura essa acção é “contada”, no cinema ela é “representada” e colocada numa sequência fílmica através da montagem. Se pensarmos na acção como elemento constituinte do objecto cinematográfico. Em grande parte das criações esta acção surge associada ao conceito de narrativa, ou seja, há todo um discurso sequencial e que normalmente ocorre numa progressão temporal que tem início, desenvolvimento e desfecho. Isto tanto acontece no cinema de ficção como no cinema documental. Aquilo que podemos pensar quando pensamos em fruição, é que pode existir nessa narrativa algum grau de descontinuidade e de flutuação, que tem como principal objectivo o de dar “tempo de fruição” ao espectador. Esta descontinuidade pode existir enquanto pausa na narrativa sequencial, em saltos temporais, silêncios ou passagens para realidades menos físicas e objectivas.

No que se refere a esta questão, a escolha de muitos dos planos que foram filmados para Trama foram pensados desta forma, escolhendo a estaticidade em detrimento da acção e da montagem de cenas. Tanto os planos das jovens como os das senhoras foram trabalhados no sentido de pensar a imagem como um todo, que não é ligado a outros planos por montagem, cada um funciona por si mesmo, a acção existe no nosso pensamento e no que vamos ouvindo e refletindo enquanto olhamos a imagem.

Interessou-me procurar uma carga dramática nalgumas destas imagens, relacionando o corpo com os espaços em que estavam e procurando construir imagens fortes, e com tempo para serem vistas e apreendidas pelo espectador. Como analogia parece-me pertinente este excerto de Fernando Pessoa acerca do “Marinheiro”:

[...] Chamo teatro estático aquele cujo enredo dramático não conduz acção- isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir acção; onde não há conflito nem perfeito enredo.

Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a acção nem a progressão e consequência da acção- mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações [...] Pode haver revelação

⁴ Umberto Eco, “A definição da arte”, (2008) Edições 70 Arte e Comunicação, 192

de almas sem acção, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade.”⁵

Importa ainda pensar na questão da impossibilidade de fechar uma obra em si mesma e nos pressupostos do seu criador. A verdade é que a noção de objecto artístico não existe apenas pelo lado da criação, ela só acontece quando existe uma comunicação sensível entre obra e público.

A arte, na sua complexidade, só poderá ser completada por quem a percebe. Cada um de nós dará um sentido próprio e pessoal a determinado objecto artístico, tendo por base as suas convicções, concepções, referências, etc.

Ao pensarmos esta temática teremos sempre de referir o princípio de “obra aberta” enunciado por Umberto Eco em 1958. Nele está evidenciado o facto de um objecto artístico não encerrar em si mesmo uma única fruição e uma única interpretação.

“[...]o objecto fruído por uma pluralidade de fruidores, cada um dos quais sofrerá a acção, no acto de fruição, das próprias características psicológicas e fisiológicas, da própria formação ambiental e cultural, das especificações da sensibilidade que as contingências imediatas e a situação histórica implicam; portanto, por mais honesto e total que seja o empenho de fidelidade à obra que se frui, cada fruição será inevitavelmente pessoal e verá a obra num dos seus aspectos possíveis. O autor não ignora geralmente esta condição de situacionalidade de cada fruição; mas produz a obra como “abertura” a estas possibilidades, abertura que, no entanto, oriente tais possibilidades, no sentido de as provocar como respostas diferentes mas conformes a um estímulo definido em si. A defesa desta arte dialéctica de “definitude” e “abertura” parece-nos ser essencial a uma noção de arte, como facto comunicativo e diálogo interpessoal.”⁶

A recepção de uma obra cinematográfica não será assim recebida em massa (como defendia Walter Benjamin) , ao invés, cada espectador irá completar os estímulos sensoriais que lhe são enviados, utilizando as suas concepções e convicções pessoais, referências históricas, políticas, morais, etc.

A ESTÉTICA E A CONCEPÇÃO DA FRUIÇÃO NA MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE

Quando falamos em fruição artística relativamente ao objecto cinematográfico, estamos então a falar da comunicação que existe entre a obra e o espectador, sendo essa relação sempre alvo de mediação.

A verdade é que a relação com uma obra de arte, seja ela em que médium for, será sempre feita através de um conjunto de mediações subjectivas, históricas e culturais.

Há e haverá sempre um desfasamento entre autor e espectador, nunca será possível haver uma fruição imediata, ela não existe no mesmo momento em que existe a criação. Claro que nesta linha de pensamento não estarão colocadas as artes da acção como por exemplo o happening, a composição coreográfica em tempo real ou a active painting, apenas para dar alguns exemplos.

Na grande maioria dos casos, de que é também exemplo a criação cinematográfica, existe um espaço temporal e um espaço mental que separa criador e espectador.

⁵ Fernando Pessoa, “Obra em prosa de Fernando Pessoa”, Edição nº 140970/4219 Publicações Europa América, 153

⁶ Umberto Eco, “A definição da arte”, (2008) Edições 70 Arte e Comunicação, 153-154

Assim, esta relação estética não assenta na coincidência entre os dois momentos, não fruimos a obra ao mesmo tempo que ela é produzida, existe uma mediação. No Cinema, para além dos factores enunciados de seguida, existe ainda uma outra mediação, esta de ordem mecânica, ou seja, existe um aparelho ou dispositivo que irá ajudar o criador a construir a obra, e só depois de vários procedimentos de ordem técnica, ela estará acessível para ser apreendida pelo espectador. Existe uma relação de ordem maquinal em que a ideia é executada por intermédio de um mecanismo complexo e com várias etapas.

Existe sempre na relação de fruição um conjunto de factores que irão influenciar de forma determinante o modo como apreendemos o que vemos e ouvimos.

A História da Arte tem também um papel fundamental na forma como apreendemos um objecto artístico, pois a nossa “visão” de uma série de contextos imagéticos está moldada por aquilo que fomos criando e documentando ao longo do passar dos tempos.

Diferentes filósofos e pensadores se debruçaram sobre a questão da apreensão do objecto artístico e conseqüente fruição, sendo interessante voltar a olhar para algumas destas concepções segundo o ponto de vista da criação cinematográfica. Muito foi já teorizado sobre a arte e a sua essência, aliás, essa é uma das principais demandas da Estética enquanto disciplina filosófica.

Kant, no século XVIII considerava os conceitos de Belo e Sublime como algo que deveria ser procurado na produção artística. O artista era na concepção kantiana um génio criador que estava imbuído de algo transcendente que o fazia criar objectos belos e originais num sentido próximo da sacralização da arte e do acto criador.

Walter Benjamin, já nas primeiras décadas do século XX, continua este tipo de concepção ao defender a *aura* da obra de arte. Este teórico da arte tem uma visão algo pessimista, o que é normal dado o contexto histórico, e que se torna interessante de abordar e questionar quando pensamos o objecto cinematográfico enquanto objecto artístico.

Walter Benjamin é um autor, tal como outros, que pensa a Modernidade e os novos caminhos expressivos que se começam a antever, criticando e enumerando na sua perspectiva os problemas que se poderão colocar à prática artística. Entre eles está o da possibilidade de reprodução técnica de uma obra de arte.

Questiona-se sobre o que acontecerá à qualidade de determinada obra quando reproduzida através de meios técnicos ou mecânicos.

Esta reprodução técnica representa para o autor uma espécie de “profanação” do lado *aural* da obra de arte, perdendo o seu valor de culto e passando a ter um valor de troca, tornando-se assim num bem de consumo.

Esta perda da aura levaria a um empobrecimento da experiência estética, embora permitisse uma democratização da arte.

Vejam-se alguns excertos da sua obra de 1936 “*A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*”:

“[...] Poderia caracterizar-se a técnica de reprodução dizendo que liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição. Ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa. Na medida em que permite à reprodução ir ao encontro de quem apreende, actualiza o reproduzido em cada uma das situações.”

“[...] Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é uma condição imposta do exterior para a sua divulgação em massa, contrariamente ao que sucede, por exemplo, com obras literárias ou de pintura. A reprodutibilidade técnica da obra cinematográfica tem o seu fundamento

directamente na técnica da sua reprodução. Esta possibilita não só a sua imediata divulgação em massa, como também a impõe. Impõe-a porque a produção de um filme é tão cara que alguém que pudesse, por exemplo, comprar um quadro, não poderia certamente dar-se ao luxo de comprar um filme.”

“[...] A realização de um filme, especialmente de um filme sonoro, proporciona um espectáculo como nunca anteriormente, em tempo ou lugar algum, tinha sido imaginável. É um processo onde não existe nenhum ponto de observação que permita excluir do campo visual o equipamento de registo, de iluminação, o pessoal de apoio, etc. (A não ser que a pupila do espectador coincidisse com a lente da câmara.) [...] no estúdio cinematográfico, o equipamento penetrou de tal forma na realidade que o seu aspecto puro, livre dos corpos estranhos do equipamento, é o resultado de um procedimento particular, nomeadamente do registo de um aparelho fotográfico ajustado expressamente e da sua montagem com outros registos do mesmo tipo.”

“[...] A reprodutibilidade técnica da obra de arte altera a relação das massas com a arte. Reaccionárias, diante, por exemplo, de um Picasso, transformam-se nas mais progressistas frente a um Chaplin.”⁷

Este autor defende assim, como se vê, uma visão que procura a identidade da arte na sua originalidade, no aqui e agora, e em que não haja, ou que esta seja a menor possível, a intervenção de uma mediação através de aparatos técnicos ou tecnológicos.

Existe ainda a alusão à questão do *espectáculo*, enquanto elemento aglutinador das massas e algo alienador, já um pouco na esteira do que viria depois a ser escrito e defendido em forma de reflexão-manifesto, pelo escritor e pensador francês Guy Debord “*A Sociedade do Espectáculo*” (1967).

Parece-me que quando encaramos determinado objecto artístico, seja produzido em que médium for, como algo estanque ou imutável estaremos a incorrer numa visão algo redutora.

O objecto artístico é algo que possui um sentido dinâmico, pois é o sujeito, através da mediação, que lhe confere um significado final.

E a questão da originalidade da obra, também já referida em Kant, acaba por ser rebatida pela própria História da Arte e pela evolução dos movimentos artísticos. A modernidade, e depois a contemporaneidade da arte, vieram mostrar que existem muito mais possibilidades de encarar o fenómeno artístico e criativo, do que apenas aquele que o aborda na perspectiva da produção de algo *novo* ou *original*.

Senão como poderiam ser encaradas as novas vanguardas artísticas do início do século XX como por exemplo o dadaísmo e as colagens cubistas?

Assistiu-se historicamente na modernidade artística, a uma tendência marcada para o aparecimento de uma arte anti-retiniana, ou seja, não meramente visual, havendo a procura de sentidos e conceitos que acabam por dar a primazia ao conteúdo em detrimento da forma.

Assiste-se à libertação da arte de inúmeros constrangimentos, havendo agora uma enorme multiplicidade de caminhos, um grande pluralismo artístico e um “disparar” de vanguardas que começam nos anos 40 e 50 com o Expressionismo Abstracto e que vai ser potenciado nos anos 60 e 70 com novas abordagens que misturam inúmeros médiuns, disciplinas e fisicalidades.

⁷ Walter Benjamin, “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, (sem edição), segunda versão do texto de 1955

Esta rápida aceleração de movimentos e linguagens artísticas leva o filósofo Arthur Danto a defender *o fim da arte*, no sentido em que esta seria agora da ordem do conceptual, relegando para segundo plano o visual, deixando assim de ser necessário atingir a categoria de produção de algo novo.

A modernidade abre caminho à contemporaneidade artística e assume a partir desta altura caminhos próprios e fracturantes.

Começa também a aparecer um fenómeno bastante interessante no campo artístico e conceptual e que se relaciona com a questão da *apropriação*.

Nesta tendência existe a perda de referencial do valor de original do objecto enquanto primordial, havendo uma apropriação formal e também grande parte das vezes física de objectos pré-existentes, que são conceptualmente transformados pelo artista e que voltam a ser encarados como passíveis de fruição.

Um dos expoentes deste tipo de trabalho, no sentido de uma apropriação mais imediata e visível, foi, mais tarde, Sherrie Levine, com trabalhos como por exemplo a série de fotografias de Walker Evans que por si foram de novo fotografadas e apresentadas ao público.

Na perspectiva de Walter Benjamin seria talvez uma exponencial perda de carácter do objecto artístico, uma vez que a mediação técnica era dupla, assim como a multiplicação da mesma imagem acontecia também de forma dupla.

Também Dara Birnbaum foi exemplo, neste caso no vídeo, da utilização e apropriação de imagens pré-existentes de produções televisivas e afins, reinterpretando e dando novos significados formais e conceptuais à obra produzida enquanto resultado final.

Em Trama existiu a apropriação física das imagens de muitas pessoas, que estavam contidas nas fichas e arquivos recuperados, tal como de elementos gráficos, plantas das fábricas (que não entram no filme), ou das anilinas industriais esquecidas na tinturaria, que foram utilizadas para realizar a parte da cor.

Também no início do filme, quando explico o meu interesse pelos registos e fragmentos pessoais como fotografias, cartas ou bilhetes, estamos perante uma apropriação de objectos de pessoas que não sei quem foram, o que faziam ou de onde eram. Todos estes objectos e imagens foram apropriados, devido a essa vontade de construir histórias através desses fragmentos esquecidos que pelas mais variadas razões foram ficando esquecidos ou perdidos, e que foram recuperados em locais improváveis como feiras.

Esta apropriação física é um dos elementos importantes para mim, e que surge como ponto de partida para o filme e para o sentido que irei criar em todo ele.

Hoje em dia, na contemporaneidade artística, as fronteiras que delimitam o que é ou o que poderá ser arte, são muito ténues ou praticamente inexistentes.

A libertação dos formalismos académicos que “agarravam” a prática artística a disciplinas estanques e a técnicas específicas é agora uma realidade.

Pensamos hoje a arte e a criação enquanto processo lato, em que quase tudo é possível, dando por isso azo também a que muitas más interpretações sejam possíveis, mas a verdade é que podemos criar algo artisticamente válido recorrendo a um grande número de médiuns.

Assim sendo, e na forma como encaro o processo de criação, penso a criação cinematográfica como estando totalmente equiparada à criação plástica (como pintura, escultura ou desenho), em que o criador utiliza um dispositivo técnico e óptico (tal como na fotografia) enquanto ferramenta para “compor” o seu mundo, tal como o pintor utiliza um suporte bidimensional e o escultor uma peça tridimensional.

É desta forma que encaro este filme, Trama, pois ele é o resultado de um conjunto de ideias, vontades e inquietações que foram condensadas numa criação pessoal que utilizou o filme enquanto veículo de expressão. Nele estarão também espelhadas a forma como encaro a realidade e as minhas referências enquanto ser individual inserido num colectivo, com referências históricas e artísticas, com a noção de um passado e da forma como outros trabalharam temas ou técnicas semelhantes.

A ligação à fotografia e à composição visual são também importantes e ajudam a olhar para o filme.

FOTOGRAFIA E A COMPOSIÇÃO VISUAL

A fotografia como antepassado do cinema e a sua relação com a arte

O cinema tem uma ligação umbilical com a fotografia, e por isso talvez importe pensar um pouco neste dispositivo técnico e óptico, assim como nas relações que teve com a produção de objectos artísticos.

Enquanto antepassado do cinema, a fotografia utiliza mecanismos ópticos e técnicos para a produção das suas imagens que são muito semelhantes ao cinema, sendo que o cinema tem mais tarde o poder de utilizar e relacionar os conceitos de espaço e de tempo.

Acho interessante pensar e olhar para as relações e ligações que a fotografia teve e tem com a arte, essa relação que foi durante muito tempo difícil e conflituosa. Por surgir numa altura em que a Pintura se encontrava “mergulhada” no fim do Romantismo e início do Realismo, a Fotografia foi vista como algo ignóbil e mecânico que vem retirar lugar à expressão considerada capaz de uma representação válida da realidade (a pintura).

Visto de outro prisma, o prisma das vanguardas artísticas, a Fotografia vem libertar a Pintura e de um modo mais lato, toda a arte, da representação da realidade, começando aqui uma abertura que irá levar à Abstracção. Segundo esta perspectiva, agora já existe um meio técnico capaz de o fazer.

É na esteira desta ideia de libertação que começam a eclodir inúmeros movimentos que se opõem à representação mimética daquilo que existe e se começa a dar primazia ao mundo interior do criador.

Nos primórdios da fotografia, assim como nos primórdios do cinema esta era a sua principal função, ou seja, estas novas possibilidades técnicas tinham como intenção primordial a da representação da realidade tal como ela se apresentava visível. Tanto os primeiros fotógrafos como os primeiros operadores de cinema captavam poses e momentos, procurando retratar de forma fiel a realidade social, histórica e etnográfica.

A questão da autoria e da intenção aparece mais tarde, quando se começa a encarar estes novos meios técnicos como ferramentas úteis e válidas para transmitir valores, conceitos ou ideias.

A intenção do criador (fotógrafo ou cineasta) começa então a ser algo importante e marcado, conferindo às obras um peso diferente do da mera reprodução da realidade. Mesmo se pensarmos na fotografia documental ou nos filmes documentais que exploram o lado realista, estamos sempre a ver a realidade

filtrada pelo seu criador, ou seja, vemos aquilo que é real e existe, sim, mas segundo uma perspectiva própria e vincada: a de quem criou a obra. Esta noção de ponto de vista e principalmente a noção de escolha, assumem grande importância na criação, quer ela seja fotográfica ou cinematográfica. Mesmo o tão famoso “momento decisivo” de Henri Cartier-Bresson não é mais do que uma escolha consciente do autor em que intervêm diferentes factores, desde a concepção teórica às questões de composição topófila, em que são analisadas e as relações formais entre elementos que constituem a imagem. Não escolhemos apenas o assunto ou tema abordado, mas sim qual a perspectiva sob a qual o queremos abordar, e também a “forma” que lhe queremos dar, ou seja, de que forma queremos que os outros vejam a realidade que mostramos.

A crítica à fotografia enquanto arte começa quando esta técnica começa a ser utilizada para representar assuntos e temas que anteriormente eram abordados na pintura. Muitas destas imagens foram apresentadas nos salões parisienses e nas grandes exposições, criando reacções muito adversas tanto na comunidade de pintores (principalmente) como também junto a críticos de arte. Muitos foram os pintores académicos, como por exemplo Ingres, que se apoiaram nesta concepção contra esta nova técnica, defendendo que a fotografia nunca poderia ser elevada à condição de arte, e em conjunto com outros seus pares participa num manifesto em 1862 que se opunha à fotografia. Charles Baudelaire também surge como um crítico acérrimo da fotografia enquanto arte, mas ao lermos com atenção a carta que escreve ao director da Revue Française sobre o salão de 1859 em Paris, para além do seu lado espirituoso, salta à vista que o preconceito “anti- fotografia” seria mais um receio de que a arte se virasse para a representação da realidade do mundo em detrimento das realidades interiores dos artistas. De qualquer das formas para este crítico a fotografia não cabia na categoria de arte e deveria ser remetida o mais rapidamente possível a técnica auxiliar da ciência e das artes.

“[...] Nestes dias deploráveis, produziu-se uma nova indústria que muito contribuirá para confirmar a idiotice da fé que nela se tem, e para arruinar o que poderia restar de divino no espírito francês. Essa multidão idólatra postulou um ideal digno de si e apropriado à sua natureza, isto está claro. Em matéria de pintura e de escultura, o credo actual do povo, sobretudo na França (e não creio que alguém ouse afirmar o contrário) é este: “Creio na natureza e creio somente na natureza (há boas razões para isso). Creio que a arte é e não pode ser outra coisa além da reprodução exacta da natureza (um grupo tímido e dissidente reivindica que objectos de carácter repugnante sejam descartados, como um penico ou um esqueleto). Assim, o mecanismo que nos oferecer um resultado idêntico à natureza será a arte absoluta”. Um Deus vingador acolheu as súplicas da multidão. Daguerre foi o seu Messias. [...] Estou convencido de que o progresso mal aplicado da fotografia muito contribuiu, como aliás todo o progresso puramente material, para o empobrecimento do génio artístico francês, já tão raro. [...]

Dia a dia, a arte perde o respeito por si mesma, prosterna-se diante da realidade exterior, e o pintor torna-se cada vez mais inclinado a pintar, não o que sonha, mas o que vê.”⁸

⁸ carta enviada por Baudelaire ao director da revista “Revue Française” sobre o salão de Paris de 1859, tradução de Ronaldo Entler, “Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia” FACOM, nº17, 1º semestre de 2007, 10-13

Como defende Ronaldo Entler na sua análise a este texto e às posições críticas de Baudelaire relativamente à fotografia:

“[...] O que parece assustar Baudelaire não é a fotografia em si mas, com a devida razão, seu discurso anacrónico, ingénuo e, no entanto, amplamente respaldado por um público burguês de gosto recém-formado, ávido por consumir todo o tipo de novidade.”⁹

Este conflito vai permanecer na ordem do dia durante algum tempo, até a pintura encontrar um caminho que a vai afastar da representação fiel (apenas) da realidade e a fotografia vai também procurar encontrar caminhos que a levam para uma autonomia de linguagem.

Durante algum tempo a fotografia e de um modo análogo o cinema foram encarados de um modo fechado, no sentido em que era defendido que nenhuma das duas linguagens seria capaz de escolher o que queria representar, ou dito de outra forma, de compor.

Se pensarmos nos primórdios da fotografia rapidamente chegamos à câmara escura, que foi um mecanismo que começou a ser utilizado pelos pintores renascentistas que davam na época os primeiros passos na descoberta das noções de perspectiva aplicada ao desenho. Aqui, este processo auxiliar do desenho era utilizado como forma de colocar a realidade dentro de determinado enquadramento, previamente escolhido pelo pintor, e que o iria depois representar em desenho ou pintura.

A fotografia vai adaptar o conceito de câmara escura mais tarde, sendo que a imagem que anteriormente aparecia no vidro para onde o pintor olhava irá ser projectada sobre uma superfície fotosensibilizada onde passará a ficar gravada. A utilização da fotografia, e de modo análogo do cinema, enquanto mecanismo capaz de reproduzir a realidade irá mais tarde atingir um novo patamar, quando se interpõe entre o objecto e o mecanismo, a intenção do criador.

A partir deste momento, as noções de composição serão aqui tão válidas como em qualquer outro médium.

A questão da composição da imagem

A forma como a realidade pode ser composta, construída ou até encenada, surge como algo de grande relevância e que depende antes de tudo o resto de qual a intenção de quem cria a imagem, neste caso concreto, quem filma ou fotografa essa mesma realidade.

E a concepção de que não podemos compor uma realidade que já existe é facilmente rebatível:

“[...] Seja como for, a ideia de que uma fotografia não pode compor é problemática pelo menos por duas ordens de razões: primeiro, não está fora do alcance da fotografia registar uma situação “encenada” (ou seja, composta)- e isto não só pelo lado das coisas, essas mesmas cuja encenação se pretende fotografar, mas também pelo lado da máquina, do ponto de vista, cuja localização pode ser rigorosamente determinada em função de decisões compositoras e não menos determinadas; e em segundo lugar, mesmo que nem a localização da máquina nem

⁹ Ronaldo Entler, “Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia” FACOM, nº17, 1º semestre de 2007, 9

a das coisas tivesse sido previamente determinada, e porque a fotografia não se reduz à máquina fotográfica propriamente dita, haveria sempre a possibilidade de acrescentar ao trabalho mecânico e químico da película o trabalho pessoal de laboratório.”¹⁰

A composição é assim algo essencial na criação enquanto forma objectiva de executar escolhas.

A forma como colocamos e distribuimos diferentes elementos num suporte, obedece a uma organização formal que se prende com as noções de composição, devido ao facto de estas, embora não sendo rígidas ou estanques, serem a ferramenta para transmitir de uma forma mais bem conseguida ao nível formal, sentimentos ou sensações.

Podemos encarar a composição visual de determinada imagem como um jogo de relações espaciais e formais entre os diferentes elementos que a compõem, sendo a sua análise um elemento importante para a sua apreensão.

A forma está construída de maneira a que o conteúdo seja apreendido de uma forma mais imediata, sendo o nosso olhar capaz de ligar zonas dessa mesma imagem compondo-as ou colocando-as em conjunto.

Rudolf Arnheim, que teorizou largamente sobre estas relações formais:

“[...] Qual é a finalidade da composição? Qual é a justificação para a tornar indispensável? A suposição geral parecia ser a de que a composição serve para produzir um todo bem organizado com a finalidade de criar uma ordem agradavelmente harmoniosa; e, certamente, a ordem é necessária para tornar compreensível uma manifestação artística. Contudo, a ordem é só um meio para atingir um fim. Tornando a disposição das formas, das cores e dos movimentos definidos, inequívoca, completa e concentrada no essencial, ela organiza a forma para se ajustar ao conteúdo. É, antes de tudo, ao conteúdo que a composição se refere.”¹¹

Existem na teoria da composição algumas regras e leis (proximidade, encerramento, boa-continuação, semelhança) que equacionam a percepção dos elementos enquadrados num determinado espaço ou num determinado formato. Fazendo uma analogia entre os formatos da Pintura e do Cinema, teremos neste um écran que corresponde à moldura/formato/espaço-caixa. Aqui, as “formas” serão colocadas de um modo específico, a realidade poderá ser composta ao nível formal, na disposição dos diferentes elementos que compõem a cena, mas também na própria encenação, que no caso de existir, será “mostrada” segundo um esquema de composição visual que obedeça à ideia que o criador quer transmitir.

O cinema que trabalha com a captação de imagens reais, não encenadas, como o documentário, tem em si sempre um grande manancial expressivo e criativo. Mesmo ao captar determinada imagem de um local ou situação, o realizador/cineasta/criador, poderá sempre “interpretar” esta mesma imagem, mostrando-a segundo o seu ponto de vista, a sua escolha e a sua intenção. Tem à sua disposição mecanismos formais como por exemplo o enquadramento, a escolha do tipo de plano, a utilização da luz e das luminosidades e do tratamento de cor, que ao serem trabalhados de forma intencional e por vezes inusitada, vão ser portadores de uma subjectividade emocional que a pura representação mimética da realidade visível não traduz.

¹⁰ José Vaz, “Temas de Composição”, 2003, Estudos de Composição/Fbaup, 37

¹¹ Rudolf Arnheim, “O Poder do Centro”, 1988, Edições 70, 281-282

O lado plástico de uma imagem é assim, no meu entender, algo de extrema importância, pelo que a cor, o tratamento que lhe é dado, as ambiências, as texturas, a iluminação e o seu tratamento, a forma como os elementos são enquadrados na imagem, etc, são características fundamentais para que consigamos transmitir a quem vê estas imagens algum tipo de carga simbólica, sentimentos e sensações.

Em Trama, os planos foram pensados assim, quer no sentido compositivo, quer de uma forma mais fotográfica, e isto devido à escolha de planos fixos em que procurei a imobilidade dos espaços e também nalguns dos casos dos intervenientes das cenas filmadas.

Pensei na imagem como algo independente e que pudesse ter força visual por si mesma. Escolhi os locais de forma a criar determinado ambiente e sensação.

O enquadramento, o peso visual, as linhas de força das imagens foram pensadas e transpostas para os planos, e daí surge a encenação.

Foram de igual modo trabalhadas as texturas e a cor de forma a traduzir a subjectividade emocional referida anteriormente, por intermédio da desaturação e criação de uma paleta de cor que permitisse uma maior ambiguidade cromática.

Importa também referir em na relação do filme com a Fotografia, o uso intencional de imagens fotográficas de Lewis Hine, enquanto elementos de carga simbólica forte que ajudaram a construir um contexto emotivo e sensorial.

Paralelamente à importância do tratamento visual das imagens, tem também especial importância no cinema o som, no sentido em que tem o enorme poder de ajudar a construir as imagens.

O som tem características expressivas tão ou mais relevantes que a construção plástica das imagens. Ele molda a forma como olhamos para determinado contexto, evoca sentimentos e sensações, cria carga dramática ou por exemplo um sentido mais leve e cómico de determinada acção.

No filme, o som foi criado por um compositor, que em articulação com a minha forma de ver esta realidade, as minhas referências, e sentidos que queria dar ao todo, criou de raiz uma paisagem sonora para uma sequência de imagens, criando depois a partir daí uma variação ao tema.

Sempre considerei esta ligação ao som fundamental, penso que a construção sonora de uma imagem é tão importante como a construção da imagem para o som. E se isto é verdade para um tema musical, também o é para a som das vozes e dos registos. Procurei utilizá-los desta forma, não como acessório da imagem, mas como elemento em si mesmo, independente e com força e carga emocional própria e definitiva.

Assim sendo, e ainda relativamente à ideia de composição em cinema, estaremos não apenas a considerar as questões topófilas das relações entre os elementos visuais que constroem uma imagem, como estamos também a considerar o som e a forma como ele existe num filme.

O INTERESSE PELAS QUESTÕES DA MEMÓRIA

Existe neste filme, desde o início até ao fim, a ligação às questões que se prendem à noção de memória.

Esta é uma temática que me interessa particularmente há já bastante tempo.

A memória é construtora de identidades, da individual e da colectiva. Dá-nos a possibilidade de sentimentos de pertença e de partilha. É com base nela que construímos a história de um povo, de um grupo ou de uma comunidade.

Foi também com base nesta ideia que trabalhei este filme, no sentido de que as memórias de um determinado grupo (o das mulheres trabalhadoras fabris) são reflexo e espelho de uma comunidade que está muito ligada à memória de uma realidade industrial num contexto rural.

E estas memórias são de vários tipos (sensorial, histórica e colectiva).

Aquilo que procurei foi explorar e cruzar a memória destas pessoas com as minhas.

Elas encontraram-se num “*lugar da memória*” que era a fábrica, não no sentido objectivo de uma instalação fabril específica, mas sim num sentido mais lato, enquanto local que alberga vivências que são muito semelhantes ou similares, e que ajudam a construir a história de uma região.

Importa assim pensar as noções de lembranças, memórias sensoriais/corpo, a memória colectiva e os lugares da memória enquanto elementos que irão todos em conjunto formar um sentimento de pertença e ajudar a construir uma identidade.

A memória constitui-se enquanto fenómeno complexo, composto por uma grande variedade de factores.

Um destes factores é aquilo que denominamos por *lembranças*.

Estas lembranças podem chegar-nos através dos nossos pais, amigos ou quaisquer outras pessoas com quem nos relacionamos e que nos transmitiram determinados factos.

Damos muitas vezes uso às nossas memórias para responder a questões que outros nos colocam, acontecendo com frequência de algo porque somos incitados pelos outros, vindo a sua memória em auxílio da nossa.

Para Maurice Halbwachs, as lembranças que retemos não são apenas resultado das nossas recordações individuais, existe uma memória colectiva que se forma através de quadros sociais, na medida em que o nosso pensamento individual se coloca dentro destes quadros e participa nesta memória, e só assim conseguimos recordar. Estes quadros sociais, para Halbwachs, não seriam mais do que formas vazias onde as lembranças com as proveniências mais diversas e variadas se encaixam consoante o interesse da época.

A imagem do passado é construída em cada época de acordo com os pensamentos dominantes da sociedade em questão.

A memória que temos de determinados factos e acontecimentos pode ser ainda sensorial, ou seja, podemos lembrar-nos de determinada situação ou época por associação dos nossos sentidos. É recorrente em alguns relatos a lembrança de cheiros fortes, sons, cores, etc.

É dentro desta linha de pensamento que considero a expressão *memória do corpo*, será uma memória incorporada fisicamente em nós e que resulta do englobar de todos os dados sensoriais contidos num “veículo” que é o próprio corpo. No caso destas trabalhadoras esta memória do corpo é construída através das lembranças sensoriais do frio/calor, do som, dos cheiros e dos movimentos repetitivos que desempenhavam.

As memórias são-nos também transmitidas pelo grupo em que nos movimentamos ou estamos inseridos.

Esta memória é-nos transmitida enquanto algo colectivo ao mesmo grupo, enquanto denominador comum a todos os elementos.

Um dos sub-grupos dentro de grupos maiores é sem dúvida a família, enquanto pólo aglutinador de elementos. As lembranças familiares desenvolvem-se nas consciências dos diversos elementos do grupo doméstico.

Podemos falar assim da existência de uma *memória colectiva* que pode também ser familiar.

As lembranças familiares não são mais do que a reprodução das circunstâncias em que entrámos em contacto com este ou aquele parente. Contínuas ou intermitentes, estas aproximações deixam impressões sucessivas no sujeito que podem permanecer por maiores ou menores períodos de tempo.

Neste contexto específico a noção mais importante será a da memória colectiva, embora também exista uma veiculação de memórias dentro de agregados familiares que trabalharam no mesmo local ou no mesmo tipo de indústria.

Será então esse facto um importante elemento unificador destas pessoas, essa noção de conjunto, de todos terem um passado que é comum e que os faz encarar as coisas de determinada forma e não de outra. As condições que nos moldam enquanto indivíduos, mas que existem num colectivo, dando-nos assim uma noção de comunidade e de sentimento de pertença a um grupo maior.

Importa ainda pensar na noção de *lugares da memória* enquanto indicadores de uma memória colectiva. São lugares particularmente ligados a uma lembrança que pode ser pessoal como por exemplo lugares frequentados na infância, mas também locais que existem enquanto memoriais, sendo simbólicos de uma memória pública ou colectiva (monumentos a guerras, homenagens póstumas, celebrações...).

Aqui o lugar da memória onde tudo se junta é a fábrica.

Podemos então dizer que a memória se constrói a si mesma e que é definidora de identidade.

A relação entre identidade e memória, o que somos, pessoal ou colectivamente, está relacionado com a história que antecedeu o nosso presente.

O presente traz marcas do passado e define-se também a partir delas.

A relação entre História e memória é directa. Sem memória não poderá haver História, a sua construção não se realiza.

Os factores atrás enunciados estruturam e fundamentam uma memória colectiva sendo também denominadores comuns de uma identidade colectiva.

Os monumentos, paisagens, datas históricas, tradições, folclore, etc, podem ser encarados como indicadores de uma memória colectiva que tem a sua hierarquia própria, e que ao definir o que é comum ao grupo e o que o diferencia dos outros, reforça o sentimento de pertença e estabelece fronteiras.

Resumindo, a memória assume-se como elemento constitutivo de sentimento de identidade, no sentido em que a imagem do indivíduo de si para si e para os outros é alicerçada num conjunto de memórias individuais e colectivas que jogam entre si e se articulam num denominador comum que vai caracterizar determinado grupo, seja o grupo familiar, um grupo de influência ou uma nação.

A identidade existe enquanto fenómeno que se produz em função ou referência aos outros.

Poderei assim afirmar que todas as questões enunciadas anteriormente tiveram influência na prática fílmica, ou seja, todas estas ideias e concepções teóricas foram exploradas e aplicadas na prática, desde a problematização e estruturação, à produção e pós-produção deste filme.

Existiu sempre a perspectiva da procura de um sentido mais reflexivo e construído, num pensar alto através da imagem e do som na forma como existe ou existiu determinada realidade.

Procurei pensar a imagem como um todo, assim com o seu tratamento e o som, num sentido compositivo, criando situações encenadas e construídas de forma a poder criar um reflexo visual e auditivo da forma como experiencio e percepciono determinado contexto.

Escolhi mostrar a minha visão, assumidamente marcada. Fiz uma escolha não só do grupo de pessoas com quem trabalhei, mas também no que escolhi destacar. Não adulterei nada, factos ou realidades, apenas escolhi, se quisermos, compus também aquilo que para mim faz mais sentido olhar, ouvir e pensar.

Referências e influências

Considero que a criação artística, sendo pessoal, nunca é “virgem”, é sempre contaminada com referências culturais, históricas e artísticas. Só um eremita sem ligação ao mundo poderá pensar numa criação completamente liberta de toda uma história da Arte e do Homem.

E essa contaminação é algo natural e que atravessa diferentes áreas da produção artística, criando ligações, semelhanças, visões paralelas ou caminhos complementares.

Penso ser relevante enunciar alguns criadores (realizadores e artistas visuais) que são figuras que considero importantes, que me marcaram com as suas obras, e que de alguma forma influenciaram este filme. Existe algum tipo de identificação com algumas características da sua obra, seja no tipo de abordagem ao tema, seja no fotografia, composição ou no tratamento da imagem.

Refiro assim cinco nomes, explicitando o que me motiva nas suas obras, e de que forma podem ser influências: Agnès Varda, Louise Bourgeois, Theo Angelopoulos, Andrei Tarkovsky e Stan Brakhage.

Agnès Varda:

Fotógrafa e realizadora, Agnès Varda tem uma forma de encarar o mundo e de o mostrar aos outros que admiro e com o qual me identifico no que diz respeito às suas produções fílmicas documentais.

Tem um interesse genuíno pelas pessoas e pelas suas histórias, gosta de as ouvir e de as filmar, pensando com elas sobre a realidade.

Pensa as imagens de uma forma plástica, fazendo recorrentemente analogias à Pintura e à sua história.

Constrói imagens, encenando situações, por vezes, recorrendo ao humor e ao inusitado.

Cruza linguagens e procura a experimentação.

Tem uma abordagem pessoal em grande parte dos seus filmes documentais, em que constrói as histórias apoiando-se decisivamente na forma como pensa e vê o mundo. Assume sempre o que acha importante filmar.

Embora a sua filmografia, principalmente as suas obras documentais, possam ser relacionadas com este filme, há dois em que particularmente estas relações poderão ser encontradas: “Ulysse” (1982) e “Les Plages d’Agnès” (2008). No primeiro caso pela ligação à fotografia, ao arquivo e à memória, no segundo, pela abordagem pessoal, pela forma como se expõe ao público, revelando quem é e o que a motiva.

Em ambos há uma apropriação das histórias e dos espaços, havendo composição visual das situações filmadas, encenação e uma forte ligação à fotografia.



12

Louise Bourgeois:

Esta artista franco-americana nascida em 1911, tem algumas características que sempre me interessaram particularmente.

Desde as décadas de 30 do século XX que esta escultora tinha vindo a criar grande parte da sua obra, tendo apenas sido “descoberta” nos anos 60.

As perspectivas que mais me interessam nas suas criações são a abordagem auto-referencial à arte, e a procura de uma dimensão sensorial e sentimental que conseguia através da experimentação plástica dos materiais com que trabalhava (têxteis, resinas, bronze, latéx, borracha, gesso, cimento, etc).

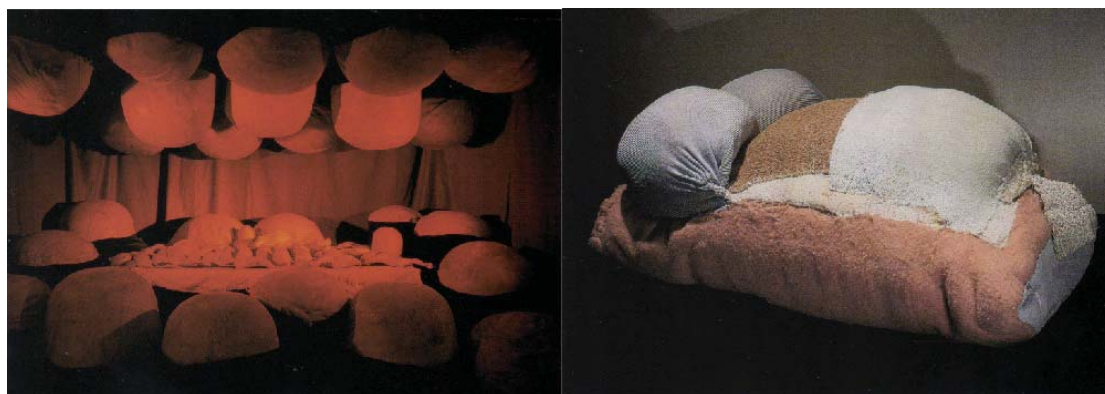
¹² stills do filme de Agnès Varda “Ulysse”(1982)

É considerada por alguns a “mãe” da *arte confessional*, uma linguagem que sobrevaloriza a questão pessoal e autobiográfica do artista, enquanto impulso primário para a criação, como uma necessidade de exteriorização. Bourgeois trabalhou sobretudo sobre as suas memórias de infância, os seus medos, as tensões e as relações pessoais, as suas como ponto de partida para pensar os outros e o mundo.

*“I only work when I feel the need to express something. I may not be sure of exactly what it is, but I know that something is cooking and when I am on the right track. The need is very strong. To express your emotions, you have to be very loose and receptive. The unconscious will come to you, if you have that gift that artists have. I only know if I'm inspired by the results.”*¹³

A influência desta artista poderá ser vista sobre um ponto de vista mais conceptual, enquanto ligação a um mundo próprio e pessoal e a um trabalho a partir das memórias, sejam as próprias sejam as dos outros. Acaba também por ter algum interesse aqui o facto de um dos seus materiais favoritos serem a linha e o tecido, os têxteis, numa perspectiva quase catárquica de auto regeneração.

*“ Sempre tive um fascínio pela agulha, pelo poder mágico da agulha. A agulha é usada para reparar o estragado. É um grito contra o esquecimento.”*¹⁴



15

Theo Angelopoulos:

Penso que este realizador grego, talvez pela sua morte recente, continua a ser relativamente pouco conhecido e pouco estudado, sendo por vezes menos considerado em relação a outros seus pares. Não deixou obra escrita e era relativamente parco em entrevistas.

¹³ Louise Bourgeois, entrevista a Rachel Cooke em 2007 à publicação The Observer, disponível em <http://www.theguardian.com/artanddesign/2007/oct/14/art4>

¹⁴ Uta Grosenick, “Mulheres Artistas nos séculos XX e XXI”, Taschen, 2001, pag 63

¹⁵ Louise Bourgeois, “The destruction of the father”, 1974 (gesso, látex, madeira, tecido, 2.38x3.62x2.71 m) e “Torso”, 1996 (tecido, 30x64x38 cm)

Interessa-me particularmente na sua obra a construção poética e fotográfica das imagens. A ideia da evocação, de nostalgia, e de perda, e também a encenação trabalhada de certos planos, em que a força transmitida pela imagem acaba por ser o principal, havendo muitas vezes um desprendimento da narrativa em detrimento da fruição da imagem.

A questão autobiográfica também tem importância na obra do realizador, refletindo sobre o seu território, o êxodo e as noções de fronteira.

Em toda a sua filmografia está presente esse tratamento da imagem de forma cuidada, numa procura sistemática de um simbolismo e carga dramática associados à forma como a imagem foi construída.

Paralelamente à complexidade da construção das suas imagens, este realizador tem ainda uma característica que acho muito interessante, e que o facto de trabalhar em parceria com a compositora Eleni Karaindrou e de juntos criarem um sentido emocional que resulta da simbiose perfeita entre criação da imagem e criação sonora e musical.



16

Andrei Tarkovsky:

O interesse pela obra de Tarkovsky relaciona-se com o interesse na obra de Angelopoulos. Acontece por razões semelhantes.

Também neste realizador a imagem é construída de forma muito pensada e com uma carga emocional muito forte. Toda a fotografia dos seus filmes tem um pendor artístico e de defesa.

Também aqui, o lado autobiográfico é muito explorado, defendendo Tarkovsky que essa será a única forma de atingir a verdade e fazer com que o espectador se emocione com a experiência.

¹⁶ stills dos filmes de Theo Angelopoulos “Ulysses gaze”(1995),” Landscape in the Mist”(1988) e “The Weeping Meadow”(2004)

“ [...] In the course of my work I have noticed time and again, that if the external emotional structure of a film is based on the author’s memory, when impressions of his personal life have been transmuted into screen images, then the film will have the power to move those who see it. But if a scene has been devised intellectually, following the tenets of literature, then no matter how conscientiously and convincingly is done, it will leave the audience cold.”¹⁷

Tarkovsky tinha também especial interesse pelas ideias de ruína, perda e nostalgia, filmando muitas vezes em locais decrépitos ou em ruínas. Essa exploração dos espaços e construção de imagens neles é muito interessante. Os filmes “Espelho” (1974) e “Stalker”(1979) são exemplo de disto, havendo uma procura do espaço enquanto portador de significados e não apenas enquanto cenário.



18

Stan Brakhage:

Este criador americano tem uma obra muito vasta com seguramente centenas de filmes, pequenos e experimentais. A sua obra cinematográfica é quase compulsiva, nascendo penso eu de uma necessidade absoluta de passar para a matéria fílmica os seus anseios, interrogações e experimentações técnicas e conceptuais.

As suas interrogações metafísicas acerca da vida, da morte, do corpo e do sexo são fortes marcos na sua obra e nas suas reflexões escritas.

Brakhage é um dos representantes mais interessantes do Cinema Experimental Americano ou também chamado Cinema Avant-Garde Americano. Este movimento tem fortes influências e ligações com as Artes Visuais, especialmente com as vanguardas artísticas europeias do início do século XX: Surrealismo, Dadaísmo,

¹⁷ Andrei Tarkovsky, “Sculping in Time”, University of Texas Press, 2008, pag 182-183

¹⁸ stills dos filmes de Andrei Tarkovsky “Stalker”(1979) e “Nostalghia”(1983)

Expressionismo Alemão, Constructivismo e Suprematismo, no sentido em que todos estes movimentos se assumiram posições firmes, e linguagens e defesas artísticas fortes, tendo sido fracturantes e assumindo fortes clivagens com os padrões estéticos anteriormente estabelecidos.

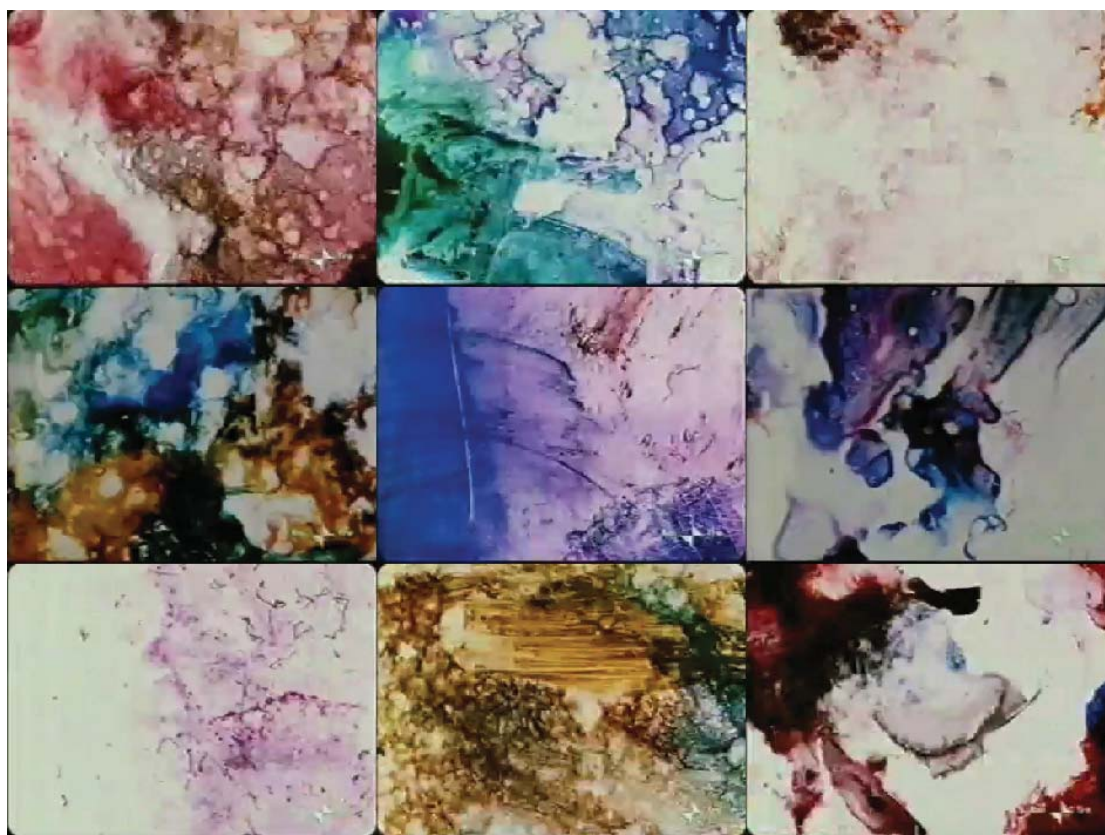
O meu interesse na obra deste cineasta recai essencialmente no período de trabalho que iniciou nos anos 70, em que produziu filmes como “The Text of Light” (1974), 5 min, um filme feito a partir de stills fotográficos em que diferentes padrões de luz são vistos através de um cinzeiro que filtra a luz de forma diferenciada, consoante a sua incidência.

Este é o primeiro filme totalmente abstracto deste realizador e em que irá acontecer algo que irá ser também uma marca sua: a ausência total de som. Esta característica é defendida por Brakhage como essencial, de forma a que possamos estar totalmente focados na sucessão de imagens que nos apresenta, na sua dinâmica de montagem e no seu encadeamento quase hipnótico.

Esta sua ligação à matéria através da intervenção directa interessou-me especialmente, esse lado plástico e de relação com os materiais, que irá depois ser transposta para filme.

Brakhage escolhia a intervenção directa sobre a película do filme, desenhando, raspando, pintando e obliterando, e projectando depois o filme em silêncio.

Neste filme também utilizei a experimentação plástica, física, a relação com os materiais, neste caso anilinas e água, a que depois dei um ritmo e cadência própria na montagem, em articulação com a criação sonora para a imagem, que no meu entender é muito importante, como elemento tão essencial quanto a imagem na veiculação de sentimentos e sensações a quem vê e ouve.



19

¹⁹ stills dos filmes de Stan Brakhage Prelude #06 e Prelude #08 (1995)

Alterações ao guião inicial

Ao longo do processo de produção do filme, foram existindo algumas alterações à proposta de estruturação inicial.

Deveu-se isto ao facto, que considero natural, do trabalho no terreno nos mostrar tanto algumas dificuldades na prossecução de determinadas ideias, como também de nos abrir novas perspectivas e dar novas possibilidades de acção.

Também ao nível do enquadramento teórico e da estruturação formal que pretendi seguir foram surgindo algumas dúvidas e inquietações, mostrando-se diferentes possibilidades de caminho, algumas derivações para chegar a um mesmo objectivo. Por se tratar neste caso de um filme na primeira pessoa, ou seja, um filme em que existe um discurso narrativo da minha parte que vai problematizando realidades, num auto-questionamento que também interpela o espectador, pensando perspectivas e visões que vão sendo também construídas a par da construção do próprio objecto fílmico.

Repensei e reformulei assim algumas ideias, como por exemplo a questão da coreografia com as trabalhadoras.

A minha ideia inicial era pensar sobre a memória do corpo, aquela que fica gravada em nós, nos movimentos e nas acções, uma profissão que nalguns casos foi a mesma, a desempenhar a mesma função durante 40 ou mais anos.

A ideia inicial era a de juntar um grupo de trabalhadoras num espaço fabril despojado de tudo(máquinas e equipamento), e construir a cena de modo a que as senhoras executassem o movimento do seu posto de trabalho, aquele que teriam executado durante muito tempo, no sentido de explorar a memória do corpo.

Ao longo do processo de entrevistas e recolhas de depoimentos fui sempre explorando esse lado, questionando e pedindo para que me descrevessem o seu posto de trabalho num sentido físico, quais os movimentos executados, de forma o mais pormenorizada possível.

Aos poucos, fui-me apercebendo de que essa descrição oral teria muito mais força do que uma encenação desses movimentos, para além do que não seria algo fácil ou imediato, pois não se tratam de atrizes, performers ou bailarinas com uma formação em relação ao corpo, mas sim pessoas comuns.

Penso que se tivesse concretizado a ideia inicial iria ficar com uma cena forçada e não teria o peso que eu queria que tivesse.

Optei assim por associar alguns excertos dessas entrevistas a imagens de máquinas de uma fábrica de lanifícios em actividade. A montagem está relacionada com o discurso e com o ritmo das palavras que descrevem o ritmo do corpo. Pareceu-me que essa relação faria mais sentido que a construção de uma realidade coreográfica.

Num sentido semelhante, também a cena idealizada inicialmente em que estavam mulheres a enrolar uma meada, embora tendo sido filmada, acabou por ser descartada.

Era uma cena em que se encontravam duas mulheres, sentadas frente a frente a enrolar uma meada num novelo. Esta imagem povoa o meu imaginário há já bastante tempo, muito antes de pensar e estruturar este filme. Como uma metáfora. É algo que tem ligações à minha infância e aos novelos que enrolava com a minha mãe para as camisolas que ela nos fazia. E essa é uma lembrança boa.

É uma analogia que para mim faz todo o sentido quando penso na memória e na sua construção. Vamo-la construindo fio a fio até muitas vezes ficar num emaranhado que é preciso voltar a desenredar.

Embora tendo pensado inicialmente numa cena com várias jovens sentadas frente a fazer meadas, optei depois, devido à relação profunda que pude comprovar na prática que estas mulheres têm com a lã, por coloca-las a elas na acção. Apenas duas.

A cena filmada (colocando de parte um pequeno problema de composição/enquadramento) resultou, o espaço escolhido (uma sala fabril com três grandes janelas e musgo no chão) tinha interesse e o conjunto estava razoável. Optei por não incluir essa cena no filme porque me pareceu que era forçado. Embora seja uma cena importante no meu imaginário, ela foge da linha de pensamento do filme.

Essa relação fabril, industrial, mecânica, cheia de engrenagens e tempos definidos não se coaduna com a tarefa manual de enrolar um novelo. Ela é caseira, não é fabril.



A acção final que foi idealizada como um happening em que os ex-trabalhadores colavam ou colocavam as fichas numa parede fabril foi também repensada e transformada.

Tiveram aqui importância as dúvidas e questões colocadas pelos júri e arguente da pré-defesa do projecto.

Achei pertinentes as questões colocadas sobre se o objecto final não seria semelhante a um memorial, num sentido fúnebre e que remetia para outras realidades já filmadas.

Uma vez que estas fichas são de grande importância para mim, pois são elementos históricos e um arquivo único de uma realidade que já existiu, assim como visualmente têm um profundo interesse (as imagens principalmente, mas também a textura e cor do papel, as rasuras, as notas escritas à mão...), andei durante muito tempo à procura da forma de as integrar de forma adequada no filme.

Estas fichas representam o reavivar de memórias para muitas destas pessoas, e no decorrer do trabalho de recolha de depoimentos elas foram-me sempre acompanhando. Organizei-as por localidades, no sentido de corresponderem aos locais das entrevistadas.

Assisti e registei em áudio as reacções do folhear, do olhar para quem se conheceu, do lembrar de ligações ou situações caricatas. Aconteceu até duas das senhoras que entrevistei (e que descobri depois serem irmãs), terem acesso à ficha da mãe que também tinha trabalhado na mesma fábrica, e descobrirem como ela era quando para lá entrou, uma vez que não tinham nenhuma imagem da mãe tão nova.

É por isso que falo em gente em forma de arquivo, essa importância real que tem algo de que só pode ser recuperada uma parte, já que o resto infelizmente não foi preservado.

Só por estas duas senhoras já valeu a pena. É esse lado humano, de tributo, que quis transmitir com as fichas, e não o lado sombrio ou fúnebre.

Assim, optei pela digitalização de muitas destas fichas, e também pelas imagens iniciais das muitas centenas encaixotadas em gavetas de madeira, em que procuro, olho e escolho.

Na digitalização umas vezes há o todo, noutras aparece apenas a parte, numa procura de mostrar uma sucessão de imagens de pessoas, usando sobreposições e movimentação da imagem, ao mesmo tempo que dou a palavra às trabalhadoras no que respeita ao som.

Na sequência final em que aparecem sobrepostas as imagens das trabalhadoras com um tear em funcionamento pretendi dar essa ideia de grande quantidade de pessoas numa repetição de vidas e de histórias, esse sentido maquinal e de ritmo que não para de se repetir. O tear está coincidente com a zona da boca, propositadamente, como se as palavras que estamos a ouvir fossem tecidas por aquele mecanismo desenfreado.

São elas que ali estão, não numa correspondência exacta entre imagem e som, mas sim num sentido de comunidade, de colectivo. Como uma celebração de vidas.

De modo semelhante, também algumas cenas que inicialmente não estavam pensadas, surgiram de modo natural.

Foram assim construídas algumas imagens na relação física e de acção, entre as trabalhadoras e o espaço vazio das fábricas, como por exemplo, quando uma trabalhadora está a cerzir uma peça junto a uma janela, tal como fazia no seu posto de trabalho, ou quando outra empurra um recipiente onde era colocada a lâ no meio de uma nave fabril pejada de despojos.

São dois exemplos diferentes da relação do corpo com o espaço. Se no primeiro caso o enfoque está nos movimentos e na repetição dos mesmos, no segundo caso há a exploração da vastidão dos espaços vazios que foram outrora habitados.

Em relação às cenas com as jovens, também houve a introdução de novas imagens. Deveu-se isto ao facto de, no decorrer das entrevistas, haver uma alusão recorrente a determinados factos que foram marcantes e que todas elas referiram. Achei interessante poder explorar estes acontecimentos não só ao nível sonoro como também no que diz respeito à própria construção da imagem.

São disto exemplo a cena filmadas nas escadas e a sequência das “noivas”.

A cena das escadas acontece pelo facto de elas começarem a trabalhar muito cedo e de não estarem por isso inscritas na antiga Caixa Sindical de Previdência do Pessoal de Lanifícios, estando por isso ilegais. Quando a fiscalização vinda da Guarda aparecia de surpresa na fábrica, todas as crianças tinham de fugir, porque se fossem apanhadas eram mandadas embora e perdiam os seus empregos. Em quase todas as entrevistas esta história era referida, e fora das entrevistas também.

Também igualmente marcante foi o facto de “namorarem e casarem na fábrica”, ou seja, terem muitas delas conhecido os seus maridos lá. A fábrica era também

polo aglutinador de pessoas de diferentes localidades, pelo que, não só as amizades como muitas vezes os namoros aconteciam lá. Este facto foi também bastante marcado nos depoimentos e é natural, quando há uma junção de muitas pessoas num mesmo espaço e quando não sobra muito tempo para além disso.

Houve ainda a decisão de introduzir um elemento no filme que esteve sempre presente durante a pré-produção e também durante a produção, e que foi o conjunto de algumas imagens produzidas por Lewis Hine.

Este fotógrafo americano foi um dos expoentes da chamada fotografia documental, e foi criador de algumas imagens que conheço e admiro há também bastante tempo. Retratou nas primeiras décadas do século XX o trabalho e os trabalhadores, tendo dado especial destaque à questão do trabalho infantil. Fotografou-o de uma forma poderosa, e uma das realidades fabris que fotografou foi a da indústria dos lanifícios. Algumas das imagens por si construídas têm um grande poder impactante e uma carga emocional muito forte.

Escolhi algumas imagens de crianças retratadas por Hine junto dos seus postos de trabalho (máquinas de contínuos, retorcedores, etc) para me acompanhar nas entrevistas e normalmente quando terminava as perguntas pedia à entrevistada que olhasse as imagens e as comentasse. Fez parte do meu próprio processo de construção do filme, como elemento emocional.

Os comentários eram variados e dependiam da interlocutora, mas coincidiam todos no facto de se reverem nas imagens (à parte das diferenças no tipo de vestuário, e coisas do mesmo grau), mas aqui o Outro, a tal oposição que é espelho e que nos permitem construir a nossa identidade, estava espelhado nestas imagens. Havia descrições que coincidiam com elas, as histórias estavam ali reflectidas. Assim, a sua integração no filme foi também um caminho natural.

Importa ainda talvez referir as alterações que foram feitas à cena da mulher que está sentada à porta da fábrica, no início.

Na estrutura inicial estava prevista uma cena mais composta, com actrizes complementares num plano longínquo e em que a personagem principal estava de bata e a comer à porta da fábrica.

Acabei por sentir que havia muita artificialidade. Não era necessário colocar uma pessoa a comer para sentirmos essa realidade. Era demasiado neo-realista e num sentido de recriação que não me interessava.

Esta cena tem a importância de ser onde o meu mundo se cruza com o mundo destas mulheres. Há um local comum, uma memória comum. Um facto real.

Aqui saímos do meu mundo pessoal e entramos no delas. Daí essa troca directa e intensa de olhares. A mulher está sentada a olhar fixamente para a câmara, para mim e também para o espectador, e é esta troca de olhares que nos permite entrar neste universo. Delas e com elas.

Diário: Pré-produção, produção e pós-produção

PRÉ-PRODUÇÃO

Esta fase do processo foi passada em grande medida a reunir material, a apontar possibilidades, a ensaiar estratégias, a pensar na melhor forma de explorar o tema. A ideia subjacente a todo o filme foi-se desenvolvendo durante bastante tempo. A primeira visita a estes espaços industriais começa mais de dois anos antes da ideia do filme. É fruto do meu interesse por estes locais. Depois deste primeiro contacto seguem-se novas visitas, em que são encontradas muitas centenas de fichas de trabalhadores e material gráfico no arquivo de uma das instalações fabris. O edifício estava em obras e tudo o que estivesse no interior tinha como destino ser queimado e destruído. O que coube no carro veio (fichas, plantas de edifícios, materiais gráficos, arquivos médicos, etc). Todo este conjunto de materiais e de arquivo ficou em “pousio” durante algum tempo, até ser encontrada a forma de pegar no tema.

A abordagem encontrada foi então a de uma espécie de “diário de bordo” da reflexão sobre estes espaços agora vazios e sobre quem neles esteve durante muito tempo.

Interessava-me abordar a questão da memória e do discurso pessoal, procurar um certo grau de intimidade, poder entrar no mundo destas pessoas.

Queria conhecer os ecos que aqueles espaços evocavam, as vozes, os risos e as histórias.

O lado humano e emocional que estava por de trás daquelas centenas de imagens de homens e mulheres espalhados e amontoados numa sala cheia de lixo.

As pessoas em forma de imagem/ficha foram para mim um tesouro encontrado no meio daqueles espaços. Folhei-as praticamente uma a uma durante bastante tempo, vendo os rostos, olhando os pormenores.

Existiu uma apropriação formal das imagens no sentido de procurar as memórias que lhes poderiam estar associadas, mas embora em meu poder neste momento, nunca me senti proprietária destes arquivos. Depois deste trabalho serão restituídos à comunidade a quem pertencem.

O processo de criação encontrado foi assim sendo construído com base nestes arquivos e nas ideias que tinha sobre os espaços. Faltavam as pessoas.

Seguiu-se assim um processo que foi bastante longo, cerca de um ano, de contactos com as populações locais, nos cafés, nas colectividades, e mais tarde, nas casas das pessoas.

Foi um processo gradual em que me fui entrosando nas comunidades, sem pressa e sem horários.

Não falei apenas com mulheres, aliás falei, conversei, fui ajudada e encaminhada por muitos homens, também eles trabalhadores das fábricas.

O sentimento de pertença por parte destas pessoas a esta indústria é muito grande, há um misto de orgulho, tristeza, alegria, nostalgia e às vezes também revolta.

Como já referi anteriormente, a escolha pelas mulheres trabalhadoras enquanto reflexo das memórias de um local foi assumida desde o início.

Esta opção, a princípio, deixou um pouco intrigados os homens trabalhadores fabris, que terão compreendido depois que não os estava a sonegar de uma realidade que era também a deles, pois eles estavam lá também representados.

Aliás, eles acompanharam muitas das vezes os processos, desde a pré-produção à produção.

Esta foi também a altura em que foi necessário fazer muitos contactos, formais e informais.

Foram requeridas e formalizadas todas as autorizações para poder filmar os espaços, cedências de direitos de imagens, contactos institucionais com Câmaras Municipais, Juntas de Freguesia, pedidos de apoio logístico, etc.

Os contactos com as pessoas foram fáceis, as comunidades na sua generalidade, receberam a proposta de braços abertos, mas foi um processo bastante demorado e trabalhoso.

Para cada pessoa é necessário bastante tempo e disponibilidade. A riqueza está também aí, em estar, em não ter pressa, em não acelerar os processos, em deixar as coisas fluírem.

No início tentei entrevistas em conjunto, com muitas pessoas.

Cedo me apercebi que esse não seria o melhor caminho. Se por um lado o dispositivo técnico (neste caso o de captação sonora) não é algo que seja facilmente “encaixado” pelas pessoas, por outro lado o que se diz também não é tão genuíno.

Para as pessoas com quem trabalhei era difícil não falarem ao mesmo tempo que as outras, ou não se mexerem ou produzirem ruídos enquanto o som está a ser captado. É algo difícil de controlar.

Importa referir que tinha um guião para a entrevista com cinco pontos e que a todas as pessoas fiz as mesmas perguntas, que assentavam na descrição do posto de trabalho, na sua fisicalidade, na memória do corpo (movimentos, sons, sensações), na descrição dos espaços, na quantidade de tempo que lá trabalharam e quais as rotinas fora da fábrica.

Eram apenas cinco perguntas mas as entrevistas demoravam uma média de uma a duas horas por pessoa. Havia a necessidade de contar, de mostrar perspectivas pessoais, de reviver um pouco as histórias e as memórias.

E estando em grupos de várias pessoas os relatos não eram tão genuínos, havia um filtro maior e o recurso a mais lugares comuns.

Não me interessava tanto, então.

Comecei assim a experimentar entrevistar as pessoas individualmente ou também em duplas, e a diferença foi notória.

As memórias começaram a fluir de uma forma muito mais genuína e franca, por vezes pediam-me para desligar a captação áudio para me contarem pormenores mais “cabeludos” das suas histórias. Houve cumplicidade e isso notou-se nos registos conseguidos.

Deixaram-me entrar não apenas nas suas casas, mas muito mais importante, na sua intimidade, nas suas recordações e nos seus afectos.

No final desta recolha começaram então a surgir novas ideias e sentimentos que acabaram por ser transpostos para a estrutura do filme, como foi já dito anteriormente.

Nesta altura, e antes da fase da produção foram também efectuados contactos para encontrar um grupo de jovens actrizes/intervenientes, que tivessem interesse em participar no projecto.

Depois de alguns contactos com agentes educativos e culturais da comunidade e com os pais, foi possível reunir algumas jovens em torno do projecto do filme.

Foram realizadas algumas reuniões em que foram explicadas as abordagens do processo criativo, onde se queria chegar, foram mostradas imagens e ambientes possíveis a explorar.

Apenas com este grupo foi semi-preparada a imagem no que respeita aos figurinos. Foram escolhidas peças de vestuário comuns que já existiam nos armários delas, apenas num sentido de coerência de cor e de forma, como uma alusão a um uniforme, mas sem querer de modo algum recriar ou representar.

Em relação ao trabalho com as intervenientes nos locais a filmar, e uma vez que os espaços estavam já muito documentados e explorados, foi mostrado antes em suporte informático a cada um dos grupos o que se pretendia filmar e em que locais específicos, havendo uma conversa e preparação prévia para as cenas.

PRODUÇÃO

No que diz respeito à parte da rodagem, ela foi repartida em três momentos distintos.

Num período bastante anterior ao do resto da produção, houve o registo e filmagem de uma fábrica de lanifícios ainda em laboração. Aí, o que se pretendia filmar e captar eram grandes planos de máquinas, pormenores das engrenagens, texturas de materiais e o som da maquinaria em funcionamento. Também houve o registo de algumas trabalhadoras a desempenhar a função do seu posto de trabalho, na altura, ainda sem a certeza completa se as imagens seriam utilizadas ou não, pois essa decisão dependia do trabalho de campo feito com as senhoras que só acontecem bastante tempo depois.

Houve depois o período de captação de imagens e sons dos espaços vazios, sem ninguém. Foi um processo solitário, introspectivo e silencioso.

Seguiu-se depois a filmagem dos espaços com as pessoas dentro.

Primeiro com as trabalhadoras.

Depois de conseguir coordenar disponibilidades, horários e transportes, o tempo que tínhamos para filmar tinha de ser bem gerido e de forma eficaz.

Houve que coordenar horários de quem trabalhava com horários de avó que fica com os netos, ou de mãe que tem o filho emigrado de visita, etc.

Foi um trabalho que partiu da generosidade de cada uma delas em conceder algumas horas das suas vidas a um projecto fílmico.

Para muitas delas foi a primeira vez que voltaram à fábrica depois de de lá terem saído. Foi um reencontro com um espaço conhecido que estava quase irreconhecível.

Esse encontro foi interessante de sentir, a urgência que tinham em dizer-nos o que havia em cada bocadinho de espaço (há registos visuais deste encontro).

Toda essa sensação e ligação foi transposta para as imagens que criei com elas.

Na forma de encarar da câmara, como uma forma de nos olharmos em conjunto, na forma silenciosa como os corpos estão fisicamente marcados pelas torções e movimentos duros durante muito tempo...

Mais do que tudo, aquilo que procurei filmar com as trabalhadoras foi o corpo que habita um espaço, que percorre e ocupa algo vazio que já foi outrora cheio, que tem orgulho disso e que olha para nós assim como nós olhamos para ele. De frente. E convictamente.

Com as jovens o processo foi semelhante. Por um lado foi mais fácil de trabalhar a concentração e o enfoque na realidade em que queríamos que entrassem. Por estarem em idade escolar e serem ainda bastante novas, estavam muito mais despertas para se deixarem levar pelas nossas coordenadas emotivas, posturais e de acção. Após os primeiros “embates” com a câmara, o nervosismo e desconforto inicial foram desaparecendo dando lugar a uma serenidade convicta que acabou por resultar. Também com este grupo foi necessária a conjugação de vários factores para conseguir ajustar horários e disponibilidades, transportes e afins, sendo aqui essa coordenação menos complexa do que com o grupo das trabalhadoras.

Quanto a questões de ordem mais técnica, optámos pela utilização da iluminação natural, embora numa primeira perspectiva, a ideia fosse a de utilizar iluminação daylight fluorescente de 6500° Kelvin, como aquela que existe nas fábricas. Iriam ser construídos módulos com várias lâmpadas que resultariam como “torres” de iluminação e que seriam posicionadas nos espaços. Tudo foi tratado, o material seria emprestado pela Câmara Municipal de Gouveia que se disponibilizou para o efeito. Na experimentação das diferentes possibilidades chegou-se à conclusão que o resultado seria muito artificial, tendo a opção tomada sido a de tirar partido da luz natural dos locais, trabalhando por vezes intencionalmente e sobreexposição.

Para além de mim e do director de fotografia, estiveram ainda nas rodagens alguns assistentes (jovens da comunidade) que ajudaram na logística e transporte, trataram dos acessórios e figurinos (quando existiam), de ajudar a carregar o material, etc.

Se quisermos resumir numa frase, poderemos dizer que o trabalho realizado foi um trabalho assumidamente cru, tal como o era, o dia a dia de todas estas pessoas.

ESTRUTURA, PRODUÇÃO E PÓS-PRODUÇÃO

Olhemos agora um pouco para a estrutura do filme, a forma como foi pensado e articulado quer seja na produção das cenas, quer seja depois na pós-produção e na forma como foi montado e editado.

Podemos dizer que existem sete partes ou sete blocos que fazem a estrutura.

1:

Na introdução, após a entrada do elemento gráfico com o nome do filme há uma desapareição da imagem para o negro que se irá ligar à entrada da minha voz e da apresentação de um pouco do meu mundo, do meu interesse pelos outros e pelos seus fragmentos (imagens, cartas, bilhetes, etc)

A primeira imagem que irá depois dar início à sucessão de fotografias antigas, cartas e bilhetes escritos, é a de um conjunto de fichas de trabalhadores guardadas numa gaveta, num plano aproximado que não deixa compreender na totalidade do que se trata, mas que irá mais tarde ser reconhecido e identificado.

A captura das imagens das fotografias e escritos fez-se por intermédio de digitalização de alta resolução.

2:

Na segunda parte começa então a entrada para os espaços fabris. Existe a sucessão de imagens dos espaços industriais vazios e em desconstrução.

As capturas foram efectuadas da forma descrita anteriormente, no sentido de uma procura da crueza dos lugares, sem subterfúgios a iluminações ou filtros.

Como são planos de espaços estáticos, em que quase sempre não existe movimento, esse facto foi rebatido por pequenos movimentos de câmara (panorâmicas e aproximações), de forma muito ligeira, apenas para combater um pouco o estatismo.

Há ainda aqui o descortinar do significado da primeira imagem das fichas, num assumir da identidade de quem fala através das mãos que procuram e mexem nas fichas, assim como no discurso que vai sendo dito.

E é aqui que existe uma passagem para fora da minha realidade e do meu mundo pessoal.

3:

Há aqui a “entrada” no mundo destas mulheres, simbolizada pela cena da mulher sentada no exterior de uma das fábricas, um edifício que não se vê propositadamente.

Do lado direito dessa mesma imagem existe um edifício fabril de grandes dimensões, abandonado e onde esta pessoa trabalhou. Só eu e ela vemos e conhecemos o espaço, é aqui que se cruzam as memórias, a minha e a dela. O local onde fui há vários anos e onde comia uma trabalhadora durante a pausa. Com a fábrica ainda em laboração.

A opção do plano ser este explica-se não só por este motivo de cruzar de memórias, como também pela escolha da envolvimento natural que está no último plano. Um enquadrar do local numa atmosfera rural. Porque esta realidade industrial forte estava inserida num meio rural, o que a diferencia de outro tipo de indústrias situadas em meios urbanos.

Seguem-se uma série de grandes planos de outras trabalhadoras no interior de uma fábrica, mais uma vez, o local não é reconhecível.

É como que uma confrontação directa com os seus olhares, numa viagem pelo seu interior, que, em articulação com a narração nos leva de encontro a estas pessoas e ao que foi uma parte das suas vidas.

4:

A sequência seguinte mistura planos de pormenor de máquinas em funcionamento com partes escolhidas das entrevistas em que é abordada a rotina física dos movimentos diários que tinham de fazer no seu posto de trabalho.

Aqui existe a ligação ao conceito da memória do corpo, enquanto um elemento importante que constitui a forma como recordamos. A memória que fica nos movimentos, física e marcante de uma função desempenhada durante muito tempo.

Aqui existe a primazia da montagem, havendo uma procura e uma exploração do ritmo e da ideia de uma repetição maquinal e sem fim de uma mesma função, em articulação com o ritmo do discurso delas.

As capturas foram feitas no início de todo este processo numa fábrica de lanifícios que se encontra ainda em funcionamento. Aí a procura maior foi retirar imagens de máquinas em funcionamento e captar o som por elas produzido.

Houve aqui também uma preocupação de fazer crescer as imagens não só com as entrevistas mas também com junção de vários ruídos e barulhos provenientes destas máquinas industriais.

5:

Neste bloco ou conjunto de cenas há uma evocação de um passado que se liga à história das trabalhadoras enquanto jovens ou crianças, das vivências que tinham e do que se recordam dessa altura em que já trabalhavam na fábrica.

A narração enquadra esta problematização, a forma como lembramos determinadas realidades e como as transmitimos aos outros, assim como a forma como nos vemos a nós mesmos.

Tal como anteriormente existe a opção de entrar nesta esfera a olhar de frente para as protagonistas, as jovens, daí a cena inicial ser um meio primeiro plano em que as olhamos e em que somos “olhados” também.

Importa também referir o tratamento de cor dado a este conjunto. Há entre o bloco anterior e este uma passagem entre a cor e a desaturação, o que acaba por resultar numa escala de cinzentos que passará para o preto e branco.

Entre esta cena e as seguintes existe uma sequência de fotografias a preto e branco, que começa com algumas imagens de Lewis Hine, que irão aparecer integradas com as outras cenas com as jovens, numa alusão a uma identificação com o outro.

As cenas com as jovens foram realizadas segundo duas perspectivas diferentes mas que funcionam em conjunto. Tanto foram planeadas e encenadas, como também tirámos partido das suas expressões naturais enquanto esperavam entre cenas.

A articulação entre estas duas realidades resultou num cruzamento que acho interessante, entre o peso de algum dramatismo ou carga simbólica e uma postura corporal, gestos e atitudes muito próprios ainda de uma idade ainda jovem.

A ideia não foi a de representar uma realidade, mas sim uma espécie de interpretação, que aconteceu desde uma relação com as imagens de Hine até à interpretação das histórias que me foram contando ao longo de todo o tempo em que decorreram as entrevistas e recolhas.

Os figurinos foram pensados com grande simplicidade, a roupa é das próprias, apenas houve o cuidado de uma uniformização da cor e do estilo, com o objectivo de poder haver a associação à ideia de uniforme e também de noiva.

6:

Existe na sequência seguinte um voltar à cor. Aliás aqui ela é a rainha.

A narração entra num sentido ascendente, num processo de culminar de ideias e de sensações. Que para mim se traduzem numa explosão de cor, numa celebração dos sentidos. Uma celebração destas pessoas, das suas histórias, das suas vidas. Um encontro.

Olhamos uma vez mais as trabalhadoras no espaço, aqui para dar ênfase à relação entre o corpo e este espaço despido e sombrio, numa certa contradição, entre a frieza dos espaços e o calor e riqueza das pessoas. Que culmina numa sucessão de imagens de cor.

Foi pedido às trabalhadoras para executarem uma acção predestinada por nós, havendo nos dois casos uma descontextualização entre a tarefa executada e o local onde se encontram.

No primeiro caso, a senhora era cerzideira, sendo que a sua função era muito parecida com aquela que desempenha na imagem, o acabamento e alinhamento das malhas do tecido, na sua finalização. Aqui há a descontextualização no sentido em que o local onde se encontra é uma passagem aérea de uma fábrica, onde restou um pequeno banco.

No segundo caso há uma trabalhadora que primeiramente nos fita no meio de uma série de despojos e de restos de materiais, e que de seguida vem, numa nave comprida e cheia de entulho fabril, a empurrar um recipiente onde eram

armazenadas lãs. A descontextualização aqui funciona no sentido do executar de uma tarefa num espaço que já não tem nada a não ser despojos.

A transição final desta imagem em que aparece a executar a mesma função uma jovem, já a cor, simboliza ainda essa relação entre o passado e o presente do lugar.

Aqui dá então entrada a sequência da cor, como reflexo dessa celebração e desse encontro.

Todos estes efeitos cromáticos forma realizados em estúdio, com anilinas provenientes de uma das fábricas. Estes materiais eram utilizados na coloração das lãs e dos fios que iriam dar origem aos tecidos e fazendas produzidos.

Na indústria têxtil a água é essencial, todas as fábricas se situam perto dela, é indispensável para a lavagem e para a tinturaria. Daí a escolha da mistura da cor e da água, do movimento e da sobreposição, da exploração visual deste universo cromático e dinâmico. É como que o culminar de uma experiência.

Aqui, em conjunto com o compositor, foi criada uma paisagem sonora para este momento e para esta sequência.

E a ideia foi a de dar tempo, tanto à cor como ao som, dando espaço a uma apreensão sensorial de tudo o que culminou neste momento. Sem pressas.

7:

Este último bloco funciona como um epílogo, em que a palavra final é a das trabalhadoras.

Aqui há a ideia da repetição exaustiva de faces e de máquinas, neste caso concreto, um tear mecânico, símbolo máximo desta indústria.

Quis aqui salientar que realmente foi uma indústria que albergou muita gente, as tais pessoas em forma de arquivo de que falo na sinopse do filme.

Esta grande quantidade de caras intercalada e misturada com a imagem dum tear que tece um tecido no local que coincide com as suas bocas.

Foi intencional, como se o discurso que se ouve, escolhido também como forma de condensar toda a abordagem que fiz no filme a esta realidade, estivesse a ser tecido pela máquina.

A última cena condensa também no meu entender todo o filme. É filmada na tinturaria de uma das fábricas, o local da cor, e nela estão posicionadas algumas das trabalhadoras que participaram no filme. Também elas com cor.

Os corpos têm marcados os movimentos que desempenharam durante muito tempo, o esforço e a repetição. Olham-nos e nós olhamos para elas, enquanto ouvimos um relato de uma celebração de aniversário dos 60 anos de uma trabalhadora, numa outra tinturaria, com um misto de alegria e de tristeza, de nostalgia e de celebração.

Conclusão

Este filme surge como o culminar de todo um processo, de aprendizagem, de questionamento e de maturação de ideias.

Enquanto processo de aprendizagem porque pude confrontar-me com questões de ordem teórica e também de ordem prática de produção, mais complexas do que até então tinha experienciado na produção do filme anterior (Amanhã à Mesma Hora).

Em Trama, tive a necessidade de articular e estruturar ideias e práticas fílmicas de uma forma mais adequada e rigorosa, seguindo normas técnicas e convenções pré-estabelecidas. E não foi um processo fácil.

Olhando para trás considero que este caminho me foi especialmente útil para compreender todo um conjunto de processos, de ordem técnica e conceptual. E também para conseguir estabelecer tecnologias de trabalho próprias.

Uma das principais dificuldades que encontrei na produção deste filme foi o facto de a pré-produção não estar completamente fechada, ou seja, de a estrutura do filme não estar estabelecida por completo, cena a cena, assim como a escrita. Isto deu aso a algumas indecisões e procuras que no final acabaram por resultar bastante bem, mas que a título profissional, no meu entender não são desejáveis.

Procurei articular competências e conhecimentos adquiridos durante o Mestrado em Cinema, tanto as questões de enquadramento histórico/artístico, como as técnicas, como um *background* teórico-prático que me ajudou a enquadrar as minhas ideias e conceitos, e a colocá-las em formato de filme.

E este filme surge como resultado de uma ideia pessoal e de um ponto de vista que foi moldado segundo determinado enquadramento filosófico e conceptual, com referências estéticas e cinematográficas, numa perspectiva que privilegia a reflexão e deixa espaço para a fruição do objecto fílmico.

E surge também enquanto reflexo do que penso que possa ser a ligação do cinema e do documentário às artes visuais.

A forma como encaro a produção de filmes, particularmente a produção de documentários, a linguagem do cinema com a qual mais me identifico, é assim uma forma de assumir uma criação plena e artística, totalmente equiparada às artes visuais, de onde venho.

Considero que podemos fruir um filme como podemos fruir uma pintura, uma instalação ou uma performance. As linguagens próprias de cada uma das disciplinas são coincidentes no intuito criativo, nessa vontade de criar realidades próprias e pessoais e na necessidade de expressar emoções, formas de pensar ou de ver o mundo. E os objectos ou obras podem ser pictóricos, escultóricos, espaciais ou fílmicos.

Os médiuns diferem, não a intenção de quem cria.

Bibliografia

- Manuel Faria de Almeida, “*Cinema Documental, História, Estética e Técnica Cinematográfica*”, 1982, Edições Afrontamento, Porto
- Apordoc- Associação Pelo Documentário, “*Panorama 2012, 6ª Mostra de Documentário Português*” (Lisboa, 2012)
- Rudolf Arnheim, “*O Poder do Centro*”, 1988, Edições 70, Lisboa
- Marc Augé, “*As formas do esquecimento*”, 2001, Iman Edições, Almada
- Walter Benjamin, “*A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*”, segunda versao do texto publicado em 1955 (sem edição)
- Paul Connerton, “*Como as Sociedades Recordam*”, 1999, Celta Editora, Oeiras
- Umberto Eco, “*A Definição da Arte*”, 2008, Edições 70, Lisboa
- Ronaldo Entler, “*Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia*”, Revista FACOM - nº 17 - 1º semestre de 2007, São Paulo
- Beatriz Furtado, “*O Documentário e as Artes Visuais*”, 2009, <http://beatrizfurtado.wordpress.com/2012/11/27/o-documentario-e-as-artes-visuais/>, Belo Horizonte
- Abigail Solomon-Godeau, “*Photography at the Dock-Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*”, 1994, University of Minnesota Press, Minneapolis
- Hélder Gomes, “*A Filosofia Crítica de Kant*”; “*W. Benjamin: A nostalgia da representação original*”; “*Arthur C. Danto: O devir-conceito da obra de arte*”, 2002/2003 e 2003/2004, Sumários Desenvolvidos, FBAUP, Porto
- Gordon Graham, “*Filosofia das Artes- Introdução à Estética*”, 2001, Edições 70, Lisboa
- Uta Grosenick, “*Mulheres Artistas nos séculos XX e XXI*”, 2002, Tashen, Colónia
- Maurice Halbwachs, “*Les Cadres Sociaux de la Mémoire*”, 1976, Mouton & Co, Paris
- Karl Ruhrberg, Manfred Schneckeburger, Christiane Fricke e Klaus Honnef, “*Arte do Século XX*”, 1999, Tashen, Koln
- Marcel Martin, “*A Linguagem Cinematográfica*”, 2005, Dinalivro, Lisboa
- Manuela Penáfria, “*O filme Documentário, História, Identidade, Tecnologia*”, 1999, Edições Cosmo, Lisboa
- Manuela Penáfria, “*Unidade e Diversidade no Filme Documentário*”, 1998, www.bocc.ubi.pt

Manuela Penafria, “*Ouvir imagens e ver sons*”, 2003, www.bocc.ubi.pt
Manuela Penafria, “O Ponto de Vista no Filme Documentário”, 2001, www.bocc.ubi.pt

Fernando Pessoa, “*Obra em Prosa de Fernando Pessoa*”, Edição nº 140970/4219
Edições Europa América, Mem Martins

Michael Renov, “*Theorizing Documentary*”, 1993, Routledge, London

M. L. Sougez, “*História da Fotografia*”, 2001, Dinalivro, Lisboa

Ângelo de Sousa, “*A Sinestesia como Dimensão na Poética e na Estética Cinematográfica*”, 2011, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias/
Departamento de Estudos Cinematográficos, Lisboa

Andrei Tarkovsky, “*Sculping in Time*”, 2008, University of Texas Press

José Vaz, “*Temas de Composição*”, 2003, Estudos de Composição, FBAUP, Porto

Anexos



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Faculdade de Artes e Letras
Departamento de Comunicação e Artes

TRAMA

Duração: 20:46:16

Cor – P/B: COR

Formato: HD

Aspect Ratio: 2048x858 (2.39)

Legendas: NÃO

Sinopse:

“Deixo-me ir. Percorrendo espaços, sentindo os ecos, ouvindo as memórias.
Agarro gente em forma de arquivo, sinto o frio e o vazio das fábricas que ficaram sozinhas.
Construo imagens, procuro sentidos. Faço uma escolha. O lado feminino das máquinas.
A partir daqui, a trama começa a ser urdida.”

Ficha Técnica:

REALIZAÇÃO	LUISA SOARES
DIRECÇÃO DE FOTOGRAFIA	PEDRO SOUSA RAPOSO
CRIAÇÃO SONORA ORIGINAL E MISTURAS	RODRIGO RAPOSO
MONTAGEM E EDIÇÃO	LUISA SOARES E PEDRO GANCHO

Com:

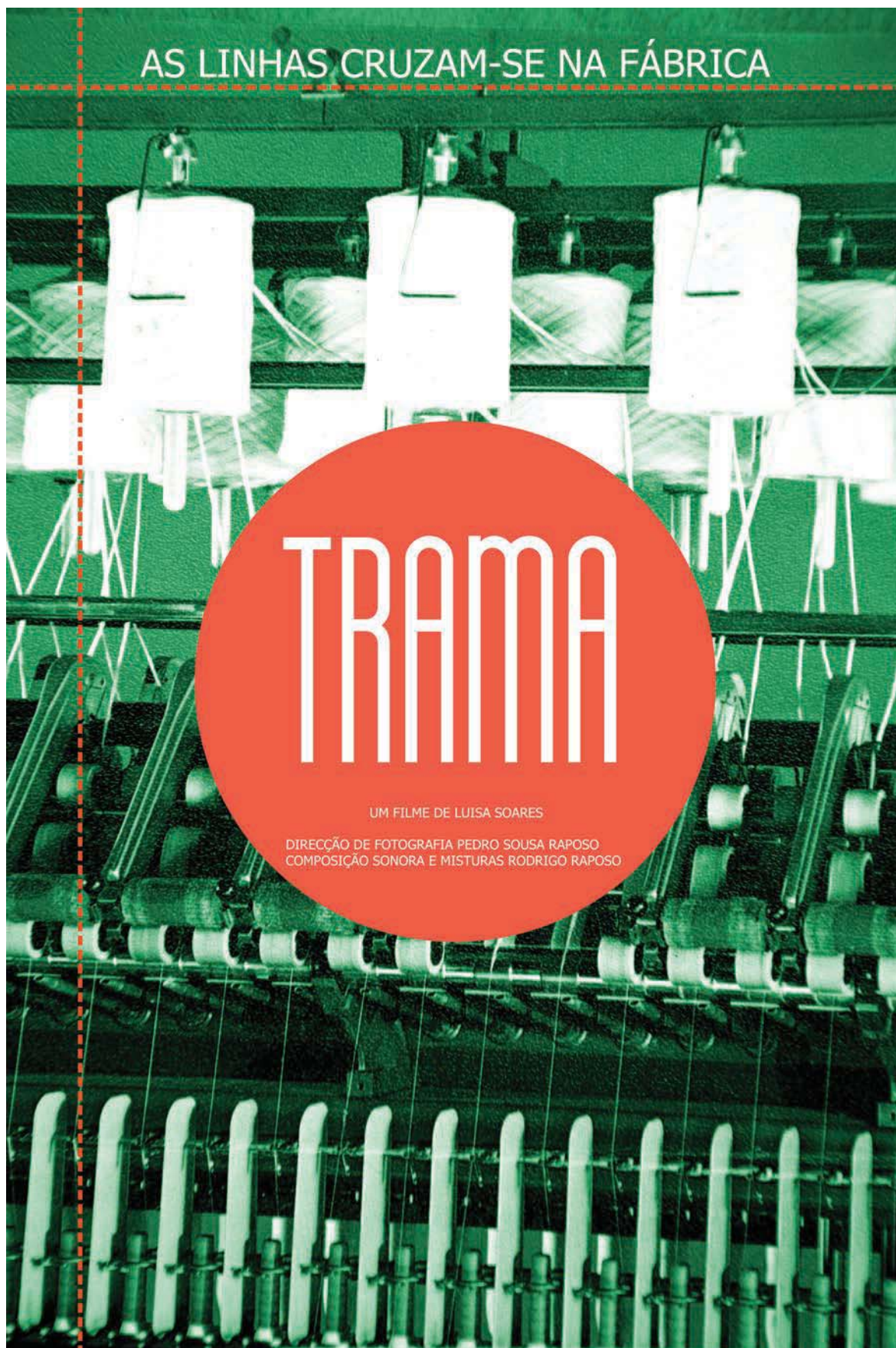
FERNANDA ALVES MARIA MADALENA MARQUES LUISA NUNES ELZA DIAS LUCÍLIA FERREIRA MARIA ISABEL CORREIA FERNANDA BOTO MARIA TERESA TOMÁS MARIA ODETE TOMÁS MARIA ÂNGELA CALDEIRA TERESA GASPAS LUCIANA CURCINO COSTA LURDES SERRANO MARIA TERESA CANHOTA MARIA EUGÉNIA ALBUQUERQUE TERESA LEMOS CAVACAS NATÉRCIA SANTOS CONCEIÇÃO BOTO ARAGÃO	
--	--



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Faculdade de Artes e Letras
Departamento de Comunicação e Artes

MARIA CONCEIÇÃO AMARAL CAROLINA SARAIVA FRANCISCA FONSECA MARTA NOLASCO MARIA MONTEIRO ANA CLARA JOANA SANTOS	
---	--

Cartaz:



AS LINHAS CRUZAM-SE NA FÁBRICA

TRAMA

UM FILME DE LUISA SOARES

DIRECÇÃO DE FOTOGRAFIA PEDRO SOUSA RAPOSO
COMPOSIÇÃO SONORA E MISTURAS RODRIGO RAPOSO

Divulgação e promoção:

Em relação à divulgação e promoção do filme foram já efectuados contactos e está agendada a estreia.

Será durante o festival Cine Eco em Seia, dia 12 de Outubro. A possibilidade de integrar o filme na programação deste ano do festival foi prontamente acolhida pela sua direcção como forma de poder ser mostrado às pessoas que participaram no filme e à comunidade de uma forma geral, um filme que muito tem a ver com a identidade local daquela região, integrado no festival de cinema ambiental que decorre todos os anos em Seia.

Após esta estreia, o filme será legendado em inglês e francês e será enviado para alguns festivais de cinema, nacionais e internacionais.

A título de curiosidade, refiro ainda que o filme foi trabalhado em 2k e será exibido em DCP.

Neste momento está a ser feita a divulgação da estreia por meio de cartazes, convites e através da imprensa local. Também estão a ser enviados convites pessoais, como aquele que aqui anexo.



Autorizações legais:

No que respeita a autorizações, estas foram pedidas a todos os detentores dos direitos de imagem, quer dos espaços filmados, quer das pessoas que intervêm no filme.

Para o efeito foram realizados diversos contactos e feitos diferentes pedidos a várias entidades como por exemplo a Caixa Geral de Depósitos, a empresa Texamira ou a fábrica de lanifícios Camello.

Para não anexar exaustivamente todas as declarações, anexo a título de exemplo as autorizações de cedência de direitos de imagem das menores que participaram no filme.



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Faculdade de Artes e Letras
Departamento de Comunicação e Artes

Filme	TRAMA
Produtor	UNIVERSIDADE BEIRA INTERIOR
Realizador	LUISA SOARES

DECLARAÇÃO CEDÊNCIA DIREITOS

(actores/atrizes menores)

Eu (abaixo assinado) autorizo expressamente a realizadora Luísa Soares a filmar, fotografar, gravar a voz do meu filho/a, performances, poses e acções e utilizar a fotografia, silhueta e outras reproduções físicas relacionadas com a imagem do meu filho/a no projecto cinematográfico **TRAMA**.

Reconheço ainda que a realizadora será a detentora exclusiva de todos os direitos relativos a estas filmagens, fotografias e gravações da voz do/a meu filho/a, assim como o direito de usar o seu nome relacionado com a exposição, publicidade, exploração e / ou divulgação do corrente projecto. Concordo que não terei direito a compensação monetária ou qualquer outra forma de pagamento pela exploração das Gravações realizadas no âmbito do projecto cinematográfico **TRAMA**.

A realizadora declara também que apenas utilizará as imagens e gravações recolhidas no âmbito deste filme e da sua promoção e publicidade, não podendo estas ser utilizadas para nenhum outro fim ou propósito.

NOME DO MENOR.....

Marta Leonor Pádua Nolasco

CONFIRMO QUE SOU O/A (PAI/MÃE) (REPRESENTANTE LEGAL) DO MENOR IDENTIFICADO NO PARÁGRAFO ANTERIOR E DOU O MEU CONSENTIMENTO

ASSINATURA:.....

Eugénia Nolasco

NOME (LETRAS MAIÚSCULAS):.....

EUGÉNIA T. F. P. NOGUEIRA

NOLASCO

A

REALIZADORA:.....

Luisa Soares

20 de Setembro de 2014



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Faculdade de Artes e Letras
Departamento de Comunicação e Artes

Filme	TRAMA
Produtor	UNIVERSIDADE BEIRA INTERIOR
Realizador	LUISA SOARES

DECLARAÇÃO CEDÊNCIA DIREITOS

(actores/actrizes menores)

Eu (abaixo assinado) autorizo expressamente a realizadora Luísa Soares a filmar, fotografar, gravar a voz do meu filho/a, performances, poses e acções e utilizar a fotografia, silhueta e outras reproduções físicas relacionadas com a imagem do meu filho/a no projecto cinematográfico **TRAMA**.

Reconheço ainda que a realizadora será a detentora exclusiva de todos os direitos relativos a estas filmagens, fotografias e gravações da voz do/a meu filho/a, assim como o direito de usar o seu nome relacionado com a exposição, publicidade, exploração e / ou divulgação do corrente projecto. Concordo que não terei direito a compensação monetária ou qualquer outra forma de pagamento pela exploração das Gravações realizadas no âmbito do projecto cinematográfico **TRAMA**.

A realizadora declara também que apenas utilizará as imagens e gravações recolhidas no âmbito deste filme e da sua promoção e publicidade, não podendo estas ser utilizadas para nenhum outro fim ou propósito.

NOME DO MENOR: Maria Carolina Saraiva

CONFIRMO QUE SOU O/A (PAI/MÃE) (REPRESENTANTE LEGAL) DO MENOR IDENTIFICADO NO PARÁGRAFO ANTERIOR E DOU O MEU CONSENTIMENTO

ASSINATURA: Manuela Oliveira

NOME (LETRAS MAIÚSCULAS): MARIA MANUELA DA COSTA OLIVEIRA

A
REALIZADORA: Luisa Soares

20 de Agosto de 2014



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Faculdade de Artes e Letras
Departamento de Comunicação e Artes

Filme	TRAMA
Produtor	UNIVERSIDADE BEIRA INTERIOR
Realizador	LUISA SOARES

DECLARAÇÃO CEDÊNCIA DIREITOS

(actores/atrizes menores)

Eu (abaixo assinado) autorizo expressamente a realizadora Luísa Soares a filmar, fotografar, gravar a voz do meu filho/a, performances, poses e acções e utilizar a fotografia, silhueta e outras reproduções físicas relacionadas com a imagem do meu filho/a no projecto cinematográfico **TRAMA**.

Reconheço ainda que a realizadora será a detentora exclusiva de todos os direitos relativos a estas filmagens, fotografias e gravações da voz do/a meu filho/a, assim como o direito de usar o seu nome relacionado com a exposição, publicidade, exploração e / ou divulgação do corrente projecto. Concordo que não terei direito a compensação monetária ou qualquer outra forma de pagamento pela exploração das Gravações realizadas no âmbito do projecto cinematográfico **TRAMA**.

A realizadora declara também que apenas utilizará as imagens e gravações recolhidas no âmbito deste filme e da sua promoção e publicidade, não podendo estas ser utilizadas para nenhum outro fim ou propósito.

NOME DO MENOR..... MARIA FERNANDA BONDAR

CONFIRMO QUE SOU O/A (PAI/MÃE) (REPRESENTANTE LEGAL) DO MENOR IDENTIFICADO NO PARÁGRAFO ANTERIOR E DOU O MEU CONSENTIMENTO

ASSINATURA:..... Sandra Cristina das

NOME (LETRAS MAIÚSCULAS):..... SANDRA CRISTINA DAS FERREIRA

A
REALIZADORA:..... Luisa Soares

Lo de AGOSTO de 2014



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Faculdade de Artes e Letras
Departamento de Comunicação e Artes

Filme	TRAMA
Produtor	UNIVERSIDADE BEIRA INTERIOR
Realizador	LUISA SOARES

DECLARAÇÃO CEDÊNCIA DIREITOS

(actores/actrizes menores)


Eu (abaixo assinado) autorizo expressamente a realizadora Luísa Soares a filmar, fotografar, gravar a voz do meu filho/a, performances, poses e acções e utilizar a fotografia, silhueta e outras reproduções físicas relacionadas com a imagem do meu filho/a no projecto cinematográfico **TRAMA**.

Reconheço ainda que a realizadora será a detentora exclusiva de todos os direitos relativos a estas filmagens, fotografias e gravações da voz do/a meu filho/a, assim como o direito de usar o seu nome relacionado com a exposição, publicidade, exploração e / ou divulgação do corrente projecto. Concordo que não terei direito a compensação monetária ou qualquer outra forma de pagamento pela exploração das Gravações realizadas no âmbito do projecto cinematográfico **TRAMA**.

A realizadora declara também que apenas utilizará as imagens e gravações recolhidas no âmbito deste filme e da sua promoção e publicidade, não podendo estas ser utilizadas para nenhum outro fim ou propósito.

NOME DO MENOR: Joana Fernandes dos Santos

CONFIRMO QUE SOU O/A (PAI/MÃE) (REPRESENTANTE LEGAL) DO MENOR IDENTIFICADO NO PARÁGRAFO ANTERIOR E DOU O MEU CONSENTIMENTO

ASSINATURA: 

NOME (LETRAS MAIÚSCULAS): ANA MARIA BRÁS FERNANDES

A
REALIZADORA: 

20 de Agosto de 2014



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Faculdade de Artes e Letras
Departamento de Comunicação e Artes

Filme	TRAMA
Produtor	UNIVERSIDADE BEIRA INTERIOR
Realizador	LUISA SOARES

DECLARAÇÃO CEDÊNCIA DIREITOS

(actores/actrizes menores)

Eu (abaixo assinado) autorizo expressamente a realizadora Luísa Soares a filmar, fotografar, gravar a voz do meu filho/a, performances, poses e acções e utilizar a fotografia, silhueta e outras reproduções físicas relacionadas com a imagem do meu filho/a no projecto cinematográfico **TRAMA**.

Reconheço ainda que a realizadora será a detentora exclusiva de todos os direitos relativos a estas filmagens, fotografias e gravações da voz do/a meu filho/a, assim como o direito de usar o seu nome relacionado com a exposição, publicidade, exploração e / ou divulgação do corrente projecto. Concordo que não terei direito a compensação monetária ou qualquer outra forma de pagamento pela exploração das Gravações realizadas no âmbito do projecto cinematográfico **TRAMA**.

A realizadora declara também que apenas utilizará as imagens e gravações recolhidas no âmbito deste filme e da sua promoção e publicidade, não podendo estas ser utilizadas para nenhum outro fim ou propósito.

NOME DO MENOR.....Francisca Figueiredo Fouseca.....

CONFIRMO QUE SOU O/A (PAI/MÃE) (REPRESENTANTE LEGAL) DO MENOR IDENTIFICADO NO PARÁGRAFO ANTERIOR E DOU O MEU CONSENTIMENTO

ASSINATURA:.....Catarina Fouseca.....

NOME (LETRAS MAIÚSCULAS):.....Catarina Fouseca.....

A
REALIZADORA:.....Luísa Soares.....

20 de Setembro de 2014



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Faculdade de Artes e Letras
Departamento de Comunicação e Artes

Filme	TRAMA
Produtor	UNIVERSIDADE BEIRA INTERIOR
Realizador	LUISA SOARES

DECLARAÇÃO CEDÊNCIA DIREITOS

(actores/actrizes menores)

Eu (abaixo assinado) autorizo expressamente a realizadora Luísa Soares a filmar, fotografar, gravar a voz do meu filho/a, performances, poses e acções e utilizar a fotografia, silhueta e outras reproduções físicas relacionadas com a imagem do meu filho/a no projecto cinematográfico **TRAMA**.

Reconheço ainda que a realizadora será a detentora exclusiva de todos os direitos relativos a estas filmagens, fotografias e gravações da voz do/a meu filho/a, assim como o direito de usar o seu nome relacionado com a exposição, publicidade, exploração e / ou divulgação do corrente projecto. Concordo que não terei direito a compensação monetária ou qualquer outra forma de pagamento pela exploração das Gravações realizadas no âmbito do projecto cinematográfico **TRAMA**.

A realizadora declara também que apenas utilizará as imagens e gravações recolhidas no âmbito deste filme e da sua promoção e publicidade, não podendo estas ser utilizadas para nenhum outro fim ou propósito.

NOME DO MENOR: Maria Silva Clara

CONFIRMO QUE SOU O/A (PAI/MÃE) (REPRESENTANTE LEGAL) DO MENOR IDENTIFICADO NO PARÁGRAFO ANTERIOR E DOU O MEU CONSENTIMENTO

ASSINATURA: [Assinatura]

NOME (LETRAS MAIÚSCULAS): MARIA EULALIA ANA LETO SILVA CLARA

A
REALIZADORA: [Assinatura]

20 de Setembro de 2014