

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



“QUALQUER SÍTIO QUE NÃO ESTE”

- O ESPAÇO E A PERSONAGEM -

TRABALHO DE PROJECTO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJECTO

CINEMATOGRAFICO - ESPECIALIZAÇÃO EM

DRAMATURGIA E REALIZAÇÃO

Dulce Gonçalves

Amadora, Janeiro, 2013
INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

“QUALQUER SÍTIO QUE NÃO ESTE”

- O ESPAÇO E A PERSONAGEM -

TRABALHO DE PROJECTO

Dulce Gonçalves

Trabalho de Projecto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projecto Cinematográfico - especialização em Dramaturgia e Realização realizada sob a orientação científica do Prof. Vítor Gonçalves.

Amadora, Janeiro, 2013

ÍNDICE:**INTRODUÇÃO:**

1.1 A proposta de trabalho	3
1.2 Sinopse de “Qualquer sítio que não este”	6
1.3 O espaço de “Qualquer sítio que não este”	7

PARTE I - ANTES DA RODAGEM:

REFLEXÃO SOBRE O ESPAÇO E A PERSONAGEM	12
--	----

2. Espaço e Personagem:

2.1 Gaston Bachelard: relação poética entre o espaço e personagem.....	13
2.2 Das Unheimliche: a estranheza inquietante entre espaço e personagem...	23

3. Análise de casos filmicos:

3.1 Perspectiva de análise.....	28
3.2 A resistência das superfícies: Michelangelo Antonioni, <i>L'eclisse</i>	29
3.3 Deformação e elasticidade: Béla Tarr, <i>Werckmeister Harmóniák</i>	35
3.4 Resistência vs Elasticidade.....	42

4. Intenções para a Rodagem: Ideias sobre o espaço e a narrativa.....	44
--	----

PARTE II - RODAGEM:

A ESTRUTURA E O TRABALHO COM OS ACTORES.....60

5.1 O trabalho com os actores.....62

PARTE III - DEPOIS DA RODAGEM:

REFLEXÃO SOBRE AS INTENÇÕES E A PRÁTICA.....65

6.1 Imagem.....66

6.2 Som.....71

CONCLUSÕES.....73**Bibliografia.....77****Anexos:**

Lista de Imagens.....80

Argumento de “Qualquer sítio que não este”.....89

Storyboard de “Qualquer sítio que não este” 100

1.1

A proposta de trabalho

O presente estudo faz parte integrante do objecto conferente de grau do Mestrado em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico – especialização em Dramaturgia e Realização – em conjunto com o documento audiovisual resultante do desenvolvimento, rodagem e montagem do filme “Qualquer sítio que não este”.

Este trabalho de projeto foca-se principalmente na relação da personagem com o espaço e de que forma essa relação pode ser trabalhada através da realização.

Como pode um realizador trabalhar a dialéctica entre personagem e espaço? Como pode explorar a relação do espaço com o personagem, a relação do espaço com a própria narrativa? Que dispositivos cinematográficos podem ser utilizados para realçar o espaço onde a acção se desenrola como elemento narrativo fundamental?

A exploração em termos cinematográficos do momento de ligação sensível entre personagem e espaço é o foco primordial do meu trabalho. Esse momento sensível que é secreto, ambíguo, volátil.

Procuro estudar a possibilidade de materializar em imagens essa ligação sensível secreta que nasce de um encontro entre personagem e espaço. O momento deste encontro sensível tem uma existência de fantasma, que assombra as imagens, assombra a nossa experiência. Esta qualidade de “assombração” deriva principalmente da sua ambiguidade: como descrever concretamente este encontro e a matéria de significações possíveis resultantes? Esta assombração propaga-se e estende-se até ao espectador, o qual se transforma num “voyeur” ainda assim participante deste encontro, alguém que também experiencia, através da observação, este momento sensível.

Siegfried Kracauer fala-nos deste momento que “... tem a intenção de fazer avançar a história da qual faz parte, mas também nos afecta vivamente, ou até primeiramente, como apenas um momento fragmentário de realidade visível, rodeado, por assim dizer, por uma margem de significados visíveis indeterminados. E, nesta capacidade, o momento separa-se a si próprio do conflito, da crença, da aventura, para o qual o todo da história converge. Um rosto no ecrã pode conquistar-nos como uma manifestação singular de medo ou de felicidade independentemente dos eventos que motivam a sua expressão. Uma rua que sirva como plano de fundo a alguma disputa ou caso amoroso pode transportar-se para primeiro plano e produzir um efeito inebriante. Rua e rosto, assim, abrem uma dimensão muito mais vasta do que aquela existente no plot que sustentam.”¹ (Kracauer 1960:303)

Este momento de ligação sensível entre espaço e personagem possui um carácter iminentemente misterioso. Misterioso porque se expande em direção ao espectador ao fazer nascer esses vários “significados visíveis indeterminados” de que fala Kracauer. Aqui, nesta indeterminação, está a qualidade ambígua deste encontro.

São estas as questões que serão exploradas neste trabalho, o qual foi dividido em duas partes: a primeira parte antes da rodagem, e a segunda parte depois da rodagem de “Qualquer sítio que não este”.

A primeira parte, antes da rodagem, compreende uma reflexão sobre o espaço e o personagem a partir de textos de autores como Gaston Bachelard, Ernst Jentsch e Sigmund Freud, nomeadamente a obra *A Poética do Espaço* e o conceito de *Unheimlich*. No âmbito desta reflexão sobre a ligação entre o espaço e o personagem também são estudados os casos dos filmes *L'eclisse* (1962), de Michelangelo Antonioni e *Werckmeister Harmóniák* (2000), de Béla Tarr.

¹ Tradução livre do original na obra consultada: “No doubt is intended to advance the story to which it belongs, but it also affect us strongly, or even primarily, as just a fragmentary moment of visible reality, surrounded, as it were, by a fringe of indeterminate visible meanings. And in this capacity the moment

Serve esta primeira parte para desenvolver uma perspectiva sobre as relações entre o indivíduo e o espaço com o qual se confronta. De que forma se pode manifestar esta relação de intimidade, de repulsa, de confronto, de tensão entre um ser humano e o mundo que o envolve através da construção de sequências de imagens, de ambientes sonoros, de criação de uma realidade fílmica?

A reflexão apresentada na primeira parte do trabalho, nos capítulos dois e três, foi a base a partir da qual a perspectiva de realização de “Qualquer sítio que não este” foi desenvolvida. No capítulo quatro são apontadas as intenções de realização a desenvolver na rodagem do filme.

A segunda parte deste trabalho, depois da rodagem de “Qualquer sítio que não este”, consiste na exposição da passagem das intenções à prática, a qual se encontra no capítulo cinco. Este comentário foi feito a partir da experiência da rodagem e da pós-produção do documento audiovisual. No capítulo seis são apresentadas as conclusões deste trabalho de exploração da relação entre o espaço e o personagem.

1.2

Sinopse de “Qualquer sítio que não este”

“Qualquer sítio que não este” é um filme sobre um lugar que permanece sempre impossível de alcançar. Seja um lugar físico num futuro sonhado, ou um lugar que enquadra situações e possibilidades de “ser” uma qualquer coisa mais do que no momento presente. Na verdade, este “outro lugar” desejado não pode ter uma actualização, não pode ser verdadeiramente concretizável, uma vez que é produto de uma idealização pura. É um lugar para ter no horizonte, que se vai continuamente afastando e mantendo à mesma distância, essa posição no horizonte, longe, em forma de objectivo eternamente mutável.

Este lugar adquire forma na adolescência e é aqui que se desenrola a acção deste filme. Desenrola-se entre as imagens que “materializam” estes sonhos sob o olhar idealista dos dezassete anos. O futuro é ainda longe e não tem prazo de validade. Há sempre tempo mas o tempo nunca mais chega. Nunca mais chega o tempo de ir para “outro lugar”.

E quando esse tempo acaba, antes que essas possibilidades pudessem apenas chegar, um outro olhar aparece sobre o mundo: já não se espera pelo futuro, mas anseia-se por aquele momento no passado em que o futuro não era o agora.

1.3

O espaço de “Qualquer sítio que não este”

“Pois não mudamos de lugar, mudamos a nossa natureza.”²

(Bachelard 1995:206)

“Lugar e não-lugar são como polaridades opostas: o primeiro nunca é completamente apagado, o segundo nunca é totalmente completado; são como palimpsestos nos quais o jogo baralhado da identidade e das relações é incessantemente reescrito.”³

(Augé 1995:79)

Ao longo do argumento de “Qualquer sítio que não este”, a relação do espaço com os personagens transforma-se. A mutação que tem lugar ocorre na dimensão da interioridade de Alex, ocorre na forma como ele passa a olhar para esses espaços familiares, conhecidos. Esta transformação acontece no momento em que um acontecimento traumático (o desaparecimento, a morte de Anita) interrompe a adolescência de Alex.

² Tradução livre do original na obra consultada: “For we do not change place, we change our nature.”

³ Trad. livre do original na obra consultada: “Place and non-place are rather like opposed polarities: the first is never completely erased, the second never totally completed; they are like palimpsests on which the scrambled game of identity and relations is ceaselessly rewritten.”

No entanto estes lugares, antes desse acontecimento traumático, têm já um carácter importante. Exteriores, lugares marginais de um cidade suburbana industrializada, estes espaços são o palco físico dos ideais adolescentes acerca do futuro. E para além de serem o palco do sonho, são também o palco das vivências marcantes da adolescência das quais estes sonhos fazem parte: os momentos marcados pela descoberta da intimidade, da cumplicidade, da amizade e também do amor. Os armazéns abandonados, os campos com vista para a refinaria e o próprio espaço da rua são os exteriores onde eles se sentem em casa. Mas os sonhos para o futuro também fazem parte deste presente industrial: ao olhar para as luzes da refinaria Anita imagina uma cidade longínqua; nas aterragens e descolagens de aviões no aeroporto, André e Rogério vêm a possibilidade de fuga para um lugar também longe, também diferente. Eles sonham com um futuro num lugar diferente do que aquele que habitam, um futuro num sítio longe. E têm pressa que esse futuro chegue.

Alex não partilha esta vontade que o futuro chegue. Ele é feliz no seu dia-a-dia, não sonha com lugares longínquos. Mas quando Anita morre, este sentimento muda: Alex sente agora saudades do momento em havia um futuro possível, um futuro possível para ela. E os lugares da cidade suburbana na qual ele habita já não são o palco da felicidade simples e descomprometida dos adolescentes. Ele já não é adolescente. O caminho para a refinaria já não é uma viagem cheia de possibilidades: é agora a opressão da realidade industrializada que se abate sobre Alex. O sonho já não existe. Os lugares onde essas possibilidades se partilhavam, pela voz de Anita, já não existem, agora que ela já não faz parte desse palco. As ruas da cidade e o campo da refinaria não têm mais a magia da adolescência. A fuga aparece agora como uma possibilidade, a partida para um outro lugar que anteriormente Alex não contemplava como uma hipótese. Um avião para um destino indefinido, uma janela para uma realidade diferente.

A primeira cena de “Qualquer sítio que não este” apresenta um exterior desolador e

marcado pela industrialização. Mas este lugar não é um lugar frio e impessoal. Pelo contrário. Alex e Anita transformam este lugar num espaço quente e intimista. Existe conforto e segurança que emana da relação entre eles, que se estende e modifica o espaço que os envolve. Para eles, este é o seu lugar de eleição. E é sob este encantamento, matéria de sonhos, que o lugar se revela.

Anita procura imagens de um lugar que ela não pode fisicamente ocupar, vive da procura dessas imagens para os seus projectos artísticos escolares, como é evidenciado na cena número dois. Aqui é levantada a questão da própria natureza física desses lugares, tanto através da sua constante recusa de Anita em parar de fotografar mesmo quando não existe luz para iluminar o objecto fotografado, como através da própria escolha em utilizar apenas um suporte sonoro para a construção destes lugares, e não um suporte visual – uma parte da cena em questão ocorre sobre uma imagem a negro, a não-existência da imagem, sobre a qual o som que acompanha os personagens constrói a acção. Esta cena termina com o acontecimento traumático que, para o herói, Alex, vai mudar a vivência destes mesmos lugares. Depois de uma viagem de autocarro, Alex e Anita, estão distraídos ainda com o jogo da máquina fotográfica de Anita. É uma rua de armazéns, transeuntes caminham para casa, saem do mesmo autocarro do qual saíram os nossos personagens. Anita e Alex correm pelo meio da rua que parece deserta, mas ouve-se um embate: as pessoas correm para o meio da estrada, onde, no asfalto Alex e Anita estão deitados. Mas Alex sobrevive. Anita não.

Algum tempo passa. Para Alex, a cidade já não é a mesma. Esperar que a ponte móvel feche, enquanto um navio passa, tem o peso da realidade. Não há mais brincadeiras inocentes ou improváveis pelas ruas. Não há mais risos fáceis entre os armazéns abandonados. A cidade é apenas real agora, não tem a magia que a transformava, a magia que surgia da relação entre Alex e Anita.

Alex, o personagem da imagem, o personagem da acção pura, fecha-se sem a presença de Anita. A verbalização entusiástica e contagiante de Anita perde-se agora no silêncio, numa falta de razão para haver essa mesma verbalização das coisas.

Alex não volta a falar durante o filme. A voz presente era a voz de Anita, e agora que ela morreu, o mutismo toma conta de Alex. Os conflitos e as dúvidas interiores não se transportam para uma actualização exterior. Mas continuamos a ver Alex nos lugares que habitava. Como se relaciona esta estranha e inquietante nova interioridade de Alex com os espaços que pertenciam a uma outra realidade? Que pertenciam também a uma outra pessoa, com a qual formava o elo que construía a intimidade nesses lugares?

Voltamos à Petrogal da primeira cena, mas tudo mudou. O campo da refinaria já não é o espaço que acolhia os sonhos secretos dos adolescentes. Já não é o exterior que propiciava a intimidade. O ruído das máquinas tem uma presença mais forte. Torna o espaço menos humano. Já não existe lugar para confissões e o aspecto lunar da paisagem inóspita é reforçado. É um espaço de deserto humano no qual ele se insere agora. O som de um comboio volta também a surgir, desta vez faz Alex acordar na relva em frente ao palco industrial. Está a amanhecer, mas ainda não há muita luz. Dois rapazes, André e Rogério, surgem no horizonte e chamam Alex. Estão ainda a alguma distância dele, dão-lhe espaço, não se tornam intrusos no lugar que era de Alex e Anita. Alex levanta-se e dirige-se a eles, voltando as costas à Petrogal.

A manhã vai avançando e a luz torna-se mais forte. A paisagem torna-se mais rural do que industrializada. Mas não por muito tempo. Ao fundo podemos distinguir os contornos de aviões, alguns parados, outros em movimento. Os três rapazes aproximam-se da rede que separa a pista do aeroporto dos terrenos circundantes. É um lugar de partidas e chegadas, mas para os dois amigos de Alex, Rogério e André, parece ser o lugar de eleição para uma fuga possível, a partida para um desconhecido que parece ser sempre melhor do que o lugar conhecido que eles habitam.

Como Anita em relação às estruturas iluminadas da Petrogal que a remetiam para um lugar distante, também para André e Rogério a observação das manobras dos aviões no aeroporto têm essa conotação de possibilidade em aberto, de um desejo de partida. Para os dois rapazes, no entanto, trata-se de uma aspiração com contornos mais concretos, eles desejam ir “para qualquer sítio” que não aquele onde eles se encontram. É esta

vontade de mudança, esta vontade de ir em direcção a um futuro que parece sempre claro e cheio de possibilidades, cheio de concretizações de sonhos, que caracteriza Anita, e também, Rogério e André.

Este espaço à volta do aeroporto, que aparece apenas no final do filme, possui a marca da possibilidade de um futuro diferente, um espaço que não possui ligação com a presença física de Anita e, ao mesmo tempo, abre uma janela para um lugar distante. Mas, por outro lado, Alex traz para este novo lugar reminiscências do espaço da Petrogal, não do “novo” espaço da Petrogal, mas do antigo espaço de intimidade que ele partilhava com Anita. Alex inscreve neste novo lugar o antigo lugar, um lugar da memória. Ele ocupa fisicamente este novo lugar, mas a sua interioridade remete-o para esse lugar de memória. Rogério e André são também “transportadores” insuspeitos deste lugar de memória para Alex: também eles, como Anita, verbalizam uma vontade de estar noutra lugar. Eles trazem Anita “de volta” para Alex, relembram-lhe o desejo dela de estar noutra lugar.

Assim, este espaço remete-nos para a ideia de lugar e não-lugar de Marc Augé. Um não-lugar não apenas por ser um dos não-lugares de eleição de Augé, um aeroporto, um lugar de trânsito, de passagem, mas principalmente pela característica de “nunca ser completo”. É um espaço híbrido, onde essa polaridade de que fala Augé tem uma particular importância: possui vestígios que não conseguem ser apagados, o “lugar” (essa relação com o espaço da Petrogal) e por outro lado não consegue ter uma definição única e completa, o “não-lugar”. Este palimpsesto de Augé é trazido para este espaço pelas intenções dos três personagens que o ocupam: Alex, Rogério e André. São eles que contaminam o espaço com estas qualidades. Contaminam o espaço com as suas “identidades baralhadas”, relações com memórias, sonhos e intenções. É um espaço com feito de muitos bocados fragmentados: esses sonhos e possibilidades de todas as pessoas que passam por este lugar.

PARTE I - ANTES DA RODAGEM:

REFLEXÃO SOBRE O ESPAÇO E A PERSONAGEM

2.1

Gaston Bachelard: relação poética entre o espaço e personagem

“sentimo-nos na presença de uma impressão “essencial”
que procura expressão”⁴

(Bachelard 1994:186)

Gaston Bachelard dedica a sua obra “A Poética do Espaço” à reflexão sobre a experiência de um indivíduo em relação ao espaço íntimo. Este espaço íntimo a que Bachelard se refere não se trata apenas do espaço “casa” (sobre o qual o autor reflecte ao longo de vários capítulos, desde gavetas a sótãos e caves), mas aborda também a experiência de um observador solitário no exterior, face à imagem de uma imensidão na sua forma natural. Esta imensidão, acentua Bachelard, remete para o interior do indivíduo que vê e para a mais fundamental percepção do mundo, e como esse indivíduo se pode expandir para abarcar esse mundo. E continua a sua reflexão sobre a dinâmica, a tensão, existente entre o interior e o exterior. São estes dois capítulos desta obra que têm um interesse particular para o presente estudo: o capítulo oito, “Imensidão Íntima”, e o capítulo nove, “A Dialética do Exterior e do Interior”.

Assim, face ao objectivo de desenvolver, preparar e planificar a rodagem de “Qualquer sítio que não este” e, mais concretamente, face ao objectivo de perceber de que forma pode ser expressa visualmente a relação de um personagem com o espaço envolvente, estes pontos da obra de Bachelard adquirem particular interesse.

Este autor propõe um mapa para pensar como as imagens poéticas são criadas na consciência de um observador, e propõe este mapa a partir de textos poéticos, sejam eles

⁴ Trad. livre do original na obra consultada: “(...) one feels that one is in the presence of an "essential" impression seeking expression (...)”

em forma de poema ou de prosa. Como poderá o realizador utilizar esta reflexão para a construção das suas imagens cinematográficas? Precisamente ao pensar no potencial dramático que a matéria física sensível dos elementos que compõem o espaço oferece, essa mesma matéria que forma a imagem cinematográfica. Como moldar essa matéria para se tornar no veículo dessa relação secreta entre indivíduo e espaço?

- “Imensidão Íntima”

O primeiro capítulo sobre o qual nos iremos debruçar, “Imensidão Íntima”, inicia-se traçando um caminho para a percepção do infinito. Bachelard considera a imensidão uma categoria filosófica do devaneio, devaneio que pode ser alcançado a partir de qualquer tipo de visões, mas que, através de uma inclinação natural, contempla a grandiosidade. Este tipo de contemplação produz uma atitude tão especial, um estado interior tão característico, que esse devaneio transporta o indivíduo para fora do seu mundo imediato e para um mundo que possui a marca do infinito (Bachelard 1994:183).

Assim, podemos pensar na forma como a contemplação do espaço se pode traduzir nesta percepção da imensidão, imensidão interior face a alguma marca da imensidão exterior. Esta operação de retorno ao interior do ser observador, quando confrontado com estas imagens de espaço exterior que remetem para o infinito, pode ser considerada, no âmbito deste trabalho, como o primeiro caso de relação elástica entre o personagem humano e o espaço.

Esta relação elástica pode ser definida como uma “impressão” que se propaga como um ligamento e que deforma os dois elementos desta junção: o personagem e o espaço envolvente. Uma das características desta relação é a sua flexibilidade intrínseca: a forma como expande e se condensa, unindo os dois pólos de tensão. Condensa essa “impressão” extraída do espaço no personagem/observador/ sujeito da contemplação, o qual, por sua vez, a distende novamente, expandindo essa “impressão”, agora abarcando a marca da sua interioridade, de volta para a imagem exterior. E é através desta percepção de imensidão que este tipo de relação elástica se apresenta: a unidade do ser

expande-se para abarcar o mundo.

“a imensidão é o movimento do
homem estático, em repouso.”⁵

(Bachelard 1994:184)

Em “ Qualquer sítio que não este” existem três cenas nas quais esta relação elástica entre personagem e espaço é construída. A cena número um, na Petrogal, a cena número dois, o projecto artístico de Anita, e o final da cena número seis, no aeroporto, a última cena. A cena número um é, no entanto, a qual terá esta relação elástica mais visível. Porque será esta relação elástica tão importante para esta cena? As características desta cena demarcam-na precisamente pela sensação de repouso dos personagens. Alex e Anita estão sozinhos mas acompanhados, em contemplação do espaço, no seu lugar de refúgio. Um devaneio intromete-se na sua contemplação, partilhado por Anita. Diz ela: “Este sítio não parece que pertence a outro país? Parece um sítio que podia ser num lugar longe?” Anita “expande-se”, abarca a paisagem como se fosse um trampolim para uma outra realidade em que ela existe noutra lugar, numa projecção de um sonho de futuro, mas num futuro que é vivido na sua expectativa por intermédio da apropriação dessa paisagem industrial, desse palco iluminado. E tenta levar Alex com ela, tenta inseri-lo, através da partilha desse momento de intimidade, numa vivência paralela de uma possibilidade, de um sonho para o futuro. Esta elasticidade provém exactamente deste devaneio. A condensação da imagem contemplada num desejo íntimo que depois é devolvido e expandido para construir este momento de projecção da interioridade do ser.

Bachelard refere algumas imagens que possuem esta marca do infinito, esta marca de

⁵ Trad. livre do original na obra consultada: “immensity is the movement of (the) motionless man”

imensidão, estas imagens que “promovem o observador para a dignidade do ser que admira o mundo” (Bachelard 1994:184). Apesar de considerar que esta percepção da imensidão, este extrapolar da imensidão interior como forma de dar significado ao mundo visível, não necessita de elementos geográficos específicos para ter lugar, Bachelard começa por citar a Floresta como espaço propício ao “mergulho na imensidão”. O autor refere que é a partir da qualidade ancestral deste espaço que nos podemos deparar com a possibilidade da imensidão.

Contudo, para o nosso caso presente, os espaços industrializados urbanos de “Qualquer sítio que não este”, uma outra imagem que Bachelard trata neste capítulo tem um interesse particular. É esta a imagem da Planície.

É na planície industrializada que se passa a nossa acção. Mais de que uma planície em termos geográficos é também uma planície desprovida de figuras humanas. Alex e Anita, na sua planície face às estruturas metálicas da Petrogal, este espaço desolado onde a pequena escala da figura se depara com um deserto de metal. Mas, contrariando o aspecto desolador desta planície industrializada, Alex e Anita povoam esta imagem com a sua intimidade, projectam nela os seus sonhos de lugares que não conhecem. Transformam este espaço num lugar de conforto, estendem as características da relação de cumplicidade que partilham ao espaço que os envolve. E ao estenderem essas características para o exterior criam esta relação elástica já referida anteriormente.

“Nas planícies estou sempre num outro lugar, num outro lugar que é oscilante, fluído.”⁶

(Bachelard 1994:203)

A frase acima transcrita é da autoria de Henri Bosco, presente na obra “Hyacinthe” e é uma das passagens que Bachelard utiliza para se referir a esta imagem da Planície.

⁶ Trad. livre do original na obra consultada: “On the plains I am always elsewhere, in an elsewhere that is floating, fluid.”

Bachelard, contudo, faz questão de referir que a imagem da planície provoca sentimentos diversos consoante quem a contempla. Para alguns indivíduos a planície provoca um sentimento de calma, enquanto que outros se sentem apreensivos perante a mesma imagem. E sendo a imagem da planície (ou do planalto) uma imagem de representação de “um mundo simplificado” (Bachelard 1994:204) essas divergências nas reacções acabam por possuir ainda um maior interesse no que se refere à interioridade desse indivíduo. Um indivíduo pode sentir-se ameaçado e desconfortável perante este mundo simplificado, esta planície ou planalto, ou, por outro lado, pode encontrar a calma perante o mesmo exterior físico.

Voltando, no entanto, à citação acima descrita, podemos referir que tem um particular interesse quando a consideramos em relação à cena um e à personagem de Anita. Estamos numa planície industrializada, num deserto de estruturas e de maquinaria que, no entanto, na cena número um, não causa apreensão aos personagens. Produz sim esse sentimento de calma, conforto, um abrigo sem delimitações, no exterior. Contrariamente, na cena número cinco, este lugar apresenta já esse carácter desconfortável. Alex está sozinho na cena cinco, Anita já não ocupa fisicamente este lugar e esse facto transforma-o. Alex impõe-se com esforço neste espaço transformado, mas o qual já não é capaz de reconhecer. Acaba por desistir desta imposição forçada quando os dois amigos, Rogério e André, surgem por perto. A interioridade do personagem, nos dois momentos distintos, abarca e repele o mesmo lugar, o mesmo deserto de metal.

Ainda ao longo deste capítulo de “ A Poética do Espaço” Bachelard refere-se também a uma operação de “transferência” de impressões de algo, e no caso a que o autor se refere, em particular entre a impressão do mergulho em profundidade no oceano e a sensação da imensidão da imagem do deserto. Para falar dessa operação de “transferência” Bachelard utiliza o livro de Philippe Diolé “Le plus beau désert du monde”. Nesta passagem o autor comenta como Diolé, mergulhador apaixonado pela profundidade do mar, se transporta para o deserto com o intuito de se expor a uma

realidade tão extraordinariamente diferente. E, como resultado dessa experiência, Diolé escreve que transportava com ele a sensação de água para as planícies áridas do deserto. A imensidão, a impossibilidade de referência em termos de medição dos dois lugares, as profundezas do mar e a aridez do deserto imprimem essa mesma espacialização do interior que dava lugar a esta transferência, em que esta imagem de memória (a água) se inscrevesse na areia do deserto. E concluí:

“O “estar-aqui” é sustentado por um “estar” que vem de outro lugar. O espaço, o espaço vasto, é amigo do ser.”⁷

(Bachelard 1994:208)

Na cena número seis, a última cena, na qual Alex, Rogério e André observam as manobras dos aviões na pista do aeroporto, está presente uma operação de “transferência” que podemos relacionar com a experiência descrita por Philippe Diolé e exposta por Bachelard. Alex, apesar de já não conseguir ocupar o espaço da Petrogal, consegue, no entanto, “transportar” esse espaço para um outro lugar, o aeroporto. O personagem, Alex, leva com ele a impressão desse lugar (que para ele já deixou de existir) e inscreve-o num outro, um lugar novo. Assim como, para Diolé, uma constatação despoleta essa “transferência” (no seu caso, a impossibilidade de uma medição, a ausência de uma unidade de medição da imensidão da profundidade do mar e a imensidão do deserto, a impossibilidade de delimitação do espaço), para Alex essa transferência é despoletada ao presenciar a partilha de Rogério e André, uma partilha entre os dois amigos que lhe devolve uma sombra da presença de Anita. Também André e Rogério se refugiam no seu sonho de futuro que a contemplação deste lugar físico específico, o aeroporto, lhes apresenta. Essa transferência de Alex é acompanhada pelos guinchos das gaivotas, a sonorização característica que encontrava na Petrogal.

⁷ Trad. livre do original na obra consultada: “The *being-here* is maintained by a being from elsewhere. Space, vast space, is friend of being”

Para terminar esta reflexão sobre o capítulo oito da obra de Bachelard, o autor refere-se a uma “actividade de espacialização poética que tem início na intimidade profunda e se prolonga numa extensão infinita” (Bachelard 1994:202). E remete o texto às palavras de Rainer Maria Rilke para ilustrar esta ideia:

“Através de cada ser humano, espaço único, espaço íntimo, abre-se para o mundo...”⁸

O autor considera que sempre que o espaço é um valor (e sendo a intimidade o maior valor) tem propriedades de ampliação. É então este espaço valorizado, este lugar de expansão, o resultado desta interação elástica entre o personagem e o espaço que já referimos anteriormente.

A cena número um é a cena na qual este sentimento de intimidade é mais reforçado. A cena que se encontra em oposição é precisamente a cena número cinco, a cena em que a acção volta ao mesmo espaço, mas o mesmo espaço possui características diferentes. A intimidade foi substituída por uma resistência ao personagem principal, Alex, o espaço é agora impermeável, não é indiferente sequer, é um espaço que quase o repele, que não dá lugar para a sua humanidade.

Esta oposição que se encontra entre a cena um e a cena cinco remete para as características da relação elástica e a relação de resistência entre personagem e espaço: a elasticidade presente na cena um dá lugar à resistência que existe na cena cinco. Alex não consegue apropriar-se e expandir-se para abarcar o espaço, o vazio de Anita traduz-se nesta resistência, nesta falta de reconhecimento e apropriação.

- “A Dialética do Exterior e do Interior”

O último capítulo desta obra de Bachelard, sobre o qual nos iremos focar, “A Dialética

⁸ Trad. livre do original na obra consultada: “The *being-here* is maintained by a being from elsewhere. Space, vast space, is friend of being”

do Exterior e do Interior”, tem o seu início com uma série de citações das quais podemos salientar a seguinte, da autoria de Pierre-Jean Jouve e presente na sua obra “Lyrique”:

“Pois estamos onde não estamos”⁹

(Bachelard 1994:211)

Este capítulo refere-se a um elemento importante neste estudo, o qual é fundamental tanto para a perspectiva da realização de “Qualquer sítio que não este”, como também para a sua dramaturgia: o binómio exterior-interior que se encontra nas palavras chave desta proposta.

O próprio título, “Qualquer sítio que não este”, remete para a citação transcrita acima: essa espécie de relação impossível com o “aqui” e “agora”, o desejo de um “depois”, um futuro num outro sítio, num sítio que tem uma figuração demarcada por esse desejo do “não-aqui”. Os adolescentes desta acção dramática possuem esta característica primordial partilhada: querem estar num espaço onde não estão. Apenas o personagem principal, Alex, não partilha este traço: no início do filme ele quer estar onde está, não tem vontade de estar noutra sítio, não sonha com outro lugar, um sítio diferente, um sítio em que **também ele** é diferente. Ele não quer mudar, não sonha com as possibilidades de futuro. Mas depois da perda de Anita tudo muda para Alex. Os lugares, sendo os mesmos, já não são os mesmos para ele: ele sonha agora com a possibilidade não de um futuro, mas de um passado que possa voltar.

É a dimensão física dos espaços vividos por estes adolescentes que é o palco deste confronto interior. Os exteriores físicos, a Petrogal, o aeroporto, são espaços que relembram estes adolescentes que não estão no lugar onde queriam estar, mas que ao mesmo tempo são a marca física dessa possibilidade de futuro. São as características físicas desses espaços que também dão corpo aos seus sonhos, como se pudessem conter nas suas delimitações reminiscências desses espaços desconhecidos. É um “aqui”

⁹ Trad. livre do original na obra consultada: "For we are where we are not."

com essa dupla qualidade: possuem o “aqui” e o “outro lugar” ao mesmo tempo. São a causa e a fuga desta inquietação, desta vontade de futuro, de mudança.

Esta palavra, fuga, é referida várias vezes por Bachelard, neste capítulo nove: a fuga para o exterior e a espiral em direcção ao centro do ser.

“Aprisionado no ser, teremos sempre de sair dele. E quando estamos quase fora do ser, teremos sempre de voltar para dentro dele. Assim, no ser, tudo é tortuoso, em carrossel, recorrente, discurso, romaria, um refrão de versos intermináveis.

Mas que espiral o ser humano representa! E que número de dinamismos reversíveis existem nesta espiral!

Já não podemos saber imediatamente se alguém está a correr para o seu centro ou em fuga.”¹⁰

(Bachelard 1994:213)

Remetendo-nos para as palavras de Bachelard podemos imediatamente visualizar estes dois movimentos em sentidos opostos, movimentos que resultam de forças antagónicas: uma em direcção ao centro e outra em direcção contrária, em direcção a um perímetro, ou limiar, ou mesmo depois dele. Estas forças antagónicas dividem o ser, são a razão da sua hesitação e da sua inquietação, mas também a força motriz que o impulsiona para a mudança: a força que os impulsiona em direcção aos seus sonhos e às suas limitações.

A cena um e a cena seis apresentam personagens neste confronto: Anita e depois André e Rogério vivem esta dimensão de forças antagónicas. Eles comunicam este confronto

¹⁰ Trad. livre do original na obra consultada:

“Entrapped in being, we shall always have to come out of it. And when we are hardly outside of being, we always have to go back into it. Thus, in being, everything is circuitous, roundabout, recurrent, so much talk; a chaplet of sojournings, a refrain with endless verses.

But what a spiral man's being represents!

And what a number of invertible dynamisms there are in this spiral!

One no longer knows right away whether one is running toward the center or escaping.”

em quadros físicos específicos, há algo nesses espaços físicos que potencia esse confronto: eles visualizam essa possibilidade de uma “outra realidade”, essa “possibilidade de futuro” já referida, nestes espaços perto de casa. Essa operação de “transferência” de um lugar longínquo para um espaço de vivência perto de casa é importante: reforça a visão destes adolescentes em relação ao futuro que nunca é demasiado cedo para poder chegar. Eles tentam fazer com que esse futuro chegue mais depressa com esta operação, com esta fantasia que emana deste lugar próximo.

Estes espaços, então (a Petrogal, o aeroporto), possuem uma dualidade imanente ao remeterem para um “agora” e um “depois”, concentram em si dois tempos diferentes e dois espaços diferentes também: um “perto e aqui” e um “longe e acolá”. No entanto estes espaços só possuem esta qualidade para Anita, André e Rogério. Assim, para Alex estes lugares têm outras características: a Petrogal é, inicialmente, a materialização do lugar de intimidade entre ele e Anita. Remete sempre para um agora, um momento vivido naquele instante. Depois do acidente, no entanto, a Petrogal torna-se num espaço opressor, inquietante, desconfortável, pois apresenta agora um vazio impossível de colmatar: Anita já não ocupa o seu lugar. Alex não consegue reconhecer o espaço, uma vez que é apenas um vazio de Anita.

2.2

Das Unheimliche: a estranheza inquietante entre espaço e personagem

“(…) nem tudo o que é novo e pouco familiar é assustador. Tudo o que poderemos dizer é que o que é novo pode perfeitamente ser assustador e estranho; algumas coisas que são novas são realmente assustadoras, mas sem dúvida não todas.

Algo tem de ser adicionado ao novo e pouco familiar para que se torne estranho e inquietante.”¹¹

(Freud, 2003:125)

O texto de Sigmund Freud, “Das Unheimliche”, encontra o seu lugar no âmbito deste estudo na medida em que aborda a transformação de algo familiar e confortável em algo estranho e inquietante.

Esta operação possui especial interesse para pensar a transformação que ocorre entre as cenas um e cinco do argumento de “Qualquer sítio que não este”, e que é materializada no mesmo espaço (a Petrogal). Também o início da cena número três pretende remeter para um outro tipo de inquietação, uma inquietação que tem a sua origem na impossibilidade de reconhecer o objecto ou do objecto possuir características que não lhe seriam atribuíveis em situações consideradas normais.

¹¹ Trad. livre do original na obra consultada: “(...) not everything new and unfamiliar is frightening. All one can say is that what is novel may well prove frightening and uncanny; some things that are novel are indeed frightening, but by no means all. Something must be added to the novel and the unfamiliar if it is to become uncanny.”

Por outro lado, o estudo do texto de Freud sobre a estranheza inquietante também se relaciona com o ambiente sonoro presente ao longo da narrativa através da acusmática que será abordada seguidamente.

Será importante começar este capítulo ao referir que as diversas traduções da palavra que dão nome a este conceito de Freud deixam alguma coisa a desejar em relação ao termo na sua língua original, *Unheimlich*, em alemão. A tradução utilizada neste estudo terá a sua ligação ao termo utilizado em francês, *l'inquiétante étrangeté*, estranheza inquietante. Apesar disso, a tradução do texto sobre a qual nos iremos debruçar será a sua tradução para inglês, na qual o termo assume a tradução de *uncanny*.

Tanto o texto original de Sigmund Freud, de 1919, como um estudo precedente da autoria de E. Jentsch, de 1906, com o título “Zur Psychologie des Unheimlichen”, e sobre o qual também nos iremos focar, não procuram definir o que *é* este conceito de estranheza inquietante, que pode assumir diversas características, dependendo de uma sensibilidade intrínseca aos indivíduos que o possam experienciar, mas procuram sim perceber os factores que contribuem para a construção deste sentimento de estranheza inquietante, quais as condições de ordem psicológica que necessitam estar presentes para o mesmo poder ser criado.

Em 1919, Freud escrevia que “só raramente o psicanalista se sente impelido para se empenhar em investigações estéticas, mesmo quando a estética não é restringida pela teoria do Belo, mas descrita como relacionando-se com as qualidades dos nossos sentimentos.” (Freud 2003:123) O autor continua ao incluir o *Unheimlich* na categoria de experiências estéticas que lidam com os sentimentos de repulsa e desconforto.

A palavra em alemão que Freud utiliza, *Unheimlich*, tem a sua origem na negação da palavra *Heimlich*, que por sua vez tem origem em *Heimat*, que significa casa, lar, e é assim, algo confortável, doméstico, conhecido, e que, portanto, não apresenta uma

ameaça. No seu texto, Freud faz uma longa exploração etimológica da palavra e das suas traduções em diversas línguas. Uma característica importante da palavra em alemão, que Jentsch também refere, é o facto de remeter para a sua negação. Ao utilizar o prefixo de negação *un*, a palavra remete para a sua oposição, e, assim, para o seu *estado* anterior à transformação, à marca da sua repressão, e que Freud apresenta como determinante. Para Freud esta estranheza inquietante, este Unheimlich ocorre quando algo que deveria ter ficado reprimido, escondido, se revela. Este retorno do que foi reprimido possui essa marca inquietante.

E. Jentsch, por sua vez, considera como condição essencial à manifestação deste sentimento de estranheza, a presença de incerteza intelectual. E refere como exemplo:

“A massa que inicialmente parecia completamente inanimada revela subitamente uma energia inerente devido ao seu movimento. Esta energia pode ter uma origem psíquica ou mecânica. Enquanto a dúvida em relação à natureza do movimento percebido existir, e com essa dúvida a obscuridade da sua causa, um sentimento de terror persiste no indivíduo em questão.”¹²

(Jentsch, 1996:11)

No entanto Freud discorda com as palavras de Jentsch precisamente neste ponto. Ele argumenta que esta incerteza não é suficiente para o surgimento da estranheza inquietante, uma vez que isso significaria que o Unheimlich “seria sempre uma área na qual um indivíduo se sentisse inseguro do caminho a seguir: quanto melhor fosse a sua orientação em relação ao mundo envolvente, o menos provável seria de encontrar situações ou objectos inquietantes nesse mesmo mundo”.

No entanto ele concede que esta incerteza, mais especificamente este animismo, esta

¹² Trad. livre do original na obra consultada: “The mass that at first seemed completely lifeless suddenly reveals an inherent energy because of its movement. This energy can have a psychological or a mechanical origin. As long as the doubt as to the nature of the perceived movement lasts, and with it the obscurity of its cause, a feeling of terror persists in the person concerned.”

confusão sobre as características animadas de um objecto que deveria ser inanimado, presentes no exemplo de Jentsch acima citado, pode dar lugar a essa estranheza inquietante.

Este ponto tem um particular interesse para o presente caso: a confusão sobre se determinado objecto é animado ou não. A cena número três de “Qualquer sítio que não este”, o plano da verticalidade da estrada, a ponte móvel levantada possui características que a enquadram nesta proposição de Jentsch e Freud sobre a construção do sentimento de estranheza inquietante. Inicialmente é gerada uma incerteza sobre o próprio posicionamento do objecto, ou melhor, sobre a perspectiva do observador (câmara/espectador). A verticalidade em contraste com a horizontalidade da expectativa do objecto em questão, uma estrada. Esta “desorientação” sobre o ponto de vista é ainda mais acentuada a partir do momento em que a estrada “se anima”. O movimento descendente que é iniciado é contrário à natureza estática, fixa, inanimada do objecto, e assim, ao contrariar as expectativas relativas ao conhecimento prévio do objecto, cria este sentimento de confusão, de desorientação, de estranheza.

“Ouvimos com os nossos ouvidos, mas escutamos com a nossa mente, a nossa imaginação.”¹³

Este conceito de estranheza inquietante é também determinante para a construção do ambiente espacial sonoro de “Qualquer sítio que não este”. A persistência de um som cuja origem não é imediatamente reconhecida transporta-nos para um vasto campo de possibilidades da imaginação: a deslocação de um som que num contexto diferente de imagem poderia ser até banal, pode torná-lo um factor de construção dessa estranheza inquietante, ao inserir esse “animismo” desconcertante.

Um conceito fundamental para esta operação é o conceito de *acusmática*. Michel Chion, no seu livro *Guide to Sound Objects* define este conceito:

¹³ Citação do programa de rádio “The sound of Fear”: BBC Radio 4 – 18 de Outubro de 2011. No programa, em original: “We hear with our ears, but we listen with our mind, our imagination.”

“Acusmática: uma palavra rara, derivada do grego, e definida no dicionário como: adjetivo, indicando um ruído que é ouvido sem que as causas que o originam sejam visíveis. A palavra voltou a ser utilizada por Pierre Schaeffer e Jérôme Peignot para descrever uma experiência que é muito comum nos dias de hoje mas cujas consequências são mais ou menos irreconhecíveis, consistindo em ouvir sons sem causa visível no rádio, em discos, telefone, gravador, etc. Audição acusmática é o oposto de audição directa, que é a situação “natural” na qual as fontes sonoras estão presentes e visíveis.”¹⁴

(Chion, 1982:18)

Este animismo sonoro desconcertante torna-se assim numa forma de “dar um corpo humano”, ainda que invisível, ou acentuar características humanas nas formas mecânicas, metálicas, que constituem o espaço onde os personagens se inserem. Ao caracterizar o espaço desta forma, acentua-se a sua proximidade em relação à figura humana, ao personagem. Coloca personagem e espaço “humanizado” num mesmo plano. A acusmática remete também para esta relevância, como volta a referir Michel Chion:

“A situação acusmática modifica a forma como ouvimos. Ao isolar o som do “complexo audiovisual” do qual inicialmente fazia parte, cria condições favoráveis para uma audição “reduzida”, a qual se concentra no som pelas suas próprias características, como objecto sonoro, independentemente das suas causas ou do seu significado.”¹⁵

(Chion, 1982:18)

¹⁴ Trad. livre a partir da tradução oficial para inglês: “Acousmatic: a rare word, derived from the Greek, and defined in the dictionary as: adjective, indicating a noise which is heard without the causes from which it originates being seen. The word was taken up again by Pierre Schaeffer and Jérôme Peignot to describe an experience which is very common today but whose consequences are more or less unrecognised, consisting of hearing sounds with no visible cause on the radio, records, telephone, tape recorder etc. Acousmatic listening is the opposite of direct listening, which is the “natural” situation where sound sources are present and visible.”

¹⁵ Trad. livre a partir da tradução oficial para inglês: “The acousmatic situation changes the way we hear. By isolating the sound from the “audiovisual complex” to which it initially belonged, it creates favourable conditions for reduced listening which concentrates on the sound for its own sake, as sound object, independently of its causes or its meaning.”

3.1

Perspectiva de análise

“O lugar da imagem é entre o silêncio e a linguagem.”¹⁶

(Picard 1963:127)

“A representação não é, se ela foi alguma vez, esta cópia maníaca do visível; ela é também a evocação do secreto, jogo da verdade com o saber e o poder”¹⁷

(Bonitzer 1995: 80)

Neste capítulo é proposta uma reflexão sobre duas obras específicas: *L'eclisse* (1962) de Michelangelo Antonioni e *Werckmeister Harmóniak* (2000) de Béla Tarr.

A perspectiva desta análise será a partir da forma como cada realizador constrói a relação dos seus personagens com o espaço, como insere os personagens nesse mesmo espaço, como transporta o espaço para um “primeiro plano”.

As duas obras possuem, no entanto, características muito particulares. No caso de Antonioni, a unidade cinematográfica mais utilizada é o plano, o quadro, um enquadramento fixo ou em movimento no qual o realizador “compõe” os elementos que vão construir a acção dramática. Para Béla Tarr, o plano-sequência é a base utilizada pelo realizador para “coreografar” o contágio circular entre o espaço e o personagem.

Esta reflexão incidirá, de uma forma central, na forma como o espaço é trabalhado através da mise-en-scène, assim como explorado pela dramaturgia em cada um destes dois casos.

¹⁶ Trad. livre do original na obra consultada: “The position of the picture is between silence and language.”

¹⁷ Trad. livre do original na obra consultada: “La représentation n'est pas, si elle fut jamais, ce redoublement maniaque du visible; elle est aussi évocation du caché, jeu de la vérité avec le savoir et le pouvoir.”

3.2

A resistência das superfícies: Michelangelo Antonioni, *L'eclisse***L'eclisse, 1962, Michelangelo Antonioni**

“Estou a tentar sugerir uma nova relação entre as pessoas e o seu ambiente.”¹⁸

Michelangelo Antonioni

Um silêncio sepulcral entre duas pessoas abre a sequência inicial do filme *L'eclisse*. Um silêncio que parece ter-se instalado depois de um desgaste completo das palavras. Parece não haver possibilidade para dizer mais o que quer que seja. É um silêncio usado, ainda com ecos dessas palavras repetidas e gastas. E no entanto este silêncio é transportado por imagens que “falam” continuamente, imagens que revelam um olhar acutilante. Todos os elementos presentes nas imagens têm uma voz específica. Têm mais do que uma função, têm também uma expressão que é determinante para a construção deste silêncio cheio de palavras.

“O espaço, a localização, é a própria substância da qual o plano é feito.”¹⁹

Michelangelo Antonioni

A sequência inicial de *L'eclisse* coloca os personagens, Vittoria e Riccardo, “enclausurados” entre os objectos que constroem a sua própria casa (neste caso a casa de Riccardo). Os dois corpos dos personagens tornam-se quase presas do seu próprio “habitat”. Paredes, cortinas, quadros pendurados nas paredes, candeeiros, barreiras que

¹⁸ Citação de Michelangelo Antonioni em *Antonioni's Visual Language*, de Ned Rifkin. Trad. livre do original na obra consultada: “I am trying to suggest a new relationship between people and their surroundings.”

¹⁹ Citação de Michelangelo Antonioni em *Antonioni's Visual Language*, de Ned Rifkin. Trad. livre do original na obra consultada: “The location is the very substance of which the shot is made”

se abatem sobre Vittoria e Riccardo, com “tudo aquilo que dissemos esta noite”, nas palavras de Vittoria. Tudo está silencioso excepto a ventoinha que parece ser a única coisa ainda com energia para continuar.

As linhas horizontais e verticais das paredes e do chão da divisão tornam-se enquadramentos dentro do enquadramento da câmara. A maior parte dos objectos contrariam este tipo de verticalidade e horizontalidade: são formas circulares, rotundas, com linhas desorganizadas, num certo sentido até barroco. Os próprios quadros existentes nas paredes (alguns mesmo ainda pousados) ocupam uma posição de proximidade dos personagens, “saem” do seu estatuto de “plano de fundo” : o primeiro que a câmara nos apresenta é um quadro figurativo e, em progressão, as telas “vão-se tornando” abstractas (não havendo uma modificação da tela em si, mas uma modificação na escolha de Antonioni em colocar os personagens contra esta ou outra tela). Antonioni coloca os seus personagens no mesmo plano dos objectos que constroem o espaço, mas estes não se interligam. (fig. 1, 2 e 3 – ver Lista de Imagens: anexos)

Os dois personagens, Vittoria e Riccardo, não têm espaço para se poderem mexer. As paredes e os próprios objectos parecem boicotar qualquer tipo de expansão.

Seymour Chatman escreve: “Antonioni faz com que o contorno dos objectos visíveis comunique com a incerteza do personagem em relação à nova ordem das coisas. Procurando quaisquer certezas que possa encontrar, a câmara tem apenas a certeza da regularidade da geometria plana. Nestes momentos, o ecrã deixa de ser uma janela que se abre para o espaço e torna-se uma superfície próxima, de uma dilatação incerta, contra a qual os personagens são “espalmados”, desprovidos do seu relevo.” (Chatman, 1985:119)²⁰

²⁰ Trad. livre do original na obra consultada: “Antonioni makes the contour of visible objects speak to the characters' uncertainty about the new order of things. Seeking whatever certainties it can find, all the camera is sure is of the regularity of plane geometry. In such moments, the screen ceases to be a window looking into deep space and becomes a nearby surface of uncertain expanse against which the characters are flattened.”

Uma outra sequência de *L'eclisse* que me interessa particularmente é a sequência na qual Vittoria procura o cão da sua vizinha, que fugiu. Nesta passagem, toda ela em exterior, Antonioni utiliza, logo de início, os candeeiros de iluminação pública como um elemento extremamente plástico. As fontes de luz tornam-se pontos, e a área que iluminam, secções de “positivo” que contrastam com o “negativo” das secções de obscuridade. Vittoria, ao correr, é iluminada e obscurecida por estas secções de negativo e positivo. Os pontos de luz continuam presentes. Um som metálico chama a atenção de Vittoria. Ao entrar em campo, a figura dela coloca-se contra estes pontos luminosos. O ruído que captou a sua atenção tem agora a forma de linhas horizontais que se elevam ocupando todo o enquadramento. São mastros de bandeiras, cujas cordas batem no metal, ao sabor do vento. Pontos e linhas. O espaço exterior foi transformado, pela câmara de Antonioni, nos elementos base da linguagem visual. Será talvez impossível não pensar em Kandinsky e nos parágrafos iniciais da sua obra *Ponto, Linha, Plano*, ao visualizar esta sequência de *L'éclisse*. (fig. 4 e 5)

“Se observarmos a rua através da janela, os seus ruídos são atenuados, os seus movimentos são fantasmáticos e a própria rua, por causa do vidro transparente mas duro e rígido, parece um ser isolado palpitando num “para lá de”.

Mas eis que abrimos a porta: saímos do isolamento, participamos desse ser, aí nos tornamos agentes e vivemos a sua pulsação através de todos os nossos sentidos. A alternância contínua do timbre e da cadência dos sons envolve-nos, os sons sobem em turbilhão e, subitamente, desvanecem-se. Do mesmo modo, os movimentos envolvem-nos – o jogo de linhas e de traços verticais e horizontais, inclinados pelo movimento para diversas direcções, jogo de manchas coloridas que se aglomeram e se dispersam, com uma ressonância por vezes aguda, por vezes grave.

A obra de arte reflecte-se na superfície da consciência. Ela encontra-se “para lá de” e, quando a excitação cessa, desaparece da superfície sem deixar rasto. Existe aí também como que um vidro transparente mas duro e rígido que impede todo o contacto directo e

íntimo. Ainda aí temos possibilidade de penetrar na obra, de nos tornarmos activos e de viver a sua pulsação através de todos os nossos sentidos.” (Kandinsky, 1970:27)

Antonioni traz esta dimensão pictórica para as suas imagens. Ao utilizar o plano como unidade cinematográfica, o realizador explora a linguagem pictórica e, em particular, a linguagem visual abstracta. A “janela que se abre para o espaço”, à qual Seymour Chatman se refere (e transcrita anteriormente), é da mesma forma que esta tridimensionalidade, e a imagem torna-se assim rejeitada numa superfície em expansão, uma tela, um plano bidimensional no qual personagem e espaço já não têm volume, mas se encontram nesse mesmo plano e, fatalmente, sem possibilidade de comunicação entre si, sem possibilidade de ligação, de toque, de proximidade: “A redução de três dimensões para duas, para o plano, também implica a percepção do toque. Se nos colocarmos a uma distância das coisas (e profundidade implica distância), os nossos olhos aliam-se à percepção táctil para nos tranquilizar. (...) A ausência de contorno e dimensão torna difícil o toque em si, seja de forma imaginária ou real.” (Chatman, 1985:121)²¹

Esta impossibilidade de comunicação, de ligação, de proximidade, estas relações entre indivíduos condenadas ao desaparecimento mais ou menos fugaz é, aliás, o grande tema de *L'eclisse*.

A sequência na qual Vittoria e Piero atravessam a rua na passagem para peões (fig. 6) é uma imagem que consegue sintetizar esta fugacidade: as silhuetas de Vittoria e Piero recortam-se, de costas, contra a estrada onde riscas brancas alternam com o asfalto. Esta passagem de peões, esta intersecção, é um espaço de passagem, um vazio, um não-lugar. Não existem linhas que confinem o espaço para a sua construção. Nas palavras de Rudolf Arnheim, em *The Dynamics of Architectural Form*: “Fronteiras em linha recta

²¹ Trad. livre do original na obra consultada: “The reduction of three dimensions to two, to the plane, also implicates the sense of touch. If we are at a distance from things (and depth implies distance), the eyes colludes with the tactile sense to reassure us. (...) The absence of contour and dimension makes imaginative as well as real touching difficult.”

não fecham uma praça de forma convincente. Elas param nas esquinas, mas a sua retilindade impele-as a continuar, não a parar.”²²

Este movimento sem paragem, este movimento contínuo e, de certa forma, desinteressado, este vazio, este espaço “não-intencional” é o ponto onde Vittoria e Piero se encontram. Encontram-se “de passagem”, e apenas fugazmente partilham este não-lugar: “O espaço do viajante, do Homem em movimento, será assim o arquétipo do não-lugar” (Augé 1995:86)²³

Na última sequência de *L'eclisse* os personagens desaparecem. Apenas o espaço continua a estar presente. Pessoas anónimas estão de passagem, mas é sobre o espaço que o olhar de Antonioni recai. (fig. 7, 8 e 9)

“Em *L'eclisse*, de que eclipse se trata? O que é que se encontra “eclipsado”, que sol está escondido? Talvez nada mais esteja escondido do que os personagens do filme, dissolvidos nos lugares dos seus encontros, e que no final do dia – e do filme – a câmara revisita, mas vazios. Este vazio é o vazio da cidade, do anonimato, dos encontros insignificantes e da noite que ganha a todas as coisas.”²⁴

(Bonitzer, 1995: 101)

Aqui o espaço, os edifícios, as ruas, parecem ser a única coisa que resiste ao tempo, resiste à passagem fortuita do indivíduo moderno. De certa forma, a ausência dos personagens, de Vittoria e Piero, não parece deixar saudades. Procuramos os corpos dos

²² “The empty environment does not border the line - the way two floor tiles border each other – but continues underneath without interruption.” Rudolph Arnheim, *Art and Visual Perception* (Berkeley, 1969), pag 212

²³ Trad. livre do original na obra consultada: “The travellers' space may thus be the archetype of *non-place*”

²⁴ Trad. livre do original na obra consultada: “Dans *L'eclisse*, de quelle éclipse s'agit-il? Qu'est-ce qui se trouve éclipse, quel soleil est-il occulté? Rien d'autre peut-être que les personnages du film, dissous dans les lieux mêmes de leurs rencontres, qu'à la fin du jour – et du film – la caméra revisite, mais vides. Ce vide est celui de la ville, de l'anonymat, des rencontres insignifiantes et de la nuit qui gagne toutes choses.”

personagens, mas a “desilusão” não é completa. Antonioni deixa-nos com uma ausência mas essa ausência dissolve-se entre os apontamentos vivos do espaço à volta. Há um certo “descanso”: a tensão desaparece, o espaço subsiste.

“Talvez a imagem mais poderosa seja a imagem do edifício inacabado no fim de *L'eclisse*. Envolto em palha, parece que foi empacotado para um uso futuro. Ao lado, um monte de tijolos aguardam que sejam colocados no seu lugar. Os tijolos “relembra a vista de uma grande cidade, com arranha-céus e casas empilhadas umas em cima das outras”. O futuro já está connosco, independentemente de estarmos ou não preparados para ele. O seu avanço é “implacável”, nas palavras de Antonioni.”²⁵

(Chatman, 1985:106)

²⁵ Trad. livre do original na obra consultada: “Perhaps the most powerful (image) is that of the mysterious unfinished building at the end of *L'eclisse*. Wrapped in straw it looks like if it had been packed for future use. Next to it, there is a pile of bricks waiting to be set in place. The bricks “remind one of a view of a large city, with skyscrapers and houses crowded together one on top of the other” The future is already with us, whether or not we are ready. Its advance is “implacable”, in Antonioni's word.”

3.3

Deformação e elasticidade: Béla Tarr, *Werckmeister Harmóniák*

“Para mim, o cinema é essencialmente uma questão de tempo, espaço e a posição de algumas pessoas nesse espaço e nesse tempo. No sentido de descrever isso, eu utilizo coordenadas matemáticas. Uma coisa acontece no eixo vertical e outra no horizontal. Tempo e espaço são sobrepostos. De um acontecimento para outro, é construída toda uma vida específica ao longo dessas coordenadas. O que é importante é o que acontece naquele particular momento no tempo. Não está a acontecer em tempo real, mas tento dar ao espectador essa sensação. Na nossa percepção, a ideia de tempo real corresponde a uma realidade simples que está continuamente a desaparecer.”

Béla Tar²⁶

Werckmeister Harmóniák, 2000, Béla Tarr

Uma pequena localidade na planície húngara. Os seus habitantes esperam a chegada de uma atracção circense que apresenta uma baleia empalhada e um obscuro “príncipe”. Rumores circulam acerca desta estranha caravana: medo, curiosidade e receio espalham-se entre os habitantes. Um jovem inocente que distribui jornais, um velho estudioso obcecado pela escala tonal de Werckmeister, o vizinho sapateiro e a sua mulher, os bêbados que vivem no tasco local e a mulher manipuladora em busca de

²⁶ Entrevista de Louis-José Lestocart ao realizador Béla Tarr: *Béla Tarr: un cinéma topologique*, pág. 55 in Art Press, 279 / Maio / 2002. Trad. livre do original: “For me, movie making is essentially a question of time, space and the location of a few people in that space and that time. In order to describe that, I use mathematical coordinates. One thing happens on the vertical axis and the other on the horizontal. Time and space overlap. From one event to another, you build up a whole particular life along those coordinates. The important thing is what's going on in that particular time frame. It's not happening in real time, but I try to give the viewer that impression. In our perception, the idea of real time corresponds to a simple reality that is always vanishing.”

poder. Personagens que reagem a esta chegada anunciada de monstros. Um séquito que ocupa a praça principal e que arrasta os habitantes locais para uma dança de destruição. Uma eterna dança circular entre os acontecimentos e as pessoas que ocupam o espaço é retratada neste filme. Trinta e nove planos-sequência revelam esta dança. Acontecimentos que cercam os personagens e como os personagens se desviam ou tentam confrontar estes acontecimentos.

David Bordwell, em “Figures Traced in Light”, não considera o movimento da câmara um elemento que faça parte da *mise-en-scène*, mas sim um elemento de cinematografia. Nas obras de Béla Tarr, o movimento da câmara é um elemento basilar para a construção de cada cena, é este movimento de câmara que revela esta eterna dança.

“O plano-sequência é a unidade de base desta construção, porque é ele que respeita a natureza do continuum, a natureza da duração vivida onde as esperas se conjugam ou se separam ou onde elas juntam ou separam os seres. Se não existe centro, não existe outra forma de aproximação à verdade das situações e dos que as vivem a não ser através deste movimento que acontece, sem cessar, entre um lugar e aquele ou aquela (personagem) que se encontra aí à espera.”²⁷

(Rancière 2011: 72)

Através do movimento de câmara, Tarr insere os espaços, os ambientes nos seus personagens e os seus personagens no espaço. Personagens que não são estáticos, personagens que se movimentam e, através do movimento de câmara, Tarr anima o espaço também e uma tensão é criada através de uma acção-reacção entre personagem e espaço.

²⁷ Trad. livre do original na obra consultada: “Le plan-séquence est l'unité de base de cette construction parce qu'elle est celle qui respecte la nature du continuum, la nature de la durée vécue où les attentes se conjuguent ou se séparent et où elles rassemblent et opposent les êtres. S'il n'y a pas de centre, il n'y a pas d'autre moyen d'approcher la vérité des situations et de ceux qui le vivent que ce mouvement qui va sans cesse d'un lieu à celui ou celle qui est en train d'y attendre quelque chose.”

“São as coisas que vêm ter com eles (personagens). Que os envolvem, penetram ou rejeitam. É a razão pela qual a câmara adopta estes extraordinários movimentos rotativos que criam a impressão de que são os lugares que se movimentam, acolhendo as personagens ou rejeitando-as para fora de campo ou fechando-se sobre elas como uma venda negra ocupando todo o ecrã.”²⁸

(Rancière 2011: 33)

Esta “coreografia” de dois movimentos distintos, o movimento do personagem e o movimento do espaço, aproxima o personagem através de um contágio, através de uma ligação elástica em tensão que ora os aproxima, ora os afasta, criando esta circularidade.

Os primeiros doze minutos do filme *Werckmeister Harmóniák*, são passados em dois espaços diferentes, um interior e um exterior. São espaços com características quase antagónicas: o primeiro espaço, um bar, o segundo, a rua que em que o personagem principal caminha à saída desse bar. O primeiro muito iluminado, repleto de corpos humanos que deslizam entre a câmara que se movimenta, o segundo na sombra, por vezes atravessado pela luz dos candeeiros de rua, vazio, com a excepção de um pequeno corpo que vai sendo deixado para trás pela câmara, o corpo do personagem principal, János Valuska.

No entanto estes dois espaços e estes dois planos-sequência estão extremamente ligados. No primeiro plano-sequência, dentro do bar, a câmara assiste e acompanha a “dramatização” que se desenrola, a representação de um eclipse, num ritual esperado e dirigido por Valuska, a pedido de um dos homens presentes. Esta encenação do acontecimento cósmico toma forma através de uma espécie de rotação de planetas e satélites, na qual os corpos humanos gravitam em torno do sol. A câmara alterna entre

²⁸ Trad. livre do original na obra consultada: “Ce sont d'abord les choses qui viennent à eux, qui les entourent, les pénètrent ou les rejettent. C'est pourquoi la caméra adopte ces extraordinaires mouvements tournants qui donnent l'impression que ce sont les lieux qui bougent, accueillent les personnages, les rejettent hors champ ou se referment sur eux comme un bandeau noir occupant tout l'écran.”

duas posições: tanto se intromete na rotação planetária e acompanha os elementos humanos desta representação, como se afasta para um lugar de observador silencioso, um lugar do “público”. (fig.10)

A representação deste acontecimento cósmico é interrompida pelo dono do bar e Valuska, ao comentar que “ainda não terminou”, sai para a rua. A câmara detém-se à porta e, no momento seguinte, estamos numa rua anónima de uma localidade rural, antecipando o movimento da figura humana que, de forma diminuta, se enquadra no centro deste “cenário” que agora já não é um palco. Do alinhamento cósmico passamos para a solidão de personagem humano em movimento. E já somos Valuska nesse momento, já estamos nesse lugar diminuto e ainda assim atento ao “mundo”. (fig.11)

Correm rumores da iminente chegada de “um príncipe e uma baleia gigante” a esta pequena localidade. A chegada acontece durante a noite ainda, sob o olhar de Valuska. Este plano-sequência, da chegada deste obscuro veículo que transporta estas “atracções”, é um exemplo desta dramatização em propagação/contágio já referida acima: uma sombra movimenta-se pelas paredes exteriores das casas. Inicialmente, nada faz notar que existe alguém que testemunha essa aproximação que prenuncia essa obscuridade. Mas Valuska entra no enquadramento e, subitamente, o quadro torna-se plano, colocando o personagem sobre a superfície do veículo, veículo que se transforma numa composição gráfica de metal ondulado verticalmente. A câmara fixa-se neste momento de intersecção entre o “prenúncio iminente” e o personagem.

“É também a razão pela qual o décor, normalmente, está “lá” (no enquadramento) antes do personagem aparecer e sobrevive à sua passagem. Já não são as relações (família, gerações, sexo ou outras) que determinam as situações, é o mundo exterior que penetra os indivíduos, invade o seu olhar e mesmo o seu ser.”²⁹

(Rancière 2011: 34)

²⁹ Trad. livre do original na obra consultada: “C'est aussi pourquoi le décor, ordinairement, est là avant que le personnage y pénètre et survit à son passage. Ce ne sont plus les relations (famille, générations, sexes ou autres) qui déterminent les situations, c'est le monde extérieur qui pénètre les individus, envahit leur regard et leur être même.”

Esta intersecção termina, ao abandonarmos o veículo soturno e ficando com Valuska, já num outro momento, um momento posterior à actualização desse estranho rumor. (sequência: fig. 12, 13 e 14)

Uma multidão marcha em direcção a um objectivo desconhecido. Um plano-sequência antecipa a direcção da multidão. A câmara vai oscilando entre uma aproximação aos rostos anónimos que compõem essa imensa massa humana e uma elevação a uma perspectiva em diagonal. Recorta esse rostos anónimos sobre uma mancha negra contra um fundo no qual ainda se descortina os reflexos da luz das chamas no fumo que se concentra em profundidade. A sensação de direcção é alternada pela sensação de um movimento em círculo, criando assim este contraste de motivação.

“O cineasta (Béla Tarr) interessa-se pelos corpos, pela maneira como estes se suspendem ou se movimentam num espaço. Ele interessa-se mais pelas situações e pelos movimentos do que pelas histórias e razões pelas quais essas histórias explicam os movimentos, rejeitando essa explicação como secundária, como uma possibilidade de alterar a sua força motriz intrínseca.”³⁰

(Rancière 2011:50)

O plano-sequência seguinte leva-nos à “direcção” que esta multidão tomava (fig.15). O ataque impiedoso a um hospital, uma acção de violência e destruição que subitamente se desvanece perante o corpo enfraquecido e envelhecido de um ser humano. A câmara não recua perante a acção. Acompanha, desta vez não sob uma forma de antecipação, mas quase como uma presença cúmplice desta acção. E fixa-se na reacção, uma vez mais. Fixa-se na descoberta de Valuska, até agora não visível no enquadramento, mas

³⁰ Trad. livre do original na obra consultada: “Le cinéaste s'intéresse aux corps, à la manière dont ils se tiennent ou se meuvent dans un espace. Il s'intéresse aux situations et aux mouvements plutôt qu'aux histoires et aux fins par lesquelles celles-ci expliquent ces mouvements au risque d'en altérer la force.”

presente neste cenário de acção selvagem.

“A tarefa do cinema é a de construir o movimento através do qual estes afectos se produzem e circulam, e são modelados segundo os dois regimes sensíveis fundamentais da *repetição* e do *salto no desconhecido*. O salto no desconhecido pode não conduzir a parte alguma, pode conduzir apenas à pura destruição e à loucura. Mas é neste desvio que o cinema constrói a sua intensidade e constrói um testemunho ou um conto sobre o estado do mundo que escapa à simples constatação da equivalência de todas as coisas e da vaidade de qualquer acção. A perda das ilusões já não diz grande coisa sobre o nosso mundo. A proximidade entre a desordem normal da ordem das coisas “desilude” e o extremo da destruição ou da loucura dizem ainda mais. E é esta proximidade que se encontra no coração de *Werckmeister Harmóniák*.”³¹

(Rancière 2011: 55)

O plano final de *Werckmeister Harmóniák* é já sobre um “depois”. Na praça antes ocupada pelo aparato do obscuro príncipe e o seu estranho “séquito”, apenas a gigante baleia empalhada permanece no meio da destruição e da acalmia. E apenas agora o personagem que, de alguma forma, conseguiu manter-se afastado desta nefasta chegada, conseguiu manter-se concentrado na sua obsessão pela escala musical de Andreas Werckmeister, apenas agora se encontra em confronto com o animal empalhado (fig.16).

³¹ Trad. livre do original na obra consultada: “La tâche propre du cinéma est de construire le mouvement selon lequel ces affects se produisent et circulent, dont ils se modulent selon les deux régimes sensibles fondamentaux de la répétition et du saut dans l’inconnu. Le saut dans l’inconnu peut ne conduire nulle part, il peut conduire à la pure destruction et à la folie. Mais c’est dans cet écart que le cinéma construit ses intensités et en fait un témoignage ou un conte sur l’état du monde qui échappe au morne constat de l’équivalence de toutes choses et de la vanité de toute action. La perte des illusions net dit plus grand-chose sur notre monde. La proximité entre le désordre normal de l’ordre des choses “désillusionné” et l’extrême de la destruction ou de la folie en dit bien davantage. Et c’est cette proximité qui est au coeur des Harmonies Werckmeister.”

Béla Tarr desenha o mesmo movimento de propagação e contágio entre espaço-situação e personagem já referido anteriormente. O personagem entra no enquadramento em que o espaço prevalece, a intersecção acontece num momento sensível de transferência entre espaço e personagem, até ao desaparecimento do personagem, modificado, transformado por esta intersecção.

É apenas agora que esta “realidade” que se abateu sobre a localidade entra em confronto com o personagem, György Eszter, e cria este momento sensível em que essa realidade penetra os corpos humanos dos personagens.

“Os acontecimentos que fazem um filme de Béla Tarr são os momentos sensíveis como os momentos em que o nevoeiro do exterior penetra lentamente os corpos do outro lado da janela.”³²

(Rancière 40 : 2011)

³² Trad. livre do original na obra consultada: “Les événements qui font un film sont des moments sensibles, des découpes de la durée: des moments de solitude où le brouillard de l’extérieur pénètre lentement les corps de l’autre côté de la fenêtre, (des moments où ces corps s’assemblent en un lieu clos et où les affections du monde extérieur ..)”

3.4

Resistência vs Elasticidade

“O pensamento de um cineasta aparece através da sua mise-en-scène.”

Cahiers du Cinema ³³

O espaço prevalece sempre em *L'eclisse*. Se, ao relacionar com *Werckmeister Harmóniák*, de alguma forma o espaço, no último caso, parece mais “invísivel”, isso acontece devido à forma como a tensão entre personagem e espaço é trabalhada por Antonioni e Béla Tarr.

“Eu componho as minhas cenas a partir da posição atrás da câmara. Sinto que a composição é um elemento figurativo plástico que deve ser visto na sua dimensão exacta.” ³⁴

Michelangelo Antonioni

Antonioni, através de uma perspectiva de síntese dos elementos que constroem o espaço, alcança quase a abstração geométrica. Neste sentido, ao combinar no plano elementos que possuem direcções opostas mas que não se interligam nem suspendem esse movimento, a característica da resistência prevalece num ponto de alta tensão: espaço e personagem não se deformam, não aceitam a modelação. O espaço resiste continuamente a um personagem que força essa aproximação para ser continuamente repellido pelas superfícies.

³³ Trad. livre do original na obra consultada “The thought of a cineaste appears through his mise en scène”

³⁴ Trad. livre do original na obra consultada “I compose my scenes from behind the camera... I feel that the composition is a plastic, figurative element which ought to be seen in its exact dimension.”

O cinema de Béla Tarr retrata a acção dramática como uma nuvem que lentamente se imiscui nos personagens e os transforma. Entranha-se nos espaços e nas vidas que surgem na sua passagem. Esta nuvem, esta massa elástica que se contrai e distende nesta dança eterna. O espaço aqui é um parceiro de dança, que se aproxima e afasta dos personagens, avança, recua, como uma valsa ou um tango. Ao existir esta elasticidade de movimento entre estes dois elementos, a predominância de um sobre o outro é uma posição variável, que oscila entre um *leader* e um *follower*.

“(...)os dois personagens principais são o tempo e a grande planície húngara. As pessoas presentes são simplesmente sombras.”³⁵

Béla Tarr

³⁵ Trad. livre do original na obra consultada “(...)the two main characters are time and the Hungarian great plains. The people in it are simply shadows.”

4. Intenções para a Rodagem:

Ideias sobre o espaço e a narrativa

Este capítulo foca-se nas ideias para a rodagem do filme, particularmente sobre cada cena e plano planificado para a semana de rodagem. Faz parte do trabalho de pré-produção e desenvolvimento de “Qualquer sítio que não este”.

Cena 1

Esta cena número um é uma cena sobre intimidade. É uma cena sobre a apropriação do espaço, uma relação elástica entre indivíduo e espaço que se desenvolve a partir de uma contemplação de um exterior que recebe depois a marca de uma interioridade partilhada por Anita e Alex.

A primeira dinâmica entre Alex e Anita centra-se no confronto amigável que é o ponto fulcral da relação entre eles. Anita questiona propositadamente Alex para o tentar irritar, ela está a tentar fazer com que ele reaja à provocação dela. É esta a dinâmica entre eles: uma provocação cúmplice entre duas pessoas que embora não partilhem os mesmos interesses, partilham sim uma cumplicidade e uma intimidade que remete para antes da formação destas disparidades entre eles os dois.

Anita partilha o seu sonho secreto, a vontade de estar num outro sítio no futuro, vontade de realizar projectos noutra lugar, vontade que é acordada também quando ela contempla o espaço onde eles se encontram, a Petrogal, uma vez que a transporta para um sítio “longe, fora daqui”. Este sonho de estar longe é um ponto de separação entre eles. Porque Anita sabe que Alex não vai sair deste lugar e que a concretização desse sonho de futuro implica que se separem. Há uma intenção manifestada da parte dela de manter essa ligação com ele, mesmo que ela esteja noutra lugar (“Vens visitar-me mesmo que a miúda da altura fique chateada?”). Alex acede a esse pedido, mas Anita sabe que essa aceitação não significa que haja uma concretização. Mas isso não importa.

Importa que ele esteja ali naquele momento e que partilhe o sonho dela.

Ao incluir Alex nesta partilha do seu sonho, ela leva-o também a partilhar essa “expansão íntima” em direcção ao espaço envolvente. É aqui que esta intimidade transforma o espaço envolvente, essa intimidade faz com que Anita e Alex se distendam em direcção ao espaço, abarcando este espaço como parte dessa intimidade e criando esta elasticidade entre estes três elementos, Alex, Anita e espaço.

A cena inicia-se de uma forma fechada. Essa intimidade é construída primeiramente entre Alex e Anita. E assim a cena inicia-se com eles e não com o espaço da Petrogal. A imagem revela apenas os corpos de Alex e Anita. Depois de ser exposto o tipo de dinâmica que existe entre eles os dois, aí a câmara vai-se expandindo para os colocar no espaço, para os envolver no espaço, para o espaço os poder também envolver a eles, como uma operação de retorno resultante dessa expansão. A cena termina de volta a um fecho sobre eles, mas a um momento em que essa intimidade é partilhada de uma forma equívoca: Alex perde as palavras que Anita lhe dirige, o som de um comboio, o espaço intromete-se entre eles. Alguma coisa que quis ser comunicado por Anita perdeu-se mas não quebrou a proximidade entre eles.

Cena 1 – Plano 1

Close up da lateral esquerda sobre Alex. O rosto dele ocupa a parte inferior direita da imagem, deixando algum espaço vazio do lado esquerdo. Ele fuma um cigarro deitado e tem o braço esquerdo atrás da cabeça, para se apoiar.

Diálogo (em off): ANITA: Andas a fumar em frente ao espelho agora?

Cena 1 – Plano 2

Close up da lateral direita sobre Anita. Ela está deitada com a barriga para baixo e apoia o queixo sobre as mãos. Ao contrário de Alex, ela ocupa a parte superior esquerda da imagem deixando também algum espaço vazio no lado oposto.

Diálogo: ANITA: E ao mesmo tempo, também podes olhar para o teu casaco novo? Ah? Seu poser?

Cena 1 – Plano 3

Plano médio close up frontal de Alex. Mais uma vez na parte esquerda da imagem. Ele olha para o lado direito onde está Anita fora de campo.

Diálogo: ALEX: As miúdas gostam. E eu também.

Anita dá uma volta para o lado de Alex, para ficar de barriga para cima e entra em campo. Ela também olha para Alex.

Diálogo: ANITA: E aí temos mais um poser feliz: corte de cabelo e casaco novo e três miúdas diferentes a mandarem-lhe mensagens.

Cena 1 – Plano 4

Plano conjunto contra-picado a cerca de 45° sobre as luzes da Petrogal. A câmara está quase ao nível do chão e podemos ver as cabeças de Alex e Anita de costas na base inferior da imagem a olhar na direcção das luzes para onde a câmara está apontada.

Diálogo: ALEX: E qual é o problema, Anita? Não tem de ser mais complicado do que isso.

Anita suspira, ri-se.

ANITA: Não. Mas eu quero fazer outras coisas. Também. Fazer coisas, eu, sabes?

ALEX: Mas tu fazes coisas.

ANITA: Mas fazer coisas a sério. Em sítios a sério.

ALEX: A tua escola de artistazinhos não é um sítio a sério?

(Alex mostra-se incrédulo de uma forma ridícula, a gozar)

ALEX: Pensava que era o sítio mais incrível que conhecias. Professores incríveis, pessoas incríveis, ideias incríveis!

ANITA: E é!!

ALEX: Projectos incríveis!!!

Cena 1 – Plano 5

Plano geral contra-picado a cerca de 20° sobre as luzes da Petrogal. Estão os dois fora de campo até que Anita se levanta para se sentar e dar um murro no braço de Alex. Ele levanta-se também. Cortados de costas pelo peito, as silhuetas deles ocupam a parte inferior da imagem até cerca do centro horizontal da mesma.

Diálogo: ANITA: Este sítio não parece que pertence a outro país? Parece um sítio que podia ser num lugar longe?

ALEX: Acho que sim.

ANITA: Tu nunca vais sair daqui pois não?

ALEX: Não sei. Gosto disto aqui.

ANITA: E vens visitar-me?

ALEX: Vou.

ANITA: Mesmo que a miúda da altura fique chateada?

(Alex ri-se e olha para Anita)

ALEX: Mesmo que fique chateada.

Cena 1 – Plano 6

Close up frontal sobre Anita. Ela vira-se e fica de costas para a Petrogal e de frente para a câmara. Ela olha para baixo, para Alex. O contorno da cabeça de Anita ocupa a parte central inferior da imagem e atrás dela as formas das luzes da Petrogal. A câmara movimenta-se no eixo vertical para baixo, enquadrando-a no centro da imagem ao mesmo tempo que deixamos de compreender o que ela diz:

Diálogo: ANITA: Alex?

ALEX: Sim?

ANITA: (...) (O som do comboio torna-se mais presente, abafando as palavras de Anita, podemos discernir um Eu no início da frase, e vemos continuamente a cara de Alex, que vê os lábios de Anita a mexer mas não consegue perceber o que ela diz)

Cena 1 – Plano 7

Plano médio close up da lateral esquerda sobre Alex e Anita. Eles estão sentados de frente um para o outro, e vê-se a Petrogal atrás deles, também de lado, ao fundo. Quando o som do comboio começa a desaparecer, Alex aproxima-se mais de Anita e abraça-a. Anita pousa a cabeça no ombro de Alex a olhar para o lado contrário da câmara, para a Petrogal.

Cena 1 – Plano 8

Close up lateral de Alex e Anita, em contracampo. O rosto de Anita está virado para a câmara e eles ocupam a parte inferior da imagem que é de resto preenchida a negro.

Cena 2

A cena número dois é uma cena sobre uma procura partilhada, uma aproximação à experimentação artística de uma forma inocente e pura, sem questionamentos e sem hesitações.

Alex não compreende o propósito da missão artística de Anita. Ela, no entanto recusa-se a dar uma resposta concisa, limitando-se a responder às questões de Alex com um “Não é isso que é importante”. Alex procura compreender a forma final pretendida enquanto Anita procura descobrir um modo de apreender as coisas, tornar o processo mais importante do que o resultado final. Procurar sim, que o processo esteja visível e vincado nesse resultado final.

É também um cena que lida com os limites da relação de confiança e intimidade entre Alex e Anita. Revela que o processo de descoberta em relação ao projecto artístico também se aplica à descoberta da dinâmica entre eles quando são colocados neste campo de experimentação. Anita tem os olhos vendados durante a maior parte da cena. Precisa que Alex a guie pelos lugares que ela possa ou não conhecer. Precisa também de sentir que ele pode estar atento por ela. E sentir que ele está a compreender as imagens

que ela “vê” sem realmente ver, que ela “vê” com os olhos vendados. É afinal a procura desta ligação de simbiose entre eles o tema central desta cena que culmina com a morte. A meio da cena perdemos a imagem.

No início, a câmara centra-se nos corpos de Alex e Anita, procura-os, aproxima-se deles, entra no jogo que eles se propõem jogar. Depois a imagem desaparece. Eles já entraram nesse jogo. A câmara “desliga-se” para alargar esse espaço de imagem procurada, de imagem imaginada ao espaço do espectador. Como os espaços se podem configurar na imaginação apenas através da espacialização sonora. E uma espacialização que surge com a marca dessa intimidade. Porque a câmara, ao partilhar a “visão” imaginada de Anita, não funciona como uma barreira para o espectador, mas funciona sim como uma forma de o incluir como “participante afastado” na própria acção.

Quando a imagem volta de novo já é uma câmara com características diferentes. O jogo acaba e Anita tira a venda dos olhos. A câmara já não se aproxima de Alex e Anita. Uma rua interpõe-se entre eles. O movimento da câmara não se altera para seguir os corpos deles. Como um transeunte que inadvertidamente se encontra no local onde o acidente ocorre, assim a câmara parece não se centrar na própria acção. O momento do acidente ocorre fora do campo que a câmara revela. A imagem que nos mostra é a imagem da reacção de outros transeuntes que são confrontados com este incidente. Quando finalmente a imagem retorna para Alex e Anita, eles estão quase escondidos por um pequeno grupo de pessoas anónimas que os protege do olhar da câmara. É este grupo que funciona como uma barreira para o “exterior”, que preserva o espaço de Alex e Anita, que conserva a sua intimidade num momento de separação, de partida.

Esta cena pode ser dividida em três partes distintas:

- 1 – A proximidade como forma de processo
- 2 – As imagens imaginadas, a partilha através da espacialização sonora
- 3 – O distanciamento da câmara e a partida (a morte)

Cena 2 – Plano 1 – Ext. Fim de dia – Rua de Cidade (1)

Sequência em plano médio e médio close up

Abre em médio close up frontal sobre eles e movimenta-se à frente deles para plano médio. Acompanha-os na lateral deles também em médio e nas costas de Anita quando Alex se coloca à frente dela. Sempre em plano médio e médio close up, acompanha esta coreografia entre eles. Diálogos.

Cena 2 – Plano 2

(sem imagem)

Ambiente sonoro 1

Ext. Fim de dia – Rua de Cidade (2)

Ambiente urbano, trânsito, passeio mais movimentado do que anteriormente. Som de semáforo de passagem de peões.

Diálogo: ALEX: Estás a apontar isso para o lado errado.

ANITA: Não importa já disse.

corte

Ambiente sonoro 2

Int. Fim de dia – Autocarro

Ambiente interior, som do motor do autocarro, pessoas conversam ao fundo, voz que indica as próximas paragens.

Diálogo: ANITA: Sei que estamos num autocarro, Alex.

ALEX: Mas não sabes para onde vamos.

corte

Ambiente sonoro 3

Ext. Noite – campo de relva

Ambiente mais silencioso, passos de Alex e Anita em terra e erva. Alguns pássaros e vento suave a bater em vegetação.

Diálogo: ALEX: Acho que não vale a pena tirares fotografias agora, Anita.

ANITA: Porquê?

ALEX: Não há luz.

ANITA: Outra vez? Ainda não percebeste que isso não importa?

corte

Ambiente sonoro 4

Ext. Noite – Petrogal

Ambiente de fim de dia num lugar mais calmo, o som do mar misturado com o som das máquinas a trabalhar da fábrica. Muitas gaivotas. Ninguém fala durante algum tempo.

Diálogo: ANITA: Sei onde estamos, Alex.

ALEX: Também acho que sabes.

O som de um comboio a aproximar-se mistura-se com o som de um autocarro a arrancar no momento do corte.

corte

Ambiente sonoro 5

Ext. Noite - Rua de Cidade (3)

Som de autocarro a arrancar e a afastar-se. Rua menos movimentada. Trânsito mais longe. Risos de Alex e Anita. A imagem abre sobre este ambiente sonoro.

Cena 2 – Plano 3

Sequência em plano de conjunto. Anita e Alex estão do outro lado da rua. Podemos ouvi-los.

Diálogo: ANITA: Hei, não fujas! (acção)

ALEX: Assim não tem piada! Não pareces tu!

Câmara sempre em movimento de afastamento em relação a eles para a esquerda. Movimento contínuo lento. Ainda é possível ouvir Alex e Anita a falarem um com o outro, mas também eles saem fora de campo.

Transeuntes são distraídos por alguma coisa (o acidente) que se passa fora de campo. A câmara mantém o movimento para a esquerda em plano de conjunto. Quando todas as pessoas se movimentam para o lado direito, fora de campo, onde se passa a acção, a câmara movimenta-se para o meio da estrada, em rotação de 90° para o lado direito.

Com a rotação o plano de conjunto transforma-se em plano geral: muito asfalto e um

grupo de pessoas em círculo, afastadas. Carro parado atrás deles com as portas abertas.

Cena 3

A cena número três é uma cena sobre a retoma de um movimento que foi suspenso. A imagem inicial desta cena é a imagem da estrada vertical da ponte móvel. Desde o início, as características deste objecto são postas em causa: o reconhecimento do objecto em si (a imagem pode não se revelar inicialmente como uma estrada, mas sim como um elevador ou uma espécie de portal); como também a capacidade deste objecto se conseguir movimentar da forma como acontece neste plano. Esta confusão e incerteza surge, em grande parte, devido ao enquadramento do objecto. O facto de realmente ser uma estrada que se eleva a 90° (na verdade, uma ponte sobre o rio, que abre para os cargueiros poderem atracar no porto) para depois voltar a fechar-se, uma estrada que existe, que pode ser visível tanto no eixo vertical como no seu “natural” eixo horizontal é uma questão essencial para esta cena. A ponte, ou melhor, a imagem desta ponte, pode condensar em si tensões antagónicas que remetem intrinsecamente para a intenção desta cena: a estaticidade e o movimento, a verticalidade e a horizontalidade e a dinâmica que é operada de uma forma inesperada entre estes dois pólos de tensão. Esta é a cena imediatamente seguinte ao acidente de Alex e Anita, e no qual Anita morre. A falta de personagens no início da cena é importante. Faltam as figuras humanas. A imagem é preenchida por uma estranha estrada que se anima e se movimenta.

Este objecto, inicialmente estático, pontua a sua indefinição no momento em que passa a ser animado por movimento. E o movimento mecânico mas inesperado, movimento que não tem relação com a câmara (a câmara mantém-se fixa durante todo este plano), pretende transportar o espectador para um outro nível de compreensão do objecto em causa, mas também possui uma carga simbólica que remete para a cena anterior. Este momento de ruptura, esta “queda”, passa-se aqui num plano abstracto, a descida de uma ponte móvel, o movimento de uma estrada que contraria a certeza da sua intrínseca horizontalidade. Por outro lado também possui a característica visual da “abertura”, a sua relação com uma porta, um limiar, um limiar entre um fora e um dentro, um exterior e um interior.

Apenas numa segunda parte desta cena surge a presença de uma figura humana: a silhueta de Alex surge em campo, entre a ponte e o espectador: era afinal ele que contemplava a estrada que se movimentava.

Sendo parte da paisagem suburbana industrial envolvente, a ponte-móvel do porto de Matosinhos insere o tema da estaticidade-reposo e do movimento. Esta cena número três ocorre, em termos de tempo diegético, alguns meses, cerca de um ano depois da cena imediatamente anterior. Esta elipse temporal é apresentada como um tempo de espera: o tempo que decorre durante o movimento lento em que a ponte se “anima” e o tempo em que Alex, de novo na imagem, se movimenta no enquadramento fixo, já depois do corte da imagem da ponte. Alex movimenta-se com alguma inquietação latente dentro de uma espécie de prisão sem barras, uma jaula sem grades definida pelo enquadramento fixo da câmara que impõe as delimitações. Este compasso de espera contrasta com a cena seguinte, de um só plano, em contínuo movimento.

Cena 3 – Plano 1

Plano geral contrapicado sobre a ponte móvel levantada. O contrapicado não se sente neste momento, uma vez que a perspectiva nos remete para uma posição superior de topo sobre a estrada da ponte. Lentamente a estrada começa a movimentar-se, começa a deixar de ser visível, uma vez que se inclina para a horizontalidade, para o extremo oposto ao qual a câmara se encontra. Depois da ponte abrir a câmara recua e a imagem envolvente do trânsito aparece. Depois deste movimento a silhueta das costas de Alex surge em campo.

Cena 3 – Plano 2

Plano fixo, médio frontal sobre Alex. Encostado a uma parede, Alex movimenta-se com alguma inquietude, mas não abandona o enquadramento imediatamente.

Cena 4

A cena número quatro leva-nos de volta ao exterior urbano. Uma rua iluminada, de noite. Alex caminha sozinho no asfalto dessa rua. É um plano de um movimento contínuo, um movimento que segue o próprio movimento do corpo de Alex, que segue o seu corpo mas que o precede. Um movimento que não intersecta o corpo do personagem: um movimento contrário ao movimento da cena anterior, que em vez de “ir contra” Alex se afasta dele enquanto este o persegue.

Esta cena é constituída por um único plano. É um plano em movimento contínuo em que a câmara se posiciona à frente de Alex e se movimenta em recuo, antecipando os seus passos. Este plano ocorre como uma antecipação a um confronto: Alex retorna à Petrogal.

Cena 4 – Plano 1

Tracking Shot: Plano médio ligeiramente contrapicado sobre Alex. Alex caminha de frente para a câmara enquanto esta recua. Ele caminha pelo meio da rua que a este momento se encontra deserta.

Cena 5

A cena número cinco é a cena do retorno à Petrogal. Alex acorda, ao amanhecer, no lugar que ele e Anita partilhavam tantas vezes. Não é um acordar pacífico. O espaço, apesar de ser o mesmo, não possui as mesmas qualidades que o definiam anteriormente. Agora é um lugar apenas habitado por máquinas. Frio e desconfortável. Indiferente e agressivo. Alex não reconhece este lugar. Ele é acordado pelo som de um comboio a passar, fora de campo, mais uma vez. Dois amigos dele passam por perto. Por algum acaso o reconhecem e o chamam. Ele aproxima-se deles e acompanha-os. A câmara abarca o espaço como predominante em detrimento das pequenas figuras humanas que

se desenham à distância. A câmara está perto deste espaço que se parece impôr sobre os personagens, e não dar lugar a eles. A escala não é em função da figura humana.

O espaço parece agora estar inundado por uma estranheza inquietante, como contraste em relação à cena número um, no mesmo lugar, na qual a intimidade se apresentava como valor fundamental do espaço. A predominância do som das máquinas e o sinal sonoro que “anima” as tubagens metálicas da Petrogal tem uma grande importância para a “desumanização” deste espaço. A luz da manhã também faz com que o sonho desapareça: o que anteriormente era apenas luzes na noite, com possibilidades de configurações e suposições, são agora linhas metálicas sem ambiguidade, tudo é exposto na luz da manhã.

A cena abre com imagens próximas das estruturas metálicas da Petrogal, ao amanhecer, com uma luz que, até aqui, ainda não tinha surgido neste lugar. O som da maquinaria abafa todos os outros. As formas metálicas são bem reconhecíveis, próximas da câmara. Um sinal sonoro grave e longo proveniente da fábrica anuncia o seu completo funcionamento, ainda que a esta hora matinal. Uma forma humana, de costas, que veste um casaco de couro, aparece na imagem quando a câmara se movimenta de um plano geral da fábrica em direcção ao chão. Alex está a dormir de costas para a câmara. O som de um comboio acorda a figura no chão. Ele levanta-se e fica sentado de frente para a Petrogal, ainda de costas, com o capuz do casaco de couro levantado. O próximo plano enquadra frontalmente Alex, em picado. A câmara movimenta-se para baixo, até que a inclinação do picado se perde e a câmara está ao nível da cabeça de Alex. Atrás dele o céu do amanhecer do dia. Duas figuras entram no enquadramento ao longe, atrás de Alex. A câmara corta para o lugar onde estão essas duas figuras, agora mais próximas da câmara. A câmara acompanha as figuras na lateral, contra a Petrogal. Eles são o André e o Rogério. Neste momento eles reparam na figura ao longe de Alex e chamam-no. A voz deles é levada até ao lugar onde está Alex, e de novo com a câmara próxima dele, ele vira-se e acena. De volta ao lugar de André e Rogério, Alex dirige-se em direcção a eles, uma silhueta perdida no meio do amplo espaço, definida contra o plano muito geral da Petrogal.

Cena 5 – Plano 1

Close up na estrutura da Petrogal (1)

Cena 5 – Plano 2

Close up na estrutura da Petrogal (2)

Cena 5 – Plano 3

Close up na estrutura da Petrogal (3)

Cena 5 – Plano 4

Plano geral frontal sobre a Petrogal. Inicialmente fixo e depois movimento de câmara vertical descendente. A figura de costas de Alex está deitada no chão a dormir entre as ervas. Som de um comboio, Alex levanta-se lentamente ainda de costas.

Cena 5 – Plano 5

Plano médio picado frontal sobre Alex. Movimento descendente até ficar ao nível da cabeça de Alex. Alex tem o capuz do casaco sobre a cabeça agora em primeiro plano. Ao longe duas figuras entram em campo.

Cena 5 – Plano 6

Plano americano lateral sobre André e Rogério a caminharem. Ao fundo vê-se a Petrogal. Eles olham na direcção da fábrica e reparam na figura de Alex.

Diálogo: Rogério: Alex!!

Cena 5 – Plano 7

Plano médio close up frontal sobre Alex (como plano 5). Alex olha para trás, para o lugar onde estão André e Rogério.

Diálogo: (ao longe) André: Hei, Alex!!

Alex levanta-se.

Cena 5 – Plano 8

Plano médio lateral sobre André e Rogério. Eles olham na direcção da Petrogal para onde está Alex. O corte é a meio da linha de diálogo. (Repetir diálogo nesta posição)

Diálogo: (ao longe) André: Hei, Alex!!

Cena 5 – Plano 9

Plano muito geral sobre o campo e a Petrogal, da perspectiva de André e Rogério. A figura de Alex perde-se no meio da extensão de erva em frente à Petrogal. Ele avança em direcção à câmara.

Cena 6

A cena número seis é sobre o sonho de um outro lugar. Um outro lugar no futuro para André e Rogério e um outro lugar no passado para Alex. Um percurso por um espaço que culmina novamente num espaço íntimo, ainda que não seja o espaço de intimidade de Alex no início, mas que depois se transforma através de uma operação de Alex: a expansão da sua interioridade através de uma transferência; é o “antigo” espaço da Petrogal que Alex transporta com ele e o expande em direcção a este novo lugar. Se, no início da cena, Alex é uma figura presente passiva, nesta situação com os dois amigos, André e Rogério, a cena culmina com o ultrapassar desta passividade no momento em que ele “transforma” o espaço. André e Rogério não se apercebem desta transformação, no entanto. Para eles, o valor deste espaço reside em sonhar com a possibilidade de viajarem para um sítio longe. Logo de início, para André e Rogério, este é um lugar de intimidade: um lugar confortável que lhes devolve a imagem de um sonho. Eles movimentam-se com confiança neste espaço, ao contrário de Alex, que apenas os segue, de uma forma quase indiferente, sem “estar ali” realmente. No entanto, o pequeno diálogo entre André e Rogério vai despoletar esta operação de transferência por parte de Alex. Vai trazer de volta o sonho de Anita, o sonho de ir para um outro lugar. E assim, vai trazer a “antiga” Petrogal de Alex para os arredores do aeroporto.

As primeiras imagens são em movimento. Os três rapazes, André, Rogério e Alex caminham. Alex, sempre um pouco atrás deles, segue as passadas deles sem saber para onde eles se dirigem. A câmara enquadra os três na imagem, distribuídos em diferentes zonas de profundidade mas com uma ligação em triângulo.

Cena 6 – Plano 1

Tracking Shot - Plano médio da retaguarda para Alex, André e Rogério. Alex ocupa o centro do plano e está mais próximo da câmara, enquanto à frente dele, André e Rogério caminham um de cada lado de Alex.

Cena 6 – Plano 2

Plano de conjunto fixo, picado, sobre as escadas do edifício. André e Rogério entram em campo antes de Alex, que os segue ligeiramente mais atrasado. Sobem os três as escadas.

Cena 6 – Plano 3

Plano conjunto fixo sobre o corredor superior do edifício. André e Rogério novamente à frente, caminham na direcção da câmara. Eles aparecem neste corredor por diferentes “entradas” e encostam-se ao muro. Alex chega mais atrasado e fica mais atrás encostado a um pilar. Ele senta-se no chão e acende um cigarro, de costas contra o pilar.

Diálogo: ANDRÉ: Olha agora, vem aí um! (estás a ouvir?) Vai passar aqui ao lado mesmo.

Cena 6 – Plano 4

Plano médio picado de André e Rogério. André e Rogério estão de costas para a câmara apoiados no muro. Olham em direcção à pista do aeroporto. Um avião a iniciar a descolagem começa a ser bastante audível. O avião passa no enquadramento acima de

André e Rogério.

Cena 6 – Plano 5

Plano picado sobre Alex que está sentado no chão e olha para cima, para o céu, na direcção do avião que descola. Em off podemos ouvir as vozes de André e Rogério.

Diálogo: André (para Rogério) Não gostavas de estar lá dentro, Rogério?

Rogério: Ai não! Qualquer sítio deve ser melhor que este.

Cena 6 – Plano 6

Plano muito geral contrapicado sobre um avião. O avião movimenta-se até sair da imagem. O som dos motores ainda ficam na imagem. Ao mesmo tempo que começam a desaparecer, guinchos de gaiivotas começam a tornar-se cada vez mais audíveis.

PARTE II - RODAGEM:

ESTRUTURA E O TRABALHO COM OS ACTORES

Alex: Alexander David

Anita: Ágata Pinho

Direcção de Fotografia: André Gil Mata

1º Assistente de Imagem: Dinis Santos

2º Assistente de Imagem: Miguel Paiva

Direcção de Som: Sara Morais

Direcção de Produção: Mateusz Nowak

Fotografia de Cena: Cecília Santos

Storyboard: José Miguel Cardoso

Produção: Adriana Rocha e Dulce Gonçalves

Argumento e Realização: Dulce Gonçalves

A rodagem de “Qualquer sítio que não este” decorreu durante 6 dias. No dia 1, domingo, foram iniciados os trabalhos com os actores numa noite de ensaio da cena um, no espaço da Petrogal. No dia seguinte, dia 2, segunda-feira, a tarde começou com um ensaio com os actores também no local de rodagem, em Matosinhos, desta vez a cena dois, o plano-sequência inicial, e seguidamente a rodagem dessa cena. À noite foram gravadas as cenas três e quatro, na ponte móvel, e numa rua também em Matosinhos. O dia 3, terça-feira, foi um dia dedicado ao plano-sequência final da cena número dois, o plano do acidente com a presença de figurantes, gravado à noite também numa rua da zona industrial de Matosinhos. O dia 4, quarta-feira, iniciou-se bastante cedo com a gravação da cena número seis nas imediações do aeroporto de Pedras Rubras. Depois de um intervalo, foram retomados os trabalhos à noite, para a gravação da cena inicial, a cena número um, na Petrogal. Como a rodagem desta noite se estendia até bastante tarde, no dia 5, quinta-feira, foram gravados apenas takes sonoros, os actores nos ambientes dos planos em que não havia imagem. O último dia de rodagem, o dia 6, sexta-feira, foi o dia da gravação da cena número cinco, o regresso do personagem à Petrogal, ao nascer do dia.

5.1

O trabalho com os actores

O trabalho com os dois actores, Alexander David e Ágata Pinho iniciou-se com a construção dos personagens, tanto numa perspectiva de postura do corpo como testes de guarda-roupa. Este foi um trabalho feito na fase da pré-rodagem: era muito importante que, a partir da linguagem corporal não verbal dos personagens, pudesse ser inferida toda uma backstory, toda uma vivência anterior ao intervalo de tempo da narração. Era importante que existisse uma diferenciação de caminhos, de escolhas, mas que essas escolhas diferentes não se tivessem tornado uma barreira para a relação entre eles os dois. Muito importante era que essa linguagem corporal pudesse sugerir um dia a dia entre pessoas diferentes, tanto para Alex como para Anita, e assim reforçar ainda mais a ideia de “tempo especial”, de partilha de lugar secreto, a ideia de que pudesse ser suspendida uma postura em grupo de pares, para dar lugar a uma individualidade partilhada mas sem “público”. Procurava que a fisicalidade de cada um e entre eles os dois pudesse transportar esta ideia de estar sozinho mas acompanhado por alguém que não faz juízos sobre escolhas e apenas aceita o outro (neste aspecto o constante confronto entre os dois faz parte de um despique, um confronto permitido e sem consequência, sendo um factor que eles gostam de trazer para a intimidade, esta diferença entre eles).

Foi bastante importante os dois actores já se conhecerem e partilharem também uma relação de alguma intimidade. O trabalho de ensaios iniciado no primeiro dia de rodagem focou-se principalmente em levar os actores para o espaço real da cena um, a Petrogal, durante a noite, e aí explorar a dinâmica existente entre eles. O facto de ser uma cena sem grandes movimentações físicas foi uma característica que tornou mais difícil a “entrada” dos actores na cena: Alex e Anita estão numa atitude de repouso, de confiança, de intimidade, de partilha. Não é uma acção física que impõe o seu ritmo a

esta cena, mas sim um momento onde as confidências surgem entrecortadas por silêncios, como divagações de pensamentos que são partilhados quase inconscientemente. “Pensar alto” para alguém que se encontra ali, numa postura de conforto de estar sozinho consigo mesmo mas acompanhado.

A minha ideia inicial seria começar os dias de rodagem com o ensaio desta cena, sem câmara, sem imagem, e gravar esta cena em último lugar. Com isto esperava poder encontrar uma perspectiva sobre a dimensão física destes dois personagens, da sua interacção e da sua relação com o espaço. Procurava “ver” os personagens do meu argumento, encarnados em corpos que se moviam um contra o outro e contra o espaço envolvente. Queria, na verdade, ver os corpos destes actores/personagens em expansão para o espaço. Dessa forma, este ensaio só faria sentido se fosse realizado no espaço real, uma vez que esse espaço real trazia, por si só, uma parte fundamental da construção dramática da cena. Eu queria ver uma reacção “não pensada”, “não-coreografada” daqueles dois corpos no espaço da cena um.

Desde logo, à chegada, a perspectiva das construções iluminadas da Petrogal suscitou o tipo de reacção que eu esperava: tanto Alex (Alexander David) como Anita (Ágata Pinho) nunca tinham estado naquele espaço, ou pelo menos, nunca tinham estado naquele espaço durante a noite. Esse factor foi bastante interessante porque eles imediatamente envisionaram “uma cidade de luzes, ao longe”, ao contemplar o espaço de rodagem. Os ensaios começaram com a experiência de representar a cena do início ao fim algumas vezes. Marcações de posições e ligeiros movimentos do corpo foram discutidos e construídos. A ligação de intimidade estava presente mas a fluidez da cena ainda não era descortinada. O facto da cena em si compreender várias mudanças de temas e de tons de conversa partilhada tornava essa fluidez difícil. Uma outra experiência foi realizada: Alex e Anita trocaram de papéis, desta vez um interpretando o outro. Os dois sabiam as linhas de diálogo um do outro. Este exercício foi bastante interessante porque permitiu que as acções e reacções fossem experienciadas no sentido inverso.

Em termos de linguagem não-verbal, a comunicação em termos de movimentações de corpos entre os dois, entre Alex e Anita, foi uma questão muito importante abordada durante todo o ensaio: eu queria que os corpos deles funcionassem como um elástico em constante tensão, de forma a que um seguisse o outro e vice-versa, por exemplo o afastamento de um, provocava a aproximação do outro, e uma aproximação tinha sempre um afastamento como reacção. Com este jogo, esta ligação de “tensão-elástica”, eu procurava essa mesma tensão da relação dos personagens, uma intimidade íntima, mas um despique também, uma relação com os limites um pouco turvos e indefinidos mas que assentava, em primeiro lugar, numa espécie de inconsciência baseada numa sensação de conforto, de segurança, que é a base silenciosa da relação entre os dois. Queria que eles tivessem uma movimentação periférica um em relação ao outro, mas que essa movimentação existisse de uma forma inconsciente para os personagens. Que fosse visível mas que não fosse “pensada”.

O ensaio da cena número dois decorreu de uma forma muito diferente. O espaço possuía diferentes características, a luz do dia, a própria acção que construía a cena.

Uma das questões fundamentais nesta cena era que Anita não conseguisse realmente ver, que tivesse de confiar em Alex para ser “guiada” por ele. Este factor, ao mesmo tempo que dava uma atmosfera realista à interacção entre os dois, e tornou a “entrada” dos actores na cena mais imediata, também permitia que facilmente se desenvolvesse um over-acting que não se enquadrava na cena. Estavam aqui dois focos de contraste importantes para a cena: era importante que houvesse um momento de tensão forte entre eles, mas ao mesmo tempo era preciso que o elo entre eles não se quebrasse, que a confiança não fosse abalada irremediavelmente. Era necessário que o elástico chegasse quase a um limite, este ponto de tensão de fronteiras pouco palpáveis, mas que não se partisse.

**PARTE III - DEPOIS DA RODAGEM:
REFLEXÃO E COMENTÁRIO**

6.1

Imagem

“O preto e branco altera a realidade. O preto e branco elimina cor, evidencia certas relações entre a luz e a escuridão, entre a sombra e as tonalidades, e isso já é uma maneira de alterar a realidade, de a levar a outro nível, ao nível a que se situa o filme, ou seja, a sua própria realidade. A cor representa a realidade de uma maneira mais natural. É mais verdadeira que o preto e branco”

Michelangelo Antonioni

(em Cinema Senza Tempo, documentário sobre o realizador)

Era, para mim, essencial que “Qualquer sítio que não este” fosse um filme a preto e branco. Como nas palavras de Michelangelo Antonioni, acima citado, era para mim extremamente importante que a questão da alteração da realidade através de uma perspectiva, de um olhar específico, estivesse muito presente. Um filme tem, para mim, um conjunto de relações espaciais e atmosféricas que funcionam como a “sua própria” realidade. Não queria que a relação com o real fosse completamente rejeitada, uma vez que os espaços do filme são todos reais, sem nenhum tipo de manipulação em termos de construção de cenários ou mesmo manipulação digital. Queria pegar nessa base existente da realidade (o argumento surgiu, em grande parte, a partir dessa mesma observação do espaço real) e transformá-la no sentido de ser a substância criadora da atmosfera de “Qualquer sítio que não este”:

“É sobretudo quando o espaço entra em ressonância com a existência que vibra com o mesmo tom e cintila com o mesmo brilho, que a atmosfera encontra a sua verdadeira expressão. O seu sentido estabelece-se quando ela se une ao indivíduo que a percebe.” (Gil, 2000:20)

Para realizar esta operação, tratar o espaço de uma maneira menos naturalista parecia-me fundamental. Por outro lado, o preto e branco também me atraía por outras questões: interessava-me a relação de contrastes existente, a maneira como as formas assumiam um carácter de síntese delas próprias, a tensão positivo-negativo que existia na possibilidade da composição da imagem e a forma como esta tensão se poderia ligar com o binómio interior-exterior, revelação/claridade-obstrução/obscuridade.

Cena 1

Os planos da cena número um foram dos planos que mais desafios trouxeram para a rotação. Em primeiro lugar pela questão da iluminação. A opção de filmar nesse exacto local não poderia ser posta em causa, mas impunha certas dificuldades: era necessário que as figuras de Alex e Anita se recotassem contra o “fundo” das luzes da Petrogal, mas também que fosse possível identificar as feições dos personagens, as suas características físicas, imediatamente na primeira cena. A luz existente no local não permitia que isso acontecesse. Para tal utilizamos três projectores com baterias portáteis e alguns reflectores. Era também importante que essa luz não fosse demasiado “teatralizada”, mas que conseguisse inserir os personagens no espaço. Foi a única cena rodada com iluminação artificial. Para mim, a “alteração do espaço real” era mais interessante se a aproximação fosse feita através da perspectiva e do enquadramento do que através da iluminação do espaço: não era um “palco” que eu procurava mas sim um ponto de vista sobre a realidade.

O plano geral foi o primeiro a ser gravado. Depois de encontrado o enquadramento e a iluminação, a cena, para mim, passou a assumir contornos diferentes: era uma cena sobre contemplação e intimidade e a forma como a tinha planificado anteriormente pareceu-me que afastava os personagens dessa intimidade, que era o ponto fulcral que eu queria focar. Depois de três takes deste plano geral, no qual foi gravada a cena na sua totalidade, a câmara aproximou-se dos personagens à procura desses planos iniciais que revelam essa intimidade entre Alex e Anita e depois poderia então abrir para os “inserir” na contemplação do espaço. Eu queria que esse movimento do interior para o exterior se

realizasse através de um “bloqueio” do espaço de um ponto inicial, para uma posterior “abertura ao exterior”.

O plano de abertura do filme foi o segundo plano a ser gravado. Ao constatar que a opção de os revelar “de pernas para o ar” funcionava, e que um “centro” estava a ser criado quando as duas figuras se encontravam ao mesmo tempo na imagem, foram gravados 3 takes da cena neste segundo enquadramento.

Apenas um outro enquadramento foi procurado, que entretanto acabou por ser rejeitado na montagem: um enquadramento de Anita, com a entrada de Alex em campo, para o final da cena.

Cena 2

A cena número dois, em termos de imagem, tinha uma restrição muito definida: seria gravada em dois planos-sequência, mas dois planos-sequência com características muito diferentes: no primeiro a câmara teria um movimento de foco e aproximação aos dois personagens e, no segundo (a cena do acidente), a câmara teria um movimento independente dos dois personagens.

Os dois planos-sequência tinham desafios muito específicos: no primeiro havia toda uma interacção de movimentação e diálogo entre Alex e Anita que era necessário enquadrar; e no segundo era necessário que o movimento independente da câmara conseguisse enquadrar “acidentalmente” a reacção coreografada dos figurantes.

O primeiro plano-sequência foi gravado em 17 takes. Era bastante difícil coordenar o movimento da câmara com o movimento muitas vezes involuntário dos actores (uma vez também que a actriz não conseguia ver, a venda impossibilitava realmente que isso acontecesse, mas era uma questão que eu achava importante manter). O tipo de enquadramento “menos rígido”, mais livre, era uma característica que também me interessava em termos de contraste para o plano-sequência seguinte.

O segundo plano-sequência foi gravado em 9 takes. Depois da velocidade do movimento da câmara (dentro de um carro em andamento) que eu pretendia ter sido encontrada em junção com o enquadramento, a questão mais difícil foi a coordenação

deste movimento com a reacção dos figurantes. O movimento mecânico da câmara era muito importante para mim, assim como o distanciamento em relação às figuras humanas, o asfalto entre a câmara e o aparato do acidente.

Cena 3

A cena número três era constituída por dois planos, um deles já muito definido, e também já gravado na fase da *répèrage*: o plano da ponte-móvel em posição vertical. O elemento novo aqui seria inserir o corpo do personagem nesta situação, e fazer essa inserção a meio do plano. Durante a gravação deste plano, a ponte-móvel posicionou-se verticalmente, “abriu”, cinco vezes, o que permitiu alguma manobra e experimentação no sentido de encontrar a posição da câmara e do personagem no enquadramento.

Aqui duas coisas divergiam a minha atenção: por um lado eu queria que o personagem entrasse no enquadramento da ponte-móvel, depois que a descida para a posição horizontal estivesse quase concluída, mas por outro lado também me interessava combinar esta imagem da ponte, com uma imagem do personagem enquadrado por um gradeamento, gradeamento esse também com visibilidade sobre a ponte. Esta questão do gradeamento era interessante para mim para reforçar a ideia de estagnação e combiná-la com a passagem de tempo que era operada pela lenta descida da ponte.

Cena 4

A cena número quatro era formada apenas por um plano de Alex em movimento. Foram gravados vários takes deste plano, sendo modificadas algumas características do movimento de câmara: primeiro colocando a câmara num carro, e depois colocando a câmara num suporte de ombro e reproduzindo o movimento do personagem à frente dele, num sentido de movimento de antecipação. O plano antecipava o retorno ao espaço da cena número um.

Cena 5

A cena número cinco contava com a dificuldade de ter uma “janela” de tempo bastante pequena em termos de iluminação: a luz do amanhecer rapidamente desaparece. A cena tinha uma planificação bastante rígida e todos os planos foram gravados com cerca de três takes cada um dos enquadramentos. De qualquer forma o plano geral foi novamente valorizado: o quase “desaparecimento” da figura do personagem em campo. O espaço já não tinha o valor da “imaginação” da cena inicial: agora impunha-se em todos os seus contornos, prevalecia sobre a figura, quase que a apagava. Houve, no entanto uma alteração: o plano das figuras dos três rapazes em triângulo acabou por ser rodado neste espaço. O “túnel” que eu queria foi encontrado num caminho pedonal que mantinha a relação com o “exterior”, com o espaço à volta, mas não o obscurecia: abria uma direcção mas não se concentrava apenas no final do percurso.

Cena 6

A maior dificuldade da cena número seis, em termos de imagem, era enquadrar as figuras humanas no mesmo quadro que um avião a descolar. Muito baseado no trabalho de *répèrage*, este objectivo foi alcançado. Vários takes foram gravados neste plano, assim como os planos planificados. Uma das restrições era “apagar” do enquadramento o espaço real onde nos encontrávamos para focar a “direcção” em detrimento do “à volta”: esta cena foi integralmente rodada no estádio municipal de Pedras Rubras, edifício com uma boa localização e perspectiva sobre a pista do aeroporto.

6.2

Som: som directo e plasticidade

“Quando um som coloca a questão da sua origem, a resposta encontra-se não no plano seguinte, mas no próprio plano, escondida algures “na pintura”.³⁶

(Chion, 1999:83)

As características sonoras presentes no espaço dos locais de rodagem são extremamente importantes para a narrativa. A acção decorre num ambiente de subúrbio industrial, um lugar onde as ruas são partilhadas por edifícios de habitação e estruturas fabris, algumas já desactivadas e outras ainda em funcionamento. Certos elementos estão sempre presentes, com maior ou menor visibilidade sonora, dependendo da hora do dia. São estes elementos os aviões a aterrar ou a levantar num aeroporto perto, as gaivotas que deixam a costa e vêm ocupar um lugar mais no centro da cidade, a frequência grave das máquinas a trabalhar, os sinais sonoros pontuais das mesmas máquinas, a sirene de algum cargueiro que chega ao porto ou o aviso intermitente do trânsito condicionado da ponte quando esta levanta para algum navio poder atracar na parte interior do porto.

Este ambiente sonoro tão presente insere uma forte acção em off, uma acção que está em constante actividade independentemente da vida dos personagens principais. É independente deles mas também lhes dá corpo fora da narrativa, ao materializar o espaço “fora da imagem”, o espaço que não vemos, mas onde situamos os personagens e lhes damos um passado que não é referido directamente no tempo diegético. Esta acção sonora em off constrói esse tempo e espaço não diegético.

³⁶ Trad. livre do original na obra consultada: “When a sound poses the question of its source, the answer lies not in the next shot, but in the selfsame shot, hidden somewhere “in the painting”.

“Um som que não deveria estar ali.”³⁷

Uma outra questão importante relativamente ao som do filme é a própria natureza acusmática dos sinais sonoros (dos navios, das fábricas, elementos que ou estão fora do enquadramento ou quase “invisíveis”) e a sua ligação ao conceito de Unheimlich, de Sigmund Freud. Esta ligação ao conceito de Freud prende-se sobretudo com a operação de pós-produção de “humanizar” estes sons mecânicos provenientes do espaço fora do quadro, no sentido não só de distender a imagem, expandir o espaço para além do enquadramento, mas também no sentido de o colocar numa posição “ao mesmo nível”, ou no mesmo plano de profundidade da figura humana, dos personagens. Esta operação seria ainda mais determinante a partir do final da cena número dois, momento a partir do qual o som passa a ser a “voz” do espaço com o qual o personagem se relaciona.

Mas voltando à ligação com o conceito de Freud, esta “humanização” dos elementos sonoros mecânicos enquadra-se sobretudo na questão do animismo, a dúvida em relação ao carácter animado de um elemento que deveria ser inanimado. Na seguinte passagem, Freud relaciona essa estranheza inquietante com a epilepsia, no sentido em que movimentos, convulsões quase mecânicas se apoderam de um corpo humano (e, neste caso, em relação ao tratamento sonoro de “Qualquer sítio que não este”, trata-se da operação inversa, e já referida no capítulo 2.2 do presente trabalho):

“A produção do efeito estranho e inquietante resultante da epilepsia ou da loucura tem a mesma origem. Aqui, o leigo vê uma manifestação de forças antes insuspeitadas num ser humano, mas cujas agitações ele consegue osbcuramente distinguir nos cantos obscuros da sua própria personalidade”³⁸

(Freud, 2003: 150)

³⁷ Citação do programa de rádio “The sound of Fear”: BBC Radio 4 – 18 de Outubro de 2011. No programa, em original: “A sound that shouldn't be there.”

³⁸ Trad. livre do original na obra consultada: “The uncanny effect of epilepsy or madness has the same origin. Here the layman sees a manifestation of forces that he did not suspect in a fellow human being, but whose stirrings he can dimly perceive in remote corners of his own personality.”

Conclusões

Este trabalho de projeto focou-se primordialmente sobre a relação da personagem com o espaço e de que forma essa mesma relação podia ser trabalhada através da realização.

A partir daqui tive sempre como preocupação central encontrar esse momento de ligação sensível entre estes dois elementos, uma ligação que se expande em direcção ao espectador.

Numa primeira exploração teórica, procurei reflectir sobre a forma como certos realizadores filmavam este momento. Os realizadores sobre os quais esta pesquisa incidiu foram Michelangelo Antonioni e Béla Tarr, os quais têm uma relação com o espaço muito particular.

Se, por um lado, Antonioni utiliza uma relação de “incomunicabilidade” entre o espaço e o personagem para criar “uma margem de significações indeterminadas” (nas palavras de Siegfried Kracauer), Béla Tarr utiliza o “contágio” como elo de ligação entre espaço e personagem. A estas duas formas de relação entre personagem e espaço decidi, pelas suas características, denominar de “relação de resistência” a relação de incomunicabilidade, e de “relação elástica” a relação de contágio.

Em relação à exploração prática, procurei desenvolver a relação de Anita e Alex com o espaço, ao longo do filme “Qualquer sítio que não este”, sob estas duas ideias de elasticidade e resistência. Se, na primeira parte do filme, eu procurava trabalhar a ideia de deformação, de expansão da vivência íntima destes dois personagens para o exterior circundante, depois do desaparecimento, da morte de Anita, eu pretendia que a ideia de resistência e de impermeabilidade fosse a tónica principal entre Alex e o espaço à volta dele.

Durante a pós-produção do filme senti algumas dúvidas relativamente ao material gravado, dúvidas que já tinham surgido na rodagem: as acções sonoras que eu tinha previsto para a sequência “sem imagem”, a sequência sobre fundo negro, não funcionavam como eu esperava. A minha ideia, para esta sequência a negro, era tentar aproximar o espectador dos personagens. No entanto, senti que acontecia precisamente o contrário: ao “esconder” a imagem, parecia que estava a repelir o espectador do lugar que eu tentava esconder. Assim, afastavam o espectador, mais do que o aproximavam dos personagens.

A partir da minha decisão de cortar estas sequências a negro da montagem final, e de procurar uma posição mais próxima dos personagens, surgiu a ideia de alterar a cena número dois, filmada ainda como plano-sequência: procurei criar a ideia de direcções diferentes, de uma certa desorientação espacial, ao cortar a cena em momentos distintos. Esta seria então a cena de “entrada” no filme: Alex e Anita, ao fim da tarde, numa zona de armazéns abandonados, produzem o projecto artístico de Anita. Os personagens movimentam-se em direcções diferentes em cada corte, a ocupação do espaço não é contínua. A partir da sensação de desorientação eu pretendia tornar os personagens o foco de atenção, ao tentar transformá-los no elemento-âncora para o espectador num ambiente ainda difícil de perceber visualmente em toda a sua dimensão. E ao aumentar a duração do plano, queria revelar lentamente o espaço urbano que envolve os personagens.

Se, como foi referido acima, eu sentia que a sequência sem imagem fazia com que o espectador se afastasse dos personagens, por outro lado, senti que a inclusão do travelling fotográfico da chegada à refinaria, com as vozes de Alex e Anita, em off, no autocarro, permitia o oposto: com a natureza fotográfica deste plano eu tentava evocar uma luz onírica sobre os contornos da refinaria, algo que poderia abrir um caminho para a interioridade dos personagens, para esse tempo especial do sonho. Alex e Anita vêm o espaço da refinaria como uma ponte para um sonho, com a marca de todas as possibilidades: eu procurava que esta sequência fotográfica pudesse desenhar esse

sonho, através da própria “animação” dos elementos da imagem (o framerate stop-motion) até à qualidade atmosférica da luz captada da refinaria, em exposição fotográfica.

Na segunda parte do filme, a impermeabilidade era, para mim, o conceito chave a procurar no encontro entre Alex e o exterior: a relação de resistência. A ideia era que as superfícies (Alex e o mundo exterior) se repelissem, e embora pudessem entrar em contacto, não se deformassem. Eu procurava uma dimensão espacial que “agredisse”, que fosse quase violenta em relação a Alex. Queria mostrar que este diálogo entre Alex e a cidade era um diálogo pontuado pela estranheza e pelo distanciamento: não existia partilha, mas sim um confronto dissimulado, a realidade do exterior apoderava-se do personagem. Tentei utilizar apontamentos sonoros para inserir este sentimento de estranheza, sons que surgissem sem que a sua origem fosse imediatamente reconhecida. Procurei, também, que a personagem de Alex se recortasse contra o espaço, partilhando a mesma profundidade. A minha ideia era criar uma ilusão de proximidade, mas uma proximidade construída, na verdade, por tensões com direcções opostas: procurava este “quase toque” mas que reage com o afastamento. Assim, procurava mostrar o mesmo espaço a partir de um nova situação: Alex é um outro Alex, e a cidade é um espaço estranho a este personagem.

“Os impulsos vindos do *interior* pertencem a uma outra natureza – são criados pelo próprio homem e, por isso, encontram nele o terreno apropriado. Deles não resulta nunca a atitude de observar a “rua” através da “janela” dura, rígida e, contudo, frágil, mas antes a capacidade de se-encontrar-na-rua. Olhos abertos e ouvidos atentos transformam as mínimas sensações em acontecimentos importantes. De todos os lados, afluem vozes e o mundo canta.” (Kandinsky, 1970:36)

O cinema tem uma relação privilegiada com o espaço. De que forma essa relação pode ser explorada e como já foi anteriormente explorada por certos realizadores foi o meu

ponto de partida, pela análise de filmes, de formas encontradas para dotar o espaço de características expressivas, de linguagens cinematográficas divergentes, mas que se preocupassem com esta relação entre personagem e espaço.

É a observação do espaço real, existente, e a forma como este espaço interfere com alguém, que me incita a tentar exprimir o que esta ligação possa conter, de forma escondida, atrás das suas formas, ao longo das suas expressões físicas. É algo que já lá está, e o meu interesse é tentar descobrir e exprimir esse “algo” que já existe.

A prática permite construir as imagens que exprimem as ligações mentais que ocorrem no pensamento de uma cena dramática, de um plano. Porque essas imagens que são construídas no pensamento possuem a urgência da concretização. A prática lida com constantes restrições e proibições. Imagens podem ter de ser completamente repensadas em função de possibilidades existentes. A planificação não comporta factores facilmente mutáveis durante a rodagem. Mas observar a materialização de uma imagem, de uma sequência, de uma cena pensada é observar o nascimento de uma nova perspectiva sobre a realidade que apenas o cinema consegue construir. Mudar um espaço e deixá-lo intocado, levando apenas a marca dessa nova realidade para a realidade interior de um filme.

7. Bibliografia

AUGÈ, Marc (1995) - “Non-places – Introduction to an anthropology of supermodernity”, Verso, London, ISBN: 1-85984-956-3

BACHELARD, Gaston (1989) - “A água e os sonhos – ensaio sobre a imaginação da matéria”, Martins Fontes, São Paulo, ISBN: 85-336-0918-5

BACHELARD, Gaston (1989) - “A psicanálise do fogo”, Litoral Edições, Lisboa, ISBN: 43APD1989

BACHELARD, Gaston (1994) - “The Poetics of Space”, Beacon Press, Londres, ISBN: 0 – 8070 – 6473 - 4

BONITZER, Pascal (1995) - “Peinture et Cinéma – Décadrages”, Paris: Cahiers du Cinéma, Éditions de l'Étoile, ISBN: 2-86642-028-4

BORDWELL, David (2005) - “Figures Traced in Light, On Cinematic Staging”, University of California Press, Los Angeles, ISBN: 0 520 24197 5

CHATMAN, Seymour (1985) - “Antonioni or the surface of the world”, University of California Press, Los Angeles, ISBN: 978-0520052055

DELEUZE, Gilles (2004) - “A imagem-movimento: Cinema 1”, Assírio e Alvim, Lisboa, ISBN: 978-972-37-0958-2

EISENSTEIN, Sergei, NIJNY, Vladimir (1989) - “Leçons de Mise en Scène”, Femis, Paris, ISBN: 2-907 114-05-0

FREUD, Sigmund (2003)- “The Uncanny”, Penguin Classics, Londres, ISBN: 978-0142437476

GIL, Inês (2005) - “A atmosfera no cinema | O caso de *A Sombra do Caçador* de Charles Laughton entre onirismo e realismo”, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Braga, ISBN: 972-31-1127-6

KANDINKSY, Wassily (1970) - “Ponto, Linha, Plano”, Edições 70, Lisboa, ISBN: 972-44-0566-4

KOVÁCS, András Bálint (2007) - “Screening Modernism: European art cinema 1950-1980”, The University of Chicago Press, Chicago, ISBN-13: 978-0-226-45165-7

KRACAUER, Siegfried (1960) - “Theory of Film: The Redemption of Physical Reality”, Oxford University Press, New York, ISBN-13: 978-0-226-45165-7

MULVEY, Laura (2006) - “Death 24x a Second, Stillness and the Moving Image”, Londres: Reaktion Books, ISBN: 978-1-86189-263-8

PALLASMAA, Juhani (2001) - “The Architecture of Image: Existential Space in Cinema”, Rakennustieto, Helsinquia, ISBN: 9516826288 9789516826281

PICARD, Max (1963) - “Man and Language”, Henry Regnery Company, Chicago, ISBN: B008NHF9VC

RANCIÈRE, Jacques (2011) - “Béla Tarr, Le Temps d'Après”, Capricci, Paris, ISBN: 978-2-918040-37-8

RIFKIN, Ned (1982) - “Antonioni's Visual Language”, UMI Research Press, Michigan, ISBN: 0835713148

RHODES, John David, GORFINKEL, Elena (2009) - "Taking Place: Location and the Moving Image", University of Minnesota Press, Minneapolis, ISBN: 978 – 0 – 8166-6516-7

TARKOVSKI, Andrei (2002) - "Esculpir en el tiempo", Ediciones RIALP, S.A., Madrid, ISBN 84-321-2791-4

OLIVEIRA, Luís Miguel (1997) - "Béla Tarr", Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, Lisboa, ISBN: 972-619-108-4

VIDLER, Anthony (2000) - "Warped Space - Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture", The MIT Press, Cambridge Mass., ISBN 0262720418 9780262720410

WILSON, George M. (1986) - "Narration in Light – Studies in Cinematic Point of View", The Johns Hopkins University Press, Baltimore e Londres, ISBN 0-8018-3137-7



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15

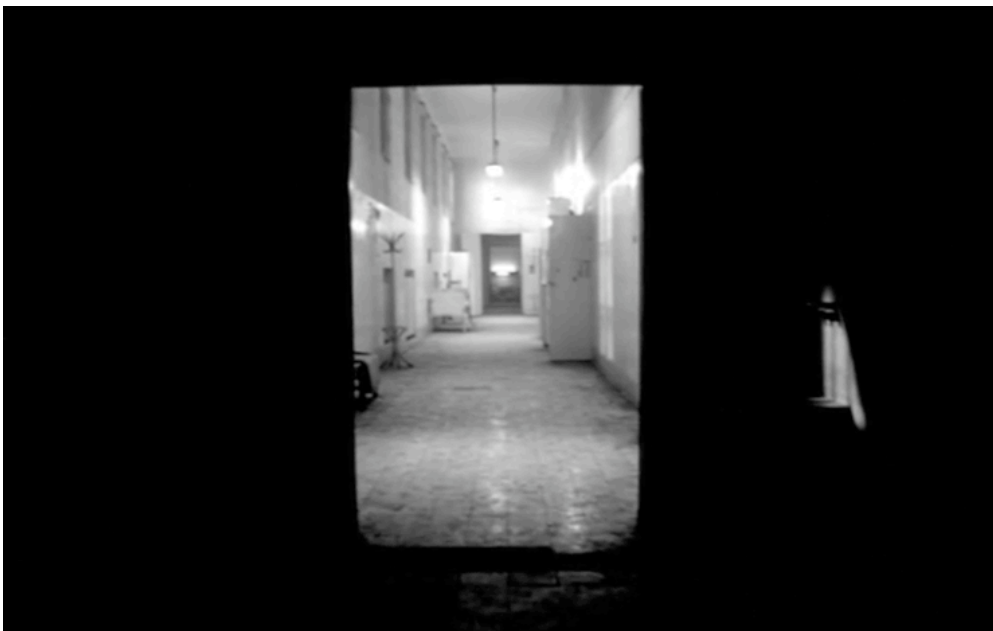


Figura 16



Figura 1

QUALQUER SÍTIO QUE NÃO ESTE

CENA 1 - EXT.NOITE - CAMPO DA PETROGAL

As luzes das construções metálicas da Petrogal erguem-se sobre um céu com algumas nuvens alaranjadas que refletem as luzes da cidade.

Do lado oposto das construções metálicas, existe uma linha de comboio, separada por um campo com alguma relva, terra e ervas.

Um comboio passa algures perto, fora de campo, o som metálico dos carris enche a imagem das luzes da fábrica.

Algumas gaivotas voam entre as chaminés iluminadas.

ALEX está deitado na relva, a olhar para as luzes da fábrica. Tem um blusão de couro ainda novo, cabelo espetado, e uma mão atrás da cabeça. Segura na outra mão um cigarro, que leva lentamente à boca e expele o fumo devagar, consciente da direcção da baforada. Olha fixamente em frente.

ANITA
(em off, sobre a imagem de
Alex, ele não se vira para
ela quando ela fala)
Andas a fumar em frente ao
espelho agora?

Alex olha para ela, ANITA, que está deitada de lado para ele, e segura a cabeça levantada, com o braço que se apoia na relva. Ela ri-se. E continua:

ANITA
E ao mesmo tempo, também podes
olhar para o teu casaco novo? Ah?
Seu poser?

Alex olha para ela e sorri abertamente, enquanto continua a fumar.

ALEX
As miúdas gostam. E eu também.

Anita senta-se de costas para as luzes da fábrica e continua a olhar para ele.

ANITA

E aí temos mais um poser feliz:
corte de cabelo e casaco novo e
três miúdas diferentes a
mandarem-lhe mensagens.

Alex levanta-se também e fica sentado, de costas para a
linha de comboio, silenciosa agora, e olha para Anita,
bem-disposto.

ALEX

E qual é o problema, Anita? Não
tem de ser mais complicado do que
isso.

Anita suspira, ri-se.

ANITA

Não. Mas eu quero fazer outras
coisas. Também. Fazer coisas, eu,
sabes?

ALEX

Mas tu fazes coisas.

ANITA

Mas fazer coisas a sério. Em
sítios a sério.

ALEX

A tua escola de artistazinhos não
é um sítio a sério?

(Alex mostra-se incrédulo
de uma forma ridícula, a
gozar)

Pensava que era o sítio mais
incrível que conhecias.
Professores incríveis, pessoas
incríveis, ideias incríveis!

ANITA

E é!!

ALEX

(continua)

Projectos incríveis!!!

Anita dá-lhe uma cotovelada e deita-se outra vez ao lado
dele, ficam os dois de cabeça na relva a olhar para as
chaminés iluminadas.

ANITA

Este sítio não parece que
pertence a outro país? Parece um
sítio que podia ser num lugar
longe?

ALEX

CENA 2 - EXT.ANOITECER - RUA DE CIDADE

(plano-sequência)

Negro. Sobre esta imagem a negro, ouve-se uma cidade com movimento. Carros passam, pessoas falam ao fundo.

ANITA

Tens de me agarrar, Alex.

Anita tem um cachecol à volta da cara dela, vendando-lhe os olhos. Segura com as duas mãos uma máquina fotográfica à frente dela, ao nível do peito.

Estão os dois no meio de um passeio largo movimentado. É o fim do dia, pessoas andam na rua saídas do trabalho, saídas da escola. Alguns transeuntes olham com curiosidade para Alex e Anita. As luzes artificiais começam a estar acesas, mas a luz do fim de tarde ainda é bastante forte.

Ao lado de Anita, Alex tem uma mão em cima do ombro dela. Ele não tem os olhos vendados.

ALEX

Ainda não percebi esta tua ideia.

Anita dispara a máquina fotográfica na direcção de Alex e ele ri-se.

ALEX

Não me apanhaste.

Anita ri-se também e começa a girar sobre ela própria em bloco, como se quisesse perder a orientação sobre o sítio onde está.

ANITA

Não é isso que é importante,
Alex!

Nesse instante, Alex agarra-lhe os dois ombros com as mãos e começa a dar passos muito rápidos, quase a correr, fazendo algumas curvas apertadas entre as pessoas que estão pelo passeio.

Anita encolhe-se, tenta travar a corrida sem grande sucesso e parece assustada.

ANITA

Pára, pára! Isto tem regras!!
Tenho de confiar em ti primeiro!
Mais devagar!

Ao longo dos protestos Alex abranda um bocadinho, mas continua a andar rápido com Anita encolhida à frente dele. Ele brinca com ela.

ALEX
Estás com medo, ah? Anita sem
medo de nada?

Anita não responde mas continua assustada. Eles continuam a andar com alguma velocidade.

ALEX
(ainda a brincar mas também
já um bocado incrédulo)
Estás com medo de mim?

ANITA
(agora num tom bastante
sério)
Pára Alex, por favor.

Alex agora começa a andar devagar e pára. Anita tem a cabeça baixa e respira de uma forma um pouco alterada. Alex põe-se à frente dela e segura-lhe os ombros na mesma. Ela continua vendada e olha para baixo.

ALEX
Estás bem?

Anita não responde.

ALEX
Desculpa, não queria assustar-te.

Anita continua sem responder, mas parece respirar mais normalmente.

ALEX
Sou eu, Anita.

Alex tenta tirar o cachecol que ainda mantém Anita de olhos vendados, mas ela trava-o.

ANITA
Não! Eu quero fazer isto.

Alex pára e olha para ela.

ANITA
Não vás embora. Quero continuar.

ALEX
Tens a certeza?

ANITA
Sim.

ALEX
(agora já com um
sorrisinho)
Não vais chorar?

Acho que sim.

ANITA
Tu nunca vais sair daqui pois não?

ALEX
Não sei. Gosto disto aqui.

ANITA
E vens visitar-me?

ALEX
Vou.

ANITA
Mesmo que a miúda da altura fique chateada?

Alex ri-se e olha para Anita.

ALEX
Mesmo que fique chateada.

Ao longe, um comboio começa a ser audível. Anita olha fixamente para Alex.

ANITA
Alex?

ALEX
Sim?

ANITA
(...)
(O som do comboio torna-se mais presente, abafando as palavras de Anita, podemos discernir um Eu no início da frase, e vemos continuamente a cara de Alex, que vê os lábios de Anita a mexer mas não consegue perceber o que ela diz)

Anita vai parando de falar enquanto o som do comboio se afasta e ao mesmo tempo que isso acontece ela baixa a cabeça e algumas lágrimas correm pela cara dela.

Alex sente que não pode pedir para ela repetir o que ela acabou de dizer, e levanta Anita para a abraçar. Anita, ainda abraçada a Alex, já não chora e levanta a cabeça para olhar para as luzes das estruturas metálicas da Petrogal.

Anita dá-lhe um murro no braço.

ANITA
Não!! Vamos fazer isto.

Alex reposiciona-se ao lado dela. Ficou mais escuro. Há menos pessoas na rua.

ALEX
Primeiro passo: devagar. Segundo
passo: ainda mais devagar.

Anita e Alex riem-se. Ela dispara a máquina fotográfica.

(a imagem volta a negro,
mas continuamos a ouvir o
som de fundo da cidade e as
vozes de Alex e Anita)

ALEX
Estás a apontar isso para o lado
errado.

ANITA
Não importa já disse.

(corte no som, novo
ambiente sonoro, imagem
continua a negro)

ANITA
Sei que estamos num autocarro,
Alex.

ALEX
Mas não sabes para onde vamos.

(novo corte, outro ambiente
sonoro, imagem a negro)

ALEX
Acho que não vale a pena tirares
fotografias agora, Anita.

ANITA
Porquê?

ALEX
Não há luz.

ANITA
Outra vez? Ainda não percebeste
que isso não importa?

(novo corte)

Gritos arrastados de gaivotas podem ser ouvidos. Um zumbido grave e constante de máquinas em trabalho distingue-se atrás das gaivotas. Ninguém fala durante algum tempo.

ANITA

Sei onde estamos, Alex.

ALEX

Também acho que sabes.

Ao fundo começa a ser audível um comboio. Mistura-se com o som de um autocarro que está a parar. A imagem volta.

Agora é já de noite. O autocarro arranca e do outro lado do passeio podemos ver Alex e Anita que acabaram de descer.

A partir daqui volta o plano-sequência novamente.

Há menos pessoas na rua agora, e quase não há trânsito.

Devagar e para não ser notado, Alex levanta a fita da máquina fotográfica do pescoço de Anita. Depois arranca-lhe a máquina das mãos e foge do alcance dela. Anita ri-se e estende os braços.

ANITA

Hei, não fujas!

Alex dispara algumas vezes em direcção a Anita. Ela continua a rir-se e tira a venda. Faz uma pose em direcção a Alex.

ALEX

(a rir-se)

Assim não tem piada! Não pareces tu!

Anita corre em direcção a Alex. Ele tenta fugir. Ela vai atrás dele a tentar tirar-lhe a máquina fotográfica. Quando consegue corre um pouco mais para a frente, e dispara na direcção dele, continuando a andar de costas. Riem os dois. Ele corre outra vez atrás dela, com ela a fugir. Vão atravessando a rua a correr, um atrás do outro.

Aqui a câmara deixa de segui-los, no entanto. Movimenta-se do lado oposto onde os vimos pela última vez e continua a afastar-se lentamente. As vozes de Alex e Anita vão-se tornando também mais distantes.

A câmara movimenta-se continuamente fixando o passeio do outro lado da rua. Algumas pessoas, poucas, ocupam esse

lado da rua. Outras passam do lado do passeio onde se encontra a câmara.

Alguma comoção ouve-se, distante da câmara. A câmara não interrompe o seu movimento de afastamento. Ouve-se um grito. Uma ou duas pessoas falam mais alto, gritam qualquer coisa. Um dos transeuntes do passeio contrário à posição da câmara pára de andar e vira-se para o lugar onde deixamos Alex e Anita. Aguarda um pouco a olhar para lá. Uma outra pessoa passa a correr.

A câmara continua a movimentar-se lentamente, para o meio da rua agora e em rotação para o lugar para onde as pessoas correm. A câmara fixa-se.

Alguns metros à frente podemos ver um pequeno grupo de pessoas em círculo à volta de dois corpos no chão. Podemos ver pouco desses corpos mas algumas pessoas ao movimentarem-se deixam adivinhar alguns indícios dos corpos de Alex e de Anita. Um carro está parado atrás do grupo de pessoas, com as portas ainda abertas. As pessoas olham para o chão. Escondem Alex e Anita da câmara. A câmara está longe deles. Mais de metade da imagem é só asfalto da estrada.

CENA 3 - EXT.NOITE - PONTE MÓVEL

Com uma verticalidade que parece contradizer a imagem, apresenta-se a perspectiva de uma estrada. Esta estrada não é inequívoca. Pilares erguem-se ao lado dessa estrada, pontuados por luzes. A verticalidade é posta em causa pela reminiscência de um portal. Trata-se de uma espécie de porta ou de uma estrada, ou até um elevador?

Passado alguns instantes, a estrada começa a movimentar-se, introduzindo uma nova dimensão na imagem. Os pilares mantêm-se estáticos enquanto a estrada vai lentamente desaparecendo do campo de visão. Uma rampa que se abre à nossa frente.

Depois da estrada se tornar outra vez horizontal, depois de desaparecer do nosso campo de visão, a câmara começa a recuar. Vemos a ponte e alguns carros que se começam a movimentar, começam a atravessar a ponte.

Conseguimos agora ter uma visão mais ampla do pouco trânsito, do rio, da ponte.

A câmara continua a movimentar-se, a recuar. Vemos agora que esta imagem está contida na moldura de uma janela. Dentro da divisão quase não existe luz.

No contínuo movimento de recuo uma figura aparece agora recortada contra essa mesma janela. Alex está de costas e olha para o exterior.

Podemos ver Alex de frente. Ele olha fixamente para através da janela. Imóvel. Atrás dele um espelho devolve-nos um pouco do reflexo da imagem do exterior, mas ainda de uma forma bastante imperceptível. Alex tem o casaco de couro vestido.

Ele volta-se de costas e sai da divisão. A câmara permanece fixa, não o acompanha.

CENA 4 - EXT.NOITE - RUA

Em movimento, uma estrada iluminada. Alex caminha pelo asfalto em direcção à câmara que se afasta continuamente.

CENA 5 - EXT.AMANHECER - CAMPO DA PETROGAL

Uma suave luz do dia começa a nascer. As estruturas metálicas da Petrogal ainda permanecem com as luzes acesas contra o céu que se vai tornando cada vez mais claro.

Pouco tempo depois, no entanto, as luzes vão-se apagando. Vários grandes planos das luzes que se apagam percorrem alguns pontos das estruturas. Agora todas as luzes estão apagadas. Surge cada vez mais a luz do dia.

O som de um comboio ao longe aproxima-se. Vemos um grande plano da cara de Alex contra a relva, de lado, a dormir. O som do comboio parece despertá-lo. Lentamente ele levanta-se. Tem metade da cara cheia de marcas da relva e está ainda meio a dormir.

Fica sentado a olhar para a Petrogal. Está sozinho.

Podemos ver Alex, enquadrado em plano geral contra as construções metálicas.

Deste ponto de vista ouve-se, próximo, a voz de alguém.

ROGÉRIO

Alex!!

De volta ao sítio onde Alex se encontra sentado, podemos vê-lo a olhar para trás.

Ao longe, distinguem-se as figuras de dois rapazes que lhe acenam.

ANDRÉ

Hei, Alex!!

Alex levanta um braço também, para lhes acenar de volta e levanta-se. Começa a caminhar em direcção a André e a Rogério.

CENA 6 - EXT.AMANHECER - CAMPO DE ERVA E TERRA
(AEROPORTO)

O céu vai ficando cada vez menos azulado. Vai chegando a luz da manhã.

André e Rogério caminham numa extensão de erva amarela, com alguma terra, um campo ainda um pouco vasto.

Alex aparece também, um pouco atrasado, caminhando atrás deles.

Uma rede aparece lentamente ao fundo, uma rede que vai crescendo com a aproximação até parecer ser ainda bastante alta.

Do outro lado da rede, uma pista com um avião em manobras. Está a aterrar e movimenta-se depois para o estacionamento.

André e Rogério encostam-se à rede e deixam cair as mochilas.

Alex está ligeiramente mais atrás a olhar também para as movimentações da pista. Ele senta-se na erva.

ANDRÉ

Olha agora, vem aí um! Vai passar aqui ao lado mesmo.

André e Rogério, ainda estão de pé colados à rede da vedação.

Alex deita-se e olha para o céu.

O avião posiciona-se na pista e aguarda o OK da torre de controlo para iniciar a aceleração da descolagem. Tem os faróis ligados, pontos de luz no contorno das asas.

André e Rogério, agora calados, olham com atenção e expectativa para o avião parado na pista.

O avião começa então a aceleração e percorre a pista, levantando finalmente as rodas do chão e elevando o nariz, já em voo bastante vertical.

Alex, deitado, a olhar para o céu, vê o avião surgir no seu campo de visão. Iluminando o céu, com os faróis ligados, pequenos tubos de luz são projectados à sua frente.

(ouvimos em off a conversa
de André e Rogério)

ANDRÉ
(para Rogério)
Não gostavas de estar lá dentro,
Rogério?

ROGÉRIO
Ai não! Qualquer sítio deve ser
melhor que este.

Depois do barulho do motor do avião desaparecer, apenas
momentos depois do avião sair do campo de visão,
desfasado, começamos a ouvir o barulho de pássaros.

Gaiotas passam agora no campo de visão de Alex, e os
seus guinchos tornam-se mais audíveis.

FIM

1. CENA 1 - EXT.NOITE - CAMPO DA PETROGAL

1.1 CLOSE UP:

Close up da lateral esquerda sobre Alex. O rosto dele ocupa a parte inferior direita da imagem, deixando algum espaço vazio do lado esquerdo. Ele fuma um cigarro deitado e tem o braço esquerdo atrás da cabeça, para se apoiar. Diálogo (em off): ANITA: Andas a fumar em frente ao espelho agora?



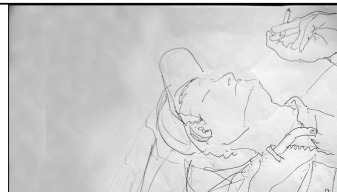
1.2 CLOSE UP:

Close up da lateral direita sobre Anita. Ela está deitada com a barriga para baixo e apoia o queixo sobre as mãos. Diálogo: ANITA: E ao mesmo tempo, também podes olhar para o teu casaco novo? Ah? Seu posser?



1.3 CLOSE UP:

Plano médio close up frontal de Alex. Ele olha para Anita que está fora de campo. Diálogo: ALEX: As miúdas gostam. E eu também. Anita dá uma volta para o lado de Alex, para ficar de barriga para cima e entra em campo. Ela também olha para Alex. Diálogo: ANITA: E aí temos mais um posser feliz: corte de cabelo e casaco novo e três miúdas diferentes a mandarem-lhe mensagens.



1.4 WIDE:

Plano conjunto contra-picado a cerca de 45° sobre as luzes da Petrogal. A câmara está quase ao nível do chão e podemos ver as cabeças de Alex e Anita de costas na base inferior da imagem a olhar na direcção das luzes para onde a câmara está apontada. Diálogo: ALEX: E qual é o problema, Anita? Não tem de ser mais complicado do que isso. Anita suspira, ri-se. ANITA: Não. Mas eu quero fazer outras coisas. Também. Fazer coisas, eu, sabes? ALEX: Mas tu fazes coisas. ANITA: Mas fazer coisas a sério. Em sítios a sério. ALEX: A tua escola de artistazinhos não é um sítio a sério? (Alex mostra-se incrédulo de uma forma ridícula, a gozar) ALEX: Pensava que era o sítio mais incrível que conhecias. Professores incríveis, pessoas incríveis, ideias incríveis! ANITA: E é!! ALEX: Projectos incríveis!!!



1.5 WIDE:

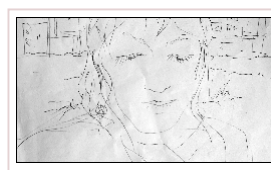
Plano geral contra-picado a cerca de 20° sobre as luzes da Petrogal. Estão os dois fora de campo até que Anita se levanta para se sentar e dar um murro no braço de Alex. Ele levanta-se também. Cortados



de costas pelo peito, as silhuetas deles ocupam a parte inferior da imagem até cerca do centro horizontal da mesma. Diálogo: ANITA: Este sítio não parece que pertence a outro país? Parece um sítio que podia ser num lugar longe? ALEX: Acho que sim. ANITA: Tu nunca vais sair daqui pois não? ALEX: Não sei. Gosto disto aqui. ANITA: E vens visitar-me? ALEX: Vou. ANITA: Mesmo que a miúda da altura fique chateada? (Alex ri-se e olha para Anita) ALEX: Mesmo que fique chateada.

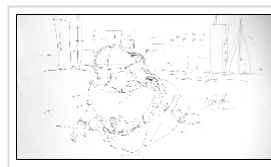
1.6 CLOSE UP:

Close up frontal sobre Anita. Ela vira-se e fica de costas para a Petrogal e de frente para a câmara. Ela olha para baixo, para Alex. O contorno da cabeça de Anita ocupa a parte central inferior da imagem e atrás dela as formas das luzes da Petrogal. A câmara movimenta-se no eixo vertical para baixo, enquadrando-a no centro da imagem ao mesmo tempo de deixamos de compreender o que ela diz: Diálogo: ANITA: Alex? ALEX: Sim? ANITA: (...) (O som do comboio torna-se mais presente, abafando as palavras de Anita, podemos discernir um Eu no início da frase, e vemos continuamente a cara de Alex, que vê os lábios de Anita a mexer mas não consegue perceber o que ela diz)



1.7 MASTER:

Plano médio close up da lateral esquerda sobre Alex e Anita. Eles estão sentados de frente um para o outro, e vê-se a Petrogal atrás deles, também de lado, ao fundo. Quando o som do comboio começa a desaparecer, Alex aproxima-se mais de Anita e abraça-a. Anita pousa a cabeça no ombro de Alex e olhar para o lado contrário da câmara, para a Petrogal.



1.8 CLOSE UP:

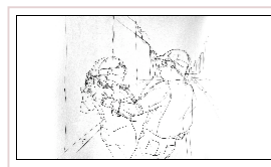
Close up lateral de Alex e Anita, em contracampo. O rosto de Anita está virado para a câmara e eles ocupam a parte inferior da imagem que é de resto preenchida a negro.



2. CENA 2 - EXT.ANOITECER - RUA DE CIDADE

2.1 MEDIUM:

Sequência em plano médio e médio close up Abre em médio close up frontal sobre eles e movimenta-se à frente deles para plano médio. Acompanha-os na lateral deles também em médio e nas costas de Anita quando Alex se coloca à frente dela. Sempre em plano médio e médio close up,



acompanha esta coreografia entre eles. Diálogos.

2.2

Ambiente sonoro 1 Ext. Fim de dia – Rua de Cidade
(2) Ambiente urbano, trânsito, passeio mais movimentado do que anteriormente. Som de semáforo de passagem de peões. Diálogo: ALEX: Estás a apontar isso para o lado errado. ANITA: Não importa já disse.



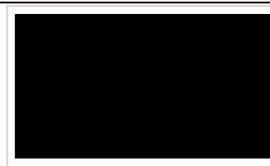
2.3

Ambiente sonoro 2 Int. Fim de dia – Autocarro
Ambiente interior, som do motor do autocarro, pessoas conversam ao fundo, voz que indica as próximas paragens. Diálogo: ANITA: Sei que estamos num autocarro, Alex. ALEX: Mas não sabes para onde vamos.



2.4

Ambiente sonoro 3 Ext. Noite – campo de relva
Ambiente mais silencioso, passos de Alex e Anita em terra e erva. Alguns pássaros e vento suave a bater em vegetação. Diálogo: ALEX: Acho que não vale a pena tirares fotografias agora, Anita. ANITA: Porquê? ALEX: Não há luz. ANITA: Outra vez? Ainda não percebeste que isso não importa?



2.5

Ambiente sonoro 4 Ext. Noite – Petrogal Ambiente de fim de dia num lugar mais calmo, o som do mar misturado com o som das máquinas a trabalhar da fábrica. Muitas gaivotas. Ninguém fala durante algum tempo. Diálogo: ANITA: Sei onde estamos, Alex. ALEX: Também acho que sabes. O som de um comboio a aproximar-se mistura-se com o som de um autocarro a arrancar no momento do corte.



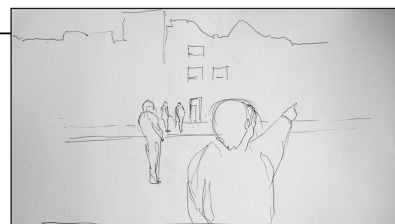
2.6

Ambiente sonoro 5 Ext. Noite - Rua de Cidade (3)
Som de autocarro a arrancar e a afastar-se. Rua menos movimentada. Trânsito mais longe. Risos de Alex e Anita. A imagem abre sobre este ambiente sonoro.



2.7 WIDE:

Sequência em plano de conjunto. Anita e Alex estão do outro lado da rua. Podemos ouvi-los. Diálogo:



ANITA: Hei, não fujas! (acção) ALEX: Assim não tem piada! Não pareces tu! Câmara sempre em movimento de afastamento em relação a eles para a esquerda. Movimento contínuo lento. Ainda é possível ouvir Alex e Anita a falarem um com o outro, mas também eles saem fora de campo. Transeuntes são distraídos por alguma coisa (o acidente) que se passa fora de campo. A câmara mantém o movimento para a esquerda em plano de conjunto. Quando todas as pessoas se movimentam para o lado direito, fora de campo, onde se passa a acção, a câmara movimenta-se para o meio da estrada, em rotação de 90° para o lado direito.

2.8 WIDE:

Com a rotação o plano de conjunto transforma-se em plano geral: muito asfalto e um grupo de pessoas em círculo, afastadas. Carro parado atrás deles com as portas abertas.



2.9

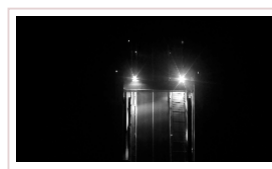
(posicionamento apenas) - Não é um Plano.



3. CENA 3 - EXT.NOITE - PONTE MÓVEL

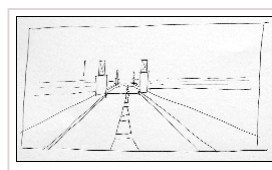
3.1 WIDE:

Plano geral contrapicado sobre a ponte móvel levantada. O contrapicado não se sente neste momento, uma vez que a perspectiva nos remete para uma posição superior de topo sobre a estrada da ponte.



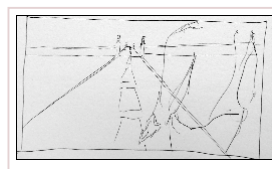
3.2 WIDE:

Lentamente a estrada começa a movimentar-se, começa a deixar de ser visível uma vez que se inclina para a horizontalidade para o extremo oposto ao qual a câmara se encontra.



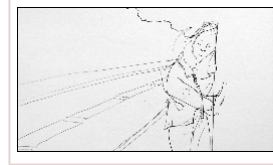
3.3 WIDE:

Depois da ponte abrir a câmara recua e a imagem envolvente do trânsito aparece. Depois deste movimento a silhueta das costas de Alex surge em campo.



3.4 MEDIUM:

Plano fixo, médio frontal sobre Alex. Encostado a uma parede, Alex movimenta-se com alguma inquietude, mas não abandona o enquadramento imediatamente.



4. CENA 4 - EXT.NOITE - RUA

4.1 MEDIUM:

Tracking Shot: Plano médio ligeiramente contrapicado sobre Alex. Alex caminha de frente para a câmara enquanto esta recua. Ele caminha pelo meio da rua que a este momento se encontra deserta.



5. CENA 5 - EXT.AMANHECER - CAMPO DA PETROGAL

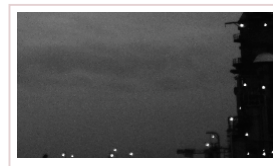
5.1 CLOSE UP:

Close up na estrutura da Petrogal (1)



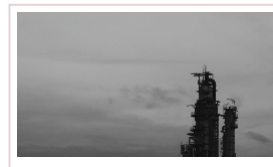
5.2 CLOSE UP:

Close up na estrutura da Petrogal (2)



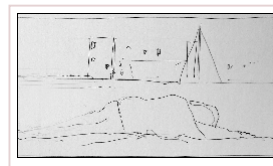
5.3 CLOSE UP:

Close up na estrutura da Petrogal (3)



5.4 WIDE:

Plano geral frontal sobre a Petrogal. Inicialmente fixo e depois movimento de câmara vertical descende. A figura de costas de Alex está deitada no chão a dormir entre as ervas. Som de um comboio, Alex levanta-se lentamente ainda de costas.



5.5 MEDIUM:

Plano médio picado frontal sobre Alex. Movimento descende até ficar ao nível da cabeça de Alex. Alex tem o carapuço do casaco sobre a cabeça agora em primeiro plano. Ao longe duas figuras entram em campo.

**5.6 MASTER:**

Plano americano lateral sobre André e Rogério a caminharem. Ao fundo vê-se a Petrogal. Eles olham na direcção da fábrica e reparam na figura de Alex. Diálogo: Rogério: Alex!!

**5.7 MEDIUM:**

Plano médio close up frontal sobre Alex (como plano 5). Alex olha para trás, para o lugar onde estão André e Rogério. Diálogo: (ao longe) André: Hei, Alex!! Alex levanta-se.

**5.8 MASTER:**

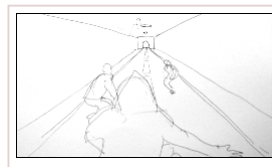
Plano médio lateral sobre André e Rogério. Eles olham na direcção da Petrogal para onde está Alex. O corte é a meio da linha de diálogo. (Repetir diálogo nesta posição) Diálogo: (ao longe) André: Hei, Alex!!

**5.9 EXTREME WIDE SHOT:**

Plano muito geral sobre o campo e a Petrogal, da perspectiva de André e Rogério. A figura de Alex perde-se no meio da extensão de erva em frente à Petrogal. Ele avança em direcção à câmara.

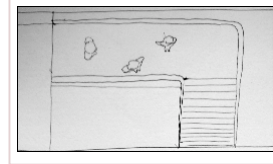
**6. CENA 6 - EXT.AMANHECER - CAMPO DE ERVA E TERRA (AEROPORTO)****6.1 MEDIUM:**

Tracking Shot Túnel - Plano médio da retaguarda para Alex, André e Rogério. Alex ocupa o centro do plano e está mais próximo da câmara, enquanto à frente dele, André e Rogério caminham um de cada lado de Alex.

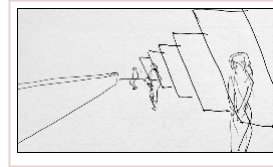


6.2 WIDE:

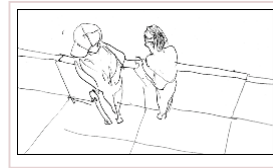
Plano de conjunto fixo, picado, sobre as escadas do edifício. André e Rogério entram em campo antes de Alex, que os segue ligeiramente mais atrasado. Sobem os três as escadas.

**6.3 MASTER:**

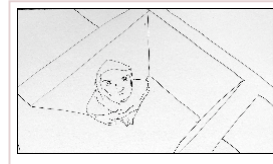
Plano conjunto fixo sobre o corredor superior do edifício. André e Rogério novamente à frente, caminham na direcção da câmara. Eles aparecem neste corredor por diferentes "entradas" e encostam-se ao muro. Alex chega mais atrasado e fica mais atrás encostado a um pilar. Ele senta-se no chão e acende um cigarro, de costas contra o pilar. Diálogo: ANDRÉ: Olha agora, vem aí um! (estás a ouvir?) Vai passar aqui ao lado mesmo.

**6.4 MASTER:**

Plano médio picado de André e Rogério. André e Rogério estão de costas para a câmara apoiados no muro. Olham em direcção à pista do aeroporto. Um avião a iniciar a descolagem começa a ser bastante audível. O avião passa no enquadramento acima de André e Rogério.

**6.5 MASTER:**

Plano picado sobre Alex que está sentado no chão e olha para cima, para o céu, na direcção do avião que descola. Em off podemos ouvir as vozes de André e Rogério. Diálogo: André (para Rogério) Não gostavas de estar lá dentro, Rogério? Rogério: Ai não! Qualquer sítio deve ser melhor que este.

**6.6 EXTREME WIDE SHOT:**

Plano muito geral contrapicado sobre um avião. O avião movimenta-se até sair da imagem. O som dos motores ainda ficam na imagem. Ao mesmo tempo que começam a desaparecer, guinchos de gaiotas começam a tornar-se cada vez mais audíveis.

