

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



A FIGURAÇÃO CINEMATOGRAFICA DA ESPERA

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJECTO

CINEMATOGRAFICO - ESPECIALIZAÇÃO EM

REALIZAÇÃO E DRAMATURGIA

Maria Inês Morão Carrola

Amadora, Outubro 2014

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

A FIGURAÇÃO CINEMATOGRAFICA DA ESPERA

TRABALHO DE PROJETO

Maria Inês Morão Carrola

Trabalho de Projeto 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 Realização e Dramaturgia, realizada sob a orientação científica de Prof. Joaquim Sapinho.

Amadora, Outubro 2014

Agradecimentos

Ao Professor Joaquim Sapinho pela disponibilidade na orientação, por todos os ensinamentos e, sobretudo, por fazer pensar o cinema, bem como a vida.

Ao Ricardo pelo carinho e enorme paciência, pelo inestimável apoio e incentivo manifestados em todas as fases deste trabalho.

À Sara, melhor irmã do mundo, pelo amparo em todos os momentos cruciais.

E, principalmente, aos meus pais pelo exemplo de solidariedade e de amor que sempre me demonstraram, moldando, inevitavelmente, a minha visão cinematográfica e, sobretudo, pelo apoio incondicional que demonstraram nesta oportunidade que me ofereceram.

O meu profundo e sincero agradecimento a todas as outras importantes pessoas que contribuíram para a concretização deste trabalho, principalmente pela estimulação quer intelectual como emocional.

A Figuração Cinematográfica da Espera

The Cinematic Figuration of Waiting

Palavras-chave: mulher, ambiência, ausência, espaço, tempo

Keywords: woman, ambience, absence, space, time

Resumo

Esta tese tem como objectivo uma reflexão sobre a espera e a maneira de a figurar no cinema, estudando alguns casos específicos, tanto no cinema como em outras artes. Sob o ponto de vista de uma mulher que vive num mundo saturado de comunicação, onde, paradoxalmente, as relações interpessoais estão abaladas, pretende-se abordar conceitos como o espaço (interior/exterior) e o tempo (ritmo e duração) e de que forma estes contribuem para a construção e representação de uma personagem em cinema.

Abstract

This thesis aims to reflect on the theme of Waiting and in the way that it sees itself represented in cinema, referring to some specific cases, studying it also in theater and other arts which have obvious connections to cinema. From the point of view of a woman who lives in a world saturated with communication, in which paradoxically interpersonal relationships are apparently unsettled, the intention of this thesis is to address to this theme and study concepts as the representation forms of space (indoor/outdoor) and time (rhythm and duration) and how they contribute to the construction and representation of a character in cinema.

Índice

Agradecimentos.....	iv
Resumo.....	v
Introdução	2
<i>Quanto Sei de Mim</i>	3
Apresentação da ideia.....	6
Sinopse	10
Enquadramento Teórico	13
Intenções Realização Cinematográfica	20
Conclusão.....	27
Bibliografia	28
Filmografia.....	29
Apêndices	31
Poster.....	32
Guião.....	34
Fotos de Cena.....	41
Anexos.....	51

Introdução

Será importante referir que este filme é o resultado de todos os anos em que apreciei o cinema como mera espectadora, mas sobretudo dos últimos cinco anos, em que o estudei de uma forma mais aprofundada, reflexiva, que me fez ver esta arte como mais do que uma simples forma de entreter massas. Este olhar o cinema como ferramenta para se pensar a vida, o Homem e as suas inquietações, porque todos eles são indiscutivelmente indissociáveis.

Serve este documento para descrever e justificar os processos desenvolvidos neste processo que é a criação cinematográfica, desde o desenvolvimento da ideia inicial à escrita do guião, as técnicas adoptadas, para assim melhor contar as ideias que se intencionavam transmitir e as suas precedentes inspirações, com base em todas as artes que não só o cinema, como a pintura, a literatura e o teatro.

Quanto Sei de Mim não é mais do que um projecto de concretização pessoal, e consequente experimentação, de desenvolvimento de uma ideia numa linguagem cinematográfica essencialmente autoral, influenciada por diferentes mas importantes vultos do cinema, como Tarkosvky, Bergman, Tarr ou Kiarostami.

Quanto Sei de Mim

What is this film about? It is about a Man. No, not the particular man whose voice we hear from behind the screen, played by Innokentiy Smoktunovsky. It's a film about you, your father, your grandfather, about someone who will live after you and who is still «you». About a Man who lives on the earth, is a part of the earth and the earth is a part of him, about the fact that a man is answerable for his life both to the past and to the future. You have to watch this film simply, and listen to the music of Bach and the poems of Arseniy Tarkovsky; watch it as one watches the stars, or the sea, as one admires a landscape. There is no mathematical logic here, for it cannot explain what man is or what the meaning of his life is."

(TARKOVSKY, 1987, 9)

Ao longo deste dois anos, muitas vezes me foi perguntado, num tom de pergunta corriqueira, qual o tema deste meu projecto final, sobre que é este filme. E de todas as vezes eu hesitei numa resposta. Ainda hoje quando me a fazem, eu hesito. A sensação com que fico sempre, depois de dar como resposta umas palavras soltas, que me parecem sem sentido, não é que a pessoa que me fez a pergunta não tenha percebido a ideia, mas sim que tenha ficado a pensar que eu própria não sei muito bem que ideia é esta, precisamente porque nem de a expor sou capaz. Esta aparente falha de comunicação da minha parte, o facto de ser incapaz de traduzir em poucas palavras, de fazer uma sinopse do filme, de responder a esta incómoda pergunta, tenho a certeza que não é de todo falha minha, mas sim característica fundamental de um cinema mais pessoal e introspectivo, que pretende a reflexão e, sobretudo, expressar uma inquietação latente do espírito humano, que neste caso é o meu.

Numa sociedade individualista, competitiva, existe esta moda dos *pitchings*, dos concursos, dos prémios, e tudo me soa a falso, a falta de profundidade. É deixado de lado o que realmente é preciso debater em detrimento dos aspectos técnicos, que convenhamos, são os únicos capazes de ser “avaliados” nestes festivais que nascem como cogumelos por esse mundo fora. Tudo se hierarquiza e o mais grave é parecer não existir espaço para as dúvidas e para a experimentação. Tudo tem que ser certo, e as dúvidas têm que ficar à porta. Confesso que nunca me adaptarei a isto, e por isso mesmo me seja tão difícil escrever esta tese sobre o filme, ainda que a veja como um espaço para o desabafo e para expor as ideias que me levaram a querer concretizá-lo; ou melhor dizendo, como um local onde me possa expressar sem que a ampulheta conte os segundos que faltam para me ir embora.

Como escreveu Tarkovsky, no excerto acima citado, sobre o seu mais enigmático filme, “O Espelho”, um filme nunca é sobre um homem que faz isto, que a certa altura lhe acontece aquilo e por fim o seu destino é aquele. Não. Um filme é sempre mais do que isso. Um filme, por recorrer a imagens e querer falar através delas, mostra-nos um mundo infundável de conceitos e ideias que as palavras alguma vez seriam capazes de mostrar. Um filme também não é uma boa fotografia, um bonito enquadramento ou uma boa montagem; o filme é o que dessas coisas boas todas reunidas se extrai. Mais à frente ainda no mesmo livro, Tarkovsky dirige-se aos críticos que na altura falavam sobre “O Espelho”, dizendo que recorriam excessivamente a clichês jornalísticos nas suas

formulações, em vez de falarem sobre o efeito íntimo e directo que o filme exercia sobre o público (TARKOVSKY, 1987, 9). Quando assistimos a um bom filme, ou admiramos uma pintura, ou ouvimos uma música (partindo do pressuposto de que se trata do “tipo de arte” que apreciamos) ficamos desarmados e arrebatados logo desde o início — não por uma ideia, nem por um conceito, mas pelo que essa mesma arte exerce sobre as nossas próprias emoções. Porque é precisamente esta a última e, talvez, única função de um filme (se considerarmos que o cinema terá algum compromisso com o que quer que seja) – a de atingir em quem vê emoções, e não a razão (TARKOVSKY, 1987, 125).

Não posso deixar de querer fazer cinema como aquele que admiro, não faria sequer sentido não o tentar, ainda que reconheça o quão difícil é de o concretizar. E é claro que não posso esquecer os grandes vultos do cinema, que me fizeram, e ainda fazem, apreciar esta arte – Tarkovski, Bergman e Bela Tarr, diria que são os principais realizadores e dos quais não consigo deixar de pensar. Mas certamente existem outros cineastas e outras obras de arte que me fazem pensar sobre a vida e ter vontade de falar sobre ela, mas mais adiante falarei deles.

Ainda citando Tarkovsky mais uma vez, e a ele retomemos o pensamento mais vezes, o cinema ocupa-se de seleccionar e combinar segmentos de factos em sucessão, conhecendo o tipo de ligação que existe entre eles e ver e ouvir com exactidão o que os mantém unidos (TARKOVSKY, 1987, 65). “Never try to convey your idea to the audience—it is a thankless and senseless task. Show them life, and they'll find within themselves the means to assess and appreciate it.” (TARKOVSKY, 1987, 152). É neste cinema em que acredito, neste cinema que não tenta impor qualquer tipo de ideia, e que simplesmente mostra o mundo tal como ele é.

Apresentação da ideia

A ideia deste projecto há muito que tem vindo a fervilhar na minha cabeça, com uma autodeterminação em sair dos pensamentos e se materializar. Não fora sempre igual; de início parecia apontar para uma única direcção, muito fechada, de onde era difícil continuar, como se de um lamaçal se tratasse e fosse já impossível, ou muito complicado, conseguir sair da lama. Foi preciso recuar o necessário para encontrar um terreno ainda fértil, onde as encruzilhadas se formam, e tomar outro caminho. O recuo nem sempre significa um passo mal dado e muito menos que se esteja a abandonar a ideia inicial. O recuo serve para varrer o excesso, clarificar o que permanecer e escavar até encontrar o que no fundo está a querer ser dito. Foi o que procurei fazer. Mas voltemos ao início, e à ideia que primitivamente foi apresentada.

A minha intenção inicial partiu essencialmente da minha observação sobre o mundo que me rodeia, mais concretamente de uma situação familiar próxima. É, portanto, a partir da minha percepção de uma vida que coabita comigo que esta ideia me surge. A minha avó materna passou a morar connosco lá em casa assim que o meu avô morreu, e a sua condição física começou a ficar cada vez mais debilitada. Ora, toda esta situação sobrecarregou a minha mãe, que a par do trabalho, da vida de casa, se viu obrigada a deixar o seu tempo para si para cuidar da minha avó. Chegou-se a ponderar um lar, mas acabou por se abandonar tal ideia, pois tenho a certeza que o peso dos remorsos seria muito maior que a dependência da minha avó provocaria na nossa vida e, mais concretamente, na da minha mãe.

A minha vontade nunca foi retratar ou falar desta situação concreta, mas das suas consequências no quotidiano e no modo como se olha para a própria vida. Esta “imprevista invasão” na vida quotidiana da minha mãe levou-a a um estado de esgotamento e de saturação perante a vida. Pensava eu que não havia direito para que isso acontecesse, que algo tinha que ser feito. Era como se a sua vida tivesse sido deixada em segundo plano, ali a um canto, suspensa, à espera para a qualquer momento entrar em acção. Esta ideia de suspensão da vida, esta espécie de *stand-by*, era o que me interessava retratar num filme, e não a situação palpável de uma filha que cuida da mãe. Porque retratar isso era desde logo um assunto demasiado gigante para o conseguir fazer

em tão pouco tempo, com todos os conceitos que necessitavam de ser pensados (como a ideia de mãe e de filha, logo para começar) e, convenhamos, de tão difícil que é falar de uma situação tão a quente.

Será importante referir, que já no semestre passado nos foi proposto fazer uma montagem de planos filmados especificamente para a cadeira de montagem e imagem, como uma espécie de esboço do que seria o trabalho de projecto de mestrado. A ideia deu muitas voltas neste momento, pois esta parecia já muito polida e sólida. Ficou decidido recuar um, recuar dois passos, talvez três. Acabou por se chegar a um excerto ambíguo, no qual não se entendem razões, porquê, consequências, intenções – apenas um tom, uma forma de contar, uma maneira de mostrar, resultou como que numa introdução puramente estética a este projecto, a demarcação de uma tonalidade nostálgica, melancólica, onde o tempo passa lentamente e o silêncio se faz ouvir; onde o espaço é confinado, como se nada mais existisse.

As cenas filmadas foram apenas quatro, todas num mesmo interior - um quarto – e sempre com a mesma personagem – uma mulher. O tom do projecto final começou a ficar traçado – planos longos, com movimento, mise-en-scène cuidada, luz bem trabalhada e escassa, ritmo lento e aparentemente nenhuma ou pouca acção narrativa, onde o silêncio é um dos factores predominantes. Foi um trabalho sem uma grande intenção narrativa, mas do qual se consegue antever algumas inquietações sobre aquela personagem e imaginar o que poderá estar a pensar, porque age daquela maneira, a quem poderá estar a telefonar, quem foi que lhe ofereceu aquelas flores, quem está deitado ao lado dela, entre outras. No fundo, o que estava figurado à nossa frente era uma mulher com a sua vida em *espera*, tal como a intenção inicial. Ora, a partir daqui, começou a pensar-se, primeiramente, quem poderá ser esta mulher, qual a sua história e enquadramento social, para assim ser mais fácil definir as escolhas narrativas.

Depois desta fase, e ainda sentindo que a ideia estava lá, mas que faltava alguma coisa, foi desenvolvido durante um semestre o futuro desta mesma ideia. Era preciso simplificar, no meio do turbilhão de ideias que corriam em todos os sentidos. Ao longo do semestre foram apresentadas várias propostas para o filme, com variantes sobre o que se queria verdadeiramente dizer. Surgiram conceitos como a maternidade, pensando que talvez fosse isso o despoletar de tal sentimento. Houve alturas até em que o aborto espontâneo fez parte da equação – a quase maternidade, o quase ser mãe. Mas não era

isto. Era outra coisa. A partir de uma ponderação, depois de todas as ideias apresentadas, chegou-se à conclusão que o cerne da questão, por ser o factor comum entre elas, era o facto de esta personagem se encontrar em *espera*, à espera de algo ou de alguém. No fundo, do que se pretendia falar era de uma mulher a quem a vida lhe passa ao lado e que parece esperar por retomar esta vida que deixou suspensa. Não uma espera qualquer, mas de que alguma coisa ainda está para vir, para acontecer, e que vem realmente mudar tudo. Esta espera pelo desconhecido, por nada em específico, mas de grande dimensão. Como no conto de Henry James, “A Fera na Selva”, em que John Marcher vê a vida passar-lhe ao lado, enquanto sente que algo de terrível está para acontecer, alguma coisa capaz de o mudar para sempre.

Neste aterrador conto, há um enorme diálogo entre um homem e uma mulher, em que muitas coisas são ditas, e quem fala mais alto é o silêncio. O conto é um assombroso retrato de um homem incapaz de enfrentar dilemas, de tomar posições e de identificar os seus próprios sentimentos e os de outras pessoas, nomeadamente os de May, amiga a quem confia os seus anseios mais profundos. John conta-lhe estas suas inquietações e May ouve-o atentamente, parecendo percebê-lo como mais ninguém o consegue no mundo. O tempo passa e May morre; John, agora solitário, decide viajar mundo fora, tornando o túmulo de May o único lugar em que é capaz de se sentir seguro e acolhido. A crueza *jamesiana* encontra-se nesta espera, de que John não percebe que o tal acontecimento, na realidade, já decorreu - era o seu relacionamento com May, que o amava profundamente, mas que jamais lhe revelou tal segredo, na esperança que este o conseguisse decifrar. A descoberta desta realidade acontece enquanto Marcher visita o túmulo de May e ao presenciar, na cova ao lado, a devoção de outro homem por uma mulher também enterrada ali, tem o terrível vislumbre:

“A verdade, nítida e abominável, era que, enquanto esperava, o seu destino era justamente esperar. Fora isto que a companheira de vigília insinuara a certa altura, oferecendo-lhe então a oportunidade para contrariar a condenação. As condenações, no entanto, não chegam a ser contrariadas, e no dia em que ela lhe disse que a sua estava prestes a chegar, vira como ele ficara a olhar estupidamente para a saída que lhe oferecia. A saída teria sido amá-la; aí, *aí* ele teria vivido. *Ela* vivera – quem poderia dizer agora com qual paixão? – já que o amara por aquilo que ele era; ele, pelo contrário, nunca pensara nela (oh, era agora tão óbvio!) a não ser no contexto do seu frio egoísmo e da evidência da utilidade dela. (...) A Fera estivera à espreita, sem dúvida, e a Fera, na hora devida, atacou.”

(JAMES, 2008, 89-90)

Ele percebe que deveria ter amado May — e que ela o amara muito mais do que alguma vez imaginou. Esta “fera” que atormenta John, que ele sente estar constantemente à sua espreita, pronta e destinada a devorá-lo, talvez seja comum a todos os indivíduos e, assim como John, estejam tão envolvidos por ela, tão extasiados pela certeza de sua existência, que não sejam capazes de olhar à volta para se salvarem deles mesmos.

Assim como Henry James desenvolveu esta angústia do não viver, também eu me proponho a tentar transmiti-la através de uma linguagem cinematográfica, ajudada pela *mise-en-scène* trabalhada, por uma fotografia cuidada e pelas diferentes escalas de planos, capazes de enquadrar a personagem num estado psicológico angustiante como o de John Marcher.

Sinopse

São duas as personagens deste filme, Maria e João. Maria é uma mulher com trinta anos, que cresceu num bairro operário, numa vila campestre onde as fábricas eram o meio de sustento de muitas das famílias, no tempo dos seus pais. Cresceu e foi estudar para a cidade, onde viveu por vários anos e onde conheceu o actual namorado, João. Por falta de emprego, Maria vê-se obrigada a retornar à casa de infância, que os pais lhe deixaram como herança. Mas o bairro já não é o mesmo de outrora. Está agora desértico, os vizinhos morreram e restam algumas, poucas, viúvas; os amigos, filhos destas, foram também para a cidade (porque apesar de tudo o trabalho ainda vai por lá existindo) e refizeram as suas vidas, ao contrário dela que não conseguiu vingar.

A casa é velha, precisa de uns arranjos e embora faça parte de um bairro, por este se ter tornado um local vazio e, praticamente, já sem vida, é uma casa isolada, longe da cidade, onde de vez em quando um carro passa e à noite os cães são soltos das quintas vizinhas e ladram furiosamente uns aos outros, como donos da noite. Esta é a imagem real de uma vila onde eu própria moro desde que nasci, e que aos poucos fui vendo esmorecer, ainda que estatisticamente seja uma terra em crescimento nas zonas periféricas. Mas o número de habitantes não faz uma terra, se estes não têm qualquer relação entre si. E é nisso que tristemente o Tortosendo se está a tornar.

A casa, o espaço, onde foi filmado praticamente todo o filme é a casa dos meus avós paternos. Outrora empregados fabris, conseguiram poupar o suficiente para comprar uma modesta casa no bairro operário, situado no alto da vila, de acesso um pouco difícil. Lembro-me das tardes passadas no quintal que agora se nos apresenta no primeiro plano, a brincar com os netos dos vizinhos mais próximos e da agitação que outrora existiu naquele bairro. No tempo em que o meu pai e tios eram ainda jovens, essa agitação era ainda maior, mas desse tempo eu não posso falar, existem em mim “falsas memórias”, que fui criando ao ouvir as histórias por eles contadas. Desde que o meu avô faleceu, que a casa está desabitada, já lá vão pouco mais de dez anos. O cheiro a tabaco do meu avô fumador ainda está impregnado nas paredes, nos cortinados, mesmo depois de lavados vezes sem conta. É uma casa velha, que cheira aos tempos de quando eu era criança e o visitava nas tardes de verão. O mesmo sentimento quis que transparecesse no filme, ou pelo menos através da personagem. Era minha intenção

fazê-la sentir-se em casa, de regresso às origens, onde outrora vivera feliz e tranquilamente. Mas agora esse sentimento é outro, a família, ou a falta dela, faz com que exista naquela casa uma ausência quase sempre presente. João veio com Maria morar para esta casa, mas sente-se que este está pouco confortável com esta “nova” casa, não consegue sentir-se ajustado. Esta casa assume, assim, uma grande dimensão dramática na relação deste casal – parece que é através deste espaço que Maria tenta reconquistar o que parece estar a perder, o amor que existe entre si e João.

Maria vê todo o seu esforço ser em vão, pois João evita chegar a casa e percebemos que não é a primeira vez que os dois têm discussões sobre sair dali. Ele tem essa vontade, ela não. Os dois chateiam-se e João sai de casa, tendo acabado de chegar. Percebemos que Maria fica triste por ele ter ido embora. Ainda assim, prepara um jantar romântico, cuidadoso, para assim que ele voltar. Mas ele não volta, pelo menos para jantar. Ela acorda a meio da noite e vê que ele chegou e ficou a dormir no sofá. O facto de ele ter voltado talvez possa significar que, mesmo já não suportando aquela casa, o amor que sente por Maria faz com que regresse a casa todas as noites.

Maria, enquanto espera que ele regresse o mais depressa possível a casa, entretém-se com a remodelação da casa, e decide colocar um espelho de maneira a conseguir ver, da sala de estar, a porta de entrada mais facilmente. É angustiante a sua espera. Ele não volta. Finalmente, à noite, João chega já ela está deitada e a dormir. Os dois têm uma discussão. Aqui percebemos melhor o quanto ele não se sente bem ali, nem parece entender toda a vontade de Maria querer e pertencer ali. Vemos na cara dela a desilusão por ele não a entender, no fundo, de não a conhecer. São dois estranhos que dormem numa mesma cama.

Maria ao mesmo tempo parece saber muito bem que é ali que quer estar, por não desistir de melhorar a casa até que, enquanto a pinta, parece sair de si e começa a pintar-se e si própria, talvez de modo a esconder-se, ou, talvez pelo contrário, se fazer notar. Outro acesso de descontrolo e de auto-punição, como a cena das mãos escaldadas. Maria parece viver esta dualidade, o de querer estar ali e saber que é ali que deve estar, ainda que, ao mesmo tempo, saiba que esse facto, esta imposição prejudica João e o entristece. Redime-se num banho calmo e sereno que acaba por tomar momentos depois. Estará a limpar-se daqueles sentimentos negativos? Ou a voltar a si, para novamente o esperar, em vão?

Maria começa agora a ter outra atitude mais agressiva. A espera, ou o estado da sua espera, parece agora mais furioso, como se já não pudesse voltar atrás. Rasga e queima cartas e papéis antigos, que percebemos terem algum significado para ela. Ouvimos os cães raivosos enquanto a vemos com um olhar diferente, determinado, ainda que triste. Ainda nessa noite, João mais uma vez regressa a casa, já tarde, mas é Maria que se afasta, estando noutra quarto e quase não dando importância à sua chegada. Parece ter deixado de esperar, talvez tenha percebido que é ela própria que não consegue amar João, e que o que tem andado a fazer todo este tempo tenha sido tentar mudá-lo, em vez de o deixar ser. Esta nova “descoberta” faz com que Maria resolva, pela primeira vez em todo o filme, sair daquele espaço confinado que é a sua casa.

O próprio título, “Quanto sei de mim”, parece o mais indicado para esta quase descoberta. Quanto, eu própria, autora, sei da minha personagem, e quanto de mim há nela? Quanto a minha personagem sabe de si? Ela parece saber muito mais do que eu! É a partir deste ponto que nasce a verdadeira investigação e pesquisa para o trabalho de projecto. De que maneira podemos pensar esta ideia da espera? Várias questões se levantaram, a primeira de todas, claro, esclarecer a definição de espera. E problematizar a espera com a realização cinematográfica, de que forma se pode filmar a espera, ou uma mulher que está numa situação de suspensão da sua vida. A minha proposta para este projecto final em realização cinematográfica é precisamente como filmar esta mulher, e o momento por que está a passar.

Enquadramento Teórico

Começamos por clarificar a ideia de espera e, para isso, apoiemo-nos no pensamento *weiliano*. Para Simone Weil a atenção é o alicerce da vida espiritual que se manifesta como um modo de ser, uma postura de vigilância e de escuta. No seu livro intitulado “Espera de Deus”, introduz-nos esta ideia de espera como uma forma de atenção, como um olhar sobre o outro. As convicções e atitudes que Simone Weil adoptava na defesa dos que a sociedade excluía e a atenção que dedicava a tais situações de opressão, exploração e a todas as formas de marginalização social trouxe-lhe uma visão do Homem a partir do lado mais negro e sofrido da sua existência, e mantinha sempre em relação a elas uma atitude cristã:

I always adopted the Christian attitude as the only possible one. I might say that I was born, I grew up, and I always remained within the Christian inspiration. While the very name of God had no part in my thoughts, with regard to the problems of this world and this life I shared the Christian conception in an explicit and rigorous manner, with the most specific notions it involves.

(WEIL, 2007, 62)

Simone Weil chegou mesmo a catalogar que “a atenção, no seu mais alto grau, é a mesma coisa que a oração.” (WEIL, 1947, 191). O amadurecimento da concepção religiosa do homem foi marcado por vários momentos decisivos: um deles encontra-se ligado à sua experiência em ambientes de silêncio e de celebração das igrejas (espaços que ela própria reconhecia que a atraíam e ao mesmo tempo a faziam recluir pela sua força sugestiva) e o outro quando se deparou com uma procissão de um grupo de pobres mulheres da aldeia piscatória de Caxinas, com velas acesas entre mãos, enquanto entoavam cânticos de uma tristeza dilacerante (este preciso momento mostrou-lhe a verdadeira face do cristianismo como uma religião de escravos).

Twenty minutes of concentrated, untired attention is infinitely better than three hours of the kind of frowning application that leads us to say with a sense of duty done: "I have worked well!" But, in spite of all appearances, it is also far more difficult. Something in our soul has a far more violent repugnance for true attention than the flesh has for bodily fatigue. This something is much more closely connected with evil than is the flesh. That is why every time that we really concentrate our attention, we destroy the evil in ourselves.

If we concentrate with this intention, a quarter of an hour of attention is better than a great many good works. (...)

The love of our neighbor in all its fullness simply means being able to say to him: "What are you going through?" It is a recognition that the sufferer exists, not only as a unit in a collection, or a specimen from the social category labeled "unfortunate," but as a man, exactly like us, who was one day stamped with a special mark by affliction. For this reason it is enough, but it is indispensable, to know how to look at him in a certain way. This way of looking is first of all attentive. The soul empties itself of all its own contents in order to receive into itself the being it is looking at, just as he is, in all his truth. Only he who is capable of attention can do this.
(WEIL, 2007, 121-125)

Para Simone Weil, com a observação é possível transcender o ego, *escutando* e *vendo* o outro, além de permitir um distanciamento em relação ao objecto, para que seja possível a *contemplação*, em vez de uma atitude puramente consumista. A doutrina da atenção em Weil baseia-se profundamente neste desprendimento em relação aos objectos inúteis, à não posse dos bens supérfluos. A atitude religiosa mais genuína é essa mesma, o desejar no vazio, sem necessidade de poder e ostentação e esperar, na certeza de que a experiência demonstre que esta espera é correspondida, para assim ser possível alcançar o bem absoluto (WEIL, 1947, 57).

Simone Weil procurava uma civilização útil e apta, capaz de enfrentar moralmente todos os desafios impostos pelo que ela mesma implica; definiu como principais obstáculos para tal a nossa concepção de grandeza (a ambição desmesurada faz perder a alma), a degradação do sentido de justiça, a nossa idolatria do dinheiro e a ausência de inspiração religiosa (que leva ao vazio no coração do ser humano, tornando-o vulnerável, que é já por si só uma ameaça de destruição).

*Passamos pelas coisas sem as ver,
Gastos, como animais envelhecidos:
Se alguém chama por nós não respondemos,
Se alguém nos pede amor não estremecemos,
Como frutos de sombra sem sabor,
Vamos caindo ao chão, apodrecidos.¹*

¹ Rotina, Eugénio de Andrade

Eugénio de Andrade, depois da sua observação sobre o Mundo, escrevia sobre como a sociedade apodrece, sem esta atenção e este estado de espera *weiliano*. Na sociedade contemporânea deparamo-nos muitas vezes com esta ausência do olhar sobre o outro. A globalização que aproximou os homens nos diferentes cantos do mundo, nesta era da informação e da comunicação, faz parecer que a solidão não existe. Mas o individualismo parece reinar e fazer cada um viver para e por si. As grandes cidades vivem numa absoluta aceleração, onde o homem, o animal envelhecido descrito por Eugénio de Andrade, vive sentimentos mistos de expectativas e falta de perspectiva quanto ao futuro. Os valores sociais parecem ter sido alterados na sociedade actual, onde a valorização do homem é sobretudo económica, estabelecendo-se a partir das suas posses e do poder que ostenta. Ao contrário do que Simone Weil desejava, esta situação alveja um amanhã pior que o hoje, onde o mundo é hoje um lugar onde tudo é permitido para se alcançar o que se deseja. O mundo despersonaliza e todo este progresso científico e tecnológico até hoje alcançado, jamais poderá dar ao homem uma finalidade para a sua existência terrestre. Talvez seja esta a razão para a crise existencial que está a levar a humanidade a toda esta angústia, onde o homem infeliz sofre com a frustração da sua existência, ainda que tenha alcançado sucesso social e económico.

O casamento contemporâneo é também fortemente influenciado por valores individualistas, onde a autonomia e a satisfação de cada cônjuge é sobrevalorizada em relação aos laços de dependência entre cada um. Mas a constituição de um casal demanda, ao mesmo tempo, a criação de uma identidade conjugal e devido aos valores individualistas, o casal dos dias de hoje é confrontado paradoxalmente: os cônjuges contemporâneos planeiam ser livres em comum, almejam *ser* com o outro, e viver uma vida pessoal autónoma, anseiam *ser* a sós.

Um exemplo cinematográfico deste conflito interior dos indivíduos contemporâneos ao mesmo tempo que um conflito com o outro, é o caso do último filme de Abbas Kiarostami. Em “Like Someone in Love” há uma procura constante de amor por parte de todas as personagens, desde a rapariga que deixa a avó à sua espera por horas a fio, o namorado ciumento que só quer que ela o ame, o velho que procura a companhia que os livros e os telefonemas não lhe conseguem dar, e até a própria vizinha, que passa todo o dia à janela, procurando alguém com quem conversar. Todas as personagens se encontram perdidas, sem amor, presos num beco sem saída, não conseguindo controlar

os seus desejos e sentimentos e que, por isso, parecem estar condenadas a sofrer para sempre.

Em *Quanto Sei de Mim*, percebemos que as personagens estão também elas sem amor que as aproxime e o silêncio coabita no meio delas. Parece existir entre João e Maria a dualidade e o paradoxo que atrás foi referido, em que cada um parece desejar uma individualidade mas não conseguem, ao mesmo tempo, alcançar a identidade conjugal capaz de os unir; não existe na realidade deste casal aquilo que poderia ser chamado de uma vivência conjugal completa. A atenção *weiliana* está presente neste filme, quando, por exemplo, Maria o espera horas a fio com o jantar na mesa a arrefecer, depois de ter havido uma discussão entre os dois, ou até quando se esforça por remodelar a casa, para que João se sinta bem nela. Já em João parece haver uma incompreensão maior, este parece não olhar para Maria, mas na maneira *weiliana* do termo, de falta de atenção.

A questão que se coloca agora é como consegue o homem contemporâneo saber onde pertence? A globalização ao mesmo tempo que tudo aproxima, também tudo despersonaliza. O Homem é um animal que precisa de “uma participação real, activa e natural na existência colectiva que conserva vivos certos tesouros do passado e alguns pressentimentos do futuro.” (WEIL, 1979, 411-412). Como diz Simone Weil, é talvez esta a necessidade mais importante e desconhecida da alma humana, o *enraizamento*, e também uma das mais difíceis de definir (WEIL, 1979, 411-412).

Walter Benjamin introduz-nos que o fenómeno de desenraizamento, e conseqüente isolamento sociocultural e solidão das grandes metrópoles, se deve em grande parte ao trabalho industrial acelerado e ao predomínio da reprodução tecnológica, que conseqüentemente levam ao declínio da experiência que outrora era, sobretudo, feita pela comunicação oral. Simone Weil não se afasta muito desta posição e defende alguns factores possíveis causadores deste desenraizamento, como o capitalismo, a sobrevalorização da moeda e do poder económico e a educação, onde a técnica imbuída de pragmatismo leva a avante, o que se traduz numa homogeneidade numa perda de identidade (WEIL, 2001, 46), a tal *aura* que Walter Benjamin nos deu a conhecer.

Retomando o exemplo do mais recente filme de Kiarostami. Em “Like Someone in Love”, além das relevantes questões sobre o amor que são levantadas, é possível também encontrar ideias sobre as referências identitárias e afectivas perdidas devido ao

vazio que o desenraizamento provoca. Na cena em que Akiko ouve as mensagens deixadas pela avó no seu telemóvel é revelada a sua origem, de onde veio, de uma vida simples do interior do Japão. Chegada a Tóquio, Akiko presencia uma metrópole inesperada, onde todos os valores adquiridos anteriormente na sua infância com a família, nomeadamente a avó, são postos em causa, o que a faz culpabilizar-se pela perda da sua inocência e por viver um presente indigno, consequência da sua profissão.

Em Quanto Sei de Mim, João também parece viver este conflito, um sentimento de não pertencer, de não fazer parte, ao mesmo tempo que Maria parece saber que é precisamente este o lugar a que pertence. Este facto pode ter sido um dos factores para que Maria tenha querido voltar para casa, por sentir onde estava anteriormente, na cidade, que a vida não fazia sentido ser vivida num local que não este, a casa onde cresceu.

Pode concluir-se, então que o sentimento de desenraizamento, que conduz à perda de autonomia e do sentido da vida, leva conseqüentemente à escravidão. *“O absurdo nasce do confronto entre a necessidade humana e o silêncio inexplicável do mundo.”* (CAMUS 2007, 24) Albert Camus define como absurdo uma expressão da contingência humana, a não existência de um significado para o mundo, e propõe o suicídio filosófico, a renúncia à inteligência e à razão, como única saída deste absurdismo; mas essa solução, no entanto, não faz senão projectar uma esperança – com o suicídio não deixamos de esperar a solução definitiva.

No seu livro “O Mito do Sísifo”, Camus recuperou este mito para explicar a condição humana e promover uma “revolta metafísica”. Esta revolta não passa senão por um tomar de consciência da sua própria condição, mas sem a resignação que muitas vezes a acompanha. O esforço inútil, sem sentido próprio e rotineiro do condenado Sísifo, que empurra uma grande pedra pela colina acima para, chegado ao cimo, esta rebolar até ao sopé da montanha e ter que começar a árdua tarefa novamente, é sugerido por Camus como uma metáfora à sociedade actual, em que os indivíduos possuem trabalhos vazios e sem qualquer esperança, como uma espécie de escravidão.

Diante do dilema da futilidade do esforço e da certeza da extinção da humanidade, a eterna procura do Homem por um sentido para a vida, parece apenas restar como única solução o suicídio. Mas a solução não passa por ele, pois o suicídio é a negação do

absurdo e, conseqüentemente, a negação da existência humana, e a resolução de um problema nunca passa pela sua negação. Mais do que querer viver uma vida mais prazerosa, deve pensar-se em como se deve vivê-la, simplesmente. Como Camus diz, “é preciso imaginar Sísifo feliz”, pois este nega a existência de deuses, sem que o mundo fique estéril nem fútil - a tarefa de empurrar o rochedo montanha acima é suficiente para preencher o vazio de um coração humano.

No caso da peça teatral “Waiting for Godot”, de Samuel Beckett, há uma atitude de não agir perante a vida intimamente desprovida de sentido, enquanto no mito de Sísifo, a atitude é claramente a oposta, a de agir. Nesta peça, o elemento gerador do absurdo é sem dúvida Godot, alguém por quem Vladimir e Estragon, dois vagabundos sem identidade, supostamente esperam interminavelmente, mas que nunca chegará, coisa que a realidade lhes nega continuamente. É Godot que configura o carácter absurdo das vivências de Vladimir e Estragon e as limita, fazendo com que vivam amarrados, reféns de uma espera sem sentido e sem um objectivo concreto. Estas duas personagens encontram-se em oposição a Sísifo, o revoltado, cuja derrota é evidente, mas cuja revolta constante lhe oferece alguma defesa contra o absurdismo da vida.

Retomando à minha vontade de querer fazer este filme, da dependência da minha avó em relação à minha mãe, sempre pensei, talvez numa atitude egoísta, que a minha mãe se podia desprender mais destas “prisões” exteriores à sua vontade. O que hoje, agora, penso é que não tenho sequer o direito de interferir nesta escolha, ou falta dela, que só à minha mãe diz respeito. O facto de ela estar a cuidar da minha avó é certo que lhe rouba tempo para cuidar ou pensar em si, mas se a opção tivesse sido entregá-la a um lar, saberia que o arrependimento seria muito mais penoso. O que não quer dizer que o remorso não exista e não teime em aparecer de vez em quando, estas dúvidas são completamente legítimas. Mas a minha preocupação era sobretudo em relação a não deixar que à minha mãe escapasse alguma coisa, como esta espécie de suspensão da sua vida, para cuidar da minha avó. E agora, passados três anos, consigo chegar a esta conclusão, de que a minha mãe sabe exactamente o que tem que fazer e foi isso que escolheu fazer - como Sísifo, vive feliz no meio do trabalho rotineiro que lhe coube executar.

As pessoas ganharam medo de ficar sozinhas, de o serem, ganharam o medo de serem abandonadas, deixaram de saber amar e, principalmente, de olhar para o outro. Já não se espera, já não se suporta o silêncio; ele incomoda. Preferem o conforto das palavras sem sentido a um silêncio que diria muito mais, mas que também é mais doloroso, porque faz pensar, ou dar conta do tempo que passa. Será que já não há espaço para respirar num mundo saturado de informação, onde a comunicação com os outros se faz com um simples gesto, e que no entanto estão tão longe uma das outras.

No filme “Sonata de Outono”, de Ingmar Bergman, a personagem da mãe é apresentada como uma pessoa extremamente ocupada, sem tempo para os filhos nem para o marido – vive somente para o trabalho como pianista. Quando está sozinha, não suporta o silêncio e fala consigo própria em voz alta, cheia de emoções que não quer ter, pensando num precoce fim para a sua visita para os poder evitar. Depois da morte do companheiro, muda-se uns dias para junto da filha. Esta confronta-a com o passado, de como a ausência da mãe na sua infância a afectou a ela e aos demais. A mãe parecia já saber disto, talvez não o quisesse pensar, mas foi forçada a ouvi-lo, nas palavras de quem mais sofreu. Despoletou nela um sentimento de culpa. Não foi capaz de, ao mesmo tempo, ser mãe e esposa e uma pianista de sucesso. Falhou nas três. Vivia na sombra desta realidade. Escondendo-a com palavras e conversas absurdas, com problemas triviais. Uma mãe que nunca amou os seus filhos, nem marido ou companheiro. Uma mulher fria. A filha esperava-a vezes sem conta e de cada vez que a mãe chegava, adoecia, sem que a mãe se apercebesse. A comunicação falhou. Não olhava para os outros, não dava tempo para haver amor, estava ofuscada com o trabalho e com o sucesso, para colmatar a falha da atenção. Era insaciável na procura de alguma coisa que a preenchesse, sem saber bem que coisa seria essa, acabando por não lhe restar nada.

Conclui-se, portanto que o desenraizamento e a conseqüente vida de “escravo” promovem o aparecimento da solidão entre os homens. A solidão e o silêncio devem ser vistas neste mundo não como males, mas como necessidades, deve ser tomada em conta não como uma consequência, mas como uma escolha. Maria parece confortável quando está sozinha e a ansiedade reaparece somente quando pensa em João.

Intenções Realização Cinematográfica

Não sendo esta a primeira vez que me aventuro em terrenos de realização cinematográfica, ainda sinto que a minha caminhada ainda agora começou, quando me apercebo do quão difícil se torna estas pequenas, mas grandes, escolhas que cabe ao realizador ter que tomar. Falo, é claro, de uma “linguagem” cinematográfica que me permite da melhor forma contar a história pretendida, desde a escolha do ponto a partir do qual o olhar, neste caso o da câmara, vai tomar lugar, assim como a escala mais favorável, à luz e à cor que melhor se adequam, ao som ou ao silêncio e à montagem precisa, por exemplo - há milhares de possibilidades, o que torna a tomada de decisões muito mais complicada.

Mesmo antes de ter o guião escrito já existiam na minha cabeça ideias muito concretas, imagens mentais já fortemente criadas do que pretendia filmar e de que maneira o queria fazer. Penso que não descurar estas intenções iniciais e primordiais é fundamental para manter a essência da ideia que leva ao filme. Foi o que acontecer com a primeira cena do filme.

1.EXT. QUINTAL - FIM DO DIA

Decidi começar o filme com um plano geral da parte exterior da casa, em que a personagem feminina cuida do quintal, regando-o e arrancando umas ervas daninhas da terra onde estão plantadas videiras (imagem 2). Resolvi filmar toda a cena num único plano, longo e sem cortes, numa tentativa de introdução contemplativa, onde há tempo para que o espectador se aperceba que as sombras formadas pela latada das folhas ajuda a criar um ambiente acolhedor, quase agradável à primeira vista, ou por outro lado, claustrofóbico, do chão cimentado partido e torto, da parede do lado direito por pintar, do barril ferrugento lá ao fundo e dos troncos velhos e a descascados das videiras, etc. Todas estas componentes aqui já reveladas constituem pistas para a construção e contextualização narrativa desta casa velha.

Regar o quintal, sendo este de cimento, sempre me pareceu uma intrigante tarefa. Nos dias de maior calor, o cimento é molhado para que não seque demasiado e não corra o risco de se quebrar; esta é a razão para tal se fazer, mas não consigo deixar de notar a

inutilidade de se regar a pedra, uma área sem vida. A personagem, descalça denunciando uma cumplicidade com o espaço, aponta a mangueira para o chão e nunca o faz para o canteiro, que contém terra onde videiras estão plantadas e que precisam de água para continuarem vivas. Talvez se consiga aqui adivinhar uma possível metáfora para toda a situação narrativa de Maria (que até esta altura, no filme, ainda não conhecemos), de continuar a tentar recuperar esta casa e a tentar que a relação dela com João não colapse, embora saiba que isso seja inevitável – tal como do cimento não nascerá vida e o facto de o molhar apenas retarda o seu despedaçar.

O guião teve que sofrer algumas alterações devido a imprevistos com a disponibilidade do actor, que obrigou a alterar esta cena e a dividiu em duas. No que no guião em anexo (pág. 32), seria uma só cena, no filme temos uma elipse que nos leva para algumas horas mais tarde desse dia, já de noite.

Enquanto apanha a roupa seca que está estendida, Maria ouve a porta da entrada a fechar-se e decide ir ter com João. Já na sala vemos João irritado com o comando da televisão que parece não funcionar. Maria chega, nada diz e João desvia a cara; nota-se que alguma coisa não está bem entre eles. Depois de uns momentos em silêncio, João finalmente pergunta “É hoje que vamos?”, sem olhar para Maria (imagem 3). Esta sai da sala sem lhe responder, visivelmente chateada. Esta pequena pergunta pode parecer insignificante, mas contém em si já uma grande parte da informação que se pretende passar ao espectador – eles não estão bem e a razão para tal parece ser o facto de um querer partir e o outro não. Ficamos com um grande plano de João que reage à saída de Maria - está aborrecido por não ser a primeira vez que faz a pergunta e que recebe o silêncio e um virar de costas como resposta. Resolvi optar por uma escala de planos mais apertada, porque a natureza desta cena não é contemplativa, como a anterior, mas interessava saber as diferentes reacções de cada uma das personagens.

No momento seguinte, novamente no quintal, Maria respira fundo e continua a apanhar a roupa estendida (imagem 4). João aparece à porta e olham-se por momentos, o silêncio persiste. Depois de acender um cigarro, João sai pelo portão que vemos ao fundo e Maria, quando se apercebe que ele vai embora, segue-o até ao portão e fica a vê-lo ir embora. Apesar da discórdia, de mal se falarem e de estarem irritados um com outro, Maria parece ainda preocupar-se com João, e ir atrás dele, embora não ultrapasse o portão.

Há aqui um jogo de escalas dentro do mesmo plano e cada elemento da imagem, como a peça de roupa que Maria transporta consigo até ao portão, está fotograficamente equilibrado. Neste plano geral Maria começa por aparecer ao fundo, a sair pela porta da cozinha, mais afastada. Mas enquanto tira a roupa do estendal está já mais próxima a câmara, o seu rosto fica mais iluminado e mais perceptível. João acaba por aparecer à porta da cozinha e sai por detrás dela, mantendo sempre a mesma distância em relação à câmara. Quando Maria o segue a escala fica novamente alterada, o que nos leva a perceber uma maior alienação e abandono, pela percepção de um espaço tão amplo e de uma personagem frágil e, agora, abandonada.

2. INT. SALA - NOITE

Depois de João sair de casa e de ela ter ficado a observá-lo, quase como a pedir-lhe que não fosse, Maria decide preparar um jantar especial, com velas, música ambiente, vestido posto e maquilhagem feita. Para uma espécie de pedido de desculpas? Para o tentar mudar de ideias? Talvez ambas. Certo é que a hora de jantar está a passar, João não aparece e a Maria só lhe resta esperar (imagem 5). Maria prepara um chá. Abre a janela e ali fica, esperando que João chegue mais depressa (imagem 6). Estes diferentes planos que constituem esta cena têm forte inspiração em pintores como Edward Hopper e Vilhelm Hammershøi. O primeiro é conhecido pela total alienação das suas personagens pintadas, essencialmente mulheres, pelo sentimento de abandono patente em cada pintura, como é o caso das imagens 22, 23 e 24. Os quadros de Vilhelm também transmitem uma sensação de abandono, ainda que num espaço em que as personagens, também elas, principalmente femininas, se sentem minimamente à vontade, como são exemplo disso mesmo as imagens 25 e 26.

Maria acorda no sofá, as velas estão apagadas, a música acabou e o jantar frio ainda está sobre a mesa (imagem 7). Apercebendo-se que João ainda não está em casa, Maria levanta-se e deita a salada para o lixo, irritada. Bebe um copo de água com um só golo e fica ofegante. Em grande plano, vemos Maria a abrir a água quente e a mergulhar a custo as mãos. Vemos o fumo a sair delas e vemo-las ficar vermelhas (imagem 8). A dor é insuportável e Maria parece querer à força queimar-se. Não aguentando mais, leva as mãos à cara (imagem 9), talvez com vergonha, talvez em desespero? A opção pelo

grande plano não levanta aqui muitas dúvidas - era minha intenção prendê-la, entre a delimitação do plano, assim como ela parece presa, criando assim uma espécie de plano claustrofóbico, como parece ser a sua situação.

3. INT. SALA - NOITE

Continua noite e João está deitado no sofá. Maria desce as escadas e ao vê-lo deitado no sofá sussurra um “Vem para a cama” quase inaudível (imagem 10). Talvez quisesse acordá-lo para se deitar com ela e ao mesmo tempo deixá-lo, uma vez que pegou no sono. Talvez seja isto, o amor. Maria regressa para a cama, no piso de cima e João volta-se no sofá, sem acordar.

Esta cena é novamente filmada num só plano, em que parece haver uma divisão ao meio, deixando cada uma das duas personagens em seu lado, dando a noção de um maior distanciamento entre ambas. A montagem é feita dentro do plano, contendo mais uma vez uma variação escalas de planos, a par com uma mise-en-scène pensada ao pormenor.

4. INT. SALA - FIM DE TARDE

Maria está sentada numa cadeira no meio da sala. Pelas cadeiras que estão em cima da mesa, apercebemo-nos que Maria andou em mudanças, ou a limpar a casa. Ela olha pela janela, a hora habitual de chegada de João parece já ter passado, mas ele não regressou.

Entretanto Maria tira da despensa um espelho grande, embrulhado e coloca-o na parede do *hall*, de maneira a que do meio da sala consiga ver a porta da entrada. Maria olha-se ao espelho enquanto o ajeita, mas parece não se ver; tem olhos apenas para uma coisa – a porta de entrada e a chegada de João (imagem 11) Afasta-se um pouco e vemos agora refletida no espelho a sua sombra (imagem 12) – o seu reflexo desapareceu e apareceu a sua sombra para o substituir.

Maria está agora sentada novamente na cadeira da sala e, através de um *travelling* e do ponto de vista subjectivo da porta de entrada, vemo-la a rebentar as bolhas do plástico

às quais o espelho estava embrulhado e a olhar alternadamente para a câmara e para a janela; sabemos que vai ali continuar, à espera (imagem 13).

5. INT. QUARTO - NOITE

Maria está já deitada e João, acabado de chegar ao quarto, veste o pijama e deita-se também. Quanto este sossega, Maria parece dizer-lhe umas palavras em tom de provocação. É imediatamente interrompida por João. Este começa então a desabafar e a fazer perguntas, mesmo sabendo que Maria já não lhe vais responder. (imagem 14).

Foi intencional o tom aparentemente calmo, uma raiva contida e controlada das discussões. É um assunto que preocupa João e o facto de ele não aceitar que ela queira ficar ali, faz com que ela se deixe abalar. Mais uma vez temos um exemplo de montagem no plano, onde não há cortes, em que em primeiro plano aparece novamente Maria, para que o espectador consiga ver a sua reacção às palavras de João. Este aparece simplesmente reflectido no espelho do armário, mais distante, assim como eles parecem estar.

6. EXT. QUINTAL - TARDE

Esta era talvez a cena mais complicada de fazer, pela força que imaginei que o plano teria e que sabia que não seria nada fácil concretizá-la. E não foi. Não ficou como intencionava, queria que a personagem da Maria entrasse noutra dimensão, quase fora de si, em que não se dando conta que se sujou num primeiro instante, mas que quando se apercebe resolve pintar-se a sério, sem reservas (imagem 15).

A ideia era fazer com que ela quase se camuflasse e se confundisse com a parede que pintava, talvez numa tentativa de desaparecer, de não ser vista, por toda aquela situação. Relembrar a água quente e as mãos escaldadas da cena 2 e relacionar com ela esta luta interior de Maria. Queria que fosse o plano em que a culpa se fizesse sentir de tal maneira que a partir deste momento ela já não fosse a mesma, nem perante João nem em relação a todo o ambiente, que anteriormente insistia em compor.

7. INT. CASA DE BANHO - FIM DE TARDE

Maria recompõe-se e, de olhos fechados com a água do chuveiro a água cai-lhe cabeça abaixo, fazendo a tinta escorrer-lhe pela cara e corpo (imagem 16). Ao mesmo tempo que este plano nos transmite uma calma e uma tranquilidade, no interior de Maria ocorrem um turbilhão de emoções que se contradizem, mas que tenta agora controlar.

8. INT. SALA - NOITE

Nessa mesma noite, Maria revê uns papéis que tem numa caixa. Depois de olhar pela janela e pelo espelho e verificar que ele, mais uma vez, não vem, começa a rasgar os papéis e a queimá-los. Pega numa carta, possivelmente deles os dois, rasga-a e queima-a também. Repete-o várias vezes (imagem 17). Nada mais à volta dela existe, apenas um negro cerrado, em volta de Maria, iluminada pelas intermitências das chamas.

Momentos depois vemos Maria em primeiro plano, enquanto os papéis continuam a arder lá atrás. Está debruçada no muro que não se atreveu a ultrapassar na segunda cena, e parece não o querer fazer também agora. O seu olhar parece agora concentrado noutra coisa, mais determinado, parece não ser o mesmo olhar do início. (imagem 18).

9. INT. QUARTOS - NOITE

Maria está numa sala ao lado do seu quarto, a coser uma meia. Entretanto João chega a casa, sobe as escadas e não cumprimenta Maria. Esta pára de coser depois de ele passar e nada diz também (imagem 19). Continua a costura, enquanto João se despe. Desta vez Maria não fez nenhum esforço para se aproximar de João. Terá desistido?

Um único plano geral que parece dividido ao meio, quase *split screen*, em que cada personagem está no seu espaço, quase parecendo noutra casa, estão juntos, mas tão distantes.

10. EXT. ESTRADA - NOITE

Aqui percebemos que sim, que desistiu, ou então que foi forte o suficiente para finalmente sair de casa, de onde ainda não tinha saído durante todo o filme. Conduz apressada e atabalhoadamente, está um tanto perdida. Faz uma travagem brusca, sai do carro a correr (imagem 20) e, pouco depois, tropeça e deixa-se cair, ficando ali, a chorar (imagem 21).

O tom de “Quanto Sei de Mim” é ditado pelo silêncio, pelo que não dizem, pela constante apreensão por parte de Maria que, ajudado pelo ritmo lento e também ele pausado, cria no espectador uma ilusão de passagem do tempo quase incomodativa, perturbante. Aquando da montagem deste filme, já na pós-produção, foi alterada a ordem de aparecimento das cenas, para melhor se fazer contar esta história e dar o sentido inicial pretendido.

Conclusão

Não considero de todo que este trabalho esteja já concluído. Ainda que uma parte dele esteja, existe sempre em mim uma vontade de mudar alguma coisa, como se sentisse que ainda faltasse alguma coisa para o terminar em definitivo. Tenho a vontade de continuar a trabalhar este tema e, principalmente, de continuar a reflectir sobre como o cinema pode trabalhar estes conceitos.

Considero que, depois de um período, ainda que curto, de distanciamento sobre o filme e ainda que reconheça as evidentes e vulgares falhas de qualquer projecto que se alicerce na experimentação, esta não foi uma tentativa falhada. Além de todo o conhecimento que me permitiu adquirir ao longo desta jornada cinematográfica, também me facilitou a compreender as dificuldades que a sétima arte aparentemente não carrega, pela ilusão que exalta. O cinema ainda que exija uma reflexão e uma observação sobre os diferentes conceitos a querer explorar, possui também uma componente prática, em que só ela nos consegue pôr constantemente à prova e compreender se tudo isso é passível de transpor para a linguagem cinematográfica.

Bibliografia

AMIEL, Vincent – *Estética da Montagem*. Armand Collin, 2007. ISBN 978-989-8285-37-9

BARRENTO, João – *O Género Intranquilo – Anatomia do ensaio e do fragmento*. Assírio e Alvim, 2010. ISBN 978-972-37-1459-1

BECKETT, Samuel – *Waiting for Godot*. Grove Press, 1954

BENJAMIN, Walter – *Paris, capital do séc. XIX*. Ática, 1985

BRESSON, Robert – *Notas Sobre o Cinematógrafo*. Porto Editora, 2000. ISBN 972-0-45052-5

CAMUS, Albert – *O Mito do Sísifo*. Livros do Brasil, 2007. ISBN 978-972-38-2759-0

CHESTOV, Leão – *As Revelações da Morte*. Livraria Morais Editora, 1960

DELEUZE, Gilles - *A Imagem-Movimento – Cinema 1*. Assírio & Alvim, 2004. ISBN 972-37-0958-9

DELEUZE, Gilles - *A Imagem-Tempo – Cinema 2*. Assírio & Alvim, 2006. ISBN 978-972-37-1096-0

JAMES, Henry – *A Fera na Selva*. Edições Quasi, 2008. ISBN 978-989-552-372-6

LUZ, José Luís Brandão da – *Simone Weil e a Grandeza da Infelicidade Humana*, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2010. [<http://hdl.handle.net/10400.3/1452>]

TARKOVSKY, Andre – *Elements of Cinema*. Reaktion Books Lda, 2008. ISBN 978-1-86189-342-0

TARKOVSKY, Andrei – *Sculpting Time*. University of Texas, 1987

TARKOVSKY, Andrei – *Time within Time – The Diaries 1970-1986*. Faber and Faber, 1991. ISBN 0-571-16717-9

TAVARES, Gonçalo M., - *Atlas do Corpo e da Imaginação- Teoria, Fragmentos e Imagens*. Leya. 2013. ISBN 978-972-21-2656-4

WEIL, Simone. *A condição operária e outros escritos sobre a opressão*. Paz e Terra, 1979

WEIL, Simone – *À Porta do Farol Faz Escuro*. Editorial A. O., 1991. ISBN 972-39-0253-2

WEIL, Simone. *O Enraizamento*. EDUSC, 2001.

WEIL, Simone—*La Pesanteur et la Grâce*. Plon, 1947

WEIL, Simone—*Selected Essays: 1934–1943*. Oxford University Press, 1962

WEIL, Simone – *Waiting for God*. Harper Perennial Modern Classics, 2007. ISBN 9780061718960

Filmografia

BERGMAN, Ingmar – *Autumn Sonata*, 1978

BERGMAN, Ingmar – *Cries and Whispers*, 1972

BERGMAN, Ingmar – *Persona*, 1966

BERGMAN, Ingmar – *Summer Interlude*, 1951

BERGMAN, Ingmar – *The Silence*, 1963

BERGMAN, Ingmar – *Through a Glass Darkly*, 1961

BERGMAN, Ingmar – *Winter Light*, 1963

KIAROSTAMI, Abbas – *Close-Up*, 1990

KIAROSTAMI, Abbas – *Like Someone in Love*, 2012

KIAROSTAMI, Abbas – *Shirin*, 2008

KIAROSTAMI, Abbas – *Taste os Cherry*, 1997

KIAROSTAMI, Abbas – *Ten*, 2002

KIAROSTAMI, Abbas – *Through the Olive Trees*, 1994

TARKOVSKY, Andrei – *Ivan's Childhood*, 1962

TARKOVSKY, Andrei – *Nostalghia*, 1983

TARKOVSKY, Andrei – *Offret*, 1986

TARKOVSKY, Andrei – *Stalker*, 1979

TARKOVSKY, Andrei – *Zerkalo*, 1975

TARR, Béla – *Damnation*, 1988

TARR, Béla – *Sátántangó*, 1994

TARR, Béla – *The Turin Horse*, 2011

TARR, Béla – *Werckmeister Harmonies*, 2000

Apêndices

Poster



QUANTO SEI DE MIM

UM FILME DE MARIA INÊS CARROLA

COM SOFIA VALADAS E PEDRO DAMIÃO

ARGUMENTO MARIA INÊS CARROLA DIRECÇÃO DE FOTOGRAFIA RICARDO MADEIRA
DIRECÇÃO DE SOM ANTÓNIO LOPES ASSISTENTE DE SOM ANA RODRIGUES MONTAGEM MARIA
INÊS CARROLA E RICARDO MADEIRA PRODUÇÃO MANUEL CARROLA E MARIA INÊS
CARROLA REALIZAÇÃO MARIA INÊS CARROLA

Imagem 1

Guião

1.EXT. QUINTAL - FIM DO DIA

Maria está no quintal a molhar o chão de cimento, com uma mangueira comprida na mão sem fazer qualquer pressão. Vemos a sua cara. Está a pensar noutra coisa. Vemos o chão irregular molhado e, nele, os reflexos dela e do seu envolvente. Chega a um canto do quintal, a última parte ainda seca. Está de costas. Acaba de o molhar e arruma a mangueira, por cima do tanque. Pega no alguidar que está ao lado com roupa molhada e começa a estendê-la. Depois de algumas peças estendidas, ouve-se o som de um portão a fechar-se. Ela ouve e pára de estender a roupa. Entra pela porta da cozinha, até à

SALA

Na sala está João a sentar-se no sofá, com o comando da televisão na mão; ela chega entretanto. Nada dizem. Mal olham um para o outro. Ela tem uma mola na mão e aperta-a com força e fecha-a no dedo. Repete. A televisão não funciona e João atira o comando para o sofá. Fecha os olhos e faz pressão sobre os olhos com os dedos.

JOÃO
É hoje que vamos?

Ela vira as costas e sai para o

QUINTAL

Continua a estender a roupa, agora visivelmente mais chateada. Pouco tempo depois ele aparece à porta da cozinha, acende um cigarro a olhar para ela e sai, pelo quintal. Ela olha para trás e vê-o ir embora. Vai até ao portão, com uma peça de roupa na mão. O chão continua molhado.

2. INT. SALA - NOITE

Maria chega da cozinha e coloca os últimos pratos na mesa já posta. O computador está ligado e em cima do sofá, de onde se ouve uma música ambiente a tocar. Não sabendo o que fazer, senta-se numa cadeira, junto da janela. Olha para a estrada, onde de vez em quando um carro passa. Olha para o telemóvel e verifica que não recebeu nada entretanto. Levanta-se e vai até à

COZINHA

Põe água a aquecer no fogão. Espreita o microondas e pára-o. Começa a lavar a pouca loiça que tem no lava-loiça por lavar. Entretanto a água começou a ferver e desliga-a. Regressa à

SALA

com uma caneca a fumegar. Mergulha o pacote de chá por duas ou três vezes e tira-o para o pires. Abre a porta da janela e apoia-se no parapeito, a mexer e a beber o chá. Ajeita a manta que tem pelas costas.

Acorda, no sofá, ainda embrulhada pela manta. O computador já não toca e está em cima de uma cadeira. A chávena do chá está em cima da mesa, vazia. Senta-se no sofá e volta a espreitar pela janela, à procura de alguma coisa. Nada. começa a empilhar a loiça e a levá-la para a

COZINHA

Deita a salada para o lixo e uma nova pilha de loiça por lavar começa a acumular-se no lava-loiça. Enche um copo com água e bebe-o, quase de um só trago. Acalma-se. Abre a torneira da água quente e lava o copo por onde acabou de beber. A água começa a aquecer. As mãos estão a ficar

vermelhas e o vapor é visível. Maria lava as mãos e resiste à temperatura. Não aguentando mais, fecha a torneira e esfrega a cara com as mãos molhadas.

3. INT. SALA - NOITE

Maria desce as escadas e vê que João dorme no sofá, torto, a tentar arranjar posição. Aproxima-se dele com cuidado.

MARIA

(sussurrando)

Vem para a cama.

Maria espera um pouco, e como não obtém resposta, volta a subir as escadas. João dá meia volta no sofá, ajeita a manta com que está tapado, mas não se levanta.

4. INT. SALA - FIM DE TARDE

Maria está na sala e muda a disposição da mesa e das cadeiras. Depois pendura um quadro e endireita-o. Limpa o pó a uns livros que estão em cima da cómoda. Maria abre a despensa, e alguns caixotes, vassoura e panos caem e espalham-se pela sala. Entra na despensa, pelo meio da confusão, e traz para fora um espelho grande e pesado, embrulhado. Arruma os caixotes de novo na despensa. Desembrulha o espelho e coloca-o no corredor da entrada, por cima de uma cómoda. Vem para a sala e muda uma cadeira de sítio, de modo a conseguir ver a porta da entrada pelo espelho que acabou de pendurar. Senta-se, olha pelo espelho e rebenta as bolhas do plástico no qual o espelho estava embrulhado.

5. INT. QUARTO - NOITE

Maria está já deitada na cama. João entra no quarto e senta-se do outro lado da cama. Despe-se e veste o pijama. Deita-se com cuidado para não acordar Maria. Esta abre os olhos e repara que João se deitou. Espera que este acalme e pare de se mexer e respira fundo. Fica acordada.

MARIA

Pensei que já nem viesses...

JOÃO

Pára com isso. *(pausa)* Pára de agir como se não se passasse nada. *(longa pausa)* Não sei que te prende aqui... Ponho-me a pensar e já não sei como é que viemos aqui parar... A este buraco, isolado, todo remendado. *(pausa)* E para quê? Pra quê?

Maria não diz nada.

JOÃO

Não sei...

6. EXT. QUINTAL - TARDE

Maria pinta de branco a casita do quintal com uma trincha. Vai pintando e mergulhando o pincel na lata de tinta. Vem-la abstraída. Pára de pintar, por lhe doer o braço. Pousa a cabeça na parede, na parte onde acabou de passar com a trincha. Desencosta-se e limpa a testa com a mão. Olha para a trincha na outra mão e começa a pintar-se.

7. INT. CASA DE BANHO - FIM DE TARDE

Maria está no chuveiro e liga a água. A tinta escorre-lhe pela cara e pelos cabelos. Maria vira-se e vemos agora a água e a tinta a escorrerem pelo ralo da banheira.

8. INT. SALA - NOITE

Maria está sentada no sofá, a ler alguma coisa. A um canto vemos um caixa grande, que parece conter uns papéis velhos dentro. Maria pára de ler e olha para o espelho que está na parede, através do qual se vê a porta de entrada. Maria arrasta o caixote para o centro da sala. Abre-o e começa a ler e a ver que papéis são. De vez em quando olha pelo espelho e pela janela, alternadamente. Começa a rasgar os papéis e a colocá-los de novo no caixote onde estavam. Quando termina, fecha a caixa e leva-a para o

QUINTAL

Coloca a caixa em cima da mesa de cimento. Abre o latão e começa a enchê-lo com as folhas rasgadas. Assim que o enche pega-lhe o fogo. Vemos chamas a sair do latão e Maria ao lado, a olhá-las. De vez em quando coloca mais algumas folhas. Maria está agora debruçada no muro do quintal e ao fundo podemos ver que o latão continua a queimar as folhas.

9. INT. QUARTOS - NOITE

Maria está sentada numa cadeira na salinha da direita. Cose uma meia. De vez em quando olha pela janela. Ouve-se a porta a fechar-se e alguém a subir as escadas. João passa pela salinha onde Maria está e não a cumprimenta. Entra no

quarto e veste o pijama. Maria, depois de João passar, vira a cabeça e olha para o chão.

10. EXT. ESTRADA - NOITE

Vemos uma estrada à noite iluminada pelos faróis de um carro. Condução desastrosa, curvas e contra curvas. Não circulam outros carros. Parece haver apenas pinheiros ou outras árvores ao longo da estrada. Vemos que é Maria que o conduz. Está sem expressão. Dá uma guinada e o carro entra pelo pinhal adentro, mas não bate. Maria sai do carro e começa a caminhar na frente do carro. Fica sem forças e cai pouco depois. Começa a chorar.

Fotos de Cena



Imagem 2 - Cena 1. EXT.



Imagem 3 – Cena 1. INT.



Imagem 4 – Cena 1. EXT.



Imagem 5 - Cena 2. INT.



Imagem 6 - Cena 2. INT.



Imagem 7 – Cena 2. INT.



Imagem 8 – Cena 2. INT.



Imagem 9 – Cena 2. INT



Imagem 10 – Cena 3. INT.

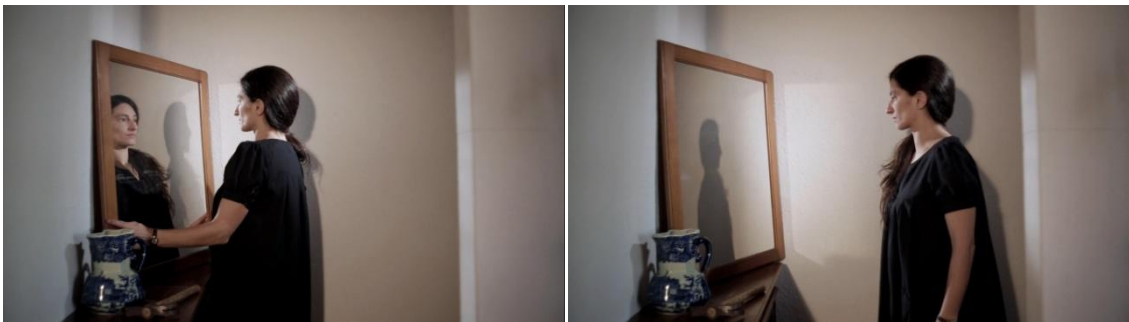


Imagem 11 e 12 – Cena 4. INT.



Imagem 13 – Cena 4. INT.



Imagem 14 – Cena 5. INT.



Imagem 15 – Cena 6. EXT.



Imagem 16 - Cena 7. INT.



Imagem 17 – Cena 8. EXT.



Imagem 18 – Cena 8. EXT.



Imagem 19 – Cena 9. INT.



Imagem 20 – Cena 10. EXT.



Imagem 21 – Cena 9. EXT.

Anexos



Imagem 22. *New York Movie*, 1939, Edward Hopper



Imagem 23. *Summer in the City*, 1939, Edward Hopper



Imagem 24. *Morning Sun*, 1952, Edward Hopper



Imagem 25. *Bedroom*, 1890, Vilhelm Hammershøi



Imagem 26. *Interior with a Young Woman*, 1903, Vilhelm Hammershøi