

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



# ***TCHAU: CARTOGRAFIA EMOCIONAL DE UMA PERDA***

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJETO CINEMATOGRAFICO

ESPECIALIZAÇÃO EM REALIZAÇÃO

---

**André Salgueiro Martins**

Lisboa, Outubro de 2024



INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



## ***TCHAU: CARTOGRAFIA EMOCIONAL DE UMA PERDA***

**André Salgueiro Martins**

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 Projeto Cinematográfico – especialização em Dramaturgia e Realização, realizado sob a orientação científica de Joaquim Sapinho.

Lisboa, Outubro de 2024

## **Agradecimentos**

Aos amigos/as e colegas Fernando, Sérgio, Giovanna, Julian, Torrado, Antoni, Cardeira, Alexandre, Dino, Afonso, Frederico, Catarina, Gonçalo e Miguel

Às professoras Fátima Chinita, Marta Mendes, Graça Castanheira, Fátima Ribeiro, Margarida Leitão; E aos professores Joaquim Sapinho, Leonardo Simões, Francisco Henriques, Paulo Leite e Ricardo Guerreiro.

Ao Andy, Vitor, Rosado, Rúben; À Cristiana, Xé, Inês, Lis e Benjamin.

À Marta Espiridião.

## Resumo

Este trabalho visa expor o processo de preparação e desenvolvimento de um projeto cinematográfico curto baseado numa experiência de perda testemunhada de forma próxima – a morte de uma criança e o seu efeito sobre a mãe. Além do arquivo de registo pessoal e do trabalho de investigação levado a cabo durante a fase de estudo académico, o projecto procurou também acomodar-se a um contexto teórico-prático, de forma a beneficiar de uma constelação circunscrita de referências e a facilitar a aproximação ao espectador. Partindo da análise de arquétipos do devir da maioridade - *coming of age* - como *Bambi*, (1942) e cruzando com a ensaística político-urbanística de Mark Fisher e a crítica antropológica de Marc Augé, estrutura-se o enquadramento teórico do projecto; enquanto o enquadramento prático se foca na pulsão do registo visual da memória, e as formas como esta pode ser cinematicamente representada, auxiliado de três filmes de John Ford que recorrem à utilização de flashbacks na transição entre tempos presente e passado.

Fazendo uso das ferramentas e fases clássicas da preparação de um filme – investigação/preparação, construção de personagens e escrita de guião, seleção de elenco, ensaio, avistamento/repérage e testes/ensaios – é possível simular e prever a produção de um conjunto de imagens narrativas sobre um corpo-sujeito, as suas sensações e emoções num determinado lugar e tempo, e o papel da memória na construção da dramaturgia e *mise-en-scène* transmissores dessa mesma história.

A pertinência deste trabalho e a sua apresentação prende-se com a possibilidade de testar os limites/fronteiras tanto da experiência vivida como da testemunhada, da representação de um *outro* que perde e do olhar de quem observa e medita sobre a perda, entre o documento e a ficção, o que está frente e atrás da câmara, a sua posição relativa e a inversão do olhar.

## Palavras-chave

Algarve; *trash*; perda; devir-da-idade; analepse; *não-lugar*.

## **Abstract**

This project aims to expose the development process of a short cinematic project, based on an experience of loss which was closely witnessed - the death of a child and its effect on the mother. In addition to the archive of personal recordings and the research work that took place during the master's programme, this project also sought to accommodate a theoretical framework, benefiting from a circumscribed constellation of references that might facilitate the spectator's engagement. The project's theoretical-practical framework takes as a starting point the coming-of-age archetypal narratives like the movie *Bambi* (1942), the political-urban theories of Mark Fisher and Marc Augé's anthropological critique; while the practical framework focuses on the visual drive of recording memory, and in the ways memory can be cinematically represented, by taking into account three movies by John Ford where the director resorts to flashbacks in the transition between past and present times.

Through the classical tools and phases that mark the preparation of a movie/film – research/prep, script, casting, scouting, technical reperege and rehearsals – it is possible to simulate and, to an extent, predict the production of a set of narrative images of a body-subject, their sensations and emotions in a determinate place and time, and the role played by memory in the construction of dramaturgy and *mise-en-scène* that compose the story being told.

The relevance of this work and its presentation lies in the possibility of testing the limits/boundaries of both lived and witnessed experience, of the representation of an other who goes through loss and the gaze of whom observes and ponders the feeling of loss, between document and fiction, what is in front of the camera and behind it, its relative position and the inversion of the act of looking.

## **Keywords**

Algarve; *trash*; loss; coming-of-age; analepse; *não-lugar*.

“[A]mamos as cores, o lustro de um objeto maculado pela sujidade,  
pela fuligem ou pelas intempéries, (...) apazigua-nos curiosamente o coração  
e acalma-nos os nervos.”  
Junichiro Tanizaki, *Elogio da Sombra*

“Toda e qualquer separação é um vínculo.”  
Simone Weill, *A Gravidade e a Graça*

## Índice

<b>I.</b>	<b>Introdução</b>	7
<b>II.</b>	<b>Contexto e Pontos de Fuga</b>	
	2.1 Preâmbulo - Uma Composição de escola na Escola	8-9
	2.2 <i>Bambi</i> , o primeiro Cinema e os Arquétipos	12-15
	2.3 <i>Hauntology e o Espaço Urbano</i>	16
	2.3.1 O Algarve e os <i>Não-Lugares</i>	16-18
	2.5 Um Acontecimento: O Tempo Desacelera	18-19
	2.5.1 A Posição de Testemunha	19
	2.5.2 Sobre Vigilância: Uma imagem leva a outra	20
	2.5.3 Documentar e/ou (d)escrever	20-21
	2.6 A Construção da Visita à Memória: As Analepses de Ford	22-25
<b>III.</b>	<b>O Arremesso da Prática e das Ideias</b>	
	3.1 Preâmbulo - Relatar e Relacionar	26
	3.1.1 Começa Pela tua Rua	27
	3.1.2 Das três, uma	27-30
	3.2 Nota de Intenções	31
	3.3 Sinopse e Enredo	32-33
	3.4 Excerto de Guião	34-36
	3.4.1 Sobre a construção do guião	37-38
	3.5 Esboço das Personagens	39-40
	3.5.1 Lis24	
	3.5.2 Lis34	
	3.5.3 Rapaz34 e Algarvios	
	3.6 Elenco e os Limites do Uso do Corpo do Outro	41-42
	3.6.1 A Cena	42-44
	3.7 Avistamentos e Reescrita	44-45
	3.7.1 A Cena da Casa-Garagem	46
	3.7.2 A Cena do Nascer do Sol	47
	3.8 Referências	48-53
<b>IV.</b>	<b>Notas Finais</b>	54
<b>V.</b>	<b>Obras Citadas</b>	
	5.1 Bibliografia	55
	5.2 Filmografia	55

## VI. Anexos

Anexo I – Guião 56-61

Anexo II – Avistamentos 62-63  
Seleção de frames dos brutos e mapa de trabalho de  
Avistamentos(repérage) em Maio de 2024

Anexo III - Elenco 64  
Seleção de frames dos brutos de chamadas de elenco/entrevistas  
a Sofia Bessa e Francisca Sardinha realizadas em Janeiro de 2024

Anexo III - Dias de Testes 65-66  
Seleção de frames e Link para  
*testes de imagem, som e elenco*, 13 min.  
Produzido e editado em Dezembro de 2023.

Com: Tiago Rosado, Inês Cristóvam, Lis Mulder e Benjamin.  
Música: “O cativo” e “Corridinho” – Recolhas do Algarve por Fernando Lopes Graça  
e Michel Giacometti. (fonte: [www.youtube.com/@alecrime](http://www.youtube.com/@alecrime))  
Produção, fotografia, som e edições: André Salgueiro Martins

Anexo IV – Procissão da Nossa Senhora dos Navegantes 67  
Seleção de frames dos brutos da cobertura  
da procissão da Nossa Senhora dos Navegantes,  
Agosto de 2023.

## INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende firmar-se antes de mais como uma hipótese, entre outras, de resolução de um assunto cinematográfico proposto: a figuração da emancipação humana e social perante a consciência da perda. Apresenta-se, nesse sentido, como simulação/projeto dessa figuração, mas também como mapeamento e relatório da própria experiência em torno da resolução desse problema, contextualizada por uma série de resenhas mais ou menos teóricas. Ao contrário da matéria curricular académica, a matéria da experimentação (ação ≠ especulação) despoletará em nós o que realmente interessa, o *saber como (know-how)* fazer cinema. É a partir da especulação desse *como* que surge a possibilidade (ou várias) de capturar um fragmento temporal e submetê-lo às evoluções do olhar, do ponto de vista, das diferentes formas de representação, dos meios de construção/criação da sua estrutura dramática, e das ideias que a sustentam.

É-nos assim possível questionar as dicotomias entre: teoria e prática, académico profissional, documentário ficção, observador observado, fazer/agir ou simular/especular a feitura do cinema sem a inconveniente dispersão.

Para tal será indissociável a relação que este trabalho estabelece com a sua “casa/lugar”, onde foi enunciado, proposto, trabalhado e orientado, e para os quais alguns orientadores (presentes e passados) tanto contribuíram para a feitura e pensamento do projeto. Este trabalho visa expor o processo de desenvolvimento de um projeto cinematográfico baseado numa experiência testemunhada, de um ponto de vista próximo. Foca-se na memória, no ponto de vista da testemunha e nas formas como estas podem ser cinematograficamente representadas, utilizando metodologias típicas da construção da dramaturgia para contar uma história que se firma na realidade.

A pertinência deste trabalho prende-se, entre outros aspetos, com a possibilidade de poder também contribuir para a (re)construção da imagem de um território pouco figurado, extrapolando a sua regionalidade para uma rede universal de referentes através da procura de delimitação do arquétipo figurativo, abrindo assim o trabalho a um espectro de problemáticas, de alcance coletivo, políticas no sentido original do termo – os problemas da polis/cidade e de quem nela habita.

# I CONTEXTO E PONTOS DE FUGA

## COMPOSIÇÃO DE ESCOLA NA ESCOLA PREÂMBULO

O contexto académico da produção deste trabalho é também relevante para o desenvolvimento do mesmo. Trabalhar e pensar cinema no antigo Conservatório, naquela que nos habituamos a chamar simplesmente como “a escola de Cinema”, e no ano em que completa 50 anos, adquire alguma relevância quando, simultâneo ao desenvolvimento deste trabalho, a programação da Cinemateca de Julho de 2023 apresentou o ciclo *O Filme da Escola: A ESTC no Coração do Cinema Português*. O ciclo foi elaborado em colaboração com a escola, que disponibilizou uma seleção abrangente, mas acutilante, daquilo que se produziu em laboratório e projetos finais. Exibiram-se filmes de alunos em diálogo com os dos professores, filmes estudados em aulas, organizaram-se mesas redondas entre autores, alunos, professores e espectadores. Como nos sugere o catálogo editado pela Cinemateca, *O Filme da Escola* pretendeu “mostrar uma parte do que nesse espaço se produziu, ou que da experiência dele resultou, mas também, e na medida indireta em que tal é de algum modo possível, algo do que aí aconteceu no sentido mais lato, ou mais subterrâneo, do cruzamento de gerações e de visões, sobretudo nas etapas em que a escola mais construiu a sua identidade.”<sup>1</sup>

Articulou-se assim uma oportunidade para situar este trabalho num encadeamento e enquadramento que, de forma mais ou menos consciente, estão sempre presentes. Essencial ainda para reflectir no que significa pensar, aprender e produzir cinema, 50 anos após a fundação de uma metodologia para aprendizagem da feitura do cinema -- tarefa questionável em si mesma – naturalmente já muito transformada desde então, especialmente nas formas de reagir e dialogar com esse contexto e história.

O que se apresenta aqui são as tarefas resultantes desse caminho, com o amparo dos professores orientadores, acessível sob a forma de um relato/relatório/memórias descritivas e justificativas das etapas, das decisões, posições, escolhas, e conclusões apuradas da experiência de se fazer uma composição de escola em 2024.

---

<sup>1</sup> Em folha de sala e jornal de programa completo de Julho de 2023 da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema

A produção deste trabalho procura somente reportar a *praxis* implícita na encenação/planificação/sequência de ideias, mais ou menos práticas, sobre a construção de uma mensagem cinematográfica.

Partimos para este caminho com a consciência de que qualquer pretensão cinematográfica deve basear-se numa aproximação honesta e despojada de expectativas. É essa perspectiva que nos permite manter aceso o espírito crítico e a abertura para questionar as nossas próprias pretensões e procuras, sempre possibilitando que se dêem passos atrás para re-equacionar decisões e rescrever linhas. Acreditamos que só assim o cinema pode manter o seu propósito, o de dignificar o que mostra, com tempo, seja ele uma narrativa, uma pessoa, ou o mundo.

## **BAMBI, O PRIMEIRO CINEMA E OS ARQUÉTIPOS**



Primeiro plano de *Bambi* (1942), Disney.

Este filme inaugura um processo mais vasto pelo qual o Cinema e os filmes da Disney vieram a moldar uma sensibilidade específica na forma de ver o mundo. Apesar de ser difícil defender qualquer animação da Disney enquanto cinema, *Bambi* foi a primeira experiência do autor como espectador. Foi em 1993, tinha 5 anos e o filme de 1942 - feito em plena segunda guerra mundial - passava em reposição. *Bambi* é uma história de perda contada através de uma sequência de imagens “bonitas”, mas indiscutivelmente violentas. O lugar que ocupa vai para lá da nostalgia da memória de infância, fundando a percepção de que, na sequência de cada imagem “feliz”, vem a escuridão e a perda. *Bambi* é o primeiro de um conjunto de filmes aos quais regressaria ciclicamente durante a infância, num impulso semelhante ao que compelia à vertigem de uma queda. É possível reconhecer um certo terror pela imagem bela, da qual não se consegue desviar o olhar, sempre na expectativa do abrupto corte para o terror,

tristeza, perda, solidão e violência – mas sempre também uma transformação. A beleza carrega em si uma dimensão de morte desde o início, acompanhada por um estado de constante pesar pela expectativa de um evento que (ainda) não aconteceu. A variação narrativa e imagética entre beleza e hostilidade complexificava uma experiência que não tinha ainda ferramentas para decodificar: talvez ainda não o consiga e talvez este trabalho seja também uma forma de o compreender.

Destacam-se duas cenas do filme especialmente impactantes: na primeira, Bambi e mãe fogem dos tiros dos caçadores – ameaça omnipresente que paira em off durante todo o filme – e Bambi consegue escapar, refugiando-se numa toca escura no breu do bosque, mas já sem a mãe. Quando resolve procurá-la, acompanhamo-lo num percurso solitário pela imensidão de uma noite de neve. A cena dura cerca de um minuto e culmina num campo contra-campo com o seu pai, numa oposição a um Bambi mais velho e frio que diz que a vida tem de continuar. Os dois seguem a desvanecer no negro, e numa típica simplificação *à la* Disney, nunca nos é dado a ver o corpo da mãe morta. A segunda cena, já no último ato, é também sobre perda, desta vez do *lugar*<sup>2</sup>, a floresta onde Bambi crescera. Durante cerca de dois minutos testemunhamos a destruição da “casa” das personagens, e as suas tentativas de escapar, cena que culmina num plano geral de uma enorme montanha de fogo.



Colagem de planos de *Bambi* (1942), Disney - Perda da mãe vs. Perda do *lugar*.

---

<sup>2</sup> Este lugar aqui referido é definido por Augé como a “superfície primeira e imóvel de um corpo que rodeia um outro, ou, para falarmos mais claramente, o espaço no qual um corpo está situado”. Para além da localização física do corpo num determinado momento, o lugar é também ele parte integrante dos processos de formação de identidades e subjectividades de um corpo permeável aos contextos nos quais se movimenta.

Estas cenas marcam duas perdas profundas na vida do protagonista: no primeiro momento, a relação com a mãe rompe-se inesperada e precocemente; no segundo a relação com o *lugar* esvai-se pelo desaparecimento da “casa”. Dois momentos de trauma e de perda que impelem a personagem a percorrer uma jornada de transformação. Esta não se constitui como a clássica “jornada do herói”, cuja evolução depende do cruzamento com outras personagens antagónicas que o desafiam a rever o mundo ou a tomar decisões que definem o seu carácter. A jornada de Bambi é interior profunda e subjectiva, o tempo decorre entre acontecimentos que provocam estados de alma personificados, dilemas interiores com os quais é obrigado a lidar: a digestão da perda (da figura materna, e posteriormente, do lugar), a consciência da ausência e a sensação de desterritorialização.

*Bambi*, como outros filmes da Disney, padece de uma configuração formal e narrativa que aplaina e amacia a complexidade de muitas situações com que o ser humano se pode deparar durante a sua existência, tudo em prol de uma melhor digestão pela audiência. Assim, era comum a vários filmes da Disney que as ambiguidades dos estados de alma perdessem a subjectividade, em detrimento de um consumo facilitado. Em *Bambi*, a simplicidade da narrativa e a beleza da animação servem para criar uma visão do mundo que é ao mesmo tempo encantadora e redutora. A Disney apresenta a natureza e a vida com uma clareza embora fascinante, também limita a complexidade da experiência representada.

A formulação de uma estrutura universal/arquétipo tem como objetivo último a otimização do *imprint* no (in)consciente comum – e *Bambi* poderá ser encarado como o arquétipo do *coming-of-age*.

*Bambi* incorpora um conjunto de temas fundamentais da existência numa estrutura narrativa que ressoa, emocional e simbolicamente, de forma universal, ao debruçar-se sobre o processo simultaneamente subjectivo e colectivo da perda, do momento que inicia a tomada de consciência sobre a morte e, portanto, sobre si e a passagem do tempo. A luta pela sobrevivência, o ciclo da vida e a maternidade, a constante perda e procura de pertença, são fórmulas afectivas que ressoam no espectador pela representação ficcionada da realidade da morte.

Voltando ao modo como *Bambi* pode influenciar a forma de olhar a vida, há a inauguração de um estado de pesar por um evento que ainda está para acontecer, que se deve certamente a uma tensão latente no filme que mantém o espectador numa espécie de constante alerta

emocional. Essa alternância entre as imagens de beleza e escuridão, felicidade e tristeza, cria uma atmosfera de antecipação quase perpétua, como se o trauma estivesse sempre à espreita, mesmo nos momentos mais luminosos. A natureza, embora deslumbrante, é também implacável: o inverno chega, a comida escasseia, e o espectador é lembrado da presença dos caçadores, uma ameaça invisível mas persistente. A vida na floresta é, de certa forma, idílica e completa, mas por todo o lado existem sinais do quanto essa harmonia é precária.



Plano de *Bambi* (1942), Disney. Pós perda do lugar.

## **HAUNTOLOGY, E O ESPAÇO URBANO**

Permeando toda a narrativa de *Bambi*, o luto prenunciado e a sombra do trauma latente afetam a forma como experienciamos cada cena, mesmo antes de qualquer evento traumático se concretizar. Esta sensação de que passado e futuro coabitam no presente, com o trauma sempre à espreita, pode ser enquadrada no que Mark Fisher define por *Hauntology* ou, inconvenientemente, assombralogia – esse lugar interior onde a memória da perda molda o presente de forma inescapável, e se torna uma sombra constante sobre qualquer futuro.

Segundo a perspectiva da *Hauntology*<sup>3</sup>, o espaço urbano contemporâneo está carregado de resquícios de um futuro (ou múltiplos) que já não parece possível. No último quarto do séc. XX, o desenvolvimento das cidades em Portugal passou a responder directamente aos ideais capitalistas de progresso social, industrial e económico, sobretudo a partir de 1985 com a adesão à CEE. Crescer durante os anos 90 no Algarve trouxe a percepção de que, à medida que as promessas de um futuro melhor falhavam em materializar-se, e apesar do crescimento acelerado da mancha urbana e populacional, o próprio ambiente urbano refletia gradualmente esta falência. Espaços abandonados, edifícios modernistas degradados, infraestruturas despropositadas que nunca se aproximaram do que podiam ter simbolizado no seu auge – todos estes elementos evocam um sentimento de nostalgia por um futuro prometido que nunca chegou à cidade que ficou por cumprir.

Mark Fisher regressava recorrentemente ao conceito de "futuros perdidos" ou "futuros cancelados". Isto pode ser sentido nas cidades modernas, onde encontramos vestígios de um tempo que genuinamente se acreditava encaminhado para algo mais promissor, mas do qual restaram apenas traços de otimismo desvanecido e um pesado sentimento de estagnação.

## **O ALGARVE E OS NÃO-LUGARES**

Parece possível estabelecer uma ligação entre a *Hauntology* de Mark Fisher e a definição de *Não-Lugar* de Marc Augé tendo como ponto de confluência a região portuguesa do Algarve. Estes *não-lugares* – espaços como aeroportos, centros comerciais ou hotéis – são locais desprovidos tanto de identidade própria como de ligações profundas ao passado ou futuro,

---

<sup>3</sup> FISHER, Mark, *Fantasma da Minha Vida: escritos sobre Depressão, Hauntologia e Futuros Perdidos*, VS Editor, 2020.

apenas telas em branco onde qualquer utilizador pode projectar os seus desejos e pulsões de consumo. Como reitera Filomena Silvano, “[o] *não-lugar* será então um lugar que não é relacional, não é identitário e não é histórico”<sup>4</sup>. No entanto, quando olhamos para estes espaços através da lente da *Hauntology*, podemos perceber que também eles são marcados por essa ausência de qualquer promessa de futuro. Em vez de símbolos de um mundo globalizado em constante movimento, estes espaços configuram-se cada vez mais como vestígios de um futuro que falhou.



*Algarve - Casino abandonado e prédios em construção. Imagem nossa.*

“Na realidade concreta do mundo de hoje, os lugares e os espaços, os *lugares* e os *não-lugares*, emaranham-se, interpenetram-se. A possibilidade do não-lugar nunca está ausente seja de que lugar for. O regresso ao lugar é o recurso de quem frequenta os não-lugares”<sup>5</sup>, diz-nos Augé. Os edifícios que se deterioram, os bairros que não evoluíram como expectável, ou os espaços que se tornam obsoletos e fadados ao esquecimento: todos refletem essa desconexão entre o que foi prometido e o que realmente se concretizou. São esses ambientes

---

<sup>4</sup> SILVANO, Filomena, *Antropologia do Espaço*, Sistema Solar, 2017, pp.100

<sup>5</sup> AUGÉ, Marc, *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Letra Livre, 2016, pp. 92



assistência: ver e ouvir com atenção, como se se tratasse de uma homenagem ao presente que está a acontecer à nossa frente. Quando um tempo se desenrola em acontecimentos antagónicos ao natural sentido da vida, como uma mãe (Lis) assistir à morte do seu filho (Benjamin), o próprio tempo desacelera e perde a conexão com a matemática do real: como para nos lembrar gentilmente de que a vida acontece, um tempo sucede sempre a outro e não há muito que se possa fazer em relação a isso.

### A POSIÇÃO DE TESTEMUNHA



Colagem dos dois primeiros planos de *Mouchette* (1967), Robert Bresson

É condição de quem assiste acumular algo transmissível. Nesse sentido um filme pode ser uma carta em que se escreve o que se viu, onde se relata o que aconteceu, onde se interpreta (quicá processa) o que vemos e ouvimos.

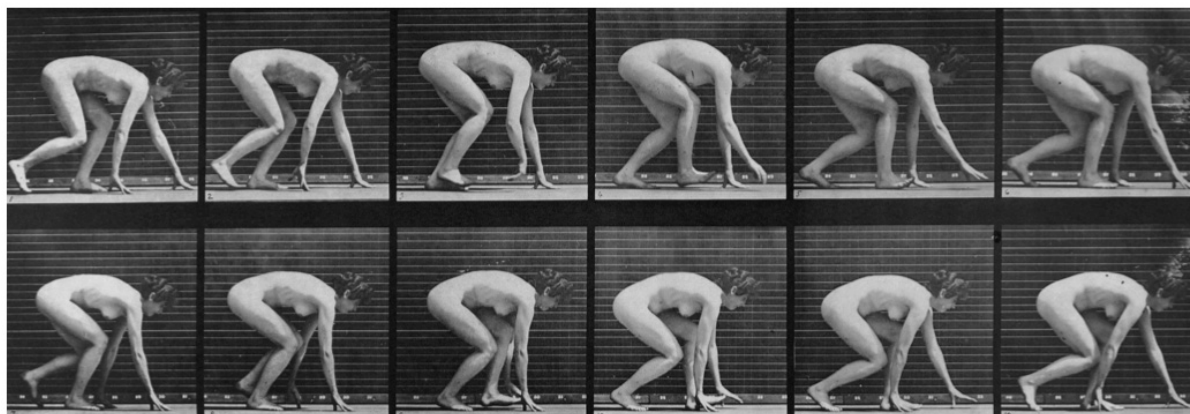
O que vimos/veremos neste excerto é uma ausência, o efeito de algo invisível mas palpável: a morte de um filho a reverberar no corpo da mãe. Nessa aparentemente impossível tarefa de nos colocarmos no ponto de vista de quem sofreu tamanha perda, resta apenas assumirmos a posição de quem assiste.

Deleuze destaca o papel de uma testemunha involuntária no nascimento visual da memória<sup>6</sup>, algo ecoado por Daney ao afirmar (a partir de Bazin e Lacan): “Isto foi registado? Então, tenho de olhar. Mesmo e sobretudo, quando o ‘isto’ era doloroso, intolerável, ou completamente invisível”<sup>7</sup>. O ponto de vista é o de quem assume o papel – na impossibilidade de qualquer outro - de testemunha.

<sup>6</sup> DELEUZE, Gilles, *A Imagem-Tempo: Cinema 2*, Documenta, 2015, pp. 86.

<sup>7</sup> DANEY, Serge, *Perseverança: Entrevista com Serge Toubiana*, The Stone and the Plot, 2022, pp. 29.

## VIGILÂNCIA: UMA IMAGEM LEVA A OUTRA



*Woman walking on Hands and Feet: Plate 183 from Animal Locomotion, (1887) Eadweard J. Muybridge.*

Parece cada vez mais indissociável a percepção de um acontecimento da possibilidade de o registar. As câmaras que todos temos à mão 24/7 tornaram-se também uma ferramenta que permitiu a digestão lenta de tudo o que estava a acontecer. Desde cedo, a empatia traduziu-se num impulso pelo registo e fixação regular de pequenos momentos em torno do Benjamin. A vida precipitava-se de uma forma que impelia o registo, as imagens pareciam sequenciar-se autonomamente de uma ação *a posteriori*, à medida que o tempo ia passando, e sem haver qualquer arco narrativo pré-definido. Desta forma intuitiva, ficaram registados os três meses antes e três meses após o acontecimento. Perante a decisão do que retratar neste trabalho de escola, a escolha recaiu sobre os efeitos deste momento incisivo.

### DOCUMENTAR E/OU DESCRIVER

Da ideia inicial de materializar este projecto num formato documental, chegou-se eventualmente à decisão de que teria mais sentido escrever o sentimento da perda por oposição à construção de um relato observacional das pessoas envolvidas. Nessa perspectiva, a ficção torna-se ferramenta útil para ensaiar outras formas de contar uma história, pese embora uma oposição ainda difícil entre o documentado e o ficcionalizado. Quando um documentário toma consciência de si e os intervenientes têm consciência da observância, não se pode dizer que em certa medida não seja encenado. E uma ficção, no limite, trata-se de uma outra forma de documentar estados emocionais, espirituais, filosóficos mais ou menos universais da sociedade, numa formulação que se movimenta livremente entre a realidade e a imaginação da mesma.

“ ... fiction [...] is a way of trying to describe what is in fact going on, what people actually do and feel, how people relate to everything else in this vast sack, this belly of the universe, this womb of things to be and tomb of things that were, this unending story.”<sup>8</sup>

Um filme nunca deixa de fixar, antes de tudo, o espaço, o tempo, e a sociedade que o produz e dentro da qual se insere. Este projeto passou por diferentes fases e com elas foi-se transformando, respondendo à passagem do tempo e ao desenrolar dos acontecimentos. Se o impulso inicial foi de o encarar como um documentário, dando continuidade a algo já iniciado – o registo do que via –, a ficção por outro lado oferecia a possibilidade de um caminho mais livre à interpretação dos acontecimentos, sem implicar a representação directa dos intervenientes, abrindo também espaço para que estes possam participar na construção do projecto de outras formas, atrás da câmara.

---

<sup>8</sup> LE GUIN, Ursula K., *The Carrier Bag Theory of Fiction*, Terra Ignota, 2019, pp. 37.

## A CONTRUÇÃO DA VISITA À MEMÓRIA: AS ANALEPSES DE FORD

*How Green Was my Valley* (1941), *The Long Gray Line* (1955) e *The Man who shot Liberty Valance* (1962) são três filmes cuja estrutura se alicerça na reconstituição e recordação de uma longa memória. Essa memória é ativada a partir de uma ação ou gesto que a personagem realiza, despoletados por uma qualquer necessidade diegética: o relato do passado de Ransie numa entrevista em *Liberty Valance*, um relato de Marty retrospectivo durante um café a dois em *Gray Line* ou quando Huw em *How Green Was My Valley* desperta uma memória interior através de uma divagação solitária ao abandonar o seu vale, como se falasse diretamente para o espectador.

Logo no primeiríssimo plano após os créditos, vemos Huw embrulhar um par de botas e uma bíblia numa manta que a mãe lhe ofereceu. Ouvimos o narrador em off - uma espectralidade que implica desde logo estarmos a presenciar uma memória ou pensamento pessoal e interior, ecoando a afirmação de Deleuze que “[c]om efeito, a memória [...] é comportamento de narrativa. Na sua mesma essência, é voz que fala, se fala ou murmura e que conta o que se passou. [...] Em qualquer caso, a voz como memória enquadra o flashback.”<sup>9</sup> A recordação é ativada quando, do embrulhar das roupas passamos para a janela mais próxima, que enquadra o vale cinzento a transformar-se em verde, a transformar-se em recordação.



Colagem do primeiro plano de *How Green Was My Valley* (1967), John Ford.

<sup>9</sup> DELEUZE, Gilles, *A Imagem-Tempo: Cinema 2*, Documenta, 2015: 84

“I am packing my belongings in the shawl my mother used to wear when she went to the market, and I am going from my Valley. And this time I shall never return.

I am leaving behind me my fifty years of Memory. Memory... Strange that the mind will forget so much of what only this moment has passed, and yet hold clear and bright the memory of what happened years ago of men and women long since dead. Yet who should say what is real and what is not? Can I believe my friends all gone, when their voices are still glory in my ears? No, and I will stand to say No, and No again! For they remain a living truth within my mind. There is no fence, nor hedge, around time that is gone. You can go back and have what you like of it – if you can remember.”<sup>10</sup>



Colagem de planos de *How Green Was My Valley* (1967), John Ford.

Aqui encontramos novamente o arquétipo do *devoir da idade*, como enquadrado no capítulo anterior (*Bambi*), mas desta vez estruturado como uma recordação da juventude que regressa ao protagonista quando este decide abandonar o *lugar* que o viu crescer. A narrativa do “presente” bifurca com a memória do passado, e são-nos mostrados os momentos de transformação do protagonista despoletados por perdas. Do seu crescimento, conhecemos o acidente que o imobiliza e obriga a reaprender a andar com a ajuda de Mr. Guffrydd (o padre que o guia também numa viagem espiritual interior), mas também a perda dos irmãos para a imigração em direção aos E.U.A, a morte do pai e a perda do *lugar* que o viu crescer – vidas e lugares perdidos para o inescapável progresso capitalista.

---

<sup>10</sup> FORD, John (dir.). *How Green Was My Valley*. 20 Century Fox Picture, 1941. 1h58

Por sua vez *The Long Gray Line* trata um devir de maturidade mais tardio, a passagem da adolescência para a fase adulta de um jovem que ingressa na carreira militar como auxiliar de cozinha. Essa contextualização surge mais uma vez em *analepse*, pois o filme inicia-se com o protagonista, 50 anos depois desse momento, sentado à mesa com um superior militar e amigo, discutindo a sua dispensa inesperada do exército num clima de frustração e desilusão.

“They want to retire me after 50 years, the ungrateful“...”

Fifty years in the army is a long time, Marty.

Yes it is Sir. And again it isn't sir.“...”

There I was That Morning 50 years ago.”<sup>11</sup>



Plano de *The Long Gray Line* (1955), John Ford.

É assim que encontramos Marty, à mesa entre um ramo de flores e uma urna – vida e morte, respectivamente –, com um olhar em direção a algo que está para lá de tudo o que o rodeia, e após um plano aproximado sobre a chávena de café acabada de servir, nos transporta para uma recordação de há 50 anos atrás: o momento em que ingressou no quartel de West Point, onde cresceu, amou e perdeu até ser dispensado. Marcando o final da recordação dessa viagem mnemónica ao passado, a chávena reaparece, pelo mesmo enquadramento anterior mas agora vazia. Marty despeja as cinzas do cachimbo, reiterando o final de uma recordação que foi toda uma vida, mas cuja duração foi apenas a de uma chávena de café.

---

<sup>11</sup> FORD, John (dir.). *The Long Grey Line*. Columbia Pictures, 1955. 2h18

Por fim, *The Man who Shot Liberty Valance* acompanha o regresso de Ransom (Ranse) Stoddard, agora governador e a sua esposa Halley ao *lugar* que se afigura fortemente nostálgico logo na primeira cena mas do qual não temos contexto para depreender porquê. Vêm para um funeral, externo e interno, mas também para empreender uma viagem por uma memória coletiva de Shinbone, a vila que assistimos transformar-se ao longo do filme, e aqui exposta a partir das nuances do ponto de vista de Ranse. Ranse é levado a recordar o momento em que chegou à localidade através de uma entrevista que o jornal local lhe preparara para sua homenagem. Ao deparar-se com o carro que o trouxe a Shinbone pela primeira vez, ao afastar-lhe o pó e teias de aranha, Ranse transporta-nos para 25 anos antes. Podemos dizer que neste caso esse *devoir da maturidade* é o da própria vila, da comunidade que se transforma social, política e emocionalmente. Apesar de ter nascido nos E.U.A., Ford descende de uma família irlandesa e o impacto de uma desterritorialização interna sente-se na maioria da sua obra. O *outro* e o olhar sobre ele tem nos filmes de Ford subtilezas e complexidades que levam às mais díspares interpretações. Contradições que nada afetam a eficiência destes filmes/dispositivos na ativação das sensações mais profundas do espectador – figura coletiva. A solidez e consistência com que estas estruturas atravessam o tempo e resistem à renovação do olhar da assistência – sempre contemporâneo a cada projeção - colocam estes filmes num *lugar* de eterno retorno.



Plano de *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), John Ford.

### III O ARREMESSO DA PRÁTICA E DAS IDEIAS

#### RELATAR E RELACIONAR

#### PREÂMBULO

Desde as primeiras projeções cinematográficas que nos são dados a ver pedaços da sociedade em funcionamento. Mais ou menos fantásticas, mais ou menos encenadas, são sempre o ser humano e o que ele produziu a (co)existirem num determinado espaço, durante determinado tempo. No seguimento da definição do género do objecto fílmico como docu/ficção – com as devidas hesitações à catalogação académica exigida – a escolha da matéria a figurar deverá necessariamente conjugar um interesse emocional com o intelectual. Mas para ambos a qualidade da luz, a claridade que dessa observância resultará, será proporcional à vontade que a motivou.

É portanto necessário que tenhamos claro para nós mesmos que partes da nossa própria existência queremos burilar e dar a ver. O resultado não será, necessariamente, uma *selfie*, ou a exposição pornográfica do que pensamos sobre nós mesmos. Pelo contrário, o cinema será sempre um olhar sobre algo que está à frente, um olhar sobre outros, no qual está sempre implícita a forma como olhamos. Se a forma em cinema se prende com a posição da câmara – a posição em relação à matéria, a aproximação que se faz em direção a ela, a abordagem e o enquadramento, as escolhas do que está dentro e fora de campo —, o espectador só conseguirá ver aquilo que se quiser dar a ver, da forma como se quiser representar.

Mas como procurar o que mostrar? De que forma se encontra a justeza da representação num mundo saturado de imagens produzidas, mostradas e expostas em quantidades e acesso incalculáveis, quais minerais desta nova existência.

## COMEÇA PELA TUA RUA

Perante a questão sobre qual matéria a operar, respondo que o melhor será começar pela “nossa rua”. A rua na mesma acepção dada à palavra *lugar* que usámos no capítulo anterior: lugar das afetividades e das ancoragens. Primeiro a rua, a seguir o bairro, a cidade, o país, o continente, o mundo, etc...

É necessária a circunscrição do campo de observação, e quanto mais o olhar beneficiar de uma convivência de qualquer outra natureza mais pessoal e mundana, e menos académica ou teórica, melhor. É de um armazém/arquivo de afetos e de perspectivas do qual esse novo enquadramento só poderá beneficiar.

O Algarve foi o lugar onde cresci. É a rua que me viu crescer e lá se encontram os mais de sempre vizinhos. É o lugar onde ressoam os afetos e os traumas mais profundos. Lugar de um espectro vasto de transformações, as minhas e as do próprio lugar, cuja digestão e assimilação contribuem para construção de identidade. É o lugar onde se regressa agora, tendo o cinema como intermediário dessas perspectivas e posições, necessariamente transformadas.

## DAS TRÊS, UMA

Partindo de um impulso de (re)descoberta empírica sobre a minha rua/lugar, procurei tirar partido dessa nova lente intermediária a que chamamos cinema. Se este é geralmente visto como um todo, na realidade prática desmultiplica-se em escrita, escolha de elenco, espaços, planificação, encenação, filmagens. Pedi emprestada uma câmara digital<sup>12</sup>, com lentes equivalentes a 24 e 45mm, um gravador de som<sup>13</sup>, dois painéis led e alguns tripés, e dirigi-me ao Algarve com um plano prévio sobre os dias: investir em algo a que acabámos por chamar *testes de imagem, som e elenco*<sup>14</sup> e visitar alguns dos espaços que deixaram uma impressão mais profunda, que pudessem desencadear outras imagens enquanto os registaria. Parques de estacionamento; armazéns, casinos e hotéis abandonados; viadutos; mas também um bosque e uma longa linha de cimento junto ao mar.

---

<sup>12</sup> Panasonic GH4 Lumix Micro Quatro Terços

<sup>13</sup> ZOOM h5n com microfones embutidos

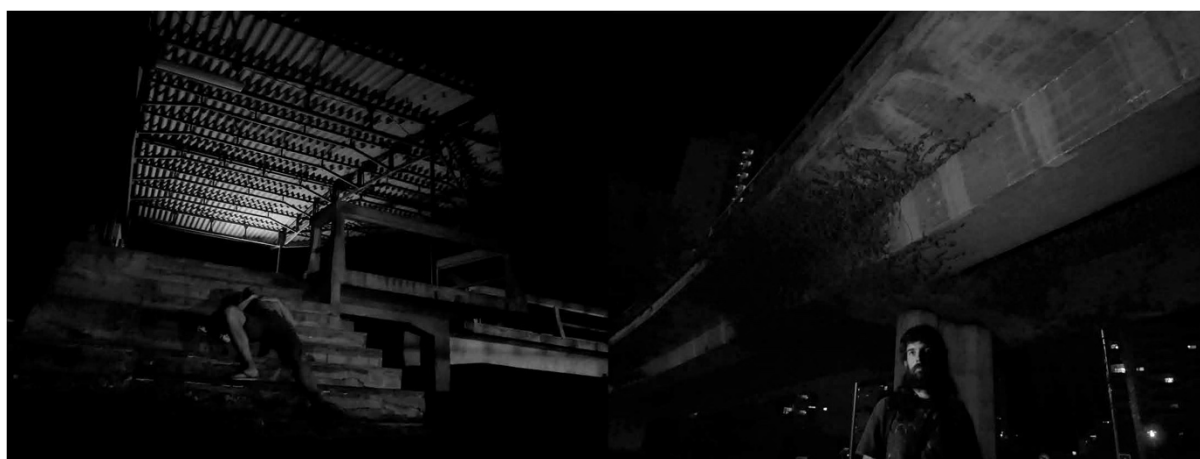
<sup>14</sup> Ver Anexo II (vídeo 13m)

Evocando o pensamento de Walter Benjamin sobre a sua relacionalidade com o espaço urbano, ecoa a ideia de que a geografia destes “nossos lugares” é marcada por rituais emocionais:

“Durante muitos anos, brinquei com a ideia de representar a esfera da vida, a biosfera, num mapa. Primeiro visionava um mapa normal, mas agora inclinar-me-ia mais para uma carta militar de um general do centro urbano, se tal coisa existisse. (...)

Desenvolvi um sistema de signos, e sobre o fundo cinzento desses mapas formar-se-iam manchas coloridas se eu assinalasse as casas dos meus amigos e amigas, as salas de reuniões de várias coletividades, desde as “salas de debate“ do Movimento Juvenil ao locais de reunião da Juventude Comunista, os quartos de hotéis e bordéis que conheci por uma noite, os bancos decisivos no Tiergarten, os caminhos para diferentes escolas e as campas que vi, os prestigiosos cafés cujos nomes esquecidos cruzavam os nossos lábios diariamente, os campos de ténis onde hoje são os prédios de apartamentos vazios e os salões embelezados a ouro e estuque que o terror de aulas de dança fizeram quase iguais a ginásios.”<sup>15</sup>

Assim, podemos falar desse mapa cinzento e impessoal como a cidade que se vai gradualmente revelando e colorindo, à medida que o tempo causa impacto sobre os nossos corpos. Uma cartografia emocional do Algarve, composta não apenas por atrações turísticas, mas por momentos que marcam itinerários, ora individuais ora coletivos, mas sempre necessariamente interiores.



Colagem de planos de *testes de imagem, som e elenco*. Imagens nossas.

---

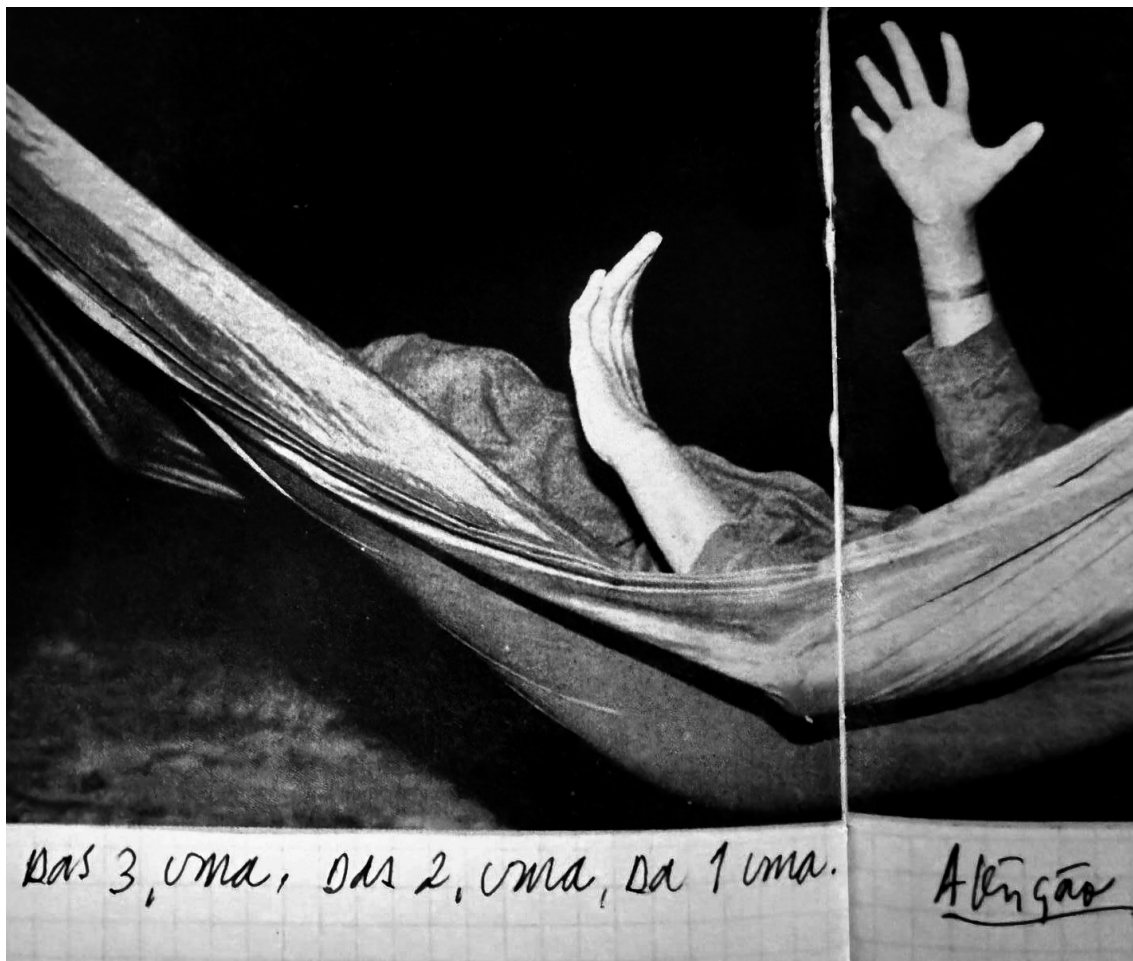
<sup>15</sup> BENJAMIN, Walter (1932). *One way street and other writings*. Penguin editions, Londres, 1979, pp. 295

Quanto aos habitantes dessa rua comum, foram convidadas três pessoas que despertavam interesse e que pertencem a um raio de interações mais íntimas: o Tiago, a Inês e a Lis. Três jovens da minha idade, entre os 30 e 35 anos, os três com filhos da mesma idade, três anos, sendo que o filho de uma delas tinha morrido há pouco tempo. Esta era também uma rede de pessoas que se apoiou antes, durante e depois desse acontecimento.



Colagem de planos de *testes de imagem, som e elenco*. Imagens nossas.

Algo me fazia gravitar em torno do que significaria ser pai/mãe “hoje”, sendo algarvio. Uma condição marcada pelas lutas, internas e externas, que vão desde a tentativa de contrariar a desagregação parental da geração anterior enquanto se luta pela sobrevivência, à manutenção da família muitas vezes também ela desagregada. Os três com apetência e sonho de mais poesia, enquanto lutam contra a necessidade de trabalhar para a sobrevivência pessoal e da descendência. Todos com trabalhos precários e pertencentes à mesma classe social. A luta seria comum e as dificuldades também.



Recorte do livro *Casa de Lava - Caderno*, Pedro Costa, 2013.

Os três foram filmados no seu habitat e ambiente natural: o quotidiano, com os filhos ou sem eles, a trabalhar ou simplesmente a estar, consoante a sua disponibilidade para serem filmados. Após a digestão destas imagens, e com ajuda do orientador, decidimos concentrar, focar e sintetizar. A Lis e a história que carregava impunham-se sobre tudo o resto. Figurar a Lis seria exercitar a figuração de uma ausência? Seria esta uma perda que poderia simbolizar um sentimento mais universal? Será a perda do filho um arquétipo da perda de esperança no futuro?

## NOTAS DE INTENÇÕES

Este filme uma visita à memória de quem perdeu, trata a emancipação interior pessoal, a transformação da identidade, e a exploração do sentimento de (des)pertença. Sempre do ponto de vista da testemunha que assiste aos efeitos deixados pela perda – a morte de uma criança e o seu efeito sobre a mãe. Para tratar estes momentos, a protagonista, o sujeito observado, move-se entre duas localizações que se opõem na forma como constroem (ou destroem) a identidade com, e para lá, da dor. É na água, esse *lugar* de cura e limpeza emocional, que a protagonista afirma o controlo sobre o seu próprio corpo, a sua capacidade de nadar (sobreviver) e de flutuar (deixar de sentir o seu próprio peso). E é no club, esse *não-lugar* onde a protagonista projeta o desejo de alienação e dessensibilização, onde o seu corpo passa a ser objeto de observação alheia. O deslocamento faz-se entre o silêncio do mar, onde persiste a memória, mas há um espaço de contemplação que permite um fluir afetivo, e a festa onde esse corpo não encaixa, onde a sensação de ser observada é acutilante, e as emoções transbordam: o leite, a memória do corpo que não responde à situação, escorre e cai no chão, materializando a perda de controlo emocional e físico. Da festa, regressando ao mar, a protagonista volta ao silêncio contemplativo onde pode enfrentar a reincidência da memória, uma assombração de um futuro para sempre perdido.

Para tal exploramos os limites e as potencialidades de uma construção a partir do real, disponível para toda a ficção que nela couber.

Uma história de personagens de uma comunidade e região pouco representadas.

Cresci neste espaço que também toldou esta gente. Os seus medos e os problemas aproximam-se e afastam-se dos meus numa medida justa e necessária para o desenvolvimento de um projeto desta natureza. Espero para mim tal como para eles este processo revele em si uma espécie de cura. Algo que nos aproxime de nós mesmos mais do que uns aos outros.



Colagem de planos de testes de imagem, som e elenco. Imagens nossas.

## SINOPSE

No Algarve, em Setembro, Lis recorda as vidas que perdeu.

## ENREDO

Lis24 perde por não conseguir deixar o *trash*, porém a única coisa capaz de a tirar do *trash* foi o que perdeu.

Encontramos Lis34, sobrevivente da tempestade da juventude atribulada, a fazer “praia” deitada sobre o betão armado da costa algarvia. A voz de crianças despoleta a ação de mergulhar e nadar para longe. Já quase em alto mar, Lis34 tenta recuperar o fôlego enquanto flutua e se esforça para manter o corpo à superfície. Lis34 recupera o fôlego e acalma, suspendemos com ela, mas quando menos esperamos abismamos ao fundo. Vemo-la da perspectiva do Rapaz34 que a segue com o olhar.

Soçobramos para outro espaço e tempo. Agora estamos com Lis24 numa pista de dança escura, o único corpo no meio do caos que se movimenta de forma regular, lenta e repetitiva. Numa dança monótona, existe num tempo seu, suspenso e em loop tal como a música que se ouve em eco de uma nota só.

O balanço do corpo interrompe-se e Lis expõe o seio com marcas da maternidade. Caem gotas de leite no chão e são pisadas por quem passa. Enquadrada pelas costas Lis24, após o sucedido ganha consciência do próprio corpo, e de todos os olhares que a assaltam, tornando-

se o centro da atenção. Focamo-nos nas caras/perfis desta gente que se focam Lis24. Uma forma de cartografia humana daquela região.

A última testemunha é o Rapaz34, com um fundo mais claro que os anteriores.

Passamos para uma Lis24 com a mesma posição e escala de quadro anterior, porém num lugar completamente oposto: claro, calmo e vazio. Lis24 ouve uma mensagem de voz. É parte do arquivo que carrega no telemóvel. Uma descrição detalhada do corpo do filho<sup>16</sup>. Assim que termina mergulha no mar e após o mergulho flutua com dificuldade, pelo que vai abaixo facilmente. À terceira desce mais fundo. Ficamos à espera de quem/se retorna à superfície.

---

<sup>16</sup> Texto adaptado do relatório de autopsia oficial de Benjamin

## EXCERTO DO GUIÃO – FRASES 1 E 2

### I.1

#### EXT. FIM DE DIA - BEIRA-MAR

##### PLANO APROXIMADO

Cara de Lis34 caída sobre cimento

Olhos fechados, cara séria,

sem sinal de repouso total

Olhar focado para dentro.

Lis34 desperta

Os olhos,

Sai de campo.

Após saída de Lis34,

Rapaz34 em campo.

O olhar focado atrás dela;

Observá-lo a observá-la.

### I.2

#### PLANO INVERSO / ABERTO

Lis34 pelas costas;

Mergulho no mar.

### I.3

#### PLANO MÉDIO

As últimas braçadas de Lis34;

Olhos no céu, sem folego,

ofegante e as oscilações do mar.

Conforto no meio da instabilidade.

(Pausa)

Pulmões esvaziados, abisma ao fundo.

**VAZIO/NEGRO**  
Fim de primeira frase e capítulo

Som:

Ecos de crianças 2/3 anos; Ondas do mar.



(apenas cimento e os corpos em quadro)



Som:

As ondas do mar e o folego de Lis aprendem a coordenam-se com o mesmo ritmo.



(apenas *mar* o corpo em quadro)

**II.3**

**INT. CAVE/CLUB**

**PLANO ABERTO**

Espaço escuro sem janelas, luzes artificiais;  
Mar de gente,  
Lis24 pelas costas,  
Balança lenta, regular, repetidamente  
Para lentamente.

**II.3**

**PLANO MÉDIO**

Lis24,  
As duas mãos ao peito.

**II.3**

**PLANO MÉDIO**

O peito de Lis24,  
As mãos fora de campo  
A blusa para baixo, um dos seios.

**II.3**

**PLANO APROXIMADO - PICADO**

Chão.  
Gotas de leite no chão,  
outros pés por cima.  
Uma e outra vez.

**II.3**

**PLANO APROXIMADO**

Lis24, consciência de si própria,  
dos olhares para ela.

**INICIO DE RECORDAÇÃO**

Som:

Som diegético aumenta.  
Nota de frequência baixa repete em eco.



II.3

**PLANO ABERTO**

Mar de gente, espaço escuro sem janelas, luzes artificiais.

Lis24 pelas costas.

No centro das atenções.

Som:  
Ondas do mar.



II.3

**PLANO APROXIMADO**

O olhar de Rapaz34



II.3

**PLANO MÉDIO**

O olhar de algarvios 1, 2 e 3

II.3

**PLANO MÉDIO**

O olhar de algarvios 4 e 5

II.3

**PLANO MÉDIO**

O olhar de algarvio 6

**VAZIO/NEGRO**

**Fim de terceira frase e segundo capítulo**

## SOBRE CONSTRUÇÃO DE GUIÃO

“The death-drive narrative structure finds its ending in stillness, haunted by the memory of a human end. Here is finality. On the other hand, there is sequence, repetition and the photograph of waves. This meeting of movement stilled and the still in movement coexist simultaneously within different time structures. In a dynamic or dialectical relationship, time is neither tied to the index and the past nor entirely freed from it; time is subordinated to the linearity of narrative movement and moves beyond and outside it.”<sup>17</sup>

Assim que ficou determinado que este se trataria de um projeto cinematográfico de género ficcional, e tendo em conta a sua curta duração (uma espécie de haiku), a escrita focou-se no cerne da narrativa através de formulações estilísticas como contraste de opostos, analepses e elipses. Pretendeu-se sintetizar, encenando e planificando por escrito, um fragmento ficcional de um momento posterior a um acontecimento marcante - a morte de uma criança - a partir do ponto de vista de um homem que está perto da mãe.

Pressupomos que os elementos se salientam quando colocados em contraste pelo seu oposto. Como uma silhueta que sobressai em contraluz. O sujeito observado sobressai quando introduzimos um observador, o lugar escuro por oposição ao claro, o *lugar* por oposição ao *não-lugar*, o passado ao presente. A dualidade funciona aqui como um mecanismo ou sistema estrutural que constrói a narrativa.

---

<sup>17</sup> MULVEY, Laura, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, 2006. pp.84

	I	II	III	CODA
LIS 24		•	•	
LIS 34	•			•
RAPA 34	•	•	•	
DIA	•		⊙	
NOITE				
MAR	•		•	
CLUB		•		
AREIA			•	
CIMENTO	•			
LUZ NATURAL	•		•	
LUZ ARTIFICIAL		•		

Mapa de dualidades na narrativa – Diagrama nosso

O arco da protagonista procura revelar uma transformação que, apesar de recusar propôr soluções, tenta mostrar que é possível atravessar o tempo a flutuar ao sabor das suas oscilações. Importa-nos mostrar a força de uma personagem que resiste às piores adversidades e desafios, mantendo a génese da jornada interior.

Resolvemos estruturar esta história à luz do que aprendemos com os três filmes de Ford analisados no capítulo anterior.

O filme configurar-se-á como uma recordação da protagonista, no entanto vista/imaginada por uma testemunha próxima, como uma visita à luta do sujeito figurado.

Se analepse funciona para regressarmos ao passado, e com isso notar o processo de sobrevivência e superação que se deu no interior da personagem, pretende-se que o fragmento fílmico seja simples o suficiente para evitar a dispersão das partes. Assim, a história divide-se em três frases/cenas que marcam três espaços e dois tempos diferentes. Estabelecem-se relações entre planos, como pontes ou espelhos entre tempos e espaços distintos, traçando ligações que não são mais que elipses e/ou rimas, reforçando o poder comunicacional e descritivo da *mise-en-scène* sobre a jornada ou estado de espírito da protagonista.

## ESBOÇO DE PERSONAGENS

### Lis24

Lis24 é uma jovem em luta consigo mesma. Não tem conseguido lidar com o profundo impacto deixado pela recente morte do filho Benjamin, com três anos. Lis é emigrante holandesa, os pais vieram morar para o Algarve nos loucos e livres anos 90 algarvios. Essa liberdade reside na forma de percorrer o mundo de Lis. No entanto a forma como tudo ocorreu moldou-a. Exigiu de si própria sentir algo tão intenso que se sobrepusesse ao impacto do vazio deixado pela ausência. Precisa de ruído, de violência e do caos.

Tem cicatrizes pelo corpo, um corpo que, apesar de jovem, já sofreu bastante e abruptamente e o seu olhar mordaz revela-o. A linguagem corporal transparece um peso invisível, as mãos tremem e o cansaço é notório. Lis24 deixa-se consumir por uma dor que não compreende.

Ainda assim conserva traços de ironia e sarcasmo, pontuados por gargalhadas quando o humor negro escorre. Existe porém um sentimento de culpa pelo que aconteceu, e o desespero desfoca-lhe o horizonte e as decisões por tomar. Sente-se perdida e sem identidade. Vive com questões sobre o propósito da própria existência, e anseia por momentos que tragam algum significado. Passa os dias a remexer no arquivo pessoal sobre o filho.

O arco da personagem de Lis24 centra-se na busca pela identidade para além do luto, por uma cura. Concentra-se num período que a levará à auto-aceitação, atrás de um momento com significado verdadeiro.

### **Lis34**

Lis34 sabe/aprendeu que a digestão da perda é ser humano. Foi necessário perder a ligação mais profunda que conseguiu estabelecer durante a sua existência e tanto lutar contra a realidade para compreender o seu significado.

Já não sofre por não conseguir sonhar com o filho, não precisa de dormir com os seus brinquedos, e sobretudo já não chora ao adormecer. Passou a aceitar a imponderabilidade do tempo. Lis34 vê e ouve tudo com muita atenção. Em vez da inquietude opta pelo silêncio. Está sempre alerta, e dificilmente alguém lhe passa a perna. Apesar de rir menos, percebe as coisas em profundidade e a entrega que é necessária para jogar este jogo.

Tornou-se infalível, independente e aceitou um futuro sem o Benjamin e com o que esse acontecimento fez pelo seu caminho e forma de ver o mundo.

### **Rapaz**

Sobre o rapaz que observa não sabemos muito. Mantem-se perto da Lis24 e de Lis34, no entanto sem interferência. Talvez por saber que o caminho é interior e em nada depende do que lhe é externo. Suspeita-se pelo olhar e pela posição do corpo que aguarda com curiosidade o próximo passo.

Não tem nada a ganhar com a observância. O propósito é meramente o da testemunha como quem espera sem expectativa pelo equilíbrio. Tem a capacidade de visitar as memórias de Lis34 pois estava lá quando tudo se passou, consegue acompanhá-la a entrar e sair das mesmas recordações. O observador não despoleta qualquer ação ou decisão, não origina qualquer resposta da personagem.

### **Algarvios 1, 2, 3 e 4**

São pessoas com olhares locais, homens e mulheres que transmitem uma noção de controlo, voyeurismo, julgamento moral de consciência. Idades variadas e com um perfil cliché constituem uma possível cartografia humana do local.

## ELENCO E OS LIMITES DO USO DO OUTRO

Paralelamente ao processo de permanente reescrita do guião, operou-se sobre a escolha da pessoa que pudesse interpretar a protagonista. Uma série de aproximações acabaram por culminar em chamadas de elenco mais intimistas e com texto à mão, onde foi possível aproximarmo-nos das pessoas, mas também da procura da personagem. Por entre as linhas procuravam-se feições, expressões e olhares que pudessem eles próprios dar origem a uma nova interpretação do guião e da construção de Lis24. De quatro pessoas convocadas, sobrou-nos a Sofia, com quem confirmámos o nosso total interesse e disponibilidade em desenvolver a personagem, e embarcar em algumas viagens para locais no Algarve onde iríamos rodar algumas cenas.



Seleção de frames de brutos de entrevistas a Sofia Bessa, *Janeiro de 2023*

Nesse sentido propusemos idas ao Algarve em diferentes momentos para experimentar esta ou aquela frase. Ensaiar, testar, corrigir, voltar a tentar. A cena proposta para ser rodada em três dias procurava descrever um estado da personagem a partir de uma série de planos que não mais mostrariam do que os hábitos da personagem, enquadrados num espaço cujas características participavam e alimentavam as possíveis leituras que temos de Lis24.

Infelizmente, a colaboração com a Sofia acabou por não se concretizar. Algumas etapas foram precipitadas no decorrer deste processo. A ausência de um guião detalhado motivou-nos a optar por ensaios que exigiam da atriz sentir algo próximo ao que vimos a Lis sentir após o funeral do filho. A cena retrataria o regresso a casa após o enterro. Enjoos, privação do sono, ataques de raiva e apatia, sexo violento e choro. Tudo naquilo que seria o habitat da personagem, caótico e desarrumado. Propusemos à atriz simularmos com o máximo de realismo possível essas ações. Solicitámos para o plano do sono que a atriz estivesse de direta

ou tomasse melatonina antes da rodagem, vomitasse algo para o plano do enjoo, e que o banho também fosse real.

Dois dias antes da rodagem, a atriz decidiu abandonar o projeto, e o que inicialmente foi uma frustração na evolução do mesmo, acabou por levantar questões mais urgentes sobre os limites do corpo do outro, da sua apropriação e exploração imagética face à violência latente no registo visual pela câmara.

## **A CENA**

### **INT. ELEVADOR**

#### **PLANO MÉDIO PICADO**

Interior do elevador

O chão, a porta e uma parede

Aciona e desce

Um intervalo, entre pisos, longo

Descida profunda

O elevador para

A porta abre

(Pausa)

### **INT. CAVE/CASA**

#### **SEQUÊNCIA APROXIMADOS/MÉDIOS**

Motor de carro pousado no chão

Roda de carro empoeirada

Motor de carro aberto

Motores parados

#### **PLANO MÉDIO**

Lis24 caída no sofá

Balde de lixo.

No corpo, reflexo de luzes de ecrã

Comida encomendada, *Happy meal*

#### **PLANO MÉDIO**

Lis24 entre chão e sanita

Enjoo

**PLANO MÉDIO**

Lis24 deitada no interior de caixa de ferro / resto de carro

Um quarto

Colchão almofadas e ferro

Fotografias na parede.

Olhos fechados, pesadelos/sonhos

Tatuagem 7 linhas de prisioneiro riscadas

Mão de homem no pescoço

Olhar de Lis24, braços para cima, *hit me* tatuado

**PLANO MÉDIO**

Lis24 no banho

**PLANO ABERTO**

Espaço atulhado

Lis24 no mar de tralha

No meio do caos

**VAZIO/NEGRO**

**Fim de segunda frase**



Seleção de frames de brutos de entrevistas a Sofia Bessa,, Janeiro de 2023

## AVISTAMENTOS E REESCRITA

Da mesma forma que a preparação de um filme é permeada por outros filmes, também as visitas técnicas/avistamentos/repérage são influenciadas pela realidade dos espaços, entrevendo-se como oportunidades para reequacionar e redirigir a construção de um projeto. São, em si, momentos de reescrita em potência e devemos investir nas visitas técnicas como quem procura vestígios ou provas de um argumento por sustentar.

Todos os filmes filmam espaço, natural ou construído. De superfícies falsas montadas para o cenário ou erigidas há milhares de anos. Poderá/deverá existir sempre alguma característica presente nos espaços filmados deixada à mercê do espectador, para este ler e complementar a

interpretação que faz da história. São vestígios que envolvem, refletem e complementam as personagens e intenções de quem as (d)escreveu. A aproximação aos locais começou assim com a procura de vestígios úteis para o diálogo que se pretendia estabelecer com o espectador, para o jogo de relações entre as diferentes partes que compõem um plano, uma cena, um filme.

Esta fase contou com o apoio do Vítor Carvalho, que nos ajudou na fotografia, no planeamento das cenas, na reescrita, na pré-produção e edição. Um diálogo em equipa sobre a vertente técnica e artística. Investimos quatro dias previamente mapeados com as cenas do guião, preparando tudo como se fôssemos rodar, mas sem Sofia. O compromisso foi testar as ideias imaginadas em escrita, confrontando-as com os problemas da realidade. Esta metodologia deverá perpetuar-se pela produção adentro. Não se filmam guiões, filma-se o que acontece em frente à câmara, e aí desenrolam-se coisas que não são previsíveis na folha de papel. É uma espécie de pauta que limita idealmente a favor da ação.



Colagem de planos de avistamentos: praia de cimento e bosque (ver anexoII) – Imagens nossas.

## A CENA DA CASA/GARAGEM

Tendo em conta a versão de guião mais extensa e que levámos para o Algarve, a cena da casa/garagem foi a que mais nos ocupou. Seria aqui que víamos o *lugar* de Lis24. Mas para que se tornasse casa, o espaço precisaria de se tornar palco para os hábitos da personagem, como dormir, assistir algo num ecrã enquanto come um hambúrguer encomendado, tomar banho, ter sexo com uma visita, um ataque de enjoo.

Pareceu-nos importante que esse espaço refletisse o estado interior e psicológico da personagem. O espaço que escolhemos é desarrumado e caótico, atulhado de elementos que remetem à movimentação, mas que se encontram parados. Tratava-se de uma cave funda, a qual se acede por um elevador que atravessa um andar extenso de parede, e ocupada por carros cheios de pó, esventrados de há muito terem deixado de andar. Ferro, motores, lixo, num misto de armazém e garagem. Esses fantasmas convivem com objetos domésticos, frigoríficos, sofás, televisões, e uma casa de banho, coisas que permitiam imaginar a configuração de uma casa. O espaço faria reverberar não só a sensação do estado mental da personagem, mas também o seu contexto urbano próximo. Empoeirados, serviam uma possível leitura de resquícios de um tempo mais movimentado que indubitavelmente falhara. O Algarve e os seus esqueletos do passado, como um armário de memórias interno e externo que abrange não só o desassossego interior, mas também a sua conjuntura social, política e económica.



Planos de cena do antigo guião - Casa: chegada; jantar, ecrã; sexo; enjoo; banho. (ver anexoII) – Imagens nossas.

## A CENA DO NASCER DO SOL

Noutra das cenas testadas, a protagonista escapa-se do club para a praia de cimento, onde se encontra perto do mar para tentar assistir ao nascer do sol. Dormitando durante os primeiros raios de sol, e pondo relento a cicatriz da cesariana o seu sono é interrompido por um barco cheio de turistas que lhe traz sombra, frio e distúrbio. O barco passaria em off pelo que seria necessário testar:

- O efeito do sol a nascer sobre o corpo da protagonista e se tal resultaria num Close shot;
- A possibilidade de executar o efeito da passagem do barco (em off) sobre o corpo simulando uma sombra.

Apesar de, no local escolhido, o sol aparecer por detrás de uma linha contínua de edifícios, cuja silhueta é alta e delineada, a linha de luz/sombra revelou-se difusa e levaria cerca de 7 minutos para percorrer o corpo de Lis num dia de céu aberto.



Sequencia de planos de antiga versão de guião: Nascer do sol (ver anexoII) – Imagens nossas.

## Referências



### Legenda:

*Muriel, ou le Temps d'un retour* 1963 – Alain Resnais

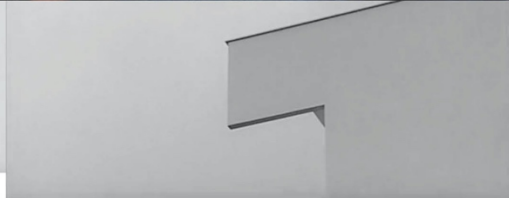
*Stray Dogs*, 2013 – Tsai Ming Liang

*L'Eclisse*, 1962 – Michelangelo Antonioni

*The Crooked Path*, 1991 – Jeff Wall



**Legenda:**  
*Heroin Chic*, 90's – SORRENTI, David  
*L'Eclisse*, 1962 – ANTONIONI, Michelangelo  
*Wanda*, 1970 – LODEN, Barbara  
*Le Diable Probablement*, 1977 – BRESSON, Robert



**Legenda:**

*L'Eclisse*, 1962 – ANTONIONI, Michelangelo

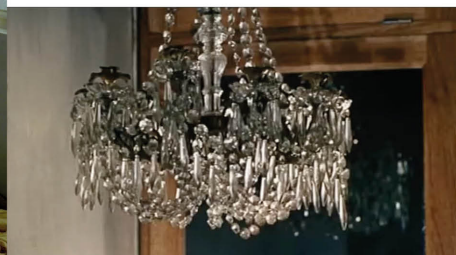
*Kids*, 1995 – CLARK, Larry

*Wanda*, 1970 – LODEN, Barbara

*Insomnia*, 1994 – WALL, Jeff

*Heroin Chic*, 90's – SORRENTI, David

*Muriel, ou le Temps d'un retour* 1963 – RESNAIS, Alain



**Legenda:**

*Shadows*, 1958 – CASSAVETES, John

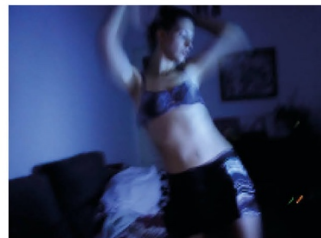
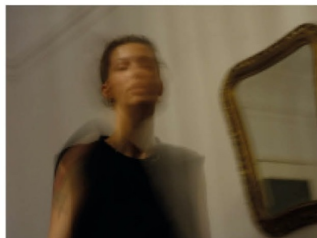
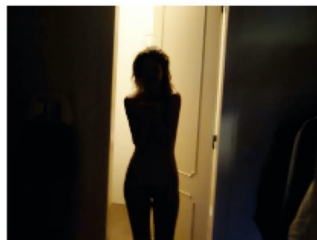
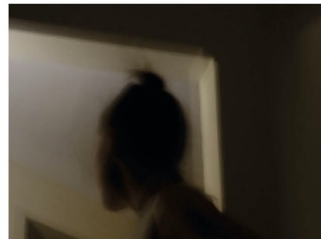
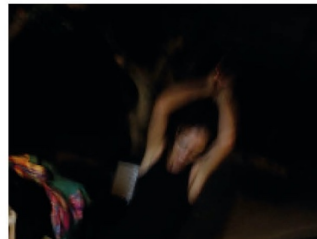
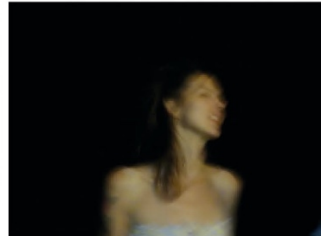
*Kids*, 1995 – CLARK, Larry

*Wanda*, 1970 – LODEN, Barbara

*Heroin Chic*, 90's – SORRENTI, David

*Stray Dogs*, 2013 – Tsai Ming Liang

*Muriel, ou le Temps d'un retour* 1963 – Alain Resnais



**Legenda:**  
Uma fotografia da rodagem de *Kids*, 1995  
Doze fotografias de arquivo pessoal - Lis



**Legenda:**  
*The Rest on the Flight into Egypt, 1597 – DAVID, Gerard*

## IV NOTAS FINAIS

Mais do que configurar um projeto, este trabalho pretendeu formalizar um ponto de situação de uma experiência menos académica, em permanente trânsito. Um movimento que precede e sucede o momento da materialização deste exercício, e que de alguma forma se sincronizou com o tempo de estudos na ESTC. Foi a partir deste tempo que surgiu uma possibilidade (ou várias) de capturar um fragmento deste movimento dilatado no tempo, submetê-lo às evoluções do olhar e do ponto de vista, captar diferentes formas de refração da luz sobre a estrutura da sua rede de ligações e cruzamentos.

O trabalho de campo produziu imagens-teste ao longo dos encontros, exercícios registados em visitas conjuntas aos sítios, e o projeto foi sendo pensado sempre fazendo. A partir da prática sobrevêm as escolhas artísticas e a direção do guião, e cada visita a cada lugar acrescentou ou alterou a escrita do filme. O próprio acto da escrita foi-se fazendo, desfazendo e refazendo incessantemente: espelhando as alterações vividas pelos lugares e pelas personagens, as materialidades afectivas que resultam dos seus encontros, e as maneiras como, naturalmente, as memórias se cruzam, alteram e dispersam. Resumidamente, a prática não estava dependente de um guião, pois ambos nascem também das relações com os lugares, as pessoas, e o que eles trazem à narrativa, mas sempre da mão que guia a acção – a pulsão – do registo e materialização destes cruzamentos em imagens.

“[N]unca a memória poderia evocar e contar o passado se não se tivesse já constituída no momento em que o passado era presente, e portanto com uma finalidade futura (...) é no presente que construímos uma memória, para nos servirmos dela no futuro quando o presente for passado”<sup>18</sup>

Este é, portanto, um projeto essencialmente de estudo que utiliza as metodologias típicas da construção narrativa para contar uma história que se firma na realidade. Uma história de personagens de uma comunidade e região pouco representadas. Cresci neste espaço que também toldou esta gente. Os seus medos e os problemas aproximam-se e afastam-se dos meus numa medida justa e necessária para o desenvolvimento de um projeto desta natureza. Espero para mim tal como para eles este processo revele em si uma espécie de cura. Algo que nos aproxime de nós mesmos mais do que uns aos outros.

---

<sup>18</sup> DELEUZE, Gilles, *A Imagem-Tempo: Cinema 2*, Documenta, 2015: 85-86

## V OBRAS CITADAS

### BIBLIOGRAFIA

- AUGÉ, Marc, *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Letra Livre, 2016.
- BENJAMIN, Walter, *One way street and other writings*. Penguin editions, Londres, 1979.
- COSTA, Pedro, *Casa de Lava - Caderno*, Pierre von Kleist editions, 2013.
- DANEY, Serge, *Perseverança: Entrevista com Serge Toubiana*, The Stone and the Plot, 2022.
- DELEUZE, Gilles, *A Imagem-Tempo: Cinema 2*, Documenta, 2015.
- FISHER, Mark, *Fantasma da Minha Vida: escritos sobre Depressão, Hantologia e Futuros Perdidos*, VS Editor, 2020.
- LE GUIN, Ursula K., *The Carrier Bag Theory of Fiction*, Terra Ignota, 2019
- MULVEY, Laura, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, 2006.
- SILVANO, Filomena, *Antropologia do Espaço*, Sistema Solar, 2017.

### FILMOGRAFIA

- ANTONIONI Michelangelo. *L'Eclisse*, 1962.
- BRESSON, Robert. *Le Diable Probablement*, 1977.
- BRESSON, Robert. *Mouchette*, 1967.
- CASSAVETTES, John. *Shadows*, 1958.
- CLARK, Larry. *Kids*, 1995.
- FORD, John. *How Green Was My Valley*, 1967
- FORD, John. *The Long Gray Line*, 1955.
- FORD, John. *The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962.
- LIANG, Tsai Ming. *Stray Dogs*, 2013.
- LODEN, Barbara. *Wanda* (1970),
- HAND, David. *Bambi*, 1942.
- RESNAIS, Alain. *Muriel, ou le Temps d'un retour*, 1963.

## VI ANEXOS

### ANEXO I - GUIÃO

#### FRASE I

1

**EXTERIOR - FIM DE DIA, BEIRA-MAR**

**PLANO APROXIMADO**

Cara de Lis34 caída sobre cimento

Olhos fechados, cara séria, sem sinal de repouso total

Olhar focado para dentro

Lis34 desperta

Os olhos

Sai de campo

Rapaz34

Em campo, após saída de Lis34

O olhar focado atrás dela

Observá-lo a observá-la

(Apenas cimento e os corpos das personagens em quadro)

2

**PLANO INVERSO - PLANO ABERTO**

Lis34 pelas costas

Mergulho no mar

3

**PLANO MÉDIO**

As últimas braçadas de Lis34

Olhos no céu sem folego

Ofegante e as oscilações do mar

Conforto no meio da instabilidade

(Pausa)

Pulmões esvaziados e abisma ao fundo

**VAZIO/NEGRO**  
**Fim de frase I**

**FRASE II**

4

**INT. CAVE/CLUB**

**PLANO ABERTO**

Espaço escuro sem janelas, luzes artificiais.

Mar de gente,

Lis24 pelas costas

Balança lenta, regular e repetidamente até que para.

5

**PLANO MÉDIO**

Lis24,

As duas mãos ao peito.

6

**PLANO MÉDIO**

O peito de Lis24,

As mãos fora de campo

A blusa para baixo, um dos seios.

7

**PLANO APROXIMADO - PICADO**

Chão.

Gotas de leite no chão,

outros pés por cima.

Uma e outra vez.

8

**PLANO APROXIMADO**

Lis24, consciência de si própria,

dos olhares para ela.

9

**PLANO ABERTO**

Mar de gente, espaço escuro sem janelas, luzes artificiais.

Lis24 pelas costas.

No centro das atenções.

10

**PLANO APROXIMADO**

O olhar de Rapaz34

11

**PLANO MÉDIO**

O olhar de algarvios 1, 2 e 3

12

**PLANO MÉDIO**

O olhar de algarvios 4 e 5

13

**PLANO MÉDIO**

O olhar de algarvio 6

**VAZIO/NEGRO**

**Fim de frase II**

**FRASE III**

14

**EXT. BEIRA MAR**

**PLANO APROXIMADO**

O olhar de Rapaz34

15

**PLANO MÉDIO**

Lis24 em frente ao mar pelas costas

Primeiros raios de sol.

16

**PLANO APROXIMADO**

A partir do telemóvel uma mensagem de voz:

Criança de sexo masculino, caucasiana, adequado status nutricional e cuidados.

A idade aparente, coincidente com a idade biológica.

O cabelo castanho-claro, comprimento médio de 7cm.

L: Castanho...

A íris e pupilas, o mesmo diâmetro.

L: Olhos...

Dorso sem lesões.

Coluna vertebral sem curvaturas anómalas.

O nariz: simétrico e bem formado.

L: Nariz

A boca, configuração expectável.

L: Boca

Pulmões arejados e expandidos

Fígado, superfície lisa e brilhante com arquitetura mantida.

Cicatriz operatória, não recente, linear, 12cm na região abdominal.

O Coração 75g e sem malformação e lesões.

L: Coração

Rigidez cadavérica ausente...

17

**PLANO INVERSO – PLANO MÉDIO**

Olhar do Rapaz<sup>34</sup>

18

**PLANO ABERTO –**

Lis<sup>24</sup>, mergulho no mar.

19

**PLANO MÉDIO**

Água do mar,

(pausa)

Será Lis34 quem regressa à superfície?

**VAZIO/NEGRO**

**Fim de frase III**

**FIM**

\*

**FRASE EXTRA – A FILMAR**

**CENA DA CASA/GARAGEM**

**1**

**INT. ELEVADOR**

**PLANO MÉDIO PICADO**

Interior do elevador

O chão, a porta e uma parede

Aciona e desce

Um intervalo, entre pisos, longo

Descida profunda

O elevador para

A porta abre

(Pausa)

**2**

**INT. CAVE/CASA**

**SEQUÊNCIA APROXIMADOS/MÉDIOS**

Motor de carro pousado no chão

Roda de carro empoeirada

Motor de carro aberto

Motores parados

**3**

**PLANO MÉDIO**

Lis24 caída no sofá

Balde de lixo  
No corpo, reflexo de luzes de ecrã  
Comida encomendada, *Happy meal*

4

**PLANO MÉDIO**

Lis24 entre chão e sanita  
Enjoo

5

**PLANO MÉDIO**

Lis24 deitada no interior de caixa de ferro / resto de carro  
Um quarto  
Colchão almofadas e ferro  
Fotografias na parede  
Olhos fechados, pesadelos/sonhos  
Tatuagem 7 linhas de prisioneiro riscadas  
Mão de homem no pescoço.  
Olhar de Lis24, braços para cima, *hit me tatuado*

6

**PLANO MÉDIO**

Lis24 no banho

7

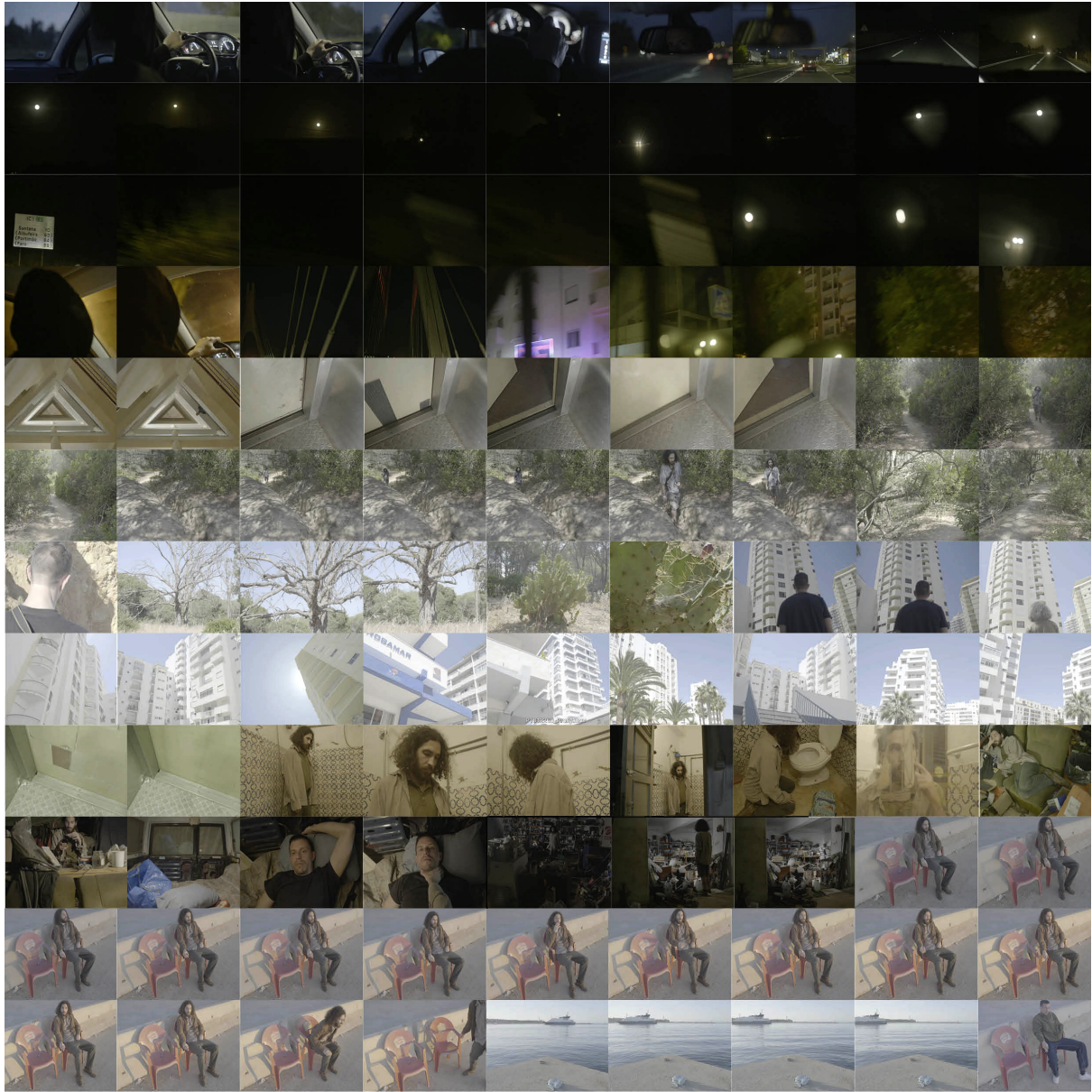
**PLANO ABERTO**

Espaço atulhado  
Lis24 no mar de tralha  
No meio de um caos

**VAZIO/NEGRO**

**Fim de frase**

## ANEXO II – AVISTAMENTOS



Seleção de frames dos brutos de Avistamentos(repérage) em Maio de 2024

	Sexta-feira	Sábado	Domingo	Segunda-feira
00:00		Prep. Bares; Prédio	Prep. Bares; Prédio	
01:00			Prep. Bares; Prédio	
02:00				
03:00				
04:00				
05:00				
06:00				5A
07:00				5A
08:00				
09:00		Pequeno-almoço	Pequeno-almoço	Pequeno-almoço
10:00		2A		
11:00		2A	125; Prédio	
12:00		2A	125; Prédio	
13:00		Almoço-Taberna	125; Prédio	Almoço
14:00		Almoço-Taberna	Almoço	Almoço
15:00		Almoço-Taberna	Almoço	
16:00		4A		
17:00		4A		
18:00		4A	3A/3J	
19:00	1D		3A/3J	
20:00	Jantar C-Caveira	Jantar	1E	
21:00	1A; 1B	Jantar	Jantar	
22:00	1C	3A/3J	Jantar	
23:00	1D; 1E	3A/3J		
00:00	Prep. Bares; Prédio	3A/3J		

<b>1 VIAGEM DE CARRO</b>
<b>2 NO ELEVADOR</b>
<b>3 NA GARAGEM</b>
<b>4 NO BOSQUE</b>
<b>5 NO PONTÃO</b>

Mapa de trabalho de Avistamentos(repérage) em Maio de 2024

### ANEXO III – ELENCO



Seleção de frames dos brutos de chamadas de elenco/entrevistas a Sofia Bessa e Francisca Sardinha realizadas em Janeiro de 2024

## ANEXO IV – DIAS DE TESTES



Seleção de frames e Link para testes de imagem, som e elenco, 13 min.

<https://youtu.be/1w5BtilAcEc>

Créditos de *testes de imagem som e elenco*, 2023. 13m.

Elenco: Tiago Rosado, Inês Cristóvam, Lis Mulder e Benjamin Mulder.

Música: “O cativo” e “Corridinho” – Recolhas do Algarve por Fernando Lopes Graça e Michel Giacometti. (fonte: [www.youtube.com/@alecrime](http://www.youtube.com/@alecrime))

Produção, imagem, som e edição: André Salgueiro Martins

## ANEXO V – CORTEJO NOSSA SENHORA DOS NAVEGANTES 2023



Seleção de frames dos brutos da cobertura do cortejo em Agosto de 2023