

Júlio Alves

A CASA ENCANTADA

Orientador: Professor Doutor José Bragança de Miranda

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Departamento de Estudos Cinematográficos

Lisboa

2014



A CASA ENCANTADA

Tese orientada pelo Professor Doutor José Bragança de Miranda, submetida à Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Cinematográficos

Lisboa, Dezembro de 2014

AGRADECIMENTOS

Esta tese só foi possível graças a um conjunto de pessoas que contribuíram para este trabalho de forma incentivadora, generosa e amiga. A todas o meu agradecimento especial:

José Bragança de Miranda, João Pedro Rodrigues, Empar Casanova Plana, Teresa Dias, Helena Mata, Ricardo Costa, Ricardo Magalhães e Hugo Santiago.

Nós não precisamos de ideias para fazer um filme, nós precisamos de um pouco de força, energia física, mas não são ideias, o cinema é uma coisa muito física e passa-se entre as pessoas. É um trabalho físico, não é intelectual. Os meus amigos Straub e Huillet dizem sempre «é sentimento» [...] Não é precisas ideias, é preciso estar no mundo, é preciso ver como as coisas são, enfim, é preciso uma observação política, económica, moral, estética, se quiserem. Mas a estética eu acho que vem por causa da nossa justeza de observação humana, quer dizer, é sentimento, o sentimento é estético. E não precisamos de ideias, não precisamos de argumentos [...], não é preciso escrever, é preciso estar no mundo, é preciso não abandonar o mundo.

Pedro Costa, Apresentação de *No Quarto de Vanda*,
Mostra Internacional de Cinema Europeu Contemporâneo 2006

<https://www.youtube.com/watch?v=PBc3d0FglY4>

ÍNDICE

	Agradecimentos	pág. 03
	Citação	pág. 04
	Introdução	pág. 06
1.	A Casa Encantada no Cinema	pág. 08
2.	<i>A Casa Encantada</i>	pág. 21
2.1.	Sinopse do filme	pág. 21
2.2.	Elementos chave do filme	pág. 22
2.2.1.	O Narrador	pág. 22
2.2.2.	A Imagem narrativa	pág. 26
2.2.3.	O papel do espectador no filme	pág. 27
3.	Metodologia <i>Loop</i> de <i>A Casa Encantada</i>	pág. 29
	Conclusão	pág. 33
	Bibliografia	pág. 35
	Anexo 1 – A Casa Encantada (Projeto Cinematográfico)	pág. 38
	Anexo 2 - A Casa Encantada (Candidatura ICA)	pág. 53

INTRODUÇÃO

A Casa Encantada é um filme que nasce da procura, da espontaneidade, do contraste, da colaboração, e desenvolve-se a partir de uma reflexão pessoal sobre a montagem e a minha visão sobre o cinema, as influências das diferentes formas de ver cinema e a minha forma de fazer cinema.

Este documento está dividido em dois blocos temáticos. O primeiro expõe de modo panorâmico e sintético as influências das diferentes correntes cinematográficas na minha forma de fazer cinema, para passar depois a contextualizar os meus projetos dentro do panorama cinematográfico do Séc. XXI. O segundo descreve os elementos-chave do projeto *A Casa Encantada*, centrando-me numa nova metodologia de trabalho que denominei metodologia *Loop*.

O procedimento de trabalho usado na elaboração deste documento foi o seguinte: em primeiro lugar, escrevi os conceitos e os temas que englobam este filme – Cinema, democratização das ferramentas, cinema de autor, realismo social, cinema de massas, Hollywood, formalismo, festivais, digitalização, *mass media*, felicidade, infância, realidade, recordações, objetos, resistência – e que, de forma direta ou indireta, também marcaram os meus anteriores trabalhos. Estes temas foram discutidos com o professor José Bragança de Miranda, que escolheu uma variada bibliografia sobre estes conceitos e temas que abordámos nos nossos encontros. Esses encontros e o intercâmbio de opiniões e visões serviram também para estabelecer e delimitar os objetivos deste trabalho que em breve exporemos.

Durante o período de leitura, investigação e reconstrução dos meus conhecimentos sobre estes conceitos, fui consciente, por um lado, das influências das diferentes correntes cinematográficas e, por outro, da relevância da minha nova forma de montagem, a que chamei sistema *loop* e que assenta, não só numa determinada forma de editar o material captado, como também em materiais periféricos como a fotografia, a interação com quem faz parte do

projeto e ainda com o meu caderno de notas. Daí os dois blocos temáticos mencionados no parágrafo anterior.

A Casa Encantada é um projeto que nasceu no contexto desta tese mas que ainda não terminou. Continua em processo enquanto escrevo este documento. Mas a reflexão e a análise que aqui se expõem servem para refletir os seguintes objetivos:

- Sintetizar as diferentes formas de fazer cinema ao longo da história do cinema
- Estabelecer relações entre as diferentes correntes cinematográficas e *A Casa Encantada*
- Analisar o contexto do Cinema na era audiovisual
- Reflectir sobre o papel do realizador no panorama cinematográfico atual
- Estabelecer os elementos-chave de *A Casa Encantada*
- Definir a relevância dos elementos-chave em *A Casa Encantada*
- Descrever o processo da metodologia *Loop*.

Assim, descritos a origem e a forma de escrever o projecto, passaremos às duas partes temáticas desta tese.

1. A CASA ENCANTADA NO CINEMA

O ser humano tende a classificar e a categorizar tudo aquilo que o rodeia, para ter assim uma cosmovisão e um conjunto de estruturas que facilitam a análise, as relações, os fundamentos e as interferências. O Cinema não está isento disso e daí o meu percurso pelo conceito Cinema, as teorias cinematográficas e o contexto no qual *A Casa Encantada* se foi desenvolvendo.

Há muitas definições da palavra «cinema» e também do que é o Cinema. Desde que apareceu em 1895, o mundo cinematográfico cresceu, mudou e transformou os seus significados: arte, negócio, espetáculo, ferramenta social, política, sistema linguístico, linguagem, língua... Para que um vocábulo mude, cresça e transforme os seus diferentes significados, deve, por um lado, estar vivo e, por outro, deve haver uma reflexão em torno do(s) seu(s) (significado)s, daí a filmologia.

As teorias cinematográficas são tão variadas como as aproximações às manifestações do filme. Seja de maneira idealista que, mediante as suas reflexões, procura e expõe a essência do cinema, seja refletindo nas relações do cinema com o social, o económico, o tecnológico, o cultural, o cinema é um meio contaminado pela envolvente e há que situá-lo nessa encruzilhada de interesses, disciplinas e contextos de significados diversos. Neste ponto não se abarcam todos os elementos intrínsecos de cada teoria. Só nos centramos em aspetos mais relevantes que se relacionem com o projeto cinematográfico *A Casa Encantada*, que integra e complementa esta tese de mestrado, ou que a ele se oponham.

As primeiras tentativas de definir o novo meio são interessantes, pois mostram um difícil equilíbrio entre o entusiasmo por um novo meio popular e de massas¹

¹ Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, New York, The MacMillan Company, 1916

e as intenções artísticas do mesmo². As implicações do cinema-arte vão permitir que muitos analistas e teóricos se apropriem de um terreno no qual consideram que determinados filmes e realizadores têm uma maior substância intelectual e expressiva do que os filmes «comerciais», criando uma plataforma para o posterior esconderijo do realizador como artista. Parece claro que o ponto culminante da associação entre Arte e Cinema é a integração do filme no museu, tão em voga hoje em dia³. Como exemplo, temos a Fundação Berardo, que comprou para a sua coleção uma cópia em 35mm do filme *Branca de Neve*, de João César Monteiro.

As posições teóricas sobre o realismo aparecem depois da Segunda Guerra Mundial. O neorealismo italiano dos anos 40 é tido como exemplo para desenvolver um discurso à volta do cinema como arte realista e comprometida. O objetivo é fazer um cinema sem mediação aparente, que revele o valor do real e do quotidiano. Pensa-se no cinema como uma ferramenta social e não como um meio voyeurista ou de entretenimento. O expressionismo afasta-se desta ideia e dos efeitos de montagem e passa a trabalhar com imagens fortes, tramas descarnadas e personagens que vivem de uma motivação confusa.

As doutrinas realistas ganham forma graças ao trabalho de teóricos como André Bazin e Siegfried Kracauer. Para Bazin, o cinema, através da sua vinculação à fotografia, remete para uma ontologia da imagem que vai imparavelmente até à assunção da realidade⁴. A reprodução mecânica que suporta a fotografia é a via principal da opção realista do cinema. Isso converte-o num teórico essencialista, cujo objetivo é definir o que é e o que não é legitimamente cinematográfico. A

² Ricciotto Canudo, *La Naissance d'un Sixième Art – Essai sur le Cinématographe*, Paris, 1911

³ Haidee Wasson, *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*. Berkeley, Los Angeles & Londres, University of California Press. 2005; P. Adams Sitney (ed.), *The Essential Cinema: Essays on the Films in the Collection of Anthology Film Archives, volume one*, New York, Anthology Film Archives, 1975; Dominique Païni, «Le temps exposé – Le cinéma de la salle au musée», Paris, Cahiers du Cinéma, 2002

⁴ André Bazin, *Qu'est-ce que le Cinéma?*, Paris, 1958-1962

fotografia assegura uma objetividade essencial do cinema. Cria um vínculo ontológico entre o representado e a representação, a possibilidade de o cinema conservar momentos do tempo passado, “mumificando-os” eternamente. O seu carácter indicador: o cinema é testemunha de como são ou foram as coisas.

Além de essencialista, a teoria do cinema de Bazin é uma teoria evolucionista. A técnica desenvolve-se até ao que se considera um cinema total e essa evolução é inexorável. Bazin está completamente de acordo com esse progresso e celebra-o.

A teoria realista defende uma série de recursos cinematográficos por oposição a outros. Assim a profundidade de campo e o plano sequência ganham terreno a outros recursos, como a montagem e os primeiros planos. Esta teoria propõe um respeito pelo espaço-tempo externo, pró-fílmico. A teoria baziana move o conceito de democratização para o espetador. Para Bazin, certos recursos (profundidade de campo e plano sequência) libertam o espetador para explorar o plano e os seus contornos, ao passo que o cinema de montagem (Eisenstein) o obriga a seguir um ritmo que falseia o fluir espaço-tempo da realidade.

O teórico alemão Siegfried Kracauer também defende o realismo cinematográfico, mas através do realismo psicológico. Para Kracauer, os filmes mostram uma profunda realidade social, não uma realidade superficial como aquela que predica Bazin. Os filmes representam alegoricamente as obsessões profundas dos países e das nações.

O realismo é entendido por muitos como um estilo que sintetiza na perfeição o cinematógrafo: o cinema deve tender à fiel reprodução da realidade. Esta é a base para o desenvolvimento da chamada teoria dos autores, que consiste em procurar uma continuidade temática e estilística nos filmes de um realizador, que, do mesmo modo que o escritor literário, imprimia o seu estilo pessoal e cosmovisão em todos os seus filmes.

Em 1948, Alexandre Astruc lança uma nova designação que será fundamental

para esta ideia: a câmara-*stylo*, que converte o realizador em criador absoluto do processo cinematográfico, tão artista como o escritor ou o pintor. Este crítico e realizador francês, considerado um dos teóricos mais relevantes do cinema europeu dos anos 40, colaborou em diversas revistas especializadas em cinema: *La Gazette du Cinéma*, *Ciné-Digest*, *L'Ecran Français* e posteriormente nos *Cahiers du Cinéma*. Muito do que escreveu converteu-se numa referência para a renovação criativa do cinema francês, especialmente o artigo “Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”, publicado em *L'Ecran Français* em março de 1948⁵. Este artigo definiu o cinema como uma linguagem, ou seja, uma forma mediante a qual o artista expressa o seu pensamento e traduz as suas obsessões como ocorre com o ensaio ou a novela. O texto converteu-se num dos pilares teóricos de um grupo de realizadores franceses que mais tarde originou a Nouvelle Vague⁶.

Uma das publicações que originaram, fomentaram e até desenvolveram a teoria do cinema de autor foi a revista *Cahiers du cinéma*. Fundada por André Bazin, Jacques Doniel Valcroze e Joseph-Marie Lo Duca e editada por Eric Rohmer, teve colaboradores como Godard, Chabrol ou Truffaut. Este último afirma que o cinema tem de parecer-se com quem o faz, não porque seja autobiográfico, mas porque deve conter um estilo, uma personalidade estética e temática. Os próprios críticos dos *Cahiers du Cinéma* passam a adoptar esses novos métodos cinematográficos. O realizador converte-se no centro do processo fílmico e proclama a sua liberdade, sobretudo perante o produtor. Este último apresenta-se sempre como uma figura que censura e limita a criatividade do realizador.

Ao mesmo tempo que o cinema de autor ganha força, nasce aquilo a que se irá

⁵ Ideias fundamentais sobre a câmara-*stylo*:
https://soma.sbccc.edu/users/davega/FILMST_113/Filmst113_ExFilm_Theory/CameraStylo_Astruc_1928.pdf

⁶ Emilie Bickerton, *A Short Story of Cahiers du Cinéma*, 2011

chamar o Terceiro Cinema⁷. As características do Terceiro Cinema são a influência do neorealismo italiano, a montagem soviética, o cinema verité e até as novas correntes europeias e o teatro brechtiano. O Terceiro Cinema denuncia as caricaturas que Hollywood apresenta tradicionalmente das comunidades indígenas e minoritárias. A resposta está num cinema realizado por e para essas comunidades, um cinema que assuma a experiência e as perspectivas das mesmas. Nesse contexto, aparecem manifestos cinematográficos (à semelhança da etapa dos vanguardistas) com termos reivindicativos como estética da fome (Glauber Rocha). A posição teórica à partida é que o atraso económico não implica um atraso estético/artístico. Reclama-se a necessidade de um cinema “triste e feio” que assuma formalmente esse empobrecimento. O novo cinema deve ser “tecnicamente imperfeito, dramaticamente dissonante, poeticamente rebelde e socialmente impreciso”⁸. A sua proposta é a de um cinema alternativo, independente e anti-imperialista, mais preocupado com a militância do que com a satisfação do espectador.

As teorias formalistas tratam de como se organiza o filme para narrar e transmitir sensações, partindo de uma análise escrupulosa das relações que se estabelecem entre os distintos elementos linguísticos de um filme, que depende da associação entre as suas distintas partes, como o som, a montagem e tudo aquilo que está na cena, criando assim uma poética do filme. O espectador realiza uma leitura em que retira o sentido de acordo com uma minuciosa decomposição do filme em sequências, cenas, planos, fotogramas, estabelecendo uma corrente semântica que unifica o sentido do filme. As primeiras teorias deste tipo formuladas segundo princípios teóricos bem estruturados são as correntes formalistas soviéticas, também conhecidas como teorias da montagem, que aparecem nos anos vinte e se desenvolvem na

⁷ http://www.csub.edu/~tfernandez_ulloa/TERCERCINE.pdf;

⁸ https://criticadacultura.files.wordpress.com/2012/03/tx_12_cinema_e_teorica.pdf Robert Stam, (2003) *Introdução à teoria do cinema* Campinas, SP: Papyrus.

primeira parte dos anos trinta. Mais tarde, nos anos sessenta, com o desenvolvimento do cinema nova, alguns cineastas teóricos recuperam os seus princípios, embora assumindo posições estéticas diferentes. A escola soviética renovou-se até aos nossos dias e realizadores e teóricos da Europa de Leste como Sergei Loznitsa⁹ ou Artavazd Peleshian¹⁰ continuam a manter ativa a teoria.

Voltando à teoria da montagem, num primeiro momento o conceito de montagem refere-se exclusivamente à união dos planos, mas, com o passar do tempo, o conceito torna-se mais complexo. De tal forma que também se fala de montagem interna do plano, para referir os diferentes registos de interpretação, entre o som e a imagem ou entre as movimentações dos personagens e o enquadramento. Isto é devido ao facto de as primeiras teorias da montagem corresponderem a um contexto muito específico na ex-URSS, onde os anos vinte são um período de grande efervescência política e social. Isto vai condicionar as formas expressivas da arte soviética, que apresentam tudo como um confronto dialético e aí nascem e se desenvolvem manifestos e textos sobre a teoria da montagem¹¹.

Para Lev Kuleshov, a montagem organiza os processos cognitivos do espetador, não dos planos. Isso quer dizer que a montagem dirige processos em que a mente do espetador interpreta o que vê. Em resumo, a montagem é que cria o último significado do que vemos no ecrã¹².

⁹ <http://loznitsa.com/vita/biography/>

¹⁰ <http://theseventhart.info/2009/08/08/the-view-from-above-films-of-artavazd-peleshian/>

¹¹ Realizadores russos como Dziga Vertov e vanguardistas europeus como Marinetti ou André Breton apresentaram os seus princípios através deste tipo de textos.

¹² Robert Sklar, *A History of Film*, Harry N. Abrams Inc., revised and expanded edition, 2002

Para Pudovkin, a montagem era responsável por criar a síntese mental da ação na mente do espectador. A representação de uma ação ao longo de um conjunto de planos devia respeitar uma continuidade de ação, para que, assim, o realismo dos factos e das ações fosse natural para o espectador. Nesta perspetiva, uma ação de dois homens (um de frente para o outro) que se cumprimentam, que no início, no plano-médio A, ao ser cortada num plano B para o aperto de mãos, tendo um plano-detelhe (close), não deve transmitir a impressão de descontinuidade, de modo que o final da ação no plano A deve ser o início da mesma no plano B, mesmo tendo a passagem de um plano-médio para um primeiro-plano. Assim, a montagem reforça a ligação entre os planos.

O filme, no seu processo de criação, é segmentado em partes que, no final do processo, devido à montagem, possuem uma forma coesa e sintética. O realizador parte da seleção dos ângulos para formar os planos, que, por sua vez, constituem as sequências, para criar as cenas e, por fim, conceber a obra cinematográfica¹³.

Para Vertov, o processo cinematográfico dá-se em duas fases. A primeira tem a ver com os factos da vida, isto é, com a filmagem da realidade do mundo, prescindindo do guião e dos atores. A segunda diz respeito à organização do material captado, à montagem. Quando o kino-glaz (cinema-olho) aprofunda o que a realidade gera é kino-pravda (cinema-verdade). O kino-pravda é o oposto do cinema ilusão, do drama artístico de Hollywood.

Além destas citações de alguns autores, centramo-nos em Sergei Eisenstein, pois as suas ideias foram essenciais no processo de construção do projeto *A Casa Encantada*. Recordamos que o objetivo aqui é estabelecer alguns pontos teóricos que serviram de referência a este projeto fílmico. Assim, de todos os conceitos de Eisenstein, citaremos os mais relevantes para este projeto.

¹³ <http://www.travessacinematografica.com.br/2012/10/dois-conceitos-de-montagem.html>

- Montagem de atrações: o choque de planos gera uma nova ideia. O importante é o conflito, o enfrentamento. Eisenstein fala de cinema-punho, há que trabalhar a nível conceptual, não estético ou narrativo, ainda que isso implique uma rutura da continuidade.
- O apoio filosófico da ideia encontra-se na dialética hegeliano-marxista: o avanço para Hegel e Marx baseia-se num processo de enfrentamento: uma ideia (A) gera uma oposição (B) e do confronto entre ambos nasce uma nova etapa (C). Para Eisenstein, o mesmo ocorre com o cinema: confrontar dois planos (A e B) gera uma nova ideia no espetador (C). Essas ideias chegam pela via do sentimento, mas têm de converter-se em algo de conceptual que estimule o pensamento político e acabe por motivar a ação revolucionária.
- Ideograma: imagem-súmula, imagem-essência, os diferentes elementos de uma imagem ao juntar-se criam um novo significado. A ideia nasce a partir da escrita ideográfica das culturas orientais (fundamentalmente a japonesa e a chinesa).
- Oxímoro: figura retórica que Eisenstein quer incorporar no cinematógrafo. Consiste em harmonizar dois conceitos opostos numa só expressão, formando assim um terceiro conceito que depende da interpretação do leitor. Na mesma linha de choque da montagem de atrações, trata-se de não utilizar o som síncrono, mas o choque entre o som e a imagem para criar, potenciar, ideias no espetador.
- Typase: atores como modelos, estereótipos. Não há que construir personagens, apenas trabalhar com modelos sociais facilmente identificáveis. Facilitam o acesso à narração de grandes capas sociais sem necessidade de maior explicação.
- Monólogo interior: para Eisenstein, o monólogo interior relaciona o racional com o irracional. Eisenstein concebe o cinema como

linguagem e quer pô-lo em contacto com o pensamento. Deste modo, investiga os estados pré-verbais com a intenção de encontrar as chaves da linguagem das imagens e, por consequência, a da linguagem cinematográfica.

- Tipologia da montagem - Eisenstein chega a falar de uma tipologia que percorre vários tipos de montagem: métrico, rítmico, tonal, atonal, harmónico e intelectual. Hoje em dia sabemos que, mais do que uma tipologia, são formas ou modos de analisar a montagem: na maioria dos filmes podem-se encontrar elementos de todas estas categorias. A terminologia musical é recorrente em Eisenstein, porque ele procurava uma emoção abstrata similar à que gera a música a partir da montagem. O sistema de Eisenstein move-se ao longo dos anos do mais concreto (a montagem de atrações como conflito) ao mais abstrato (composição das imagens como formas orgânicas de linguagem). Passa-se do conceito da atração ao da emoção e deste ao do êxtase como formas de resposta do espetador.

Além do indiscutível contributo para o mundo do cinema e também para o projeto *A Casa Encantada*, não podemos deixar de lado a filmolinguística de Metz, que se interroga se o cinema é uma língua (quer dizer, um sistema linguístico com os seus fonemas e morfemas) ou uma linguagem artística (articulada com códigos concretos). Pode-se estudar como linguístico um meio icónico? Existe algo parecido com os signos cinematográficos? Que relação há, no signo linguístico, entre o significado e significante? É motivada ou arbitrária (como no signo linguístico)? Pode-se escrever algo parecido com uma gramática normativa do cinema? Em suma: pode-se estabelecer um sistema científico que explique inequivocamente como se produzem e se entendem os filmes? Os teóricos já não procuram um conceito que procure responder às questões «O que é o cinema?» ou «Como funciona o cinema?». A conclusão a que chega Metz, e que eu partilho, é que o cinema não é uma língua, é uma linguagem.

Uma linguagem sem sistema linguístico subjacente: *a priori* sem léxico nem sintaxe, mas que tem uma certa sistematicidade como a linguagem. Existe linguagem cinematográfica tal como existe linguagem musical, literária ou pictórica, mas cada autor, cada filme, usa essa linguagem de acordo com as suas necessidades de expressão, para mostrar, para disparar pensamentos, emoções e sensações que serão criados para agradar a um tipo de espetador (espetador passivo) ou para que este, em contacto com a experiência fílmica, analise e descubra novas leituras, interpretações ao longo do visionamento e depois do visionamento

A Casa Encantada é um filme-encontro das diferentes teorias que configuram a base da experiência cinematográfica das origens à atualidade. O meu projeto enquadra-se no cinema da era digital, marcado por uma grande indefinição a nível teórico e por uma constante mudança. O panorama atual do cinema do cinematógrafo no audiovisual situa-se entre a contaminação e a continuidade, entre a morte do celulóide como suporte e a sobrevivência-vigência do cinema como experiência sociocultural em sentido amplo. A atenção à democratização dos meios, o impacto estético e polissémico do digital e as novas formas de consumo e arquivo dos filmes são um marco para enquadrar o meu trabalho.

Apesar da incerteza e das constantes mudanças que existem no mundo do cinema e na filmologia na era do digital, é necessário abordar de forma geral o contexto que em que se desenvolve este projecto, uma vez que, se não tivessem ocorrido a dita revolução tecnológica e a consequente democratização dos meios, este filme (projeto) não teria sido possível.

Assim, abordaremos, em primeiro lugar, o impacto da revolução digital no cinema; em segundo, as diferentes formas de produção que existem atualmente para desenvolver projetos cinematográficos e a opção de *A Casa Encantada*; em terceiro, as tendências de exibição e, por último, faremos uma reflexão sobre a necessidade de implantação e desenvolvimento, pelas instituições portuguesas, de uma plataforma de difusão das diferentes criações, para permitir e potenciar

a visibilidade da nossa cultura na sociedade do séc. XXI.

Ao longo da História, as revoluções tecnológicas e industriais marcaram e influenciaram o desenvolvimento da sociedade e dos indivíduos. Os meios digitais afetaram todas as etapas da comunicação, incluindo a aquisição, manipulação, armazenamento e distribuição, mas a revolução digital “também afeta todos os tipos de meios de comunicação – texto, imagens fixas, imagens em movimento, som e construções espaciais”¹⁴ No que se refere à cultura, houve uma mudança nas formas de criação e produção e também na forma de preservar, pois existe uma certa obsessão por digitalizar e lançar às “nuvens” o legado cultural.

Atualmente, o mundo do cinema está a viver uma transformação dos meios tradicionais de criação, financiamento, distribuição e exibição, devido à explosão das novas tecnologias e, apesar de estarmos ainda num período de transição que dificulta a análise da evolução da revolução digital no futuro, a sua dimensão indica-nos que esta é a segunda mudança mais relevante na história do cinema.

A nível teórico, contribuições como as de Linda Williams, Christine Gledhill, Thomas Elsaesser¹⁵, D. N. Rodowick¹⁶ ou Henry Jenkins e o curso de Estudos Comparados dos Meios de Comunicação do MIT pretendem entender e reivindicar o emaranhado caminho do cinematógrafo na época do audiovisual contemporâneo.

Os temas mais atuais nas discussões sobre cinema na era digital centram-se na trajetória do fenómeno cinema, entre a contaminação e a continuidade, entre a

¹⁴ MANOVICH, Lev, *The Language of New Media*, Massachusetts-London, The MIT Press. What is New Media? (2001).

¹⁵ ELSAESSER, Thomas *Cinema Futures: Convergence, Divergence, Difference*. En ELSAESSER, Thomas y HOFFMANN, Kay (eds.). *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 1998.

¹⁶ RODOWICK, D. N. *The Virtual Life of Film*. Cambridge: Harvard University Press. 2007.

morte do celulóide como suporte e a sobrevivência e força do cinema como experiência sociocultural. As suas análises também abrangem a implementação da democratização das ferramentas, o impacto estético e polissémico do digital, as novas formas de consumo e arquivo dos filmes, o cinema como um meio sensorial e semanticamente produtivo, o cinema como esfera pública alternativa, a relação do cinema com a história, etc.

A nível real, se olharmos para o cinema comercial do séc. XXI damos-nos conta de que está configurado com uma política de cinema inchado e derivativo, uma arte descaradamente combinatória ou recombinatória, com a esperança de reproduzir êxitos passados. Todo o cinema que espera chegar ao maior público possível está desenhado como um tipo de nova versão (*remake*). O cinema, em tempos considerado como uma arte do séc. XX, parece agora uma arte decadente. O cinema tem o poder de retratar o mundo, conhecê-lo, mostrar a alteridade que vive nele. Mas também pode ser o espetáculo, um modo de olhar para não ver nada, converteu-se numa política global¹⁷.

Um dos elementos chave do cinema na era digital é que a tecnologia democratizou a forma mais poderosa de contar histórias, fazendo-a suficientemente barata para qualquer pessoa a poder usar. Esta democratização é uma arma de dois gumes, por um lado implica que qualquer pessoa possa ser um criador pelo simples facto de ter uma câmara HD, um iPhone, etc., – aí nasce em parte o êxito dos fenómenos YouTube ou Vimeo, a proliferação de plataformas baseadas em “Crowdfunding”¹⁸ e festivais de cinema¹⁹ - e por outro lado, esta democratização implica um compromisso imperativo por parte dos

¹⁷ *Cuando se cumplían 100 años del nacimiento del cine, hubo voces notables que anunciaron la muerte del cine. Godard, Daney y Sontag concebían que ese arte extraordinario y tardío, propio del siglo XX (un descubrimiento de luz cuya importancia era equivalente al hallazgo del fuego), era secuestrado por un régimen audiovisual industrial y publicitario, capaz de traicionar.*(Roger Koza, “El Renacimiento de la Cinefilia”, Buenos Aires, Quid, 2009)

¹⁸ <http://www.crowdfunding.com/>

¹⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_film_festivals

criadores e das instituições em potenciar o cinema que usa as novas ferramentas para experimentar e contar histórias que enriqueçam de forma construtiva o mundo.

A Casa Encantada, tal como *A Casa* (2012) e *O Regresso* (2012), assume esse compromisso com a experimentação, pois a sua concepção baseia-se em criar um filme orgânico em constante construção, que abre ou oferece ao espetador a possibilidade de indagar, criar e resgatar estruturas da sua memória ou do seu imaginário. A sua concepção é original, para estimular a cinefilia e para aqueles que decidem ir ao cinema, porque, como afirma Susan Sontag: «A cinefilia em si mesma passou a ser atacada como algo antiquado, fora de moda ou pretensioso. Porque a cinefilia implica que os filmes são experiências únicas, irrepetíveis e mágicas.»

Apesar de a ideia original ser mostrada como experiência cinematográfica, *A Casa Encantada* e todos os meus filmes anteriores têm a possibilidade de ser visualizados em qualquer dispositivo digital, porque no séc. XXI o criador se assume também como produtor, distribuidor e promotor da sua obra, pois o filme necessita de estar disponível na sociedade do conhecimento, da informação e/ou da comunicação. As instituições financiam projetos mas esquecem aspetos fundamentais para a sua existência, como a difusão e a promoção. Na comunicação da Comissão Europeia «O Filme Europeu na Era Digital: uma ponte entre a diversidade cultural e a competitividade»²⁰, pode ler-se:

A focalização das políticas de auxílio na produção dos filmes não encontra correspondência nos esforços dedicados à sua distribuição junto do público. O atual sistema de auxílios estatais destina-se predominantemente a apoiar a produção dos filmes, sem dar atenção suficiente à sua distribuição. Em 2009, os organismos públicos europeus de financiamento consagravam, em média, 69% do seu orçamento à criação dos filmes e apenas 8,4% à sua distribuição e 3,6% à sua promoção. Os fundos internacionais tendem a dar maior prioridade à distribuição (33,6% para a distribuição, 35,7% para a criação) do que os fundos nacionais (7,4% para a distribuição, 70,4% para a criação) e os fundos subnacionais (3,5% para a

²⁰ http://www.europarl.europa.eu/meetdocs/2014_2019/documents/com/com_com%282014%290272_/com_com%282014%290272_pt.pdf

distribuição, 75,5% para a criação). Contudo, como já mencionado acima, apenas uma percentagem muito pequena do financiamento provém de fundos públicos internacionais.

Assim, comprovamos que a era digital continua a modificar o conceito Cinema, tanto na forma de o fazer como na forma de o ver. Por isso, as instituições, academias de cinema, universidades e ministérios da cultura deviam aproveitar a oportunidade de ter tudo à distância de um pequeno clique para desenvolver plataformas de conteúdos cinematográficos destinadas a proporcionar acesso às produções criadas por cada organismo. A título de exemplo:

- 1 – As produções subsidiadas poderiam ser vistas em qualquer momento e nunca cairiam no esquecimento.
- 2 – A cultura portuguesa no mundo seria enriquecida e divulgada.
- 3 – A criatividade dos autores também sairia beneficiada porque as suas obras passariam a estar expostas.

2. A CASA ENCANTADA

Depois de nos termos debruçado sobre o conceito Cinema e de termos estabelecido as influências e o contexto de *A Casa Encantada*, na parte que se segue vou expor a temática, determinar os elementos-chave do filme e descrever a forma de montagem a que chamei *Loop*.

2.1. SINOPSE DO FILME

Feira Popular, Lisboa 2014. Fui à procura do Francisco mas não o encontrei, encontrei o Mauro. A roda gigante andava sozinha, poucos clientes nesse dia. O

Mauro espera. O Francisco encontrei-o noutra dia no meio de montanhas e de uma grande barragem. A Casa Encantada estava empacotada à espera de partir para a próxima viagem. As feiras por onde andam Francisco, Mauro, António, Bebiana e Teresa são animadas e adornadas por figuras de animais ou figuras da memória coletiva como o Rato Mickey.

O narrador conta histórias de infância a partir de memórias e com elas constrói pequenas narrativas. Dá-nos a conhecer Rosa. As atrações chegam às feiras. As atrações giram. As atrações arrumam-se e partem novamente até ao próximo local. Com o tempo, as personagens vão desaparecendo, o documentário dá lugar ao filme e com ele uma ficção da memória, do desejo e da resistência dos objetos. No final, na floresta, juntam-se os animais, as crianças e os objetos em movimento.

2.2. ELEMENTOS-CHAVE DO FILME

2.2.1. O NARRADOR (NARRADOR MARINHEIRO DE WALTER BENJAMIN)

(A voz *off* que conta a história de amor entre duas crianças)

O projeto nasce a partir de uma imagem, atrelados de camiões TIR no meio de uma floresta. A partir desta imagem, investigo o que fazem e por que estão ali. Ao descobrir a sua função e o seu destino, decido investigar junto dos meus amigos e conhecidos o impacto das feiras populares nas suas memórias. Foi com alguma surpresa que descobri que muitos deles guardam uma recordação e quase todos uma boa recordação, muitos coincidiam nos sons produzidos pelos divertimentos e nas luzes muito atrativas com a chegada da noite. Os restaurantes com os seus habituais churrascos também eram mencionados. Todos os interpelados ouviam as histórias de cada um, desenhavam sorrisos nostálgicos, acrescentavam informação às histórias que iam ouvindo e muitas vezes apropriavam-se delas, como se as experiências individuais tivessem um denominador comum, como se as experiências de pessoas aparentemente

antagónicas se fundissem. Parecia estar a ouvir uma história popular que passa de geração em geração e atravessa fronteiras e culturas. É pois a partir daí e da leitura de Walter Benjamin que me decido pelo tipo de narrador que vai acompanhar o filme.

A recordação funda a cadeia da tradição que se retransmite de geração em geração.

A minha primeira memória de felicidade é fugaz e talvez seja só comparável a um mecanismo de uma feira de atrações em movimento, que dura apenas o que um proprietário de atrações decidir que dura, que normalmente é pouco, muito pouco tempo.

Walter Benjamin escreveu no ensaio «O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov» (1936): «A experiência que se transmite de boca em boca é a fonte de que se serviram todos os narradores.»

A minha voz acompanha o filme com as minhas memórias mais antigas, desde as intermináveis viagens de casa até à Feira Popular, passando pelas minhas experiências na Casa Encantada ou dentro de carrinhos de choque em curvas mais ou menos vertiginosas que as pistas proporcionavam.

Ao mesmo tempo, essa voz vai-se misturando com outra, que creio poder começar a chamar a voz do narrador. O narrador complementa a sua história de infância com o seu caderno de notas atuais. Utilizo este mecanismo como uma ferramenta narrativa, um caderno de apontamentos que servirão para contar a minha história.

Não muito mais à frente, a pouco mais de 2 km das casas do Francisco, estaciono o carro. Escrevo alguns apontamentos no caderno; como paisagem, uma barragem no meio de montanhas. As montanhas fazem-me lembrar a montanha-russa e a barragem um espelho que reflete os carrinhos de choque e os seus passageiros eufóricos em movimento pela montanha.

«Quando alguém realiza uma viagem, pode contar algo [...] mas não com menos prazer se ouve quem honestamente ganhou o seu sustento, sem nunca abandonar a terra de origem, e conhece as suas tradições e histórias.»²¹

Walter Benjamin dá-nos duas imagens como exemplos de dois tipos de narrador, o camponês sedentário e o marinheiro mercante, gerando-se a partir daqui duas estirpes de narradores.

Na terceira parte do texto, Benjamin fala do escritor russo Nikolai Leskov, que está tão à vontade no afastamento do espaço como no do tempo.

Enquanto narrador do futuro filme, uso a minha memória como forma de viagem. mas não me atrevo a ser um narrador como um marinheiro mercante nem como um camponês sedentário, porque não tenho a experiência de nunca ter saído do lugar. Atrevo-me, talvez, a aproximar-me mais do modelo de Leskov descrito por Walter Benjamin: “é a de um homem que se sente bem na terra, sem se entregar excessivamente a ela.”²²

Nos invernos em que, por alguma razão, me deslocava à terra dos meus pais no centro do país, habituei-me a ver as florestas plantadas com os camiões dos feirantes. É uma imagem que durante muito tempo me acompanhou. Atrrelados alinhados e cobertos com grandes lonas escondiam a montanha-russa ou a Casa Encantada a que eu tanto desejava aceder. Hoje, a partir dessa imagem, ocorre-me uma ideia de floresta diferente. Uma floresta cheia de luzes a cintilar, carrosséis em movimento a desviarem-se das árvores com perícia. O ruído da maquinaria em movimento confunde-se com o som dos pássaros que as mesmas árvores escondem ao entardecer.

“O que distingue a novela da narração é a sua dependência essencial do livro”²³

²¹ «O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov» (1936)

²² «O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov» (1936)

²³ «O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov» (1936)

“A ampla difusão da novela só foi possível graças à invenção da imprensa.”²⁴

Pode-se dizer que a voz *off* do narrador também está dependente do filme e da sua difusão através dos modelos de exibição e distribuição que conhecemos.

Mas a voz *off* que acompanha o futuro filme aproxima-se da definição da arte de narrar de Walter Benjamim – «metade da arte de narrar consiste precisamente em referir uma história livre de explicações»²⁵ – e separa-se dos acontecimentos difundidos por qualquer meio de informação que explica e descreve todo o sentido das imagens.

«a separação da memória eterna do novelista por oposição à memória transitória do narrador. A primeira está consagrada a um herói, a uma odisseia ou a um combate; a segunda a muitos acontecimentos dispersos.»²⁶

Mais uma vez associo o narrador do filme à memória transitória descrita por Walter Benjamim, porque são os elementos dispersos que compõem a minha memória e a fazem avançar.

O filme viaja através da voz no tempo. O passado e o presente ligam-se através da atualidade das imagens: feiras atuais, mecanismos atuais, produtores e clientes de felicidade atuais.

A construção narrativa do filme é feita a partir de fragmentos.

²⁴ «O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov» (1936)

²⁵ «O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov» (1936)

²⁶ «O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov» (1936)

2.2.2. A IMAGEM NARRATIVA

As imagens que fazem parte de *A Casa Encantada* contêm implicitamente em si mesmas – tal como uma fotografia, um filme ou um documentário – um estatuto convencional que as equipara à reprodução mecânica da realidade. Estas imagens permitem construir uma representação do mundo baseada numa imitação da realidade, pois ordenam de forma implícita um discurso à volta de si mesmas.

A minha intenção neste filme não é criar uma linha narrativa a partir da montagem ou das imagens, a minha intenção é fazer cinema como matéria viva; que naquelas imagens, a voz *off*, a montagem, sejam a base para que o espectador procure, investigue, recorde, reflita sobre a temática ou temáticas sugeridas. Feiras populares, memórias, felicidade, resistência dos objetos, tempo, lugar, etc.

Em cada época o momento histórico foi configurado como uma narração imaginária, usando imagens e a partir delas criando expectativas, aspirações e novos imaginários que têm efeito na realidade, não só como válvula de escape mas como forma de vida e projetos futuros. Não foi o que fez o formalismo russo? Não é o que continua a fazer o espectáculo comercial? Ou o Cinema Documental?

Ao olharmos para as tramas narrativas convencionais da indústria do cinema (como espectáculo comercial), percebemos que elas criaram um modelo imaginário das ações, dos factos, dos conflitos e das suas resoluções marcadas tanto por uma tradição funcional da narração – para manter a ordem no mundo – como também pela coexistência comercial de satisfazer desejos pela mesma intenção narrativa de final feliz. Por exemplo, o prazer emocional que se promove a partir de finais felizes faz parte do imaginário colectivo, do mesmo modo que os cenários reproduzidos, os encontros amorosos, os rituais de sedução, etc. O cinema russo daquela época caracterizava-se em parte pela célebre frase de Lenine: “De todas as artes, o cinema é para nós a mais

importante”. Com essa afirmação, Lenine queria dizer que, para daquele tempo, o cinema (juntamente com a rádio) era o meio de comunicação mais importante e mais eficaz para a formação das massas, já que quase 80% da população era analfabeta. Os russos combinavam narrativa e montagem para criar um imaginário e um impulso da ideologia comunista da época com grande eficácia. O cinema documental, pese a aparência realista, parece sentir-se obrigado a um modelo visual aristotélico, com introdução, desenvolvimento e conclusão.

Em resumo, no filme *A Casa Encantada*, a imagem é narrativa porque conta, descreve, expõe, e é enriquecida pela voz *off* que narra uma história paralela, mas esta não segue uma sequência de narrativa convencional. De facto, as imagens finais podiam ser as do meio, estas podiam ser as iniciais e as do início podiam ser as do fim.

(As imagens mostram múltiplas narrativas: a vida dos feirantes em privado e no trabalho, a decadência da Feira Popular, a vida dos objetos, a vida dos objetos em movimento, os animais e a natureza.)

2.2.3. O PAPEL DO ESPECTADOR NO FILME

O papel do espectador no filme *A Casa Encantada* esteve sempre presente desde o início do projeto. Quando descobri o mundo que havia dentro daquele camião estacionado na floresta, o universo da Feira Popular em modo de descanso, as memórias que se reativaram em mim da Feira Popular de Lisboa, os ruídos das atrações, o cheiro da pintura fresca dos animais voadores misturado com o do frango de churrasco ou das sardinhas, desencadearam em mim a vontade de aprofundar o mundo do divertimento e dos que ainda se dedicam a ele.

Partilho estas sensações com o mundo que me rodeia, fazendo perguntas mais ou menos subtis ou de forma directa, perguntando ou pedindo que me

contassem memórias guardadas à volta do tema da Feira Popular. Descobri a ilusão da recordação; observar e interagir com o assunto confirmam-me que o projeto deve seguir em frente, combinando por um lado a realidade da vida dos feirantes e do seu trabalho e, por outro, as memórias de todos aqueles que experimentaram na infância dar voltas e voltas em atrações na Feira Popular. Deste modo, o espectador já faz parte, indirectamente e desde o início do processo, da criação do projecto. Este aproxima-se da visão de Jacques Aumont: «O trabalho do cineasta consiste em provocar, identificar e comunicar o encontro. Durante as filmagens (captura cinematográfica), o cineasta encontra-se numa posição dupla e contraditória, totalmente atento, totalmente retraído: deve deixar que algo ocorra e ao mesmo tempo é a peça chave desse acontecimento.»²⁷

Essa sensação contraditória, já antes referida, também a pode experimentar o espectador ativo ou consciente deste filme, pois não vai ao cinema para esquecer mas sim para melhorar e fortalecer a sua percepção do mundo, da sociedade e do contexto sociocultural em que vive.

A minha intenção, como realizador, coincide com a visão do cinema que tinha Fassbinder, para quem o cinema era sempre dirigido ao espectador. A questão do espectador apresentava-se-lhe sempre na sua relação com a ficção, pelo que era preciso dar-lhe dialecticamente matéria de identificação (personagens). Em *A Casa Encantada*, poderiam ser Rosa, o Narrador e ainda os feirantes – e, ao mesmo tempo, meios para o afastamento (num sentido derivado de Bertolt Brecht), que em *A Casa Encantada*, se mostra através das imagens da feira, na casa dos feirantes, no movimento das atrações e na dispersão dos objetos espalhados pela floresta.

O espectador cinematográfico é, pois, um ser fragilizado pela irreabilidade do acontecimento a que decide assistir. Por isso, o realizador (e é essa a minha intenção em *A Casa Encantada*) deve proporcionar-lhe um filme que liberte a

²⁷ Les Théories des Cinéastes, Paris, Armand Colin, 2011

mente, fornecendo-lhe elementos que não só produzam distância como também lhe permitam criar ou imaginar tudo o que o filme não seja capaz de programar. O espectador pode sentir-se cativado pela história do narrador ou de Rosa, pode sentir simpatia e curiosidade pela vida dos feirantes mas, em última instância, tudo isso será só a base para conservar a liberdade essencial de adaptar o filme à visão do mundo do espectador contemporâneo ocidental.

A Casa Encantada não pretende só contar a história que se vê e ouve, quer também desencadear uma história ou visão individual sobre as memórias de infância, a experiência pessoal em relação às feiras e aos feirantes do divertimento e uma reflexão sobre os modos de diversão no séc. XXI.

A Casa Encantada afasta-se assim da concepção do cinema como espetáculo, como um bem de consumo que desaparece quando se acendem as luzes, ao sairmos da sala.

3. METODOLOGIA LOOP DO FILME *A CASA ENCANTADA*

Ao longo da minha trajetória como realizador, o processo de montagem foi ganhando relevância, talvez porque os meus interesses e inquietações artísticas e pessoais se foram reconfigurando. Se os meus primeiros filmes – *Alferes* (2000), *Ossudo* (2007) e *O Jogo* (2010) – se baseavam numa narrativa forte, num guião e numa planificação pré-concebida, nos últimos – *A Casa* (2012), *O Regresso* (2012) e *Casa Manuel Vieira* (2013) –, e de forma cada vez mais consciente, foram ganhando força as ideias, os conceitos, a relação entre estes, a subtilidade das narrativas que se podem construir a partir da exposição destas ideias e conceitos através do filme.

No fundo, a reflexão construtiva na sala de montagem foi ganhando terreno ao escrito e ao planificado. Isto não implica renunciar por completo ao guião, a um plano de rodagem, mas que estes se vão construindo e ganhando forma a partir

do processo do filme que começa e termina de cada vez que entro na sala de montagem. Por isso lhe chamei a metodologia *Loop*.

A palavra *Loop* tem vindo a ser utilizada em diferentes âmbitos – música, tecnologia, desporto, transportes, educação, etc. – mas não se usa em cinema e por isso é necessário explicar o seu significado, para depois aprofundarmos a metodologia.

Como expusemos no ponto anterior, o filme constrói-se a partir de elementos-chave: o narrador, a imagem narrativa e o papel do espectador. Estes constituem o eixo principal do filme e, como tal, têm de estar presentes ao longo de todas as sequências. Mas não de modo equilibrado, pois numa adquire maior relevância o narrador, noutras a imagem narrativa e noutras combinam-se espectador, imagem narrativa e narrador. Eis por que o processo de montagem é tão fundamental para reforçar estes conceitos-chave.

Em termos gerais, podemos considerar dois grandes estilos de montagem: o naturalista ou clássico e o formalista.

Ao primeiro grupo pertencem os filmes que tentam tornar invisível a montagem de planos. O espectador vê o filme sem se aperceber de que existem mudanças de planos, sem notar que a realidade foi fragmentada e reconstruída (como as montagens de William Wyler e David Lean). Neste tipo de filmes, todos os recursos são usados de modo suave ao serviço de uma progressão da narrativa. Os movimentos de câmara, as mudanças de plano, o som, etc. justificam-se pela ação. Em definitivo, tenta-se que o espectador se concentre mais na narrativa e menos na maneira como o filme foi filmado ou editado. É a montagem transparente, que não se vê. Quase todo o cinema clássico americano produzido entre os anos 30 e 60 segue estes parâmetros, mas é um estilo que ainda perdura em muitos filmes e sistemas de produção actuais.

Em oposição aos filmes naturalistas ou clássicos, nasce o cinema formalista. Não é que este cinema prescindia do guião; todavia, mais do «que» contar

valoriza-se o «como». Violam-se as leis da deslocação da câmara, manipula-se o tempo variando a duração, a frequência e a ordem dos factos, desafia-se a narrativa clássica, desafiando a percepção do espectador e exigindo-lhe mais concentração para unir os fragmentos.

A metodologia *Loop* tem origem na montagem de choque que abarca as propostas cubistas e futuristas da montagem-colagem, no filme-Arte, na montagem integral de Vertov, na montagem de Kuleshov, na de Eisenstein, na de Pudovkin e na sua afirmação «O cinema não é filmado mas construído»

Fase 0: CONTAMINAÇÃO E CONTRAPOSIÇÃO

Estar no local de filmagens durante muito tempo, dias consecutivos e sem câmara. Observar, deixar-me contaminar por tudo o que envolve aquele lugar e as pessoas que o habitam. Imaginar percursos possíveis, ouvir conversas, observar gestos, em definitivo, integrar-me no contexto para minimizar o impacto dos meios técnicos e humanos. Contrapor as minhas ideias e conceitos à realidade em que me integro.

Fase 1: DIÁRIO MEMÓRIAS

Cada dia que passo no espaço potencial de filmagem, faço um balanço pessoal do que vivi. O meu diário não tem planificação, não tem objectivo, pode ser ou não utilizado no processo de montagem, mas plasma por escrito aquilo que vivi, observei ou construí naquele dia. Todos os dias escrevo, todos os dias releio e nos últimos projetos o diário foi a ferramenta para criar.

A contraposição de ideias conceptuais à experiência vivida.

Anotações sobre luz, som e contexto.

Fragmentos de conversas

Referências a fotografias tiradas com a minha pequena câmara.

Situações com potencial fílmico.

Sensações que me produzem as pessoas com quem interajo.

Desenhos de alguma imagem que ficou na minha memória.

Referências literárias, cinematográficas ou outras que me passem pela cabeça.

Talvez seja uma forma de fuga de um contexto distante e ao qual tenho de me habituar para enriquecer o processo de criação do filme, mas é uma ferramenta que sempre revejo durante o processo criativo e depois de o ter finalizado. A este diário faço referência no início de *A Casa Encantada*, pois foram o diário e uma fotografia os verdadeiros impulsionadores da ideia fundadora do projeto.

FASE 2: FILMAGEM

O processo da filmagem é influenciado pelo convívio e pela leitura dos meus apontamentos no diário. Procuo reproduzir em forma de imagens aquelas sensações captadas anteriormente mas mantendo-me ao mesmo tempo aberto ao espontâneo.

FASE 3: SALA DE MONTAGEM

Nos últimos filmes tenho filmado sem guião, aliás penso cada vez mais que é na sala de montagem que o filme se escreve. É na sala de montagem que se constrói, que se coloca em causa, que se tomam as grandes decisões. Todas as decisões prévias que se tomaram são ali julgadas, postas em causa e muitas vezes até ridicularizadas...

Em *A Casa Encantada* existe uma nova regra e esta é a que marca a metodologia *loop*. O processo do filme é repartido por um período longo de tempo. A regra é a seguinte: só volto a filmar depois de editar o que filmei anteriormente. Pergunto-me: é definitiva a montagem que fiz ao longo do processo? Não sei, mas certamente que as decisões que vou tomando estão contaminadas e muitas delas aparecem por este processo.

Existe uma definição que eu partilho do que é hoje uma obra de arte.

A obra de arte é qualquer coisa que resulta do choque, do encontro que a coisa vai criar e perante um certo carácter, enigmático e secreto da obra, o espetador vai fundir a sua memória e o seu desejo com ela. E alguns verão de uma maneira e outros verão de outra.

Quando dou por concluída a etapa da sala de montagem, volto à Fase 0 e assim sucessivamente até dar por terminado o filme.

CONCLUSÃO

Fazer, ver, consumir e contribuir para o mundo da cultura como realizador implica, por um lado, um compromisso com a cultura do país e, por outro, supõe um dever auto-imposto e proporcionar de modo consciente ao espectador uma via alternativa ao *remake* e às formas cinematográficas de narrativas convencionais. Também com a tecnologia e a democratização das ferramentas foi-nos dada mais facilmente a oportunidade de nos dedicarmos ao mundo cinematográfico e, através dele, inovar e experimentar novas formas de fazer cinema e, sendo assim, por que não explorar ou arriscar?

Alguns dos meus projetos só foram possíveis graças a esta democratização, mas até agora todos obedeciam a um percurso previamente definido: processo criativo, produção, filmagens, montagem e exibição. Nunca começava um novo processo criativo sem fechar o anterior, mas o processo de *A Casa Encantada* foi diferente desde as origens e, ainda longe de terminado, segue o seu percurso. Este projecto não se diferencia apenas pela metodologia de montagem *loop*, como também pelo processo criativo, que continua em construção, vem sendo alimentado pela reflexão a partir de imagens, das contribuições de alguns amigos com os seus relatos, das leituras sobre a história do cinema, das conversas com o meu orientador e da convivência com as

personagens e a minha equipa.

Tudo isto contribui para o enriquecimento do filme, pois o meu objetivo é oferecer, como disse antes, uma alternativa à indústria, ao consumo, criar a partir de ideias e conceitos, e não de narrativas previamente estruturadas. E, ao mesmo tempo, mudar o papel normalmente mais passivo para um papel ativo, diria mesmo central, da sala de montagem na construção cinematográfica, contribuindo para o filme o intercâmbio, a reflexão, a criação sem medo de recomeçar, de mudar ou reestruturar.

A Casa Encantada trata de temas universais. A memória como ferramenta para compreender o passado e também o presente, a memória imaginada, propositadamente ou não, como reconstrutora daquilo que julgamos o nosso eu. O tempo, como origem da vida no universo. Uma procura interior através da voz do narrador face a uma procura e reflexão sobre a resistência e persistência dos objetos. Temas universais tanto ao nível sonoro como visual, mas ficará a cargo do espectador aprofundar as temáticas que proponho.

Estes temas foram já mostrados por diversas correntes cinematográficas – realismo, formalismo, neorealismo, cinema de autor – e por várias correntes literárias, das artes cénicas e da cultura em geral. Afinal, são temas universais, mas a maneira como se constrói este projeto (a partir da colaboração de amigos e das suas memórias), a metodologia de trabalho e a relevância do espectador em todo o processo marcam a diferença em relação à minha trajetória e contribuem com uma nova visão para o conceito orgânico que se chama cinema.

O *link* que se segue mostra imagens do futuro filme *A Casa Encantada* na era digital, do qual serei o criador, realizador, produtor e distribuidor.

LINK : <https://vimeo.com/112398366>

Password: CADERNODENOTASCE

5. BIBLIOGRAFIA

Aristarco, Guido, *Historia de las Teorías Cinematográficas*, Barcelona, Lumen, 1968

Astruc, Alexandre, «Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo», Paris, *L'Ecran Français*, n.º 144, 1948

Barthes, Roland, *Le Bruissement de la Langue*, Paris, Seuil, 1984

Barthes, Roland, *L'Aventure Sémiologique*, Paris, Seuil, 1985

Bazin, André, *¿Qué es el Cine?*, Madrid, Rialp, 2004

Bordwell, David, *On the History of Film Style*, Cambridge, Massachusetts & London, Harvard University Press, 1997

Calvino, Italo, *Seis Propostas para o Próximo Milénio*, Lisboa, Teorema, 2007

Crawford, Peter Ian, «Film as discourse: the invention of anthropological realities», in *Film As Ethnography*, Manchester, Peter Ian Crawford and David Turton ed., Manchester University Press, 1992

Darley, Andrew, *Visual Digital Culture: Surface Play and Spectacle in New Media Genres*, London & New York, Routledge, 2000

Deleuze, Gilles, *La Imagen-Tiempo: Estudios sobre Cine 2*, Barcelona, Paidós Iberica, 1987

Deleuze, Gilles, *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984

Eisenstein, Sergei, *Hacia una Teoría del Montaje*, 2 vols, Barcelona, Paidós, 2001

Eisenstein, Sergei, *Reflexiones de un cineasta*, Barcelona, Lumen, 1990

Eisenstein, Sergei, *Teoría y técnica cinematográficas*, Madrid, Rialp, 1989

Elsaesser, Thomas, "Convergence, Divergence, Difference" in *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? - The Screen Arts in the Digital Age*, Amsterdam, Thomas Elsaesser and Kay Hoffmann ed., 1998

Gunning, Tom, «An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the [In]credulous Spectator» in *Art & Text*, 34, 1989

Keathley, Christian, *Cinephilia and History, or the Wind in the Trees*, Bloomington, Indiana University Press, 2005

Kracauer, Siegfried, *De Caligari a Hitler: una Historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985

Kracauer, Siegfried, *Teoría del Cine: la Redención de la Realidad Física*, Barcelona, Paidós, 1996

Jenkins, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York and London, New York University Press, 2006

Manovich, Lev, *El Lenguaje de los Nuevos Medios de Comunicación. La Imagen en la Era Digital*, Barcelona, Paidós, 2005

Metz, Christian, *Essais sur la Signification au Cinéma*, Paris, Klincksieck, 2003

Michael Gurevitch, Tony Bennett, James Curran and Janet Woollacott ed, *Culture, Society and The Media*, London, Methuen, 1982

Pudovkin, Vsevolod, *Lecciones de cinematografía*, Madrid, Rialp, 1957

Rocha, Glauber, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Río de Janeiro, Editora Civilização Brasileira. 1963

Júlio Alves. *A Casa Encantada*.

Rodowick, David, *The Virtual Life of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 2007

Sadoul, Georges, *Histoire du Cinéma Mondial des Origines à nos Jours*, Paris, Flammarion, 1966

Sontang, Susan, *Contra la Interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996

Valt, Marijke de and Hagener, Malte, *Cinephilia: Movies, Love and Memory*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005

VV.AA., *Los Formalistas Rusos y el Cine: la Poética del Filme*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1998

Wollen, Tana, *Future Visions: New Technologies of the Screen*, London, British Film Institute, 1993

ANEXO 1 – A CASA ENCANTADA (Projeto Cinematográfico)

A CASA ENCANTADA

(projeto cinematográfico de Júlio Alves)

Tratamento Cinematográfico

INTRODUÇÃO

O projeto *A Casa Encantada* arranca da curiosidade que provoca uma imagem – atrelados de camiões TIR estacionados e aparentemente abandonados no meio de uma floresta –, do impacto emocional de lembranças que desatam a descoberta do universo dos feirantes, da participação, da aceitação, da cumplicidade e de poder partilhar e contar experiências de infância. O imaginário feliz, cheio de sorrisos e alegria, contrasta com a decadência atual das feiras e isso reflete-se no projeto. Mas não é a chave documental, nem realista, nem a chave onírica, nem o uso de uma narrativa convencional. *A Casa Encantada* é um filme crisol de muitas formas de fazer cinema, é um filme que mostra, sugere e incita o espectador a explorar, a divagar, a analisar e a refletir em torno das formas de divertimento no séc. XXI e da resistência do tradicional a desaparecer.

A Casa Encantada é um projeto caracterizado por uma fusão de diferentes meios e fontes e por uma particular metodologia de montagem a que chamei metodologia *loop*. Neste documento expomos os elementos mais relevantes para o projecto. Em primeiro lugar, abordaremos o tipo de narrativa que se desenvolve no filme; em segundo, as personagens; em terceiro, a metodologia *Loop* e excertos do meu caderno de notas.

NARRATIVA

A minha intenção neste filme não é criar uma linha narrativa aristotélica a partir da montagem ou das imagens, mas sim fazer cinema como matéria viva, no qual as imagens, a voz *off*, a montagem sejam a base para que o espetador procure, investigue, recorde, reflita à volta da temática ou temáticas sugeridas. Feiras populares, memórias, felicidade, resistência dos objetos, tempo, lugar, etc.

As imagens mostram múltiplas narrativas: a vida dos feirantes em privado e no trabalho, a decadência da Feira Popular que contrasta com as recordações de infância do narrador em voz *off*, a vida dos objetos em espera, a vida dos objetos em movimento, a relevância do mundo cinematográfico, em especial da Disney, nas feiras comerciais, os animais, a natureza em relação aos objetos e o contexto da vida dos feirantes na sua época de espera.

A narrativa de *A Casa Encantada* não pretende só contar a história que se vê e ouve mas também desencadear uma história ou visão individual sobre as memórias de infância, a experiência pessoal em relação às feiras e aos feirantes da diversão e uma reflexão sobre as formas de diversão do séc. XXI.

PERSONAGENS

As personagens do filme *A Casa Encantada* podem dividir-se em reais e ficcionadas. O narrador tem uma parte de ficção, pois as suas recordações de infância e a personagem Rosa configuram-se a partir das experiências próprias e microcontos escritos a partir de conceitos e ideias.

O NARRADOR

“ A experiência que se transmite de boca em boca é a fonte de que se serviram todos os narradores”

«O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov» (1936)

A minha primeira memória de felicidade é fugaz e talvez seja só comparável a um mecanismo de uma feira de atrações em movimento, que dura apenas o que um proprietário de atrações decidir que dura, que normalmente é pouco, muito pouco tempo.

A minha voz acompanha o filme com as minhas memórias mais antigas, desde as intermináveis viagens de casa até à Feira Popular, passando pelas minhas experiências na Casa Encantada ou dentro de carrinhos de choque em curvas mais ou menos vertiginosas que as pistas proporcionavam.

O narrador complementa a história da infância com o seu caderno de notas atuais. Utilizo este mecanismo como uma ferramenta narrativa, um caderno de apontamentos que servirão para contar a minha história.

O filme viaja através da voz no tempo; o passado e o presente ligam-se através da atualidade das imagens; feiras atuais, mecanismos atuais, produtores e clientes de felicidade atuais.

A construção narrativa do filme é feita a partir de fragmentos.

Exemplos de voz *off*:

Não muito mais à frente, a pouco mais de 2 km das casas do Francisco, estaciono o carro. Escrevo alguns apontamentos no meu caderno; como

paisagem, uma barragem no meio de montanhas. As montanhas fazem-me lembrar a montanha russa e a barragem um espelho que reflete os carrinhos de choque e os seus passageiros eufóricos em movimento pela montanha.

Nos invernos em que, por alguma razão, me deslocava à terra dos meus pais no centro do país, habituei-me a ver as florestas plantadas com os camiões dos feirantes. É uma imagem que durante muito tempo me acompanhou. Atrelados alinhados e cobertos com grandes lonas escondiam a montanha-russa ou a Casa Encantada a que eu tanto desejava aceder. Hoje, a partir dessa imagem, ocorre-me uma ideia de uma floresta diferente. Uma floresta cheia de luzes a cintilar, carrosséis em movimento a desviarem-se das árvores com perícia. O ruído da maquinaria em movimento confunde-se com o som dos pássaros que as mesmas árvores escondem ao entardecer.

ROSA

Rosa nunca avisa, nunca telefona, aparece sempre de repente. É silenciosa, não gosta de dormir nem de fechar os olhos. Não tem medo. Enquanto ata os sapatos pode contar algo, um segredo ou apenas uma banalidade. Sonha ser crescida, ter as chaves de casa, beber café, sair à noite e, o mais importante, dançar de vestido preto numa grande sala com um lustre gigante ao centro. Rosa nunca diz adeus e chega sempre tarde ao colégio.

Esta personagem é construída a partir de microcontos e memórias pessoais. Rosa encarna essa sensação de atração, de compromisso e cumplicidade que

sentimos na infância que perdura e marca as nossas vidas enquanto padrão de amor ou felicidade.

FAMÍLIA FRANCISCO



Francisco (vinte e cinco anos), Bebiana (vinte e três anos) e Eduarda (dois anos) são uma família jovem. Filhos de feirantes de atrações, Francisco e Bebiana conheceram-se no meio e casaram-se muito novos. O itinerário das festas que fazem varia todos os anos consoante o sorteio promovido pela associação de empresários a que pertencem. As feiras em que participam são grandes e podem chegar a ter 40 atrações diferentes. Quando regressam a casa, estacionam a autocaravana ao lado da casa de pedra e por ali ficam durante o Inverno. São proprietários de uma mini montanha russa que faz a delícia de muitas crianças, entre elas Eduarda, a filha de dois anos.

Francisco e a família saem de casa no início de Março e voltam no final de Novembro.

No filme abrem-nos as portas de casa e aparecem no seu contexto de trabalho, mas não se dirigem à câmara para nos explicar ou mostrar alguma coisa.

METODOLOGIA *LOOP*

A metodologia *Loop* tem origem na montagem de choque que abarca as propostas cubistas e futuristas da montagem-colagem, no filme-Arte, na montagem integral de Vertov, na montagem de Kuleshov, na de Eisenstein, na de Pudovkin e na sua afirmação «O cinema não é filmado mas construído»

Fase 0: CONTAMINAÇÃO E CONTRAPOSIÇÃO

Estar no local de filmagens durante muito tempo, dias consecutivos e sem câmara. Observar, deixar-me contaminar por tudo o que envolve aquele lugar e as pessoas que o habitam. Imaginar percursos possíveis, ouvir conversas, observar gestos, em definitivo, integrar-me no contexto para minimizar o impacto dos meios técnicos e humanos. Contrapor as minhas ideias e conceitos à realidade em que me integro.

Fase 1: DIÁRIO MEMÓRIAS

Cada dia que passo no espaço potencial de filmagem, faço um balanço pessoal do que vivi. O meu diário não tem planificação, não tem objectivo, pode ser ou não utilizado no processo de montagem, mas plasma por escrito aquilo que vivi, observei ou construí naquele dia. Todos os dias escrevo, todos os dias releio e nos últimos projetos o diário foi a ferramenta para criar.

A contraposição de ideias conceptuais à experiência vivida.

Anotações sobre luz, som e contexto.

Fragmentos de conversas

Referências a fotografias tiradas com a minha pequena câmara.

Situações com potencial fílmico.

Sensações que me produzem as pessoas com quem interajo.

Desenhos de alguma imagem que ficou na minha memória.

Referências literárias, cinematográficas ou outras que me passem pela cabeça.

Talvez seja uma forma de fuga de um contexto distante e ao qual tenho de me habituar para enriquecer o processo de criação do filme, mas é uma ferramenta que sempre revejo durante o processo criativo e depois de o ter finalizado. A este diário faço referência no início de *A Casa Encantada*, pois foram o diário e uma fotografia os verdadeiros impulsionadores da ideia fundadora do projeto.

FASE 2: FILMAGEM

O processo da filmagem é influenciado pelo convívio e pela leitura dos meus apontamentos no diário. Procuo reproduzir em forma de imagens aquelas sensações captadas anteriormente mas mantendo-me ao mesmo tempo aberto ao espontâneo.

FASE 3: SALA DE MONTAGEM

Nos últimos filmes tenho filmado sem guião, aliás penso cada vez mais que é na sala de montagem que o filme se escreve. É na sala de montagem que se constrói, que se coloca em causa, que se tomam as grandes decisões. Todas as decisões prévias que se tomaram são ali julgadas, postas em causa e muitas vezes até ridicularizadas...

Em *A Casa Encantada* existe uma nova regra e esta é a que marca a metodologia *loop*. O processo do filme é repartido por um período longo de tempo. A regra é a seguinte: só volto a filmar depois de editar o que filmei anteriormente. Pergunto-me: é definitiva a montagem que fiz ao longo do processo? Não sei, mas certamente que as decisões que vou tomando estão contaminadas e muitas delas aparecem por este processo.

Existe uma definição que eu partilho do que é hoje uma obra de arte.

A obra de arte é qualquer coisa que resulta do choque, do encontro que a coisa vai criar e perante um certo carácter, enigmático e secreto da obra, o espetador vai fundir a sua memória e o seu desejo com ela. E alguns verão de uma maneira e outros verão de outra.

Quando dou por concluída a etapa da sala de montagem, volto à Fase 0 e assim sucessivamente até dar por terminado o filme.

FRAGMENTOS DO MEU CADERNO DE NOTAS



Lembro-me de Rosa. Rosa era uma companheira da escola primária. As suas loucuras ainda hoje me fazem sorrir. O cabelo comprido sempre a cheirar a champô. Chegámos à feira Popular de Lisboa. Desta vez foram os pais dela que nos levaram. Fomos de metro. Corro atrás dela pela feira. As luzes cintilam-lhe na roupa. Quer entrar em todas as atrações, por ela entrava sem pagar, eu não conseguia. Sou tímido, acho eu. Que será feito dela? Continuará bonita? Também não saberia o que dizer-lhe se a encontrasse agora.



Sempre que vejo estas árvores compridas e plantadas aleatoriamente, penso na Feira Popular. Os odores deste local não são parecidos, mas os ruídos por vezes são assustadores como os que ouvia, embora amplificados, na Casa Encantada.



Os objetos, a sua resistência a desaparecer, a integração na natureza. Uma pessoa que viva perto da natureza cria mobiliário para a natureza... Os feirantes integram a sua forma de vida na natureza. Talvez uma fusão dos objetos com a natureza pudesse ser um bom final para o filme. Bem, talvez seja ainda prematuro construir desde já.



Os objetos a resistirem. Parecem não querer desaparecer. Talvez agora possam ter outras utilizações. Abrigos de formigas ou até de algum coelho. De raposas não acredito mas quem sabe. Os animais da floresta portuguesa são habitantes possíveis. Devo investigar mais sobre estes animais. Os lobos, é verdade, os lobos...



Um amigo meu disse-me que esta imagem lhe faz lembrar os motéis de estrada na América profunda. Nunca fui à América. Não consigo imaginar. Ocorre-me só que os feirantes devem sentir-se seguros ao verem as suas atrações montadas perto das suas residências fixas. Na realidade, estas composições são geradores de felicidade.



Silhueta encantada



Não muito mais à frente, a pouco mais de 2 km das casas do Francisco, estaciono o carro. Escrevo alguns apontamentos no meu caderno. Como paisagem, uma barragem no meio de montanhas. As montanhas fazem-me lembrar a montanha russa e a barragem, um espelho que reflete os carros e os seus passageiros eufóricos em movimento pela montanha.



As casas do Francisco. Gosto da disposição das casas, partilham os mesmos inquilinos e parecem gostar uma da outra.

Júlio Alves

Setembro de 2014

7. ANEXO 2 – Candidatura ICA de A CASA ENCANTADA

De: smtp.vgraf@gmail.com
Assunto: ICA - Notificação de recepção da candidatura 9972.
Data: 25 de Setembro de 2014 às 14:15
Para: julio@midnightexpress.pt

Quinta, 25 de Setembro de 2014 [14:11]

Júlio Alves (Júlio Manuel Lopes Alves)

A candidatura ao concurso "**Apoio à Produção de Documentários Cinematográficos / 2014**" está entregue.

Foi atribuído à candidatura o nº **00009972**.

AVISO

Esta mensagem (incluindo quaisquer anexos) pode conter informação confidencial para uso exclusivo do destinatário. Se não for o destinatário pretendido, não deverá usar, distribuir ou copiar este e-mail. Se recebeu esta mensagem por engano, Por favor informe o emissor e elimine-a imediatamente. Obrigado.

DISCLAIMER

This e-mail (including any attachments) may contain confidential information for exclusive use of its recipient. If you are not the intended recipient you must not use, distribute or copy this e-mail. If you have received this e-mail in error please notify the sender and delete it immediately. Thank You.