

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



O ABRAÇO: NO LIMIAR ENTRE PALCO E BASTIDORES

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJETO
CINEMATOGRAFICO - ESPECIALIZAÇÃO EM REALIZAÇÃO E
DRAMATURGIA

PEDRO MIGUEL TEIXEIRA DOS SANTOS CARMO

Lisboa, Setembro 2025

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



O ABRAÇO: NO LIMIAR ENTRE PALCO E BASTIDORES

TRABALHO DE PROJETO

PEDRO MIGUEL TEIXEIRA DOS SANTOS CARMO

Trabalho de Projeto submetida(o) à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico - especialização em Realização e Dramaturgia, realizada sob a orientação científica de Marta Filipe de Matos Ribeiro Mendes, Professora Coordenadora da Escola Superior de Teatro e Cinema, na área científica de Argumento.

Lisboa, Setembro de 2025

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de tudo, à minha família — à Ana Duarte Carmo e aos meus filhos, Isabel e Vasco — pela compreensão que demonstraram ao longo deste último ano, quando precisava de me ausentar para escrever ou pensar o trabalho e mais tarde por terem participado no filme, sendo inspiração e motor deste projeto.

A todos os elementos do elenco do filme que, de forma generosa, aceitaram participar neste projeto, deixo também o meu sincero reconhecimento e agradecimento. O tempo que graciosamente abdicaram das suas vidas profissionais e familiares, disponibilizando-se para uma rodagem com alguns contratempos foi das maiores provas de carinho e amizade.

À Inês Portugal, cujo conhecimento técnico e artístico permitiu um ponto de vista e contraponto essenciais na rodagem do filme. A sua presença e amizade foram para mim um equilíbrio fundamental na rodagem do filme.

Ao Omar Bicane, um jovem cineasta e ator cuja disponibilidade para o projeto foi um apoio constante durante a produção do filme e cuja generosidade jamais esquecerei.

Ao Pedro Marnoto, realizador, editor e amigo, com quem mantenho um diálogo criativo e pessoal constante e sem o qual não teria sido possível editar e construir este filme.

Ao Daniel M. Silva, realizador e colega do Mestrado de Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico da E.S.T.C., pela troca contínua de ideias sobre cinema durante as aulas e pela ajuda preciosa na edição dos projetos ao longo deste mestrado.

Por fim, à Professora Marta Mendes, orientadora deste projeto final do Mestrado de Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico, por ter aceitado embarcar nesta aventura e cujo pensamento e *feedback* foram sempre inspiradores e fundamentais para a clarificação das ideias que sustentam este trabalho.

RESUMO

O Abraço é um projeto audiovisual que investiga o lugar da representação de papéis na construção da identidade, a partir da experiência do emigrante. Inspirado no conceito de liminaridade e na teoria de Goffman sobre “palco” e “bastidores”, o gesto do abraço surge como metáfora de passagem entre máscara social e intimidade. Dividido em três partes — ficcional, documental e poética —, o projeto explora pertença e identidade, recorrendo a meios de produção reduzidos que reforçam a sua natureza liminar entre cinema e registo íntimo.

Palavras-chave:

Abraço; papel social; liminaridade; palco; bastidores; identidade; distanciamento.

ABSTRACT

O Abraço (The Embrace) is an audiovisual project that examines how social roles shape identity, framed through the migrant's experience. Drawing on the concept of liminality and Goffman's theory of "front stage" and "backstage," *O Abraço* serves as a metaphor for the passage between social mask and intimacy. Structured in three parts — fictional, documentary, and poetic — the work reflects on belonging and identity. Its deliberately modest, almost home-video production reinforces its liminal quality, positioning the project at the threshold between cinema and personal record.

Keywords:

Embrace; social role; liminality; stage; backstage; identity; distancing.

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| 1. Introdução | 1 |
| 2. Contexto Teórico | 2 |
| 3. O Abraço: no limiar entre palco e bastidores | |
| 3.1. Premissas Dramatúrgicas: processo de construção | 10 |
| 3.2. Storyline | 12 |
| 3.3. Sinopse | 12 |
| 3.4. Personagens | 17 |
| 3.5. Questões de Forma | 18 |
| 3.6. Espaços como elementos de liminaridade | 20 |
| 4. Metodologia | |
| 4.1. Produção | 22 |
| 4.2. Processo de Trabalho | 23 |
| 5. Referências Cinematográficas | 24 |
| 6. Conclusão | 26 |
| 7. Bibliografia | 31 |
| 8. Anexos | |
| 8.1. Anexo I : Guião “O Abraço” | ii |
| 8.2. Anexo II: Alinhamento de Edição de Imagem | xii |
| 8.2. Anexo III: Lista de Planos e Sequência de Rodagem | xv |

1. INTRODUÇÃO

A sensação de viver entre lugares e de nunca pertencer inteiramente a um só espaço acompanha-me há muito tempo e tornou-se ainda mais evidente na experiência da emigração que abracei há mais de quinze anos atrás. A condição de liminaridade, de estar sempre em trânsito entre culturas, papéis e territórios, não sendo certamente uma sensação exclusiva, por qualquer motivo, atravessa não apenas a minha vida pessoal, mas transpira de forma cada vez mais evidente para a minha expressão artística, quer como ator, pela razão óbvia de regularmente transitar entre projetos e personagens; quer como encenador e mais recentemente realizador, onde os temas dos projetos que criei parecem estar sempre ligados ao habitar de um espaço de mudança e por isso também ele efêmero. Refiro dois exemplos. No filme *Way*, realizado em 2016, um ator português a viver em NYC confronta-se com a precariedade da sua profissão e a necessidade de se inserir numa sociedade diferente da sua e da qual não sente fazer parte. Ou *Of Another Place*, realizado em parceria com Pedro Marnoto em 2022, acompanha o processo de esvaziamento de um apartamento de um indivíduo que volta ao seu país após doze anos a viver em Nova Iorque. Os emigrantes são um grupo que se encontra, pela sua condição, constantemente entre espaços: vêm de um lugar físico com uma cultura própria e desejam ser integrados num outro espaço físico que poderá ter (ou terá necessariamente) outra cultura, costumes, língua ou forma de estar.

Há, portanto, uma procura de sentido no habitar desse espaço indefinido entre pertença e deslocamento, como se a minha identidade estivesse continuamente em trânsito, num estado de liminaridade que nunca se resolve por completo. A experiência de viver entre coisas — culturas, papéis, territórios — tornou-se não apenas uma condição pessoal, mas também a matriz a partir da qual este projeto de desenvolvimento cinematográfico se constrói.

O Abraço nasce dessa procura de significado num estado de transição permanente, assumindo a incerteza como matéria de reflexão e criação. Tal como as personagens procuram um lugar de pertença através de gestos simples — um abraço, uma memória partilhada, uma história contada —, também o filme se constrói nesse entre-lugar, recusando certezas para afirmar a identidade como algo que se inventa continuamente no cruzamento entre realidade e encenação. As opções formais do projeto refletem essa experiência: a mistura de ficção e documentário, o recurso ao cinema dentro do cinema, a presença intuída da câmara e a decisão de filmar com telemóveis expõem a fragilidade da representação de cada momento e, ao mesmo tempo,

atrevo-me a sugerir, a sua força enquanto gesto criativo. Este facto não será alheio às condições e circunstâncias do processo criativo disponíveis a cada momento. Faço sempre questão de criar projetos cinematográficos ou de teatro em equilíbrio com as condições disponíveis ou possíveis de obter. Estando este projeto inserido no Mestrado de Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico e não sendo eu um produtor com acesso a meios de produção, nem os tendo ao meu dispor para este projeto final, pareceu-me justo que os meios de produção para a execução do projeto estivessem de acordo com a ideia do projeto e com a dramaturgia definida.

Daí a natureza frágil ou rudimentar dos meios de produção que me parecem adequados ao projeto, sempre reforçando a ideia de desenvolvimento. Uma vez mais, um projeto de desenvolvimento, sugerindo um processo transitório visando chegar a qualquer outro lado, passando de projeto de desenvolvimento cinematográfico para eventualmente projeto cinematográfico.

Começarei neste trabalho escrito por contextualizar teoricamente as ideias e o tema do objeto audiovisual, expondo a forma como o processo criativo foi acontecendo. Para além da aplicação prática do tema ao objeto fílmico, os conceitos teóricos foram surgindo como resultado da pesquisa (prática e teórica) durante o processo criativo. Em seguida, entrarei no projeto *O Abraço*, propriamente dito, expondo as suas premissas dramáticas, narrativas e personagens. Por fim, a metodologia usada durante a produção do objeto fílmico, esclarecerá a forma como o trabalho de produção se efetivou. O processo criativo é sempre, para mim, a conjugação de uma experimentação imaginativa, com a sua aplicação teórica, tentando um equilíbrio formal (embora inacabado) entre criatividade e pensamento teórico.

2. CONTEXTO TEÓRICO

Ao pensar teoricamente o projeto audiovisual que concebi, rapidamente me apercebi que existem alguns autores cujo pensamento me permitia criar ligações com o meu trabalho. Nesta secção, vou apresentar algumas ideias e conceitos que me ajudaram a pensar e estruturar o objeto fílmico.

Ervin Goffman, sociólogo norte americano, em *A Representação do Eu na Vida Quotidiana* (1959), afirma que as interações sociais são performances em que os indivíduos desempenham papéis para criar as impressões desejadas. Dos diferentes conceitos que desenvolve, tenho

focado a minha relação com a sua obra nos conceitos de *Palco vs. Bastidores*. Goffman afirma que as pessoas em contexto social gerem os seus comportamentos de acordo com o ambiente em que se encontram e o papel que estão a representar.

Será conveniente rotular como 'palco' a parte da performance do indivíduo que funciona regularmente de forma geral e fixa definindo a situação para aqueles que observam a performance. Palco, então, é o equipamento expressivo de um tipo padrão, intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante a sua performance. (Goffman 1959, 22)

Em contraste, os *Bastidores* (Backstage) são o local onde os indivíduos podem relaxar e deixar a encenação/representação de lado.

Uma região de bastidores ou de backstage pode ser definida como um lugar, em relação a uma determinada performance, onde a impressão promovida pela performance é conscientemente contrariada como algo natural... [aqui] o artista pode relaxar; pode (...) sair da personagem. (Goffman 1959, 112)

Os bastidores são, então, um espaço de maior intimidade onde o indivíduo assume a sua identidade/personalidade de modo mais abrangente e sem máscaras.

Neste contexto, o protagonista da linha narrativa ficcionada de *O Abraço*, Toni, por exemplo, encontra-se num ambiente social público que requer um comportamento esperado. Ao abraçar a criança (Axel) e já sem as orelhas de Rato Mickey, depois de ter exercido o seu trabalho - o seu papel naquele contexto - o gesto é mal-interpretado pela mãe da criança (Stephanie). Toni ultrapassou as fronteiras do seu papel e, com esse abraço, ele colocou-se entre o palco e os bastidores, criando um desajustamento comportamental.

De certo modo, a personagem de Toni está determinada por um estigma, no sentido que Goffman (2004), define este conceito, numa outra obra, posterior: *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Um estigma constitui-se pela ausência de características socialmente aceites e entendidas como integrantes numa certa cultura ou identidade. Segundo Goffman existem três tipos de estigma: as abominações do corpo, as culpas

de caráter individual e, finalmente, os estigmas raciais, de nação e religião, culturalmente transmitidos. Neste contexto, Toni poderá ser afetado por um estigma deste último tipo.

Em meu entender, é possível estabelecer uma relação fecunda entre estes conceitos de Goffman, desenvolvidos numa perspectiva sociológica e alguns conceitos brechtianos oriundos dos seus estudos sobre teatro.

Bertolt Brecht, na sua proposta de teatro épico, introduz a ideia de que o público deve ser mantido numa postura de reflexão crítica, não se deixando absorver emocionalmente pelo enredo. Com o conceito de *Verfremdungseffekt* (efeito de distanciamento), Brecht convida os espectadores a “suspender” a identificação completa com os personagens e a narrativa, reconhecendo a artificialidade da representação teatral. Essa suspensão não significa abandonar o papel, mas sim evitar a imersão total que faria o espetáculo parecer uma “realidade naturalista”, permitindo assim, que o público reflita sobre as questões sociais e políticas subjacentes. No projeto audiovisual que apresento (*O Abraço*) existem vários momentos em que a suspensão da ilusão se efetiva, quer através de uma narração que antecipa o que se vai ver, quer através da quebra da quarta parede do cinema. Na Parte I (Linha Narrativa Ficcional) Cena 2, após o seu trabalho como contador de histórias e enquanto descansa sentado num banco de jardim e come uma maçã, Toni é abordado por Axel, uma criança que assistiu ao seu espetáculo e deseja que Toni lhe dê as orelhas de Rato Mickey. Ao colocar uma narração neste momento da cena, pretendo antecipar o que se vai passar (mesmo que ligeiramente) no sentido de não influenciar a leitura do espectador. Interessa muito mais que o foco esteja no comportamento e ligação dos personagens do que propriamente na narrativa que veiculam. Por outras palavras, em vez de haver um envolvimento do espectador com a história, há uma quebra da imersão naturalista, lembrando o público de que está a ver uma construção — uma representação. Outro exemplo disso, é na referida cena, a intervenção da operadora de câmara, perguntando ao ator se podem começar a cena, a que o ator acena afirmativamente. Neste momento passamos de um estado de representação ficcional para representação documental. Assistimos à personagem Toni a descansar do seu evento de contador de histórias, para o ator/realizador a responder ao membro da sua equipa. No entanto, rapidamente volta a entrar na personagem Toni, ao responder com o olhar e o corpo à voz que o chama do lado oposto, Axel, prosseguindo a sua cena. Do meu ponto de vista, estes exemplos sugerem uma antecipação crítica onde o público em vez de se emocionar e surpreender apenas no momento do abraço entre Toni e Axel, será levado a observar com atenção seletiva como esse momento

se constrói e o que nele está em jogo (ex: relações de poder, percepções de inocência e culpa, preconceitos), ao mesmo tempo que nos mostra que estamos constantemente entre representação de papéis como Goffman afirma. Assim, é incentivada uma leitura mais reflexiva da situação: “Como é que julgamos o que vemos?”; “Que pressupostos trazemos ao olhar?”

Brecht, no seu livro *Estudos sobre Teatro* quando caracteriza o efeito de distanciamento na arte dramática chinesa, refere precisamente a interrupção da representação do ator como uma forma de distanciamento e de, assim, permitir ao espectador uma leitura da cena mais crítica, visto que sujeita a uma reflexão sobre a razão de tal interrupção.

O Artista chinês jamais cai em transe, em qualquer momento pode ser interrompido, não perderá o fio da meada. Após a interrupção, prosseguirá a sua representação, precisamente a partir do ponto em que o tiverem interrompido. (Brecht 1963/64, 61).

Também a personagem de Toni, na Parte I do filme, ao descansar após o seu trabalho é interpelada por uma voz atrás da câmara que lhe pergunta se podem iniciar a cena. Tal como no exemplo de Brecht, o ator que representa Toni não se incomoda com a interrupção e sem aparente perturbação volta a entrar na personagem, prosseguindo a cena com Axel. Este estado constante de transição na representação dos atores de *O Abraço* é um mecanismo utilizado conscientemente ao longo do filme, promovendo a ideia de liminaridade de papéis sociais ou de representação. Estamos por isso sempre entre Palco e Bastidores, entre papéis que quebram a ação ilusória sugerindo um olhar diferente sobre a cena.

Relação entre as Perspetivas de Goffman e Brecht

A meu ver é interessante estabelecer uma relação entre as ideias de Goffman e Brecht, no sentido em que, em ambos, o papel que se representa assume uma dimensão social e política fundamental, sendo que as transições entre papéis são centrais e permitem uma reflexão crítica sobre a construção social do sujeito. Goffman enfatiza que, na vida social, representar um papel é inevitável e necessário para a construção da identidade e para a manutenção das relações interpessoais, onde cada interação é uma performance que tenta controlar as impressões que passamos aos outros.

Brecht, por seu lado, sugere que, no contexto teatral (e, por extensão, em situações de representação mais amplas), é desejável suspender a imersão total nesse papel, evidenciando que o que está a ser apresentado é uma construção – uma encenação – e, assim, despertar uma consciência crítica que permita questionar as estruturas sociais e políticas representadas.

Esta dualidade entre representar e suspender a identificação com o papel oferece uma compreensão de como as representações – sejam elas do eu ou narrativas teatrais – são construídas e podem ser desconstruídas para revelar as dinâmicas sociais subjacentes. É neste ponto, que me parece que a relação dos dois autores pode ser pertinente no meu projeto, uma vez que os personagens de *O Abraço* suspendem a representação dos seus papéis no meio da ação a que o papel é devido. Ao mesmo tempo, assistimos a atores que representam (ou passam entre) diferentes papéis durante as diferentes cenas o que, naturalmente, provoca um efeito reflexivo de distanciamento. A ilusão teatral é assim posta em causa, promovendo a reflexão sobre o que são as representações sociais.

Quer E. Goffman, sugerindo que é nas passagens entre representações de papéis que encontramos formas híbridas de autenticidade e que ajudam a definir os indivíduos para além do que representam socialmente a cada momento; quer, por seu lado, B. Brecht, com o seu efeito de distanciamento, interrompendo a performance da ação e colocando a personagem numa zona intermédia de representação, mostram-nos o que está (ou quem está) nessas zonas híbridas. E é aqui que os dois autores na minha opinião se intersectam, pois as suas conceções exprimem uma posição política relativamente à sociedade, promovendo uma reflexão sobre o que estamos a ver ou a viver. Embora Goffman sublinhe a necessidade de papéis sociais bem definidos para que a credibilidade dos momentos sociais seja mantida, também sugere que é precisamente na fronteira entre a representação desses papéis (entre palco e bastidores) que a autenticidade do indivíduo se manifesta, ou seja, que descobrimos outras dimensões da identidade do indivíduo. Para Brecht é também nessa dimensão limiar entre a interrupção da representação do papel (entre personagem e ator) que descobrimos aspetos da identidade individual e social que nos conduzem a uma visão crítica da vida em sociedade.

Há constantemente, neste projeto, um encenar do momento, quer seja enquanto representação do papel social (Goffman), quer seja como efeito de distanciamento na ação (Brecht), sugerindo que a identidade é sempre uma construção (consciente ou inconsciente). Até mesmo na Parte III, na linha narrativa poética, isso se evidencia onde as memórias de Ana e Jorge se confundem

com as das personagens que os próprios representam noutras partes do filme, sugerindo que a nossa identidade é um processo de construção e desconstrução constante de momentos imaginados ou vividos, definindo a identidade como um conjunto de histórias vividas ou recriadas.

Também Antonioni, cineasta italiano, nos seus filmes e na relação com os atores procurava um estado de liminaridade, uma zona onde a identidade do personagem e do ator se confundiam. Daí o continuar a filmar as personagens/atores mesmo após a conclusão da cena (entre palco e bastidores).

[...] considero, porém, que justamente nos momentos em que os personagens abandonam a si mesmos (e quando digo personagens, digo também atores, porque muitas vezes eu acompanhava os atores sem que eles sequer se apercebessem, ou até mesmo quando acreditavam que o enquadramento havia terminado...[...] (Antonioni, *Aventura - Escritos* 2017, 69)

Antonioni procurava um momento de verdade ou de revelação da personagem nessa zona híbrida entre ação e descanso, entre identidades, provavelmente também para encontrar um olhar, um gesto, uma ação revelatória na transição, no lugar de ninguém.

[...] abria-se para mim a possibilidade de ver na tela movimentos espontâneos que talvez de outro modo eu não houvesse conseguido provocar [...] (Antonioni, 2017, 69).

É nestas interrupções, entre espaços, que *O Abraço* se manifesta ou que, pelo menos, eu sinto vontade de exercer a minha busca criativa. Procurar entre espaços, entre identidades, entre papéis, um lugar de definição mesmo que transitório, mesmo que infinitamente longínquo.

O conceito de liminaridade de que temos vindo a falar tem origem no pensamento de Arnold van Gennep, etnólogo e folclorista francês, na sua obra *Les Rites de Passage* (1909), onde descreve as fases de transição nos rituais: separação, margem (liminaridade) e agregação.

Posteriormente, Victor Turner, em *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (1969), desenvolve a ideia de liminaridade como estado de ambiguidade, de suspensão das estruturas sociais, em que os indivíduos não pertencem inteiramente a um espaço nem a outro. É

precisamente nesta zona intermédia que se situam os personagens de *O Abraço*, seja o imigrante que procura integrar-se, seja a criança que recusa desempenhar um papel que não sente como seu. A liminaridade aparece também nos espaços físicos escolhidos — o parque, a casa, o café — que se tornam lugares de transição e de memória.

Marc Augé, antropólogo francês, na sua obra *Non-Lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992), desenvolve uma conceção do espaço dupla, constituída pela interação entre *lugares antropológicos* — carregados de identidade, história e relações — e *não-lugares*, espaços de transitoriedade e anonimato, como aeroportos ou centros comerciais. Embora alguns espaços de *O Abraço* possam à primeira vista ser lidos como *não-lugares*, a vivência quotidiana e a memória transformam-nos em *lugares antropológicos*. O parque ou o restaurante tornam-se territórios de pertença e de afeto, contrariando a neutralidade da sua função inicial. O filme reforça, assim, a ideia de que é a experiência vivida e narrada que confere significado ao espaço.

Os lugares antropológicos promovem um sentido de identidade, ligação e experiência partilhada (vilas, cidades históricas ou espaços ligados a rituais e tradições), caracterizando-se pela capacidade de integrar a memória coletiva e as relações sociais, reforçando o sentimento de pertença entre os seus habitantes.

Os não-lugares, por seu lado, são uma marca daquilo a que Augé chama "supermodernidade", um estado de excesso de tempo, espaço e individualidade ligado sobretudo às grandes cidades. São espaços de transitoriedade, desprovidos de significado simbólico e importância cultural. São concebidos principalmente para a funcionalidade quotidiana e estão frequentemente associados à mobilidade global, ao consumismo e à aceleração do tempo na modernidade (hotéis, aeroportos, centros comerciais). Estes espaços dão prioridade à eficiência e ao anonimato em detrimento da ligação pessoal ou cultural.

Neste projeto, o apartamento da narrativa documental (Parte II) pode ser caracterizado como um espaço antropológico, na medida em que carrega afetividade e alguma história à vida daquela família. Por outro lado, eu argumentaria que o parque embora um local de passagem onde a vida pode ser transitória e anónima, pode ser considerado um lugar antropológico, na medida em que se insere num bairro residencial e tem características afetivas para os personagens que nele circulam, uma vez que são todos habitantes daquele bairro e construíram (e continuam a construir) memória naquele lugar ao habitá-lo com frequência. O mesmo se

passa com o restaurante, quer para a personagem Toni, quer para Ana e Jorge. No fundo, nesta história, os lugares, embora alguns, possam ter características de *Não-Lugar* são todos *Lugares Antropológicos* pela memória que neles já se criou. Estes lugares só ganharam vida própria e identidade para aquela família porque os seus membros se encontravam numa zona transitória de busca de sentido identitário num novo país. Ou seja, foi o habitar da zona limiar que lhes permitiu ganhar afinidade com os lugares em causa e torná-los assim parte da sua memória afetiva.

Também Simone Weil, noutra perspetiva, discute em *The Need for Roots* (1952), a necessidade humana fundamental de ligação com o lugar, comunidade e tradição, bem como as consequências do desenraizamento, seja por meio de guerra, deslocamento ou modernização. Weil acredita que sem raízes — uma conexão estável com uma cultura ou uma terra — as pessoas ficam desorientadas e alienadas. No entanto, ela também enfatiza as dimensões espirituais e éticas dessa necessidade, propondo que os indivíduos procurem uma ligação mais profunda não apenas com o seu meio físico envolvente, mas também com a justiça, a verdade e a comunidade.

A busca por essa ligação com a comunidade que envolve a personagem Toni (Parte I) e o próprio Jorge (Parte II), duas personagens desenraizadas e à procura de um espaço de pertença na nova sociedade onde vivem, coloca-os, muitas vezes, numa situação de instabilidade moral e emocional que pode acabar por lançá-los em ações ou atitudes precipitadas e desajustadas, tanto social, como moralmente. Talvez o seu conjunto de valores (a sua verdade) não esteja em sintonia com os valores da sociedade a que desejam pertencer. Esta incapacidade de se integrarem na sociedade ressoa com a crítica que Weil expressa no seu livro face à modernidade e à perda de identidade dos indivíduos nas sociedades capitalistas. Estas tendem a ser assépticas e desumanas, onde o objetivo é a funcionalidade e obtenção de lucro em detrimento das relações sociais e integração dos indivíduos na comunidade.

Ao longo do livro *A Poética do Espaço* Gaston Bachelard explora a ligação entre a memória e o espaço. Sugere que certos espaços, através da sua capacidade de evocar memórias, podem aproximar-nos do sublime, daquilo que está para além da experiência comum. Desta forma, o espaço torna-se não apenas um cenário, mas um participante da vida emocional e intelectual dos indivíduos. Os espaços que habitamos guardam fragmentos de quem somos, permitindo que sejam revisitados como memória. Isso manifesta-se visualmente na Parte III (Linha

Narrativa Poética), ao mostrar como os lugares evoluem para carregar camadas de significado emocional nos espaços visitados e habitados pelos personagens Jorge e Ana. Assim, o espaço funciona como veículo da memória e da identidade. Os espaços físicos (o café, o parque, o apartamento) carregam consigo significados simbólicos que ajudam na construção da identidade das personagens. Por exemplo, o café onde o casal troca os cd 's transforma-se num marco na sua história. Embora o local da troca de cd's na realidade (na narrativa do filme) aconteça num outro país, trazê-lo para aquele local (narrativa poética), que no presente faz parte do vida do casal, demonstra o caráter transitório da memória e como os afetos criam ligações imaginárias com o espaço, contribuindo para a definição de identidade. O parque e o apartamento, por seu turno, são lugares que Jorge e Ana vão preencher com histórias, tanto as narradas no filme quanto as vividas na sua relação real. O parque da Parte I é o mesmo parque que aquela família tantas vezes utilizou na sua vida quotidiana, enquanto o apartamento da narrativa documental (Parte II, Cena 1), é o mesmo apartamento do realizador e sua família – aquela família. Ou seja, as personagens, os atores, os locais de ficção e da realidade confundem-se entre si, criando a noção, do meu ponto de vista, que a identidade é uma amálgama de experiências e memórias e não um conceito linear fechado e regulamentado como a sociedade por vezes tende a criar, quando parametriza os comportamentos corretos e incorretos em contexto social.

O cinema tem, como Deleuze bem mostrou em *Cinema 2: Imagem Tempo* (1989), esta potencialidade de abandonar a lógica da ação e da causalidade direta, abrindo-se para um pensamento do tempo puro. A experiência do tempo e a crise da ação redefinem a maneira como as imagens nos fazem pensar. Esta abordagem tem ressonância em particular na narrativa poética (Parte III), onde o espaço e o tempo deixam de ser lidos de modo linear e orgânico, adquirindo uma profundidade onde se podem relacionar, numa amálgama, várias camadas de sentido de acordo com a interpretação que o sujeito lhe atribui.

3. O ABRAÇO: no limiar entre palco e bastidores

3.1. Premissas Dramatúrgicas: Processo de Construção

O projeto final de Mestrado de Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico que aqui apresento, é um exercício prático aplicado à especialidade escolhida: Realização e Dramaturgia.

Formalmente não pretendo apresentar um filme acabado, mas sim um exercício audiovisual à volta da ideia de um abraço. Este movimento afetivo de ligação entre dois seres servirá de pretexto para conduzir uma reflexão sobre a noção de pertença e identidade em contexto de deslocamento cultural e emocional.

Para tal, servir-me-ei de uma noção mais abrangente para sustentar e exemplificar a noção de pertença e procura de identidade. Refiro-me ao conceito de Liminaridade que é usado em antropologia e estudos culturais para descrever um estado ou condição de ambiguidade e indefinição, onde os indivíduos estão num espaço transitório entre dois mundos. No estado liminar o indivíduo encontra-se numa fase caracterizada pela incerteza e pela ausência de status social definido.

Embora estas zonas liminares sejam importantes no desenvolvimento da identidade do indivíduo, transportam consigo um desconforto, pois na maioria das vezes são indesejadas, sendo vistas como meras etapas de um caminho entre um lugar e outro, entre um estado emocional físico ou psicológico e outro. Acontece que, em particular na sociedade capitalista contemporânea, a pressão para se alcançarem objetivos de forma rápida, eliminando zonas de dúvida ou indecisão, está cada vez mais impregnada na nossa forma de perceber a vida, colocando o indivíduo numa busca ansiosa por um espaço seguro e claramente definido, um espaço de satisfação do desejo. Nesta zona de transição existem muitas vezes comportamentos desajustados ao meio social envolvente, provocados pela ansiedade ou necessidade de alcançar e abraçar o estado pretendido.

Goffman propõe uma análise dramaturgicada das interações sociais quotidianas, retratando os indivíduos como atores que desempenham papéis para um público. As suas interações sociais são performances para criar as impressões desejadas, coerentes com o papel que se desempenha. A ideia de Palco Principal (*Front Stage*) vs Bastidores (*Backstage*) que desenvolve, é especialmente pertinente neste projeto para ajudar a caracterizar esse espaço de limiar que fica entre o papel que desempenhamos (Palco Principal) num dado contexto social público e o momento de retirar a máscara social atribuída a esse papel e relaxar, deixando a encenação de lado (Bastidores).

O abraço servirá, assim, de ponte entre o *Front Stage* e o *Backstage*, momento entre a representação do papel social e o cair da máscara do respetivo papel.

O projeto filmado é composto por três partes:

Parte I - Linha Narrativa Ficcionalada

Parte II - Linha Narrativa Documental

Parte III - Linha Narrativa Poética

3.2. Storyline

Parte I - Linha Narrativa Ficcionalada

Um ator imigrante ilegal, a viver em Nova Iorque, vê-se envolvido num mal entendido, sendo acusado de abuso de uma criança quando exercia, mascarado de Mickey Mouse, a sua paixão de contador de histórias num parque público.

Parte II - Linha Narrativa Documental

Um ator e realizador imigrante legal vive com a sua família em Nova Iorque. Durante o processo de realizar um filme (O Abraço), no qual o seu filho participa como ator, confronta-se com a vontade deste último de não fazer parte do mesmo. O desconforto da criança prende-se com o facto de não se identificar com o papel que desempenha.

Parte III - Linha Narrativa Poética

Um casal sentado a uma mesa de café troca cd 's. Um hábito que se transformará numa amizade e mais tarde numa relação amorosa. Através de uma rememoração encenada, acompanhamos a vida deles até se transformarem na família que virão a ser, a família da linha narrativa documental.

3.3. Sinopse

Parte I - Linha Narrativa Ficcionalada

Depois de um evento para crianças num parque público como contador de histórias e enquanto arruma os seus pertences, Toni é abordado por uma criança (Axel), elogiando e agradecendo o seu trabalho. Axel está encantado com as histórias que Toni conta mas em particular com o seu fato de Rato Mickey. Enquanto a mãe, Stephanie, fala ao telefone ligeiramente afastada, Axel senta-se ao lado de Toni, num banco de jardim, pedindo-lhe para lhe dar as orelhas de Rato Mickey. Toni explica-lhe que não as pode oferecer, pois precisa delas para o seu trabalho. Ainda assim, num gesto de simpatia para com a criança, encontra na sua mochila umas orelhas de Rato Mickey extra que coloca na cabeça de Axel, que fica fascinado. Como forma de agradecimento e cheio de emoção, Axel abraça Toni. Nesse momento, Stephanie olha na direção do seu filho ficando em choque e incredulidade ao observar um homem desconhecido, de meia-idade, a abraçar o seu filho, acabando por chamar a polícia.

Parte II - Linha Narrativa Documental

Jorge (Toni na narrativa ficcionada), 45, brinca com a sua filha, Isabel, de 4 anos, no sofá da sala do seu apartamento. A brincadeira é física e há muito contacto entre os dois que se abraçam sucessivamente numa espécie de jogo.

A mãe, Ana, 42, chega a casa com o filho mais velho, Vasco (Axel na narrativa ficcionada), de oito anos. Depois de um diálogo entre o casal, onde o estresse das vidas profissionais e dificuldades financeiras vêm ao de cima, Jorge sai com Vasco para o parque. Aí, Vasco diz ao pai que não quer participar no filme do qual gravaram já algumas cenas, por não se sentir confortável em fazê-lo e por não gostar assim tanto do Rato Mickey, até porque ele prefere a Minnie. Jorge tenta dissuadi-lo, dizendo que é só um projeto para a escola e que não há nada com que se preocupar. Mas perante a intransigência do filho acaba por aceitar a sua renúncia ao projeto, afirmando que podem parar até ele estar mais confortável.

Parte III - Linha Narrativa Poética

Um homem, Jorge (Parte II), e uma mulher, Ana (Parte II), sentados à mesa de um café trocam cd 's. Este é o começo de uma amizade que irá resultar numa relação amorosa e que será vivida em Nova Iorque, onde o casal acabará por se estabelecer e ter dois filhos, Vasco e Isabel. Esta história será desvendada numa lembrança futura enquanto os dois conversam à mesa de café. Embora o espaço físico onde se encontram seja Nova Iorque, a situação recriada pertence a

outro espaço, em Portugal, e a um tempo passado, que a narração dará a perceber. No final, o casal abraça-se e segue por caminhos diferentes.

Durante a narração e para além da imagem dos dois a conversar, somos conduzidos por alguns dos espaços das cenas anteriores e por outros daquele bairro que fazem parte da vida deste casal no seu futuro. O parque, a casa onde vivem, a casa onde os seus filhos nasceram e o próprio sítio onde bebem café que representa o restaurante onde a personagem da cena ficcionada (Toni) trabalha, mas também um espaço onde o casal futuro muitas vezes passará. Todos estes lugares são no mesmo bairro de Nova Iorque que é, também ele, uma personagem deste projeto.

São duas sequências de cronologia linear (linha narrativa ficcionada e linha narrativa documental) e uma cena (linha narrativa poética) onde se suspende ou quebra a cronologia espaço-temporal das duas cenas anteriores. Estes três momentos são representativos do que poderá vir a ser uma média-metragem ou longa-metragem que terá em comum esse movimento afetivo, o abraço, e que simboliza a tentativa de integração de um emigrante numa cultura diferente da sua.

Na cena da linha narrativa ficcionada existe uma situação que conduz a uma reação extremada. O contacto físico da criança com o protagonista (Toni), provoca na mãe do rapaz (Stephanie) a ideia de que algo de muito errado aconteceu. De tal modo que os pais das crianças da festa retêm Toni até à chegada da polícia. Na minha interpretação, esta cena convoca a ideia de desfasamento entre os princípios ou premissas sociais e culturais da sociedade em que a cena se passa e o protagonista que, sendo de outra realidade social e cultural, não compreende o que fez de errado.

Por outro lado, enquanto contador de histórias para crianças, o protagonista veste-se de Rato Mickey que constitui, por si só, um símbolo da identidade cultural americana. O ideal do homem comum americano, tendo sido projetado para ser um personagem acessível, otimista e resiliente, qualidades que se alinham com a visão que os EUA tinham de si mesmos. O percurso do Rato Mickey reflete valores como trabalho árduo, perseverança e inovação, reforçando a ideia de que qualquer pessoa pode ter sucesso nos Estados Unidos.

Toni, ao vestir-se de Rato Mickey, consciente ou inconscientemente, incorpora esta narrativa do sonho americano. E ao passar este símbolo à criança e ao abraçarem-se de seguida, está

justamente a assumir um desejo de intersecção entre a sua cultura e a cultura de que pretende fazer parte.

No contexto social e cultural atual, um adulto de meia idade “brincar” aos contadores de histórias num parque, vestido de Rato Mickey e tocar fisicamente numa criança que não lhe é familiarmente próxima pode ser mal-interpretado. Em particular se analisarmos a personagem Rato Mickey no contexto que rapidamente assumiu após a sua criação. *Mickey Mouse* (como explica Miriam Bratu Hansen no seu livro *Cinema and Experience - Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, W. Adorno*, 2012) era, quando foi criado no final dos anos vinte do séc. XX, uma personagem revolucionária que servia de contraponto, inovação e visão alternativa a uma sociedade capitalista onde o homem comum se limitava a trabalhar para ganhar a vida. Mickey era, nesse sentido, disruptivo, permitindo ao indivíduo sonhar e poder imaginar a vida fora desses padrões, ao mesmo tempo que lhe dava esperança de adaptação às mudanças que a industrialização parecia começar a impor numa sociedade em transformação.

No entanto, o Rato Mickey, rapidamente foi absorvido pelo sistema capitalista e normalizado para um carácter alegre, saudável e otimista que hoje reconhecemos. Esta transformação (ou reciclagem normativa) equiparou o boneco a uma América capitalista, imperialista e dominadora, onde os valores tradicionais da família são opostos a comportamentos disruptivos da ordem e regras sociais e impeditivos morais ao progresso.

Nesta perspetiva, o abraço entre Axel e Toni não pode ser aceite se este último ainda não absorveu a nova cultura, pois se já o tivesse feito saberia que de acordo com a sociedade em que se insere, aquele contacto físico é disruptivo dos padrões sociais. Ou seja, ele é um prestador de um serviço, um desconhecido e não deve abraçar (ou tocar) uma criança sem autorização dos responsáveis por ela.

A linha narrativa documental serve para colocar em paralelo os dois personagens principais (Toni e Jorge) em situação de liminaridade. Ambos são emigrantes em situação precária e ambos procuram encontrar o seu espaço através da sua arte numa sociedade diferente. Se na linha narrativa ficcionada (Parte I) o contacto físico, num espaço público, entre uma criança e um homem parece ser socialmente inadequado, na linha narrativa documental (Parte II) esse aspeto é normal no seio familiar. A desadequação surge, no entanto, pela utilização filmada do seu filho que desempenha um papel no filme, no qual a criança não se revê. Vasco recusa-se a

fazer parte de uma narrativa de que não gosta e onde não se sente à-vontade, demonstrando já, apesar da sua tenra idade, uma forte personalidade e noção de identidade. Este sentido de enraizamento - de pertença e identidade - da criança contrasta com a falta de raízes da personagem da ficção (Toni), que se presta ao papel de Rato Mickey, por um lado, para estar mais próximo da sua atividade profissional de eleição (performer/ator) e por outro, como forma de ser aceite e integrado numa nova sociedade, exercendo um papel (contador de histórias) que à partida pode ser aceite no círculo social das famílias. Por seu lado, a criança da narrativa documental (Parte II), não quer ser algo com o qual não se identifica e não forçará um gesto que para si não faz sentido, demonstrando estar confortável e seguro com a sua identidade.

Muitas vezes, quando nos encontramos em situações transitórias, em que sentimos não pertencer ao lugar onde estamos, mas sentimos uma urgência de pertença, o desconforto que nos traz esse lugar de transição, híbrido e confuso, provoca situações algo estranhas, em que assumimos gestos precipitados cujo sentido pode ser mal compreendido. Esta situação decorre de um processo de comunicação social ancorada em papéis socialmente estabelecidos de acordo com as situações sociais e culturais de cada lugar, que encontra muitas afinidades com a teoria de Erving Goffman, segundo a qual, na nossa vida quotidiana, representamos diferentes papéis sociais, adequando a nossa “personagem” ou papel à situação em que estamos.

Para concluir o projeto audiovisual, apresento uma terceira parte que representa uma memória de uma história de amor (Linha Narrativa Poética) que, de algum modo, foi o alicerce para que se chegasse onde se chegou na vida daqueles personagens. Embora não haja uma relação direta com as duas outras narrativas, esta parte serve para abraçar os espaços físicos das cenas anteriores como espaços de memórias construídas por este casal e que ajudaram também na construção da narrativa do projeto, ao mesmo tempo que construíam as suas próprias vidas em conjunto.

O gesto do casal que conversa e troca cd's à mesa de um café, pode ser visto como um gesto simples, mas simultaneamente poderoso, que questiona o que significa pertencer a um lugar ou a uma cultura. A troca de cd's não é apenas uma troca material, mas um ato de partilha de histórias pessoais e memórias culturais, que representam a construção de um vínculo emocional profundo entre os dois, sugerindo talvez, que a integração (pessoal e cultural) acontece aos poucos, em gestos diários de humanidade e empatia, como o simples ato de partilhar algo importante com outro ser humano.

Esta cena não resolve um conflito dramático imediato, mas representa a ideia de que a identidade e o sentido de pertença não são construções lineares e instantâneas, mas antes um contínuo não-linear e transitório. Não quer isto dizer, que as relações mais linearizadas ou formais impostas ou definidas pela sociedade onde os papéis sociais se exercem com regras definidas, não sejam importantes no contexto da vida em sociedade. Mas deixar de lado o mistério das zonas híbridas na construção da identidade, quer individual quer do coletivo, é de algum modo amputar o processo de construção identitária.

3.4. Personagens

Toni (45)

Personagem central da narrativa ficcionada, Toni é um imigrante ilegal em Nova Iorque que trabalha num restaurante como empregado de mesa, ao mesmo tempo que tenta integrar-se na nova sociedade exercendo a sua atividade de eleição, através do trabalho como contador de histórias. Veste-se de Rato Mickey para entreter crianças num parque público, apropriando-se de um símbolo cultural americano que, no entanto, lhe escapa nos seus significados mais profundos. O seu gesto de proximidade — oferecer as orelhas de Mickey e abraçar uma criança — torna-se sinal do seu desenraizamento cultural: para ele, um ato humano de partilha; para a mãe da criança, uma transgressão. Toni representa a tensão entre o desejo de pertença e a rejeição que o imigrante muitas vezes enfrenta.

Jorge (45)

Jorge é ator e realizador, imigrante legal a viver igualmente em Nova Iorque. Tenta conciliar a vida familiar com um projeto de cinema, ao mesmo tempo que dá aulas de teatro. Ao filmar a família para o seu projeto cinematográfico, confronta-se com a recusa do filho em desempenhar um papel que não sente como seu. Jorge é simultaneamente criador e personagem, revelando a fragilidade da fronteira entre ficção e realidade, entre pai e realizador.

Axel / Vasco (9)

Na narrativa ficcionada, Axel é a criança que abraça Toni, gesto que desencadeia o conflito. Filho de Stephanie que o levou ao parque para assistir a um evento de um contador de histórias,

Toni. Na narrativa documental, Vasco, filho de Jorge, recusa continuar a participar no filme. A personagem, seja ficcional ou real, representa a autenticidade da identidade em formação: a criança não aceita papéis que não correspondem ao que sente, afirmando já uma noção clara de pertença.

Isabel (4)

Filha mais nova de Jorge e Ana, participa nas cenas documentais como presença afetiva, símbolo da intimidade familiar. A sua inocência e naturalidade contrastam com o desconforto do irmão, reforçando a ideia de que cada indivíduo, mesmo no seio da mesma família, encontra de forma distinta o seu lugar de pertença.

Ana (42)

Esposa de Jorge e mãe de Vasco e Isabel, jornalista de profissão, surge na narrativa documental como contraponto às dificuldades financeiras e quotidianas da família. Na narrativa poética, é protagonista da memória partilhada com Jorge, em torno da qual se constrói a história de amor e de pertença. Esta personagem cruza de forma simbólica a narrativa ficcionada quando aparece a tirar fotografias dos momentos que presencia no parque vestida com a mesma roupa que a voltaremos a ver à mesa do restaurante na Parte III. Ela é a personagem que visita pela primeira vez Nova Iorque e que atravessa o filme como uma observadora das narrativas. Ana simboliza a continuidade e a memória, que ancoram a identidade familiar.

Stephanie (35)

Mãe de Axel na linha narrativa ficcionada, é a personagem que desencadeia o conflito central ao interpretar o abraço como ameaça. Representa o elemento que confronta o protagonista, criando o conflito necessário para ativar a ação e, eventualmente, a consciência sobre o que aquele evento representa para Toni e o que nos diz sobre aquela sociedade.

3.5. Questões de Forma

Foram desenvolvidas três narrativas que se complementam, quer através da simples observação dos seus contextos colocados sequencialmente, quer através de motivos e padrões repetitivos que criam paralelismos entre as histórias. Personagens, atores envolvidos, que se cruzam de

uma história para outra, espaços comuns das diferentes cenas, ou gestos que se repetem de uma cena para outra (o abraço, por exemplo, comum nas três sequências), criando por si só uma familiaridade e ambiguidade entre as diferentes realidades.

O cinema dentro do cinema cria um distanciamento face ao que está a ser visto, rompendo com a quarta parede e contribuindo, do meu ponto de vista, para a reflexão do tema e da situação narrativa específica. Estamos sempre em representação de diferentes papéis sociais, em diferentes contextos (ou espaços) sociais e o distanciamento narrativo provocado por romper com a “quarta parede” no cinema ajuda a clarificar este aspeto - ouvir-se a voz da operadora de câmara perguntar se se pode começar a cena (Parte I, cena 2), por exemplo, ou o próprio ator/realizador a narrar em *voz off* a cena onde ele também está presente.

Em termos formais e técnicos, a diferença entre as linhas narrativas faz-se através da edição e da forma de filmar. Na narrativa ficcionada, os planos são vários para na montagem criar uma dramaturgia mais tensa e emocional. Na linha narrativa documental há apenas um plano para cada uma das duas cenas, promovendo o aspeto observacional e documental da própria narrativa. Na última parte, linha narrativa poética, o plano base dos personagens sentados à mesa de um café é um plano único, entrecortado com imagens do bairro onde o casal vive. Todo o projeto é filmado com telemóveis android (OnePlus e Zenfone 8) valorizando uma qualidade de imagem do *home movie* e aproximando o espetador de um entendimento das cenas mais ligado à realidade quotidiana.

A construção estética do filme assenta neste tipo de imagem crua e aspereza de som que o equipamento referido proporciona e que, na minha opinião, está em sintonia com uma narrativa documental do quotidiano (ainda que ficcionada) estabelecendo também relação imagética com os filmes que todos os dias as pessoas comuns fazem com os seus telemóveis. Este é também um elemento híbrido da construção do projeto, no sentido em que a imagem e os meios de a produzir encontram-se entre o cinema e o *home movie* conferindo, do meu ponto de vista, um carácter liminar à conceção do projeto, pois estamos sempre entre espaços não definidos ou reconhecidos claramente, entre cinema e filme caseiro.

A ideia da realização é assumir uma narrativa não-linear em que a presença do realizador se faz sentir participando na ação como personagem e assim rompendo com a chamada “quarta parede”. Este conceito faz tanto mais sentido, na medida em que a história é baseada na

realidade do criador do projeto e a sua utilização contribui para a liminaridade estética do projeto. Ao estarmos sempre entre a representação de papéis, a zona entre realidade e ficção é abraçada uma vez mais, suspendendo ou expandindo os limites da definição de papel ou personagem.

3.6. Os Espaços como Elementos de Liminaridade

Os espaços físicos onde as cenas se irão passar são também eles exemplificativos do tema, numa tentativa de tornar a narrativa ainda mais significativa pelo simbolismo dos espaços usados. Assim, na linha narrativa ficcionada (Parte I), o parque público pode ser visto como um microcosmos do estado liminar do emigrante: uma mistura de solidão e pertencimento, de observação e interação, um espaço onde ele encontra um reflexo do seu processo de transição e transformação. É um lugar que não pertence a ninguém em particular, mas a todos. Para o emigrante, que muitas vezes sente a ausência de um espaço "próprio" num país estrangeiro, o parque pode simbolizar um território neutro, onde barreiras sociais e culturais tendem a dissolver-se.

É também um símbolo de liberdade, um espaço aberto onde as dificuldades de integração são atenuadas, nele não há classes sociais nem diferenças sociais (étnicas, de género), é um espaço de comunhão e encontro. O facto do parque ser o espaço onde Toni exerce a sua atividade, com o intuito de se integrar e ser aceite na nova sociedade, é para mim simbólico da tentativa de pertencer e encontrar o seu lugar na terra que abraçou. Por outro lado, não deixa de ser curioso e significativo que o parque escolhido para o efeito tenha grades de separação entre os diversos espaços lúdicos. Há vedações entre o espaço do relvado onde o contador de histórias leva a cabo o seu evento; entre o banco de jardim onde ele se senta para descansar após o seu trabalho e onde é abordado por Axel, e entre o setor dos repuxos onde as crianças podem brincar, por exemplo. Ou seja, este parque (tal como a sociedade americana) está cheia de zonas vedadas e com regras próprias onde os indivíduos circulam e onde é suposto saberem o comportamento a ter em cada uma das partes.

O espaço da casa, na cena da linha narrativa documental (Parte II), por seu turno, representa um lugar seguro no meio de um ambiente muitas vezes estranho e incerto. É o lugar onde ele se pode libertar das pressões externas, como por exemplo as barreiras culturais e linguísticas,

encontrando continuidade com a sua identidade e raízes. Essa continuidade pode oferecer conforto e reforçar o sentido de pertença à sua cultura, mesmo em contexto de transição.

Simbolicamente, a casa pode ser vista como uma espécie de zona liminar ou lugar antropológico - como definido por Marc Augé -, um espaço afetivo com identidade e história, onde o imigrante está simultaneamente ligado ao passado (às memórias e tradições do lugar de origem) e ao futuro (à adaptação e aos desafios no novo país). É um espaço onde essas duas forças coexistem em tensão, em particular tendo o herói filhos, que naturalmente o confrontam na definição das suas identidades já marcadas por um processo de aculturação mais afirmado.

Na linha narrativa poética (Parte III) encontramos espaços exteriores daquele bairro onde todo o filme se passa e que são simbólicos e emocionalmente relevantes, tanto para o criador deste projeto como para a sua família (também atores do filme). Revisita-se o restaurante onde o protagonista (Toni) da narrativa ficcionada (Parte I) trabalha, e partilham-se espaços do bairro onde a história daquela família se foi construindo, criando memória identitária e sentido de pertença, a estrutura fundacional da identidade do casal futuro (Ana e Jorge).

Os espaços daquele bairro são, por isso, para mim, elementos muito importantes desta narrativa. São espaços afetivos para aquele casal, espaços que fazem parte da história deles enquanto família que emigrou para aquela cidade e que sempre viveu naquele bairro.

As narrativas ficcional e documental não poderiam existir sem a história deste casal.

Os espaços afetivos são por si só motor da criação e parte integrante da vida de um indivíduo e da sua família, acrescentando riqueza às diferentes narrativas neste processo de contar uma história de integração numa nova cultura. Hoje, depois do filme filmado e editado, é impossível pensar no bairro, sem pensar nas histórias ali vividas, quer pelos atores, quer pelas personagens. Este aspeto é uma descoberta extraordinária, na medida em que, tendo dedicado tanto tempo àquelas personagens e àqueles espaços, sinto que eles já não são parte do filme exclusivamente, são memória sem o caráter de ficção ou documentário. No fundo, parece-me, a identidade cria-se na experimentação da vida do dia-a-dia, na troca de experiências entre indivíduos, nos espaços e nos contextos vividos.

O casal revisita o início da sua história (a troca de cd's) enquanto já sabemos que a relação deles evoluiu para algo mais significativo: um casamento, filhos e uma vida em comum. Essa

retrospectiva não é só uma lembrança, mas também uma forma de atribuir significado às escolhas que fizeram ao longo do tempo.

Assim, a memória é muito mais do que uma ferramenta narrativa. É um suporte à exploração das noções de identidade e de pertença e do que significa viver entre mundos.

A simbiose das experiências individuais, familiares e culturais, lembra-nos que a nossa identidade não é fixa nem linear, mas construída a partir das camadas de memórias que acumulamos, reinterpretemos e compartilhamos ao longo da vida.

4. METODOLOGIA

4.1. Produção

No desenvolvimento deste projeto dois aspectos estiveram sempre presentes: em primeiro lugar, a adequação dos meios de produção às necessidades estilísticas do projeto cinematográfico; por outro, a adequação do projeto às limitações orçamentais da produção.

No caso do primeiro aspeto, a adequação das necessidades estilísticas ao tema do projeto é algo que me interessa desenvolver nas obras que crio, pois considero que esta funciona como uma camada de leitura de relevo na coerência do projeto artístico. Os meios de produção empregues deverão estar em sintonia com o tema a desenvolver, por um lado viabilizando a sua execução e, por outro, proporcionando uma leitura coerente dos elementos trabalhados na obra. Se conseguir criar um objeto artístico em que o tema ressoa com a forma como o projeto é concebido a nível dos meios utilizados, parece-me evidente que a obra será mais consistente.

Por seu lado, o orçamento é chave numa produção artística e sempre me pareceu que é possível desenvolver projetos artísticos com orçamentos inferiores àqueles que são, por norma, estabelecidos no cinema. Não quero com isto dizer que a qualidade dos meios de produção não seja importante na produção cinematográfica, mas também me parece que o desenvolvimento tecnológico e a massificação do consumo tecnológico permitiu nos últimos tempos o acesso a meios de produção que anteriormente não estariam disponíveis, facilitando - no caso do cinema - a produção de filmes com orçamentos substancialmente mais reduzidos do que há alguns anos atrás.

Assim, as linhas narrativas definidas anteriormente são, neste projeto, tratadas e filmadas como objetos videográficos para um potencial filme. Cada linha narrativa corresponde a uma cena (ou duas) filmadas e todas foram filmadas com telemóvel num contexto artesanal.

4.2. Processo de Trabalho na Criação de *O Abraço*

Após a criação da ideia do filme ao longo do último semestre do Mestrado de Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico em que nas aulas de Realização foram levantadas questões para ajudarem a formalizar um tema geral para o projeto, as ideias foram surgindo de acordo com a estética que pretendia desenvolver e que estava em sintonia com os meios de produção disponíveis e a forma que sentia que este projeto deveria ter (já abordada).

Desde sensivelmente Janeiro de 2025 que venho desenvolvendo a ideia para o filme. O guião, por seu turno, ao contrário do que se poderia pensar, não foi o passo mais óbvio, mas sim tentar perceber se a conjugação dos elementos de produção rudimentares faria sentido para este projeto. Não só em termos teóricos mas essencialmente em termos de aplicação prática. Já tinha realizado projetos com telemóvel, mas precisava de encontrar o conceito do filme que fizesse sentido a sua utilização. Sabia que queria falar de liminaridade e de lugares de transição e esse facto levou-me à emigração, uma condição pessoal e na qual tenho vindo a refletir dada a minha própria condição. Quando surgiu a ideia de um abraço percebi que fazia todo o sentido a utilização desses meios de produção e que dramaturgicamente era um gesto suficientemente metafórico para ser explorado.

Agora estava em condições de pensar no guião. Foi então que surgiu a ideia de um projeto em três partes, com narrativas diferentes, que sintetizassem a questão da liminaridade. Por outras palavras, estando eu interessado em formalizar uma zona híbrida de transição entre espaços ou estados, teria de passar por várias formas cinematográficas que combinadas dessem a ideia de interceção e que representasse o que estar entre espaços, entre culturas significa. A partir daqui o guião começou, naturalmente, a ganhar forma.

Em Maio de 2025 comecei a ensaiar com os atores e a explorar hipóteses de representação. Rapidamente percebi que embora fosse importante escrever o guião para ter uma base estruturada, as improvisações surgidas durante os ensaios eram mais ricas do que o que poderia escrever, em particular no que se refere à narrativa documental.

Encontrar os locais exteriores adequados também foi um processo relativamente orgânico, na medida em que as imagens que surgiam na escrita do guião já acompanhavam esses lugares.

Houve apenas um contratempo relativamente a este aspeto, uma vez que o parque, onde pensei inicialmente filmar, entrou em obras na altura da rodagem (Junho de 2025) e tive de repensar esse local. Um imprevisto que se revelou, no entanto, uma oportunidade, uma vez que permitiu olhar para o parque escolhido posteriormente para a rodagem como a opção acertada. Não só era um local mais próximo da realidade afetiva da família do filme, como havia um aspeto do parque que transportava um simbolismo ainda mais significativo para o filme. O novo local, mais pequeno e com grades que dividem os diferentes espaços lúdicos, permitiu filmá-los como representações das compartimentações sociais. Um feliz acaso.

A equipa de produção, embora reduzida (uma operadora de câmara, um assistente de realização, um assistente de produção) não foi um obstáculo, na medida em que a planificação permitiu filmar poucas cenas por dia e em espaços que embora públicos (restaurante e parque) foram relativamente controlados para não criar disrupções inesperadas. O único fator fora do nosso controlo foi o Tempo, que nem sempre se manifestava como previsto. Tivemos que cancelar um dia de filmagens quando já havia começado a rodar e adiar várias vezes a rodagem das cenas em falta.

Para a pós-produção, e não tendo eu conhecimento técnico, nem meios para o fazer sozinho, recorri a um editor amigo, mas cuja disponibilidade era limitada. Por esse motivo, planeei a edição de som e imagem em papel (ver listas de edição em anexo) e durante o mês de Agosto encontrámo-nos regularmente para pôr em prática a planificação de edição.

5. REFERÊNCIAS CINEMATOGRÁFICAS

Olho para *Close Up*, de Abbas Kiarostami, como o primeiro filme onde o cinema dentro do cinema me marcou mais, validando um tipo de cinema que esteticamente me agrada.

No entanto, a meu ver, os elementos estéticos deste meu projeto encontram maior ressonância com o cinema do realizador Jonas Trueba que frequentemente mostra o processo de filmagem. Filmes como *Volvereis* (2024), *Tenéis que Venir a Verla* (2022); *Los Ilusos* (2013), *La Reconquista* (2016), criam a ideia de um cinema dentro do cinema. Embora os temas específicos dos seus filmes não tenham diretamente a ver com o meu projeto, a sensação de ambiguidade que as suas personagens sentem, bem como a indecisão em que constantemente vivem, aproximam-nos deste projeto. Também a passagem de um tempo ficcionado para um tempo

documental - aparentemente real -, bem como o facto dos espaços físicos transportarem simbolicamente o estado de indefinição dos personagens, são técnicas ou ferramentas que gosto de utilizar e que estão presentes neste projeto.

William Greaves, com o seu *Symbiopsychotaxiplasm*, um filme de documentário ficcional de 1971, redescoberto na década de 80, é uma referência importante, na medida em que os elementos usados pelo realizador são também eles muito próximos do que pretendo veicular com este projeto. O cinema dentro do cinema, o realizador que se filma a si próprio a filmar uma cena ficcionada, as questões de produção e éticas que vão surgindo ao longo da rodagem e registadas em câmara pela equipa do filme, à revelia do seu realizador e mentor, encontram algum paralelismo com o meu projeto. Por exemplo, a intervenção do realizador nas cenas e, portanto, a desconstrução da ilusão, está sempre presente. De igual modo quando o Vasco (personagem do rapaz na Parte II), numa conversa íntima no parque, confessa ao seu pai/realizador (Parte II, cena 2) que não quer continuar a participar no filme. Embora sejam temas diferentes, há, sem dúvida, elementos estéticos que podem funcionar como uma influência.

De referir ainda o realizador taiwanês Hou Hsiao-Hsien cuja influência se faz sentir na sua exploração da memória fragmentada das narrativas nos filmes *Millenium Mambo* (2001) e *Three Times* (2005), bem como por aspectos técnicos da realização que privilegia planos-sequência prolongados e câmara fixa ou movimentos subtis, permitindo que a ação se desenrole dentro do quadro de maneira naturalista.

Por último, o cinema de Hong Sang-Soo (Realizador sul coreano), em particular pelo uso de um *realismo doméstico*, onde os espaços das cenas são muitas vezes espaços de casa ou lugares públicos do quotidiano, e onde as personagens se encontram para conversar. Em *Woman is the future of man* (2004) ou “*Ha*” (2010), a repetição das cenas com pequenas variações promove muitas vezes a reflexão sobre o próprio cinema, algo que *O Abraço* tem na sua essência estética e formal.

Devo, igualmente, notar que a minha experiência no teatro confere, conscientemente, uma natureza muito teatral a este projeto em que a realidade se confunde com a ficção e onde isto é usado para criar. Penso, por exemplo, em certos filmes de Miguel Gomes, o seu *O Meu Querido*

Mês de Agosto (2008), como uma referência que me ajuda a visualizar a noção de teatralidade no cinema e o rompimento com “a quarta parede”.

6. CONCLUSÃO

Iniciei este mestrado sem expectativas e sem ideias pré-concebidas relativamente ao que fazer e esperar durante este percurso de dois anos, apenas com a vontade de me confrontar com o cinema dos outros, nas suas ideias, nas suas formas de olhar o mundo num espaço que expectava de pesquisa e pensamento. Descobrir, portanto, para além do meu desejo de expressão através do cinema, o que podemos encontrar neste espaço de intersecção de conhecimentos e de experiências. No fundo, permitir uma troca ou uma contaminação que se torne parte integrante do processo criativo. Não deixa, por isso, de ser curioso que o projeto final que aqui trago tenha por título *O Abraço*, tão representativo do que foram estes dois anos no Mestrado em Desenvolvimento de Projecto Cinematográfico para mim e num período onde pessoalmente abracei novas transições - de país, de culturas, de experiências. Não fazia ideia o que iria encontrar e muito menos o que poderia vir a criar. Assim, olhar para o resultado de *O Abraço* como uma expressão do meu percurso de vida transformada artisticamente é um lugar bom de estar. Desconfortável, transitório, mas também fortemente inspirador.

Chegado ao fim deste percurso, importa reconhecer então que *O Abraço* é algo mais do que um exercício prático de realização: é, para mim, um espaço de reflexão sobre a identidade em trânsito e sobre os mecanismos sociais que moldam a perceção do outro. Onde se cruzam experiências pessoais, conceitos teóricos e escolhas estéticas, sempre a partir da ideia central de pertença em situação de deslocamento. Ao longo do trabalho, a noção de liminaridade mostrou-se fundamental para pensar personagens, espaços e narrativas.

Através das três linhas narrativas — a ficcional, a documental e a poética —, o projeto confronta-se com a condição liminar do emigrante, permanentemente entre papéis, entre culturas e entre espaços. O gesto central do abraço assume-se, portanto, como metáfora dessa fronteira: no parque, surge como mal-entendido que expõe o desencontro entre códigos culturais distintos; em casa, inscreve-se na intimidade da relação familiar; na evocação final, transforma-se em memória e possibilidade de futuro.

Parece-me também, que é na articulação entre as perspectivas teóricas de Erving Goffman e Bertolt Brecht que o projeto encontra o seu mais pertinente fundamento estrutural, para compreender como se constroem e se questionam os papéis sociais, bem como uma oportunidade de reflexão crítica sobre o mundo. Quer seja, entre *palco e bastidores* (Goffman), quer seja nas interrupções da ação performativa do efeito de distanciamento (Brecht), encontramos nos dois autores um interesse por zonas transitórias que permitem a reflexão sobre a sociedade e os mecanismos que a estruturam.

O filme organiza-se, assim, em torno de um gesto simples que, colocado em diferentes contextos, procura expor um pouco a complexidade de viver entre mundos. No parque, quando Toni, já fora do papel de Mickey, mas ainda marcado pela sua máscara, recebe o abraço da criança, aquilo que para ele é um momento de partilha, transforma-se, aos olhos da mãe da criança (Stephanie), numa ameaça. Esse desencontro expõe a fragilidade de quem procura integrar-se numa cultura que não domina, confirmando a leitura de Goffman sobre a oscilação constante entre palco e bastidores: Toni ultrapassa inadvertidamente a fronteira do papel social esperado e, nesse deslize, torna-se suspeito.

Por outro lado, quando quebro a transparência linear dessa linha narrativa (Parte I) com intervenções em *voz off* (narrações), interrupções e a presença subentendida da câmara, procuro propor um olhar crítico sobre a ação, e é de Brecht que me lembro e dos seus mecanismos de distanciamento que permitem questionar as próprias convenções que estruturam a cena social. O que poderia ser lido como um momento de ternura revela-se, sob este olhar, um ponto de fricção cultural, onde se confrontam valores distintos sobre proximidade, contacto físico e papéis atribuídos ao adulto e à criança. O abraço deixa de ser apenas emoção imediata para se revelar como construção social sujeita a preconceitos, regras e estigmas, convidando o espectador a interrogar a sua própria forma de olhar. Essa mesma tensão reaparece em casa, onde o abraço entre pai e filha é legítimo e íntimo, e onde a câmara, ao registar o quotidiano, mostra que também no espaço doméstico se contam histórias, e que essas podem ter várias formas e camadas, quando mostro que estamos a fazer um filme e que existem outras pessoas para além dos personagens da cena. O assistente de realização, a diretora de fotografia, também eles personagens deste projeto e no fundo do filme no seu todo. O filho, Vasco, que recusa participar na ficção (Parte II, Cena 2) porque não se revê no papel mostra, com clareza, que a identidade não pode ser forçada ou encenada contra a vontade de quem a vive. É precisamente nesta recusa que se confirma a pertinência de Goffman: o papel social só é sustentável se o

indivíduo aceitar a lógica da performance; caso contrário, rompe-se o contrato tácito entre ator e público, questionando uma vez mais a noção de identidade presa a formas estanques impostas pela sociedade.

Finalmente, na narrativa poética, a memória do casal que se recorda da sua história em torno de cafés e CDs prolonga esta reflexão. Contar histórias deixa de ser apenas um gesto cinematográfico para se tornar parte da vida comum: na oralidade, no cinema ou na recordação, narrar neste filme, é sempre dar forma a experiências liminares, num processo de construção de identidade. O gesto do abraço reaparece como memória partilhada e como possibilidade de futuro. Aqui, já não se trata do erro (linha narrativa ficcionada) ou da resistência (linha narrativa documental), mas da inscrição de um percurso comum em lugares carregados de significado. Tal como propõe Bachelard, o espaço torna-se depositário de identidade e pertença; e tal como sugere Brecht, não é a ilusão da cena que importa, mas a consciência de que aquilo que vemos é construção, é evocação, é escolha. Nesta narrativa poética, suspende-se, portanto, a noção de espaço e tempo e constrói-se um momento que pertence à memória e que se encena com imagens do bairro, e dos locais das outras histórias do filme e também dos atores e personagens que nos acompanharam ao longo da obra. São todos parte desta história contada em vários tons e todos constroem uma identidade que já não é do protagonista, nem de nenhum dos outros personagens em particular, mas pertence à família, à equipa de filmagens, aos atores, essa comunidade que se juntou para construir este projeto.

Há uma dimensão política e estética que me importa sublinhar. Ao longo do filme, o gesto do abraço vai mudando de sentido conforme o contexto social em que aparece. No parque é suspeito e mal interpretado porque um imigrante transgride as fronteiras invisíveis da performance social, em casa é íntimo e brincado como parte integrante da comunicação afetiva e no final quando o casal se abraça, o gesto já não é regulado pela suspeita nem por códigos exteriores. É um gesto de pertença construído, resultado de escolhas, memórias e afetos. Procuro assim sugerir que a integração social e a criação de identidade não acontece por decreto nem pela aceitação passiva de papéis sociais impostos; constrói-se através da partilha quotidiana, das pequenas histórias que se trocam, dos vínculos que se criam e igualmente dos papéis sociais impostos e aceites que todos os dias em sociedade também executamos. Mas sem a ferocidade da lógica capitalista e securitária que define a pertença como obediência a regras externas, mostrando antes que ela também pode nascer de gestos afetivos que resistem a essa normatividade.

Esteticamente parece-me haver um movimento de despojamento formal. Na primeira parte o filme é construído sobre os pressupostos clássicos de plano contra plano numa edição que visa marcar a tensão da narrativa. Na segunda parte, são planos únicos observacionais, em que o realizador procura deixar a ação acontecer sem a sua aparente intervenção na cena, para na terceira parte se terminar com um despojamento da imagem e dos sons quotidianos que invadem o plano. A vida lá fora entra por uma janela, sem cuidados especiais, ruidosa e autêntica. Esta intenção, mais uma vez, sugere que a vida não pode ser apenas compartimentação, é importante deixar que as histórias aconteçam, sem grandes filtros. *O Abraço* é, assim, também um ato de construção estética e política como síntese de ficção, documentário e memória. O cinema a contaminar-se de formas estéticas e até de meios de produção rudimentares e pouco ortodoxos (a utilização do telemóvel para filmar o projeto).

Por fim, *O Abraço* não se limita a ilustrar a condição de quem vive entre culturas; ele próprio habita esse espaço intermédio, confundindo ficção e documentário, quotidiano e memória, palco e bastidores. Através da figura recorrente do contador de histórias — seja Toni no parque, Jorge diante da câmara ou o casal que evoca o seu passado —, o projeto mostra que é no ato de narrar histórias sejam elas ficcionais, documentais ou resultado da memória criativa que se funda a possibilidade de identidade. E é nesse lugar instável, onde procura a sua verdade. A pertença, a identidade, não é um destino fixo, mas uma construção contínua feita de histórias, afetos e olhares críticos sobre o mundo. O próprio cinema, direi eu, poderá também caber nesta noção de identidade.

Como nota final, quero sublinhar que este trabalho de projeto audiovisual, um projeto em desenvolvimento para um potencial projeto cinematográfico, deu-me a possibilidade de experimentar formas de fazer cinema que são um pouco a minha identidade como criador. Sem grandes expectativas, mas com uma grande necessidade de comunicar algo próprio e cuja forma seja o resultado do meu percurso como criador (no teatro e no cinema) em que o acumular das experiências pessoais e artísticas se manifeste naturalmente no processo. Sempre com a noção que as circunstâncias são para mim oportunidades de criação.

Este trabalho sempre foi perspectivado como um trabalho prático de experimentação e o seu resultado não pretende sair dessa esfera, mesmo tendo encontrado no tema - liminaridade - paralelismos teóricos que estruturam o trabalho.

Gostaria que este objeto fílmico pudesse funcionar autonomamente, mesmo não perdendo o seu carácter de pesquisa e desenvolvimento de projeto cinematográfico.

Este percurso foi para mim exatamente o que o título do mestrado sugere: um desenvolvimento do meu processo criativo na área do cinema, permitindo que as imagens, os sons, as formas se constituíssem, sugeridas por uma ideia que resultasse num tema e mais tarde num filme. Ainda me parece prematuro afirmar o que significará artisticamente este projeto no meu percurso como criador. Isto é, que influências ou que perspectivas pretendo continuar a explorar para o futuro, pois estou demasiado próximo do tempo da criação do objeto para que perceba o que efetivamente foi construído e o que daqui poderá ser fértil em projetos futuros ou em metodologias criativas futuras. A experiência da sua execução/criação é o que mais me imprime sentido neste momento. Foi praticamente um ano a pensar neste projeto audiovisual e os mecanismos para chegar até aqui são o que mais me fica se tiver que refletir retrospectivamente. Um ano a viver com estas histórias, estas personagens. Estes temas a saltarem de uma forma para outra e a resultarem em várias outras, até chegarmos a esta, a de *O Abraço*.

A condição de liminaridade é comum a todos nós. Em algum momento nos colocámos ou “visitámos” esse espaço de transição entre lugares e por isso não será certamente exclusivo dos emigrantes. Creio, ainda assim, que existem indivíduos que trilham os espaços híbridos mais regularmente do que outros e parece-me, hoje, que eu talvez seja dessa natureza. Se há algo concreto e pessoal que *O Abraço* ajudou a consciencializar é precisamente essa condição de viajante dos espaços de passagem. Uma busca de sentido que se prolonga nas zonas híbridas e que – tal como neste projeto – empurra tudo à sua volta para esse lugares. Talvez esteja aí uma razão para que tudo neste objeto fílmico seja liminar. Do tema, aos meios envolvidos, aos personagens, aos locais que habitam no filme, à mistura de narrativas, à forma de criar. Tudo é liminar, tudo está num espaço inacabado, transitório, de busca.

7. BIBLIOGRAFIA

Antonioni, M. (2017). *Aventura Antonioni*. Voa!

Augé, M. (1992). *Non-Lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Éditions du Seuil.

Bachelard, G. (1964). *The poetics of space* (M. Jolas, Trans.). Orion Press.

Brecht, B. (1963/1964). *Estudos sobre teatro* (F. P. Brandão, Trans.). Nova Fronteira.

Brecht, B. (1969). *Brecht on theatre: The development of an aesthetic* (J. Willett, Ed. & Trans.). Hill and Wang.

Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image*, (H. Tomlinson e R. Galeta). University of Minnesota Press.

Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life* (1st Anchor Books ed.). Anchor Books.

Goffman, E. (1963) *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*, (M.B. Mello Leite) LTC Editora.

Hansen, M. B. (2012). *Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. University of California Press.

Turner, V. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Transaction Publishers.

Van Gennep, A. (1960). *The Rites of Passage*. University of Chicago Press.

Weil, S. (1952). *The Need for Roots: Prelude to a declaration of duties toward mankind*. Routledge & Kegan Paul.

8. ANEXOS

8.1. ANEXO I: GUIÃO “O ABRAÇO”

O ABRAÇO

de

Pedro Carmo

Março de 2025

«O eu, (...), enquanto personagem representada, é um efeito dramático que surge de forma difusa numa cena apresentada e a questão essencial (...) é saber se será aceite como credível ou rejeitado como falso.»

E. Goffman

PARTE I

EXT. RESTAURANTE – DIA

Num bairro residencial da cidade de Nova Iorque, Toni, de avental, aproxima-se de uma mesa na esplanada de um restaurante e retira para um tabuleiro duas chávenas de café vazias. Limpa a mesa e retira-se, deixando a mesa vazia.

EXT. RESTUARANTE – DIA

Toni sai apressado do restaurante colocando a mochila às costas. Passa por Alfredo que está no exterior do restaurante a fumar.

TONI
See you tomorrow!

ALFREDO
See ya! Have fun!

Toni atravessa a estrada a correr e segue em passo apressado pelo passeio.

EXT. PLAYGROUND – DIA

Toni vestido de Rato Mickey, sentado num banco de jardim fixa o infinito. À sua volta, de pé, adultos apontam os telemóveis na sua direção.

Flashback.

EXT. PLAYGROUND – DIA

Crianças sentadas na relva rodeiam Toni vestido de Rato Mickey e aplaudem, enquanto este agradece com vénias. Os pais das crianças de pé também aplaudem.

EXT. PLAYGROUND – DIA

Toni sozinho ainda vestido de Rato Mickey arruma objetos (frasco de bolas de sabão, serpentinas, balões vazios) numa mochila. Axel, 7 anos, aproxima-se.

AXEL
I like your stories.

TONI
Oh, thank you!
I'm glad you had fun!

AXEL
Mickey Mouse is my favorite.

TONI

I know, mine too! He's the best!

AXEL
Can I ask you something?

TONI
Sure.

AXEL
Can I have your Mickey Mouse ears?

TONI
I can't give you my ears because they're part of my costume and I need it to work.
But you know what, maybe I can find something here in my bag!

Toni retira um par de orelhas de Rato Mickey da sua mochila.

TONI
Stand up. Close your eyes.

Axel fecha os olhos.

Toni coloca as orelhas de Rato Mickey na cabeça de Axel com particular cuidado e atenção tornando o momento especial.

Axel contem o entusiasmo e excitação para não estragar o momento. Ele quer mesmo sentir o que é ser um Rato Mickey.

TONI
Open your eyes now.

Axel abre os olhos.

TONI
So?

Axel não sabe o que dizer. A sua cara lentamente abre-se expressando um tímido sorriso. Os seus olhos revelam lentamente a alegria que sente. Impulsivamente abraça Toni em forma de agradecimento. Toni corresponde ao abraço num momento de grande ligação entre os dois.

Neste instante, Stephanie, a mãe de Axel, que falava com uma amiga noutra zona do *playground*, olha na direção do seu filho ficando perplexa com o que vê. Dirige-se apressadamente para os dois.

STEPHANIE
What are you doing?
Are you out of your mind?!

Toni imediatamente desfaz o abraço.

STEPHANIE
You can't do this!

Why were you touching my son?!

Recolhendo o filho para perto de si. Tocando e abraçando Axel de forma protetora.

STEPHANIE

I saw you!

Fim do flashback.

EXT. PLAYGROUND – DIA

Stephanie – que se encontra no grupo de adultos que circunda Toni - olha para Toni sentado no banco de jardim através do ecrã do seu telemóvel. Toni olha para Stephanie sem saber o que dizer.

Os olhos de Stephanie fixam o ecrã.

Flashback.

EXT. PLAYGROUND – DIA

Stephanie olha para o seu filho abraçado a Toni. Do seu POV as mãos de Toni acariciam as costas de Axel. O seu braço direito vai descendo até ao fim das costas.

Stephanie avança para eles.

STEPHANIE

What are you doing?

Are you out of your mind?!

Fim do flashback.

EXT. PLAYGROUND – DIA

Toni sentado no banco de jardim de cabeça baixa, os adultos - pais das crianças da festa - continuam à sua volta com os telemóveis apontados na sua direção. Ouve-se um carro da polícia a chegar.

PARTE II

INT. APARTAMENTO/SALA – DIA

Jorge (Toni na Parte I) brinca no sofá com Isabel (4 anos). Há muito toque entre os dois, a fisicalidade da brincadeira entre pai e filho é grande.

Abre-se a porta da rua e entra Ana (42) acompanhada do filho Vasco (Axel na Parte I). Isabel ao ver a mãe e o irmão corre para eles a abraça-los. Imediatamente Vasco e Isabel seguem para o quarto deles deixando os adultos na sala sozinhos. Enquanto Ana se instala em casa andando de um lado para o outro, pousando os seus pertences e arrumando algumas coisas, Jorge mantém-se sentado no sofá.

JORGE
Que tal?

Silêncio.

ANA
O Vasco quer falar contigo.

JORGE
Eu sei. Já vamos.

ANA
Foste ao super?

JORGE
Está aí jantar feito.

ANA
Vais dar aula?

JORGE
Hum.
Apanhei uma multa no metro.

ANA
Tás gozar?
Outra vez! Mas porquê?

JORGE
Estavam as máquinas todas avariadas.

ANA
E não estava lá ninguém?

JORGE
Não vi, ía a correr.

Jorge levanta-se dirigindo-se à porta da rua. Enquanto se calça.

ANA

Essas tangas das multas, Jorge, já não se aguenta.
É sempre a mesma coisa. Cena de puto!

JORGE

Não pago é nada!

ANA

Isso é ridículo! Não faz sentido!
Acabas sempre por pagar mais do que se passasses o cartão!

JORGE

Eu não vou pagar nada.

ANA

Parvoíce!

JORGE

Vasco, bora aí!

Vasco sai do quarto, calça-se.

ISABEL

Então e eu?

JORGE

Tu ficas aí com mamã. Depois vamos todos.

Jorge e Vasco saem.

Ana olha para o sofá e vê que está uma câmara a gravar.

ANA

Olha lá, tu estás a gravar isto? Mas isto agora é o Big Brother?

Ana desliga a câmara.

EXT. PLAYGROUND – DIA

Sentados num banco de jardim, Vasco e Jorge conversam. Vasco balança o pé na sua scooter. Não se ouve o que dizem, os sons do parque sobrepõem-se: pássaros, crianças a brincar, carros na estrada contíguas ao parque.

Jorge passa a mão na cabeça do filho, este levanta-se e afasta-se do pai a balançar na scooter. Jorge segue-o com alguma distancia. Até desaparecerem de campo ouve-se a conversa que tiveram.

JORGE

E na escola?

VASCO
Também.

JORGE
E estás a gostar de fazer o filme?

VASCO
Sim.
Mais ou menos.

JORGE
Sim ou mais ou menos?

VASCO
Eu estava, mas agora não.
Aquelas orelhas magoam.

JORGE
Ya, tenho que pôr ali uma fita-cola.

VASCO
Não podia ser a Minnie em vez do Rato Mickey?

JORGE
Mas tu gostavas do Mickey.

VASCO
Isso era quando era pequeno.

JORGE
Mas a Minnie não dá... não é a mesma coisa...

VASCO
Acho que não estou lá muito confortável a fazer.

JORGE
Tás muita bem!

VASCO
Mas acho que gostava de parar.

JORGE
Então, pronto paramos. Por um bocadinho.
Isto é só lá para o fim do ano. Não tenho que fazer tudo a correr.

VASCO
Posso ir?

JORGE

Vai.

No fim do diálogo Jorge desliga a câmara que filmava a cena e que estava a alguma distância dos dois.

PARTE III

Ana e Jorge estão sentados à mesa de uma esplanada (este espaço é o mesmo restaurante da Parte I em que Toni trabalhava, é também a mesma mesa que Toni limpa). Em cima da mesa estão duas chávenas de café e CDs. O casal conversa, embora não se oiça o que dizem. Esta cena é acompanhada com a *voz off* dos dois a relembrar como se conheceram até ao momento em que emigraram para Nova Iorque e constituíram família. Imagens dos lugares do bairro onde vivem e de onde construíram memórias acompanham também a narração. No fim da narração, os dois levantam-se despedem-se com um abraço e saem para lados opostos.

JORGE

Encontrávamo-nos às vezes para beber café. Eu levava cd's e ela também. Trocávamos músicas e acho que isso aproximava os gostos. Neste dia não levei cds. Levei um mapa antigo da cidade para lhe mostrar os meus lugares preferidos.

ANA

Eu ía lá pela primeira vez.

Aqui estávamos em Telheiras. Naquele café.

Ainda não havia este lugar que mais tarde viria a ser o nosso.

Depois da primeira viagem juntos para ver o Bob Dylan, deixámos de beber café para trocar cds. Já era outra coisa. O tempo passou a ser outro entre nós. Começou aí um vai-e-vem de encontros e desencontros, afastamentos, aproximações. Formava-se qualquer coisa. Aos soluços.

JORGE

Encontrámos este bairro na primeira vez que juntos para aqui viajámos. Palmilhámos a cidade de lés-a-lés à procura de um sítio que nos servisse, e foi mesmo no último bairro que visitámos que a viagem começou a fazer sentido.

JORGE/ANA

Aqui vivemos os dois. E depois os três. E mais tarde os quatro.

JORGE/ANA

Aqui nasceram o Vasco e a Isabel.

JORGE

Depois voltámos a Lisboa.

ANA

Um saltinho de dois anos para logo dar outro de volta ao bairro.

JORGE

Acho que não somos donos desta história.

ANA

Pois, não me parece também.

JORGE

Andamos à boleia dela a ver para onde nos leva.

ANA

Agora é por aqui, outra vez. Sempre entre coisas, lugares, espaços, entre histórias, a construir outras. Outras histórias.

FIM

8.2. ANEXO II – ALINHAMENTO DE EDIÇÃO DE IMAGEM

O ABRAÇO

PARTE 1

Cena 1

Ficheiros (e time codes):

F1 - Close-up eyes Toni: **1'35''-1'40''**

F2 – Close-up face Toni: **1'40''-1'47''**

F3 – Group shot surrounding Toni: **5''-13''**

F4 – Group shot from Toni's back: **1'21''-1'28''**

F5 – Close-up Toni looking up to Steph: **10''-18''**

Flashback

F6 – Bowing from back of group: 13''-16''

F7 – OTS Bowing: 37''-43''

F8 – Bowing from side: 25''-35''

F9 – 2Shot bench Toni+Vasco: 23''-1'33''

F10 – Close-up Vasco's ears:

Take 1: 1'23''-1'31''

Take 2: 26''-35''

F11 – 2Shot hug: 1'41''-1'46''

F12 - Steph reaction: “Hey”

Take 1: 1'31''-1'35''

Take 2: 36''-41''

End Flashback

F13 – Toni on Steph phone screen: 1'26''-1'35''

F14 – Reverse Steph Phone: 44''- 49''

F15 – POV Steph:

1. Lense
2. Hug from Vasco's back
3. Steph face
4. Hand caressing Vasco's back
5. Stepf running
6. Close-up hand caressing back
7. Steph angry speaking

F16 – Close-up Toni's face: 1'12''-1'21''

F17 – Toni btw bars: 1'37''-1'38 / 1'44''-1'46''

F18 – High Angle Shot: 23''-42''

PARTE 2

Cena 1: 43''-4'35''

Cena 2:

Imagem: 40''-1'39''

Som: Take 4 – 11''-1'18''

Take 5 – 11''-1'22''

PARTE 3

Cena sentados frente na mesa do café: **53''-1'30'' / 2'10''-3'57''**

8.3. ANEXO III – LISTA DE PLANOS E SEQUÊNCIA DE RODAGEM

PARTE 1

CENA DO PARQUE

LISTA DE PLANOS – CENA 2: PLAYGROUND

SHOTS BREAKDOWN

1. **Close-Up Toni's eyes**

2. **Close-Up Toni's face**

3. **Medium Shot** – parents surrounding Toni seating in the park bench

4. **Close-Up Toni's face**- he looks up. [Ballons behind him.](#)

-sound of clapping comes in –

Flashback

5. **Long Shot** – parents and children applaud and circle around Toni that bows thankful.

6. **Medium Shot of park bench** – Toni eats apple. Axel gets close to him. They talk.

7. **Close-Up Axel's with Mickey Mouse's ears**

8. **Two Shot** – hug ([Stephanie at sight behind them](#))

9. **Two Shot** – Stephanie walks towards them. (“What are you doing?!”)

10. **Close-Up Stephanie** – “why are you touching my child?!”

End flashback

11. **Medium Shot** – Toni looks to Stephanie. (Seen through her phone screen).

12. **Over Shoulder Toni** – we see Stephanie pointing her phone to Toni.

Flashback

13. **Close-Up Stephanie** – she sees the hug and walks towards the bench.

14. **Medium Shot** - Toni’s hand pats Axel’s back.

15. **Close-Up Stephanie** – “what are you doing?!”

End flashback

16. **Front Close-Up** – Toni tilts head down.

17. **Medium Shot behind fence bars** – Toni seating head down surrounded by parents.

18. **High Angle Shot** – Toni seating on the bench with head down, surrounded by parents. There’s a man laying down in the bench next to his. Siren of police car.

PARTE I

CENA 2 - PLAYGROUND

ORDEM DE RODAGEM

SHOOTING SEQUENCE

5. **Long Shot** – parents and children applaud and circle around Toni that bows thankful.

6. **Medium Shot of park bench** – Toni eats an apple. Axel gets close to him. They talk.

7. **Close-Up Axel's with Mickey Mouse's ears**

8. **Two Shot** – hug (Stephanie at sight behind them)

9. **Two Shot** – Stephanie walks towards them. (“What are you doing?!”)

10. **Close-Up Stephanie** – “why are you touching my child?!”

13. **Close-Up Stephanie** – she sees the hug and walks towards the bench.

14. **Medium Shot** - Toni's hand pats Axel's back.

15. **Close-Up Stephanie** – “what are you doing?!”

1. **Close-Up Toni's eyes**

2. **Close-Up Toni's face**

3. **Medium Shot** – parents surrounding Toni seating in the park bench

4. **Close-Up Toni's face**- he looks up. [Ballons behind him.](#)

-sound of clapping comes in –

11. **Medium Shot** – Toni looks to Stephanie. ([Seen through her phone screen](#)).

12. **Over Shoulder Toni** – we see Stephanie pointing her phone to Toni.

16. **Front Close-Up** – Toni tilts head down.

17. **Medium Shot behind fence bars** – Toni seating head down surrounded by parents.

18. **High Angle Shot** – Toni seating on the bench with head down, surrounded by parents. There's a man laying down in the bench next to his. Siren of police car.