

Escola Superior de Teatro e Cinema
Instituto Politécnico de Lisboa



**O TEMPO E A MISE-EN-SCÈNE DE GESTOS E RITUAIS:
O processo de desenvolvimento cinematográfico de “A Ilha”**

Trabalho de projeto
Manuel Raposo de Melo
Amadora, Setembro 2022

Escola Superior de Teatro e Cinema
Instituto Politécnico de Lisboa



**O TEMPO E A MISE-EN-SCÈNE DE GESTOS E RITUAIS:
O processo de desenvolvimento cinematográfico de “A Ilha”**

Trabalho de projeto

Manuel Raposo de Melo

Trabalho de projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimentos 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 Margarida Leitão, Professora Adjunta, na Área de Montagem.

Resumo:

O presente trabalho pretende refletir sobre o desenvolvimento do projeto cinematográfico *A Ilha*. Com este projeto fílmico pretendo explorar através da *mise-en-scène* os gestos e rituais, inspirado numa vivência insular açoriana. Pretendo investigar o princípio estrutural do cinema: o tempo, procurando captar o ritmo próprio de uma região. Através de uma maior atenção – dada pela duração e pela profundidade de campo -, uma nova relação com os gestos e rituais pode ser construída, potenciando a transcendência da sua materialidade. Abordo de que forma a religiosidade está presente neste viver e de que forma esta se manifesta. Para isso filmo duas personagens, um avô e uma neta, que habitam na ilha.

Palavras-chave: *mise-en-scène; tempo; gesto; ritual; duração; materialidade*

Abstract:

The present work intends to reflect about the development of the cinematographic work *A Ilha*. With this filmic object I intend to explore, through the *mise-en-scène*, the gestures and rituals, inspired by an Azorean Island experience. I intend to investigate the structural principal of cinema: time, searching to capture the specific rhythm of one region. Through a greater attention given to the duration and the depth of field a new relation with the gestures and rituals can be built, enhancing the transcendence of its materiality. I investigate how religion is present and in what way it manifests itself. For that purpose I film two characters, one grandfather and one granddaughter, who live on the island.

Keywords: *mise-en-scène; time; gesture; ritual; duration; materiality*

Índice

Resumo	3
Abstract.....	4
Introdução.....	6
Parte 1 - Preparação de um projeto cinematográfico.....	7
1.1 Objetivos e ideias iniciais	7
1.2 Espaços	9
1.3 Personagens	11
1.4 Gestos e Rituais	13
Parte 2 – Produção de um projeto cinematográfico.....	15
2.1 Metodologia da rodagem	15
2.2 Trabalho com atores não-profissionais.....	17
2.3 Imagem e Som	21
Parte 3 – Reflexão de um projeto cinematográfico	24
3.1 Tempo e mise-en-scène: ilha	24
3.2 Tempo e mise-en-scène: avô e neta.....	25
3.3 Tempo e mise-en-scène: gestos e rituais	26
3.4 O processo da montagem.....	28
Conclusão	32
Bibliografia.....	34
Filmografia	36
ANEXO I: Imagens de referência da filmografia.....	I
ANEXO II: Tratamento	II
ANEXO III: Planos provisórios	V
ANEXO IV: Ficha técnica.....	VI

Introdução

Após 18 anos quase só de insularidade parto para Lisboa com uma necessidade de evasão e, por motivos académicos, entro para a faculdade de Belas-Artes, onde início os estudos em Arte Multimédia. Durante estes primeiros anos, rapidamente me habituei à vivência cosmopolita, que de certa forma me libertou dessa necessidade. No entanto, esses anos foram também propícios ao confronto com pensamentos e emoções ainda inexploradas. A visão de um eu refém desapareceu e o sentimento para com a ilha passou a ser outro. A necessidade era agora a de retornar. Em 2020, acabada a licenciatura, com o objetivo de explorar e traduzir cinematograficamente sentimentos insulares, assim como também para aprofundar os meus conhecimentos na área do cinema, entro para o respetivo mestrado em que me encontro. Apesar de já ter participado e colaborado em curtas metragens, esta é a minha primeira exploração cinematográfica.

Este projeto nasce então com o desejo – tal como Vitorino Nemésio fez com a literatura – de utilizar o cinema como modo de compreender a “minha açorianidade subjacente” (Nemésio, 1932), explorando a sua tradução em vários aspetos da mise-en-scène. O termo açorianidade nasce precisamente com Nemésio e - apesar da sua evolução e diferentes interpretações do seu significado - refere-se geralmente à essência que marca, define e caracteriza a condição açoriana. Sendo esta uma análise e testemunha da minha experiência de insularidade açoriana, trabalho a memória, recorrendo à ficção, de modo a explorar uma vivência que se tem vindo a perder. Com esta vivência procuro traduzir a importância que os gestos e ações acabam por ter. Esta é caracterizada por um isolamento, silêncio e sossego, onde a religião e a natureza acabam por ter uma forte influência, ocorrendo muitas vezes numa ritualização do próprio. Assim, tento também analisar cinematograficamente se estes gestos podem transcender a sua materialidade.

Partindo do documental para a ficção, a mise-en-scène permite-me recriar situações e contextos, onde trabalho os espaços reais e naturais a partir das duas personagens. Assim, exploro os enquadramentos, a luz, os movimentos e posicionamentos das personagens para, juntamente com um trabalho do princípio estrutural do cinema: o tempo, a duração, tentar traduzir as características típicas desta vivência que abordo.

Ao pensar nestas ideias cinematograficamente, as muitas questões de mise-en-scène se levantaram. Neste documento e projeto fílmico, tento abordar e desenvolver, refletir e talvez responder a essas questões, sendo este um trabalho ainda em desenvolvimento. Questões como: como dar a sensação de ilha? Como se mostra a carga e o grau superior dos gestos quotidianos –

não verbais? Como se vive essa religiosidade; de que forma esta se manifesta para eles e neles? Como transformar os espaços e a natureza em personagens?

O presente trabalho é composto por três capítulos principais. No primeiro, defino as minhas ideias e objetivos iniciais, debruçando-me sobre o surgimento das mesmas. No segundo, descrevo o meu processo de produção, passando pelas suas diferentes fases. No terceiro, reflito e tento responder às questões inicialmente colocadas, analisando até que ponto se espelhou o que foi proposto.

Parte 1 - Preparação de um projeto cinematográfico

1.1 Objetivos e ideias iniciais

Dizia Albert de la Rue, em *L'homme et les Illes*¹ que “... o ‘isolamento insular termina por influir na nossa mentalidade e nos nossos costumes’, criando-nos um ‘estado de espírito muito particular, que os continentais quase sempre dificilmente compreendem’”. Nascer, crescer e viver na insularidade, no paradoxo do conhecimento e desconhecimento do que nos encerra, dos nossos limites, sepulta quem somos e o modo como vivemos. Rodeados de um imenso mar e por um infinito céu somos constantemente lembrados do efêmero e do eterno. Este enclausuramento que nos distancia e isola do resto do mundo acaba por ter também o poder de nos unir a nós insulanos; unidos por uma dificuldade ou uma esperança em comum.

A açorianidade, a afirmação e confirmação do modo de ser açoriano, é a identificação duma identidade cultural que se formou a partir das condições geográficas, históricas, geológicas e meteorológicas do arquipélago dos Açores. “(...) é o nosso modo de afirmação no mundo, a alma que sentimos, na forma de corpo que levamos.” (Nemésio, 1975: 36)

Nos Açores sente-se veementemente a força e o lirismo da natureza, empiricamente muito rica. Crescemos com o mar como recreio, rodeado pelo vulcânico basalto negro, e com as verdes planícies como campos de corrida, abraçadas pelas montanhas; com o ar fresco e uma multiplicidade de aromas; com os ciclones, a ventania, a chuva e o nevoeiro cerrado, mas também com o sol e as cores vibrantes – muitas vezes no mesmo dia.

¹ Retirado da abertura do livro *Os Poetas dos Açores* de Ruy Galvão Carvalho, 1988, p.9

Esta imperativa presença da natureza é muitas vezes associada a uma forte religiosidade, o que lhe confere uma força ainda maior. Vive-se muito intensamente o Cristianismo nesta região, o que acaba por influenciar ainda mais os nossos costumes e o nosso modo de vida, ocorrendo muitas vezes numa ritualização do quotidiano. Esta fé é, também, um grande fator na união desta gente e dela com a sua terra. Existe a ideia de que para se experienciar o divino, devemos sair do nosso corpo, renunciar aos nossos sentidos, que “a via para ele passa por desligar-se do mundo, do mundo habitual e quotidiano” (Tolentino Mendonça, 2014: 9). Creio o contrário. Acredito que há mais espiritualidade no corpo e que a experiência mística só pode ser uma experiência quotidiana, solidária e integrativa. “A vida é o imenso laboratório para a atenção, a sensibilidade e o espanto que nos permite reconhecer em cada instante, por mais precário e escasso que este seja, a reverberação de uma fantástica presença: os passos do próprio Deus.” (Tolentino Mendonça, 2014: 13). Sucintamente, acredito que a espiritualidade e o divino se experienciam através do mundo, do finito, através dos sentidos.

Esta religiosidade manifesta-se e vive-se no quotidiano insular. E parece haver semelhanças no sentido em que se vê e existe uma materialização do divino, de Deus. “Deus não se fez carne apenas uma vez, todos os dias se faz matéria para se oferecer ao homem e para por ele ser consumido. (...) Deus está presente em todas as coisas que existem, a partir do momento em que existem.” (Weil, 2004: 38 e 42). Tolentino mais à frente exprime a necessidade de uma educação destes sentidos e da atenção que lhes é dada, e eu acredito que nas ilhas essa educação é quase obrigatória. Pela forte presença do mar e da natureza, a gente parece ganhar – muitas vezes de forma impositiva - uma atenção intuitiva. Somos obrigados a viver com a natureza e é nela que se estabelece a união e o contraste da nossa pequenez com a Sua grandeza. É nos seus movimentos mais profundos, nos seus cheiros, nas suas texturas, nas suas cores e nos seus sabores que podemos e escolhemos ver Deus.

Quando saio da ilha deparo-me constantemente com raízes soltas à procura de um solo caseiro. A falta de um mar que em tempos me fez sentir enclausurado tornou-se um lamento. Como escreveu o poeta jorgense João de Matos Bettencourt: “É porque em mim se opera a comunhão / Das belezas que tem a minha terra, / E este meu triste e doido coração / Faz-se das coisas mais lindas que ela encerra...” (Galvão de Carvalho, 1988: 121). Tendo grande dificuldade em renunciar a esta comunhão, em verdade, é com esta mentalidade que vivo e que penso em possíveis criações,

com o objetivo de compreender melhor a minha terra, os meus conterrâneos e eu mesmo. Este projeto é o ponto de partida para esta compreensão. O facto de sentir não ter encontrado tradução cinematográfica para este sentimento de insularidade açoriana, que ultrapassa apenas o sentimento de só insularidade, onde estes diversos elementos - como a religiosidade, o silêncio e o sossego, os costumes e a forte natureza - estão unidos, serve de motivação extra para o desenvolvimento deste projeto

1.2 Espaços

Geralmente, para o surgimento de uma ideia cinematográfica, tenho sentido ser essencial partir primeiro de espaços. É-me necessário a existência prévia de um desejo de registar um espaço. Um estudo e aprofundamento sobre a sua atmosfera e ritmo tem de ser feito. Isto revelou-se de grande importância, dada a premissa proposta. Creio ser preciso tempo para se tentar conhecer – ou pelo menos aprofundar ao máximo possível a nossa perceção de um espaço. Ver e perceber como se comporta com as diferentes condições climatéricas, nas diferentes horas, nas diferentes luzes, que movimentos existem e lhe são próprios, que movimentos lhe são exteriores. Tem sido a partir do conhecimento dos espaços, que posteriormente penso qual será o objeto fílmico; caso já existam personagens, como estas se inserem no espaço.

Em 1995 os meus avós compraram uma casa de férias no concelho de Nordeste - o mais antigo e alto da ilha - na freguesia da Lomba da Fazenda. Desde que tenho memória que me lembro de lá passar os meus verões, com o meu irmão, primos e avós. Era o acontecimento dos nossos verões. Até lá era uma viagem longa, contornando em curvas as montanhas. Todo este percurso acrescentava à experiência, dando à chegada um suspense e alegria ainda maiores. Estes dias de verão em Nordeste eram essencialmente passados entre esta casa dos meus avós e as piscinas naturais da Boca da Ribeira.

Numa revisita a estes espaços, e pensando neste contexto académico, acabei por sentir uma enorme vontade em registar estes dois espaços. Inicialmente, fui muito atraído pelo espaço envolvente das piscinas e só mais tarde à casa. Creio que estas piscinas são um lugar único e com imenso potencial cinematográfico. Estão situadas numa fajã, cercadas por altas falésias e pelo mar, onde se apanha o percurso final de uma ribeira (daí o nome). Isto acaba por lhes dar características

muito específicas. Delas temos uma vista privilegiada da alta costa nordestina. Do lado oposto ao do mar situa-se a imponente montanha do Pico da Vara, o ponto mais alto da ilha, estando na sua base a freguesia que queria filmar.

Para intensificar ainda mais o desejo de registar este admirável espaço, fiquei a saber que estas piscinas iriam sofrer renovações que as deixariam totalmente descaracterizadas. Assim, passou também a haver o desejo de concretizar um “último” registo do espaço; um registo anterior, de como eu o lembro e de como o queria lembrar; o espaço associado às minhas memórias. Em suma: o desejo de o imortalizar. No entanto, pareceu-me difícil fazer um registo verdadeiro do espaço, sem presença humana, somente capturando a presença do espaço vazio. Quis então adicionar um pouco do meu sentimento associado a ele, onde abordaria certas questões insulares que senti, em que andava a pensar e que me via a querer aprofundar no futuro. Conhecendo o espaço desde novo, rapidamente soube que iria explorar a forte presença da natureza - mais propriamente a do mar, a da ribeira e a das falésias - que tanto marcam este lugar.

Inspirado pelo cineasta filipino Lav Diaz, conhecido pelo seu trabalho e exploração do tempo e da duração - tendo feito algumas das narrativas filmicas mais longas -, sabia que juntamente com os protagonistas, a natureza teria a sua grande relevância. Sempre me fascinou a sua maneira de filmar os espaços, como por exemplo no filme *From What is Before* (2014), havendo muitas vezes um intervalo de tempo antes e depois da entrada e saída das personagens, conferido a esse espaço uma presença e existência própria, independente das personagens; ele utiliza e dá a sensação da natureza ser como uma personagem.

Sempre associei muito a casa dos meus avós a esta fajã; ambos os espaços são me extremamente familiares e estabelecem uma relação entre si na minha vida. Já há muito que tinha, também, o grande desejo de filmar a casa dos meus avós e facilmente esta ideia de filmar as piscinas se associou às minhas memórias de infância e aos tempos passados com os meus avós em casa. Adicionalmente, pareceu-me fazer todo o sentido imortalizar também a imagem da casa dos meus avós, visto que o seu futuro também é incerto, cristalizando assim a união destes dois lugares. De seguida, senti logo que queria explorar o contraste entre o ritmo de um espaço exterior e o ritmo de um espaço interior, sempre tentando ir à procura de um qualquer ponto de encontro entre ambos. O modo e o tempo como se vive numa casa é muito diferente do modo como se vive (n)a natureza. No entanto, na ilha, em ambos os espaços pode existir um sentimento de isolamento e clausura.

Tinha como objetivo filmar os espaços reais, naturais, tal como existem, sem intervenção ou manipulação dos mesmos. Apenas trabalhá-los associados às minhas memórias. O filme foi se construindo com base neste sentimento nostálgico e com base nas memórias associadas a estes dois lugares, partindo do documental para a ficção. Tinha agora o que Marc Augé chamaria de “lugares de memória” em que “aprendemos essencialmente a nossa diferença, a imagem do que já não somos” (Augé, 2016: 51).

1.3 Personagens

Foi então a partir destes elementos que fui tentando pensar no contexto e nas personagens. Na altura tinha muito presente na mente os filmes *No No Sleep* (2015) e *Goodbye Dragon Inn* (2003) do cineasta malaio Tsai Ming-Liang. Tal como Lav Diaz, nestes filmes, Tsai Ming-Liang trabalha o tempo e a duração, de modo a fornecer uma contemplação dos espaços e dos corpos. Na imagem 1 (cf. anexo I) vemos dois homens imersos numa espécie de banheira de água quente. Através do tempo contemplamos aqueles corpos naquela água quente, o efeito que esta tem neles. Com o passar do tempo adquirimos uma certa sensação sensorial, imaginamos a sensação da água quente. Já na imagem 2, onde 2/3 do plano são ocupados por um grande corredor, e onde, à direita, vemos uma senhora a lavar as mãos, podemos ver um exemplo de como através do enquadramento o cineasta confere uma forte presença e influência ao espaço. Na imagem corrida, o tempo intensifica esta sensação.

Assim sendo, pensava e associava muito a ideia de uma análise e aprofundamento da contemplação de um corpo num espaço; na presença e ausência de um corpo no espaço. Também, na presença do espaço e a influência que ambos têm um no outro.

Nestes dias em que revisitava as piscinas, com estas ideias em mente e um olhar ainda mais atento, tive a sorte de poder observar o comportamento de uma criança neste espaço. Fascinou-me a sua leviandade, a facilidade e fluidez com que se conectou com o espaço, como de forma rápida arranjou maneira de se aprazer. Pulava e nadava nas piscinas, trepava os muros e as pedras com grande agilidade. Observava e vivia o espaço de forma ativa e concentrada, completamente em sintonia com ele. No entanto, algo de intrigante ocorreu ao se dirigir para entrar no mar. A criança mostrou um comportamento e uma atitude completamente díspares dos anteriores; havia agora um receio e uma hesitação. Creio que este medo do mar é algo comum na ilha, que muitos de nós

carregam para o resto das suas vidas (lembro-me de ter exatamente o mesmo comportamento). Mesmo existindo um conforto em se estar no mar, existe sempre um grande respeito por ele. Todo este comportamento se me afigurava muito cinematográfico e, aí, soube que teria uma parte do filme. Interessava-me explorar uma certa inocência e curiosidade (típicas de uma criança) desta em explorar um espaço, com uma atenção à natureza e aos movimentos completamente diferente. Ou seja, explorar como é que a criança viveria este espaço e a forte influência da natureza. Imaginar a criança, na sua infantilidade, a entrar e sair dos planos, quebrando ou atravessando o ritmo deste espaço, pareceu-me um movimento intrigante e, de certa forma, acabou por me levar à outra personagem.

Sendo que os sentimentos associados a estes espaços têm uma forte influência dos meus avós, soube que a segunda personagem seria o avô ou a avó da criança. Sempre me interessou muito o confronto geracional e todas as questões que vêm associadas a essa discrepância, e rapidamente percebi que parte do contraste dos ritmos dos espaços interior e exterior poderia, também, provir e ser explorado a partir daí. Assim, podia também explorar o contraste dos movimentos e a presença dos corpos em ambos os espaços. Deste modo, através das duas gerações, colocaria o passado e o futuro dentro do presente, os dois tempos em confronto ou confluência, explorando de que forma estes interagem ou comunicam entre si.

A maneira como uma criança vive é completamente distinta da de uma pessoa adulta e isso nota-se até nos seus mais simples movimentos. Usarei a parte final do comovente discurso de Mr. John após a morte de Bogey, em *The River* (1951) de Jean Renoir, para melhor me explicar:

“... E o mundo é para as crianças, o mundo real. Eles sobem às árvores e rebolem na relva. Estão próximas das formigas... e livres como os pássaros. São como os animais. Não têm vergonha. Elas sabem o que é importante. Um rato nasce... ou uma folha cai num lago. Se o mundo pudesse ser feito de crianças...”²

² (Tradução livre do autor) “... And the world is for children, the real world. They climb trees and roll in the grass. They’re close to the ants... and as free as the birds. They’re like animals. They’re not ashamed. They know what is important. A mouse is born... or a leaf drops in a pond. If the world could be made of children...”

Este pequeno grande discurso descreve e resume de forma excelente grande parte do porquê de ter escolhido uma criança: “Elas sabem o que é importante”, ainda não perderam a capacidade de acreditar ou agir apaixonadamente, mesmo sobre coisas que sabem ser ou irreais ou materialmente inconcebíveis. O contrário parece acontecer com os adultos, conformadas com o seu conhecimento, desatentos e muitas vezes desenraizados.

Sendo este um projeto dos gestos e rituais quotidianos, creio que seria fundamental haver um automatismo na ação, livre de vícios, o que seria mais exequível com atores não profissionais. Assim sendo, não tinha definidas características físicas ou psicológicas para ambas as personagens. Sabia apenas que queria o verdadeiro confronto entre uma criança local e uma pessoa com mais idade, que vivesse e conhecesse realmente esse modo de vida, e que isso se manifestasse nos seus movimentos interiores e exteriores. Seria importante que o(a) avô(ó) estivesse familiarizado(a) com os gestos, rituais e com o ritmo e viver da região, e que a criança, para além de familiarizada com o ritmo e os espaços, tivesse um certo desconhecimento e curiosidade pelos rituais. O sotaque, apesar das poucas falas ou diálogos, como seria de esperar, também teria de estar presente.

Para a personagem do(a) avô(ó) tinha apenas mais definido que seria alguém com uma certa dificuldade de movimentos, mas não incapacitado, o que de certa forma iria contribuir e justificar certas questões do filme - como o facto de não descer às piscinas com a criança. Para a criança pensei em alguém entre os 8 e os 10 anos, em que ainda existe muita infantilidade, mas onde já se nota uma atenção, um interesse e questionamento maiores. O que iria definir a escolha destes protagonistas seria maioritariamente a sua pessoa: a sua personalidade, a maneira como agem, como falam, a sua presença. Seria também importante que fisicamente houvesse certas parecenças.

1.4 Gestos e Rituais

O projeto começava, então, a construir-se à volta destas duas personagens, trazendo questões que se complementavam. Com estas duas personagens queria e podia explorar um quotidiano humilde, mais empírico e ritualizado, onde Deus e a natureza têm um grande papel. Explorar como é que os momentos e os gestos, à partida, insignificantes do nosso dia-a-dia, neste modo de vida ganham uma importância completa associados uns com os outros. Como uma relação se constrói e se solidifica através desses gestos e momentos. Poderia ter o passado e o futuro situados no presente, perceber como eles comunicam através de ambas as personagens, através destas duas

gerações. Aqui, não só através do filme e das minhas memórias, mas também através da criança, da sua observação e convivência com o avô, um passado pode ser preservado. Explorar como o confronto com o tempo é fundamental para vermos e percebermos cada gesto; como o cinema serve estas ideias no sentido em que nos pode ensinar a ver e a ouvir, a desenvolver a nossa concentração e como nos permite esse confronto com o tempo. Ainda, aprofundar o conhecimento da relação com a religião, a relação com a fé – como se vive a fé na ilha e como se vive (n) o silêncio (de Deus); de que formas diferentes ela afeta ambas as gerações, ambas as personagens. Foi então com estas ideias e questões em mente que comecei uma primeira estruturação.

Uma lembrança de um tempo que já não existe tornou-se muito presente e foi aí que soube que este seria um projeto sobre a vivência de um quotidiano, onde explorava um ritmo e um modo de vida próprios que se têm vindo a perder. Queria utilizar o cinema como salvaguarda. Percebi que esta questão estava muito presente e que este projeto seria não só uma imortalização dos espaços, mas também de um modo de vida. Vieram-me à memória os momentos mais simples, que agora, com outra sensibilidade, vejo e nos quais identifico de forma mais clara um forte significado.

Tendo já toda esta base, era agora fundamental pensar em momentos, em gestos e ações que servissem estes propósitos. Soube logo à partida que estabelecer previamente as ações de uma criança (sem a conhecer) num espaço amplo, em que esta apenas o explora, seria extremamente difícil, portanto, deixei sempre um maior espaço para adaptação na parte das piscinas. Tinha de haver liberdade para, juntamente com a criança, perceber e sentir o espaço, deixar que este atuasse sobre nós e nos influenciasse; perceber a associação da criança a este espaço e que ideias ela teria.

Seria nas cenas em casa – que sendo rituais específicos, acabariam por estar mais definidas - que grande parte destas questões iriam ser abordadas. Fiz uma análise e seleção de momentos que para além de serem característicos da minha infância, sentia que reproduziam melhor as ideias que queria passar, e adaptei-os de certa forma a este contexto e a estas duas personagens. Foi assim que cheguei a um tratamento inicial do que imaginaria ser o projeto a desenvolver:

Fortemente influenciado pelo local onde cresci - a ilha de São Miguel - e por histórias e ações dos meus avós e conterrâneos, este projeto cinematográfico acompanha uma criança que passa um tempo indeterminado com o avô. Durante esse tempo, a criança dirige-se, sozinha, a uma fajã e, na sua infantilidade, acaba por estabelecer um contacto com a natureza como forma de quebrar uma certa monotonia. Explora o espaço, arranja maneiras de se entreter, brinca. É, também, nestes dias e nestas idas às piscinas que confronta o seu medo de entrar no mar.

É também nestes dias que vemos o avô, em sua casa, numa ritualização do quotidiano. Admiram-se alguns dos seus hábitos, costumes e gestos - como purificar a casa com incenso e água benta ou acender o forno de lenha. É também em casa que vemos a criança e o avô a conviver em um ambiente de pouca troca de palavras, sendo por estes gestos, costumes e pela presença um do outro que uma relação se constrói. A religiosidade é intrínseca a ambos. Tento explorar de que diferentes formas. Para o avô algo que é menos questionado, de certa forma onde o contacto com Deus é estabelecido, grande parte das vezes, por essa mesma ritualização do quotidiano, pelos seus gestos (faz uma reza com a mão no forno para garantir que a temperatura deste está apropriada); para a criança, apesar de uma influência cultural religiosa, esse contacto não é tão evidente ou explícito, mas antes um processo de exploração e de procura, através do espaço físico da ilha. Assim, através do avô exploro uma vertente mais interior, caseira, com foco nos gestos e rituais mais quotidianos, com uma forte influência religiosa; através da criança exploro o exterior, a natureza e as suas fortes características. Posso assim, abordar os diferentes elementos e matérias típicos desta insularidade.

Tendo esta estrutura inicial e acabei por desenvolver um tratamento, que serviu como base para as rodagens (cf. Anexo II)

Parte 2 – Produção de um projeto cinematográfico

2.1 Metodologia da rodagem

Neste projeto cinematográfico em desenvolvimento, um dos principais objetivos foi aprofundar uma metodologia de trabalho. Começar a desenvolver o meu próprio método e perceber como gosto e quero trabalhar. Apesar de ser influenciado por características de diferentes processos de variados cineastas foquei-me em alguns pontos principais.

Influenciado por Pedro Costa, que escolhe trabalhar e ter uma equipa pequena, conferido uma maior facilidade de comunicação e uma maior proximidade entre todos, era extremamente importante ter um ambiente de rodagens confortável e familiar, o mais livre de pressões possível. Apesar de sozinho não ser o cenário ideal no que toca a uma vertente técnica, foi ótimo para criar esse ambiente. Para complementar esta ideia, a relação com os protagonistas, que são atores não profissionais, pessoas locais, não poderia ser meramente de troca, tinha de ser construída uma forte ligação com eles. Era muito importante que se sentissem satisfeitos com todo o processo, sendo que seria eu quem estaria a perturbar o decorrer das suas vidas.

Chegado à ilha, tirei as primeiras duas semanas para todas as preparações necessárias – limpezas, arrumações, material, comida, visitas, etc. Durante este período quis visitar os locais e aprofundar a minha visão deles. Agora com as cenas e um tratamento em mente (cf. Anexo II), repensei e testei os diferentes planos e analisei a luz nas diferentes horas do dia e em diferentes condições climatéricas. Com grande ânsia, organizei todas as cenas em pequenos papéis, analisando o que faria sentido gravar primeiro e fazendo uma primeira montagem mental. Preparei-me então para o início das rodagens.

Era importante, em primeiro lugar, garantir a acessibilidade a ambos os espaços. Quanto à casa dos meus avós pouco havia com que me preocupar, sendo o sítio onde iria ficar a morar; um espaço fechado, seguro e confortável, pouco havia que pudesse perturbar. Ali conseguiria mais tempo para uma preparação prévia de todas as cenas e planos. No entanto, o oposto se passava com as piscinas. Apesar de conhecer bem o espaço, e de nas alturas e horas em que pensava lá ir pouca gente o frequentar, a deslocação para lá teria de ser feita através de um automóvel. É uma descida bastante inclinada até às piscinas, o que se de carro já intimida alguns, a pé e com o material, torna-se extremamente cansativo. Tinha ainda de pensar no tempo que perderia a montar o material e a mudá-lo de posição. Fora estas questões que de certa maneira podia monitorizar, existiam todas as outras de causa natural, que de forma alguma conseguiria controlar: chuva, ventos fortes, mar bravo.

Analisando bem todas as hipóteses e meios disponíveis para, com segurança e tempo, garantir a viabilidade de filmar em ambos os espaços, comecei um estudo mais aprofundado e objetivo de ambos. Inicialmente, preocupou-me como fragmentá-los sem nunca perder a ideia de unidade, principalmente nas piscinas, sendo que este é um espaço muito amplo e com diferentes hipóteses e pontos de foco. Na casa, as limitações existentes acabaram por facilitar o processo da escolha dos planos. Assim, de câmara na mão, comecei por testar vários pontos de vista e diferentes escalas, tentando perceber o que funcionava, o que não funcionava e o que poderia vir a funcionar. Já sem a preocupação da câmara, analisei a luz em diferentes horas e em diferentes condições climatéricas. Verifiquei que na casa, apesar das diferentes horas e condições, a luz era bastante constante por todas divisões, apenas variando de intensidade. Como seria de esperar, o mesmo não se verificou nas piscinas. Enquanto fazia estes estudos de luz, aproveitei para analisar bem os sons e possíveis perturbações sonoras, sendo que estas teriam também um papel fundamental no projeto.

Fui-me também apercebendo de que não queria nenhum plano geral da casa, mas sim do conjunto de casas, o que acreditava evidenciar o facto de esta ser uma história pertencente a um todo.

2.2 Trabalho com atores não profissionais

Inicialmente, quando comecei a procura pelos protagonistas, tinha já uma pessoa em mente: o vizinho do lado direito. Com uma fisionomia muito interessante, e com alguma dificuldade de movimentos, achei que seria a pessoa indicada. Foi então, na manhã seguinte, o primeiro passo que dei. Numa primeira conversa percebi que por motivos de saúde quer física, quer mental, infelizmente não iria ser possível. No entanto, este vizinho deu-me a conhecer o seu primo. O primeiro contacto com o mesmo foi um pouco atribulado – apanhei-o à hora de almoço. Com um certo desânimo do encontro com o seu primo, não fiquei muito convencido. Ficou na mesma combinado uma conversa para, com mais calma, nos conhecermos e explicar melhor o projeto. Nas tardes, logo após o almoço, andei pelas ruas falando com pessoas, perguntando se estariam interessadas ou se conheciam alguém que estivesse, tudo sem muito sucesso. Entretanto, num dos dias, ao final de tarde, por coincidência encontrei-me com o primo do vizinho (que também é um vizinho, mora na casa ao lado da do primeiro). Neste outro encontro, num outro contexto, a minha percepção e visão dele mudou completamente. Nesta nossa conversa senti logo uma conexão. Ele mostrou-se humilde, aliciante e entusiasta, bastante disposto a ajudar. Atraíu-me muito uma estranheza presente no seu olhar e sorriso muito singulares, o tom claro dos seus olhos, a sua voz e a maneira como falava. Nos dias seguintes dirigi-me a sua casa para conversar e aprofundar a nossa relação. Rapidamente senti um forte carinho e soube que o Sr. Simão seria a pessoa certa. Visto que o processo para encontrar a criança acabou por ser mais demorado, comecei por filmar individualmente com o avô, o Sr. Simão. Comecei por fazer planos extremamente simples, provisórios, para criar um primeiro confronto com a câmara, tentando conhecer e compreender as suas expressões, as suas poses e o seu comportamento em câmara. Era fundamental que se fosse construindo um conforto com a câmara. (cf. Anexo III)

A escolha da criança teve algo de singular. Num dos dias em que me dirigi à escola, eram por volta das 15 horas, hora em que, sem saber, as crianças saíam das aulas - nesta altura tinha combinada uma conversa com a responsável da escola e enquanto esperava estavam algumas crianças no recreio à espera dos pais, outras esperavam para irem para a ATL. Enquanto aguardava

pelo encontro, tive a oportunidade de ver grande parte das suas feições e o modo como brincavam e interagiam uns com os outros. De repente, num carro a ir embora, passa uma menina com a mãe que me chamou imenso a atenção. Nos poucos segundos que tive para a ver, a sua feição facilmente me conquistou a atenção. A sua cara era de certa forma típica. Tinha uns olhos verde-claro e um olhar que parecia carregar uma intensidade e ternura ao mesmo tempo. Naquele momento fiquei com esperança de que ela fosse ao casting. E assim aconteceu.

Penso que o dia do casting foi o dia em que me senti mais nervoso, visto que estava a lidar com crianças e as suas expectativas. Para minha surpresa apareceu um número considerável de crianças, o que aumentou o meu nervosismo. Tinha planeado fazer apenas perguntas extremamente simples e banais – como qual eram as suas disciplinas favoritas, ou o que faziam nos tempos livres, de modo a incentivar a personalidade da criança a sobressair e a desenvolver a conversa. Interessava-me muito mais a sua personalidade, a sua figura e presença, do que a sua capacidade de representação. Não lhes pedi que representassem qualquer tipo de cena. Era importante haver uma certa semelhança com a personagem do avô, o Sr. Simão. Como já referi, não tinha características físicas ou psicológicas definidas, mas na conversa que tive com a Carolina, a tal menina, soube que ela era exatamente o que estava à procura. Estava confortável e conseguiu de forma divertida e natural desenvolver a conversa. As suas feições eram cativantes e tinha uma vaidade engraçada que conferiam à sua postura uma certa confiança. O tom dos seus olhos combinava muito bem com o do Sr. Simão. Decidi na hora. O trabalho de planos prévios feito com o Sr. Simão, foi também feito, individualmente, com a Carolina. (cf. Anexo III)

Tendo ambos os protagonistas, senti um grande alívio. Combinamos os detalhes, a roupa e alguns encontros para nos conhecermos melhor. Não quis alterar muito as suas vestimentas para não retirar nada à sua personalidade, sendo que utilizaram a sua própria roupa. Apenas pensei e escolhi as peças com as cores que melhor conjugavam com as dos espaços. O avô acaba por usar roupas mais confortáveis, sendo que está num ambiente mais caseiro. O vestido dava à criança alguma leveza e o fato de banho dava a ideia da preparação para o banho.

Confesso que gostaria de ter tido mais tempo previamente para um maior aprofundamento da relação e conhecimento das pessoas. No entanto, a conexão foi rápida e forte antes e durante as filmagens, creio que inflamado pelo facto de partilharmos e vivermos a insularidade e todas os aspetos que esta carrega, do mais simples, ao mais obscuro.

Tentei ao máximo criar um ambiente familiar durante as filmagens. Penso que rapidamente se perdeu a pressão das rodagens e filmar começou a ser muito mais um momento de partilha. Tentei também que o ritmo das rodagens fosse algo leve, para não ser algo de abrupto e intrusivo nas suas vidas. Isto também me permitiu algum tempo e uma certa calma para cada plano, fazendo cerca de um plano por dia. Creio que foi muito importante para todos ter esta calma, este espaço e tempo para filmar. Ao final de cada dia revia os planos pensando em melhorias e soluções caso fosse preciso; quando necessário regravava-se o plano.

Sendo que tive este objetivo de trabalhar com não-atores, com pessoas locais, quis abordar também o método de Robert Bresson no que toca às suas ideias ligadas ao automatismo e à inexpressividade dos protagonistas, a ausência de dramatismo na representação.

Um dos objetivos prévios que tinha, e acabei por sentir essa necessidade, foi garantir uma distância adequada da câmara aos protagonistas, sendo esta essencial para que eles fizessem os movimentos de forma livre e natural. Sempre que senti a necessidade de me aproximar nunca chegava a estar demasiado próximo de ambos, mas, ainda assim, quando perto, sentia-se um maior constrangimento, que deveria ser quebrado.

Rapidamente percebi que a palavra é uma potência de erro, sendo que ao dar as indicações tentava ser o mais preciso possível, tentando ir sempre à procura de um automatismo das suas partes, sendo que as ações eram simples e sendo que o objetivo era a pessoa apenas ser ela própria, naquele contexto, sem representação, apenas a executar as ações que está habituado, mas naquele contexto. “Não se trata de dirigir alguém, mas de dirigires-te a ti próprio” (Bresson, 2016: 239). Para isso foi essencial transmitir-lhes que não pensassem no que estavam a fazer, que o fizessem sem intenções pré-concebidas, como eles próprios o fariam. Era mister que não sentissem que estavam a ser dramáticos - “Os teus modelos não devem sentir que são dramáticos (Bresson, 1986: 55). A partir daí ia contendo ou soltando consoante sentisse necessidade.

Assim sendo, foi muito importante haver espaço e abertura para que ambos influenciassem as ações e a maneira como as faziam. Não houve ensaios, sendo que a ação nascia ou renascia no momento de a filmar; ou então, se os houve, estes eram sempre filmados. Quando livres de pensamento sobre a ação, faziam-nas com naturalidade e maior veracidade.

Este é um dos principais motivos que me faz querer trabalhar com atores não profissionais. Ao pegar na sua genuinidade todo o processo ganha uma dimensão mais profunda. Mas para tal ser notável tem de haver uma compreensão destas pessoas. O processo em si das rodagens tem de ser

uma espécie de ritual. É uma busca pelo conhecimento e compreensão do ser humano, física e espiritual, em que tentamos aprender a melhor ver e ouvir, em que tentamos aprofundar de que matéria somos feitos e o que jaz escondido. “O que um filme precisa é do sentimento de ter descoberto uma pessoa: uma descoberta profunda (...) Tem de voltar à natureza (...) tens de encontrar maneiras de olhar com mais atenção.” (Bresson, 2016: 51). “Filmar um filme não com o objetivo de ilustrar uma tese ou para mostrar o homem ou a mulher confinados ao seu aspeto exterior, mas para descobrir a matéria de que são feitos. Para obter “o coração do coração” que não se deixa ser capturado quer pela poesia, quer pela filosofia, quer pelo drama.” (Bresson, 1986: 27)

A dificuldade que já havia previsto ao testar e explorar os planos nas piscinas tornou-se ainda maior ao inserir a criança no espaço. Sabia que teria de ser seletivo nos planos de modo a fragmentar bem o espaço sem nunca perder a ideia do todo. Juntamente com a criança, testamos e experimentamos certos movimentos em certos pontos. Facilmente me apercebi que quanto mais simples a ideia e o movimento fossem, melhor funcionava. Tudo o resto, onde se inseria uma maior intenção, parecia-me falso. Muitas vezes até a aparente falta de movimento, onde a criança apenas olhava algo, parecia conter um maior movimento, neste caso interior. Foi extremamente difícil replicar como uma criança se comporta sozinha num espaço. Mesmo dando-lhe liberdade para que tal aconteça, a própria sentiu também dificuldade em o fazer. Visto que não está verdadeiramente sozinha, teve tendência a exagerar os movimentos, o que refletia uma teatralidade. Penso que a melhor solução a que chegamos foi exatamente a de escolher movimentos simples, de uma certa inconsciência, em que a própria atividade física no local provocasse certos pormenores de movimentos automáticos e incontornáveis, como é o caso de andar nas rochas, onde esta se tenta equilibrar.

Já com o avô, sendo as cenas gestos e ações definidas, foi um trabalho mais acessível. A maior dificuldade foi fazer com que o Sr. Simão conseguisse relaxar, tirar do pensamento a sequência de movimentos que tinha de fazer, fazê-lo focar-se apenas em fazer os movimentos, tal como os faria sozinho e em casa. Foi exatamente em momentos como estes que creio que ter construído um ambiente familiar ajudou. Assim que conseguia livrar-se do pensamento sobre a ação, era sempre melhor do que o que havia imaginado.

2.3 Imagem e Som

Sendo que iria filmar sozinho e com meios reduzidos, para este filme tinha a garantia do material que fui adquirindo ao longo dos anos: uma DSLR Lumix GH5 com uma lente 50mm, um tripé de vídeo, e um microfone *shotgun* com respetivo *windshield*.

Quando imaginava o projeto imagetivamente, dois cineastas vinham-me sempre à cabeça: Robert Bresson e Chantal Akerman. Imaginava uma fusão de *Jean Dielman (...)* (1975) com os planos fixos e estáticos, observando as ações na sua completude e decorrer no tempo, evidenciando a importância na relação da personagem com os objetos, com o espaço e com as ações em si, e os tão característicos planos aproximados das mãos e dos gestos de Robert Bresson, dando uma mística importância e atenção maiores a estes (cf. Anexo I). Ficava sempre a dúvida de como e quando fazê-los e se esta conjugação iria funcionar na montagem. Visualizava assim planos únicos para cada ação, fixos, havendo em momentos específicos uma aproximação às mãos e/ou às feições/olhares. Visto que estava a filmar sozinho e com poucos meios, seria também muito mais acessível e exequível ter a câmara fixa e imóvel.

Era muito importante que a forma como filmasse transmitisse também as ideias que queria explorar, complementando as ações das personagens. Fui também influenciado por ideias de André Bazin e a sua preferência pela *mise-en-scène*, pelo plano sequência e pelo foco em profundidade. Segundo o próprio, através da preferência pelo uso dos mesmos, garante-se a integridade do movimento em tempo real, mantendo a unidade espacial e temporal, e as relações entre os sujeitos/objetos contidos no espaço, dando ao espetador a liberdade para comandar o seu processo de visualização, o que olhar, em que ordem, por quanto tempo, e fazer a própria síntese do mesmo. Para Bazin ambos os aspetos, em conjunto, mantêm a ambiguidade, qualidade essencial da realidade, presente na nossa vida. “(...) a profundidade de campo coloca o espetador numa relação com a imagem mais próxima do que a que ele mantém com a realidade (...) ela implica, por conseguinte, uma atitude mental mais ativa e até mesmo uma contribuição positiva do espetador para a *mise-en-scène*. (...) De sua atenção e de sua vontade depende em parte o fato de a imagem ter um sentido (...)” (Bazin, 1991: 77). Complementando, segundo Manoel de Oliveira no filme *A 15ª Pedra* (2007) de Rita Azevedo Gomes, através destes planos fixos em duração consegue-se um plano mais objetivo porque este supõe uma posição única em relação ao ponto de vista, criando assim espaços de intimidade.³

³ A partir do url: https://www.youtube.com/watch?v=vjP01vz_Nlk [consultado em 21/09/22]

Serve de referência o filme *Le Quattro Volte* de Michelangelo Frammartino. Apesar de haver um maior dramatismo neste filme comparativamente ao meu projeto – através da alteração de escalas - existe uma sensação documental, onde apenas observamos as ações das personagens, sendo o seguimento das imagens que acaba por sugerir o sentido final; e foi por isso que me influenciei. Segundo o próprio numa entrevista, este “constrói um mapa e o espetador constrói a história” (Frammartino, 2021).⁴

Utilizei sempre uma 50mm, para obter uma imagem consistente e plana, o máximo sem distorções, garantindo uma consistência ao longo do filme. Tentei enquadrar apenas o essencial. O objetivo não foi dar o espaço de forma gratuita, mostrando as suas características apelativas, mas sim que este fosse adquirindo a sua presença e importância através da sua relação com as personagens – mesmo quando estas estavam ausentes. O plano teria de ter sempre uma ideia incutida, mas não de forma dramática. Assim, apesar de haver uma certa intuição na composição dos planos, fi-los sempre a pensar de que modo se estabeleceria a relação entre as personagens e entre estas e os espaços e objetos. Nos interiores tentei fechar os planos, nunca dando a dimensão real da casa, acentuando não só o enclausuramento, mas também a aproximação entre as personagens e destas com os objetos e respetivas ações. No exterior tentei obter a mesma sensação com a criança, tentando cobri-la com a natureza e as suas diferentes matérias - céu, mar, pedra, árvores -, continuando com a ideia do enclausuramento físico e do contraste e possível união entre o interior e o exterior. Assim, ao inserir os planos mais gerais e abertos da natureza, estas ganhariam uma maior dimensão, permitindo uma maior dinâmica nos contrastes de escalas.

Ao filmar os gestos, procurei uma ideia de plenitude dos mesmos, filmando-os quase sempre do início ao fim, onde as personagens iam preenchendo os espaços. Sempre que possível tentei dar tempo antes e depois da entrada e saída das personagens, explorando a ideia, que já foi referida, de Lav Diaz; tentando dar uma presença aos espaços.

Os elementos da casa não foram alterados, sendo que esta já continha as características pretendidas, e visto que a ideia também partiu deste espaço. Assim, tal como na natureza, fiz um registo documental deste espaço, tal como ele existe. Foi através da exploração e da inserção das personagens nele, que se trouxe outra dimensão.

⁴ A partir do url: <https://www.youtube.com/watch?v=VNJvgDBIJSk&t=40s> [consultado em 21/09/22]

Quis que o projeto fosse a cores, tentando capturar as fortes cores típicas da região, o que acredito ajudar a conferir uma maior sensação atmosférica. No exterior, imaginei o céu mais nublado, não só facilitando a captura da imagem pela ausência de luzes e sombras fortes, mas principalmente para que conferisse ao mar um azul mais escuro e acinzentado, dando-lhe uma profundidade e dimensão maiores, o que acreditava acentuar o confronto da criança com ele. Devido às más condições climáticas, conjugadas com falta de tempo e indisponibilidade por parte da Carolina, foi impossível regravar com as condições pretendidas. Quanto aos interiores, tentei ir à procura de focos de luz natural, em diferentes horas do dia, que permitissem às zonas da casa em questão um maior destaque. Utilizei, assim, a luz que me foi possível utilizar: a natural e a da casa.

Quanto ao som, sabia que a dimensão sonora era também de grande relevância para este projeto, onde os sons da natureza, dos espaços e dos objetos têm um grande papel e influência - quer no interior, quer no exterior. Visto que a natureza nos interiores da casa está sempre fora de campo, o som seria fundamental para toda uma dimensão atmosférica. Sendo, ainda, um projeto com poucas falas, onde tentei explorar o silêncio humano, todos os sons dos espaços e dos objetos acabaram por ter uma maior evidência, mostrando uma forte presença neste viver, sendo característicos dele. “Silêncio absoluto e silêncio obtido por um pianíssimo de sons” (Bresson, 1986: 28). Quis que estes sons dos espaços contribuíssem para o ritmo geral, criando também uma espécie de ritmo sonoro. Finalmente, sabia que não iria recorrer a música, sendo que esta por vezes pode carregar e impor um significado ou sentimento artificial e separado da imagem. Assim, isto conferia uma autoridade maior aos sons dos ambientes.

Tentei captar grande parte do som no local, diretamente, mas sabia que grande parte deste seria construído de raiz, isolando cada som e dando-lhe um maior destaque. Devido aos limites e dificuldades técnicas, assim como também à falta de tempo, foi extremamente difícil captar o som no exterior. No interior, com o tempo para uma preparação prévia, foi mais exequível, mas ainda assim, senti a necessidade de “limpar” o som, intensificando o som dos objetos e os sons que vêm do exterior e que acabam por intensificar as intenções da imagem. “Os sons devem se tornar música. (...) Garante que utilizaste ao máximo tudo o que é comunicado pela imobilidade e pelo silêncio” (Robert Bresson, 1986: 16)

Parte 3 – Reflexão de um projeto cinematográfico

3.1 Tempo e mise-en-scène: A ilha

Com sensação de ilha, não me refiro apenas à condição física de uma ilha – o mar e a terra que se ergue deste, mas também a grande parte do sentimento subjacente a essa condição. Neste projeto, partindo da minha experiência e das minhas memórias de insularidade açoriana, através da mise-en-scène e do tempo exploro como essa condição de ilha, com todas as características referidas na introdução, consegue ser traduzida.

Apesar de estabelecer o espaço antes de se entrar nele e na ação em si inserida ser uma fórmula clássica, o início deste projeto ultrapassa essa mera descrição. Através do conjunto dos primeiros quatro planos introduzo fisicamente a condição de uma ilha. Primeiro o céu e o mar: o que nos encerra; em segundo a terra que se ergue do mar em direção ao céu; e em terceiro – aqui talvez já fazendo uma transição para o que vai para além dessa condição física e geográfica – a continuação da terra que se ergue e que é onde a população vive. Neste último plano aparecem já as montanhas que são características das ilhas e da região em causa e que aparecerão mais à frente.

Creio que a duração destes planos é fundamental para que estes ultrapassem a mera descrição dos espaços, dando tempo ao espectador para ver, contemplar e sentir estes elementos, iniciando-se assim um convite ao sensorial e a um sentimento de insularidade. Tudo o que vem a seguir é afetado e influenciado por estas condições físicas, sendo por isso extremamente importante colocar o espectador nessa posição assim que este projeto fílmico começa. Todos os sons, ou a sua ausência, o sossego, o vento constante, e mesmo os rituais religiosos - que fazem parte desta sensação que procuro dar -, ganham assim uma maior relevância.

Ao longo do projeto, utilizo planos mais fechados para captar as personagens e os seus movimentos, não havendo uma sensação de abertura. Mesmo quando a criança está no exterior, está coberta pela natureza. Isto acaba por contribuir para todo um sentimento de clausura e isolamento. É deste modo que, ao dar os planos mais abertos da natureza, sem a presença humana, como por exemplo estes iniciais que acabei de referir, ou o das árvores a abanar com o vento, ou até o plano final do mar e do céu, é possível existir uma relação e contraste entre as escalas do humano e da natureza, dando a sensação de uma presença e existência de algo superior.

Este sentimento de insularidade acaba por ser também estabelecido por vias mais diretas, como geograficamente. É o caso do plano em que a criança atravessa o pasto com as montanhas ao fundo

e com a habitação na base destas. Ou então o plano dela a andar pelas pedras na ribeira, com toda a vegetação típica que a envolve e com as pedras e a falésia. Novamente, o tempo aqui mostra-se transformador, transportando estes elementos para uma outra dimensão. Ao existir tempo para ver o vento que faz as ervas mexerem, ou para ver o correr da ribeira antes e depois da entrada da criança ganha-se uma dimensão sensorial, dada pela presença constante e independente do espaço.

É também com esta variedade de elementos diferentes que mostro a forte presença e influência da natureza neste viver. Retorno ao mar, da segunda vez com condições diferentes, intensificando esta sua forte presença e mutação. As pedras junto à ribeira, desenhadas pela água, que nos dão um sentido de passagem do tempo, de passado, de continuidade e, novamente, de mutação.

Escolho acabar o projeto da forma como o comecei, com os nossos limites: o mar e o céu, desta vez ambos em comunhão. Escolho dar a linha do horizonte por ter implícita uma maior contemplação sobre ambos os elementos, por nos fazer divagar nos nossos sentimentos e pensamentos mais facilmente. Além disso, ao mostrar ambos os elementos em conjunto, consigo uma escala muito mais ampla, que contrasta com a dos planos anteriores, dando-lhes uma dimensão completamente diferente e acentuando o sentimento de isolamento e clausura. Aqui, novamente, o tempo tem um papel fulcral. É deste modo que creio poder ser perceptível uma ideia muito comum aos insulanos, a ideia do efêmero e do eterno.

3.2 Tempo e mise-en-scène: avô e neta

Ambos o avô e a neta acabam por ser símbolos e um reflexo da ilha. O avô representa mais diretamente um isolamento. Vive no interior da sua casa. Através dos seus gestos e rituais representa todo um passado e um tempo que de certa forma já não existe nem é já o seu. A neta assemelha-se mais com a natureza, com o exterior, mais livre e em constante mutação. É elo de comunicação entre o passado e o futuro. É através dela que um passado pode ser preservado.

Isto é mais evidente no plano em que a criança lê a carta que o avô lhe entrega. A carta remete-nos para uma memória, para um passado. Ao enquadrar o plano para a neta, cortando o rosto do avô, pretendo não só um maior foco na neta, mas também dar a noção de uma figura maior ao avô. É através desta partilha, da relação entre o avô e a neta, que acredito que se dá uma maior importância aos gestos. Ao longo do filme uma relação entre ambos vai sendo construída através da ligação que os gestos e ações de cada um vão estabelecendo entre si e no todo. Esta relação não

só é fortificada pela fé, como é também em seu favor. Esta fé é parte da união de ambos e destes com os espaços, sendo o seu amor também devoto a Deus. É majoritariamente pelo amor presente nos gestos do avô, que exatamente cada um desses gestos pode transcender a sua materialidade “há ações que têm a virtude de transpor da terra para o céu uma parte do amor que existe no coração de um homem.” (Tolentino Mendonça, 2013: 178). E este amor é vivido como só verdadeiramente pode ser vivido e como todo o resto da vida do avô é vivida, através do silêncio. Onde não há necessidade de gratificação ou retorno, onde o amor é mais puro e apenas sinceramente oferecido “Porque o amor será sempre do silêncio.” (Faria, 2019: 61). No mesmo espaço, mas agora já com uma visão mais geral, temos o segundo momento de partilha. Neste plano vemos o avô a entrar no espaço com um pão. Prepara a mesa e com a ajuda da neta, que entra depois, começa a cortar o pão. Corta três fatias, sendo duas delas para a neta. Fica com a primeira que é basicamente a côdea. A neta pega na primeira fatia e tira a côdea da mesma, comendo só o miolo. O avô, depois de ver o comportamento da neta, pega nas côdeas para depois as comer. Escolhi a partilha do pão por ter uma simbologia Cristã muito forte. Partilhar um pão é um gesto de amor. Dá-se a comunhão entre eles e deles com Cristo. A importância é atribuída por ambos a pormenores pequenos em si mesmos, mas influentes pela sua significação simbólica. Para além disso, existe um certo sacrifício do avô, ao comer só a côdea, dando o miolo todo à neta. Isto tem também um carácter simbólico que parece ser uma reflexão do seu amor pela neta.

No final, talvez seja até possível associar o avô e a neta ao céu e ao mar respetivamente. Após a comunhão de ambos com o pão, temos a comunhão do céu e do mar. Da maneira que o céu cobre e influencia o mar, o avô cuida da neta. O céu remete para um divino que se pode associar à religiosidade do avô. O mar remete para uma constante mudança e mutação, para algo mais livre, o que pode ser associado à exploração da neta.

3.3 Tempo e mise-en-scène: gestos e rituais

Traduzir a religiosidade presente na ilha e na gente, foi extremamente difícil por ser algo com alguma abstração. Mas a manifestação dessa religiosidade tem uma parte prática que se manifesta muitas vezes materialmente e que é transferida para o mundo sensorial. Então, para uma captura dessa religiosidade transferida para as personagens e para a natureza, o objeto de procura foi

exatamente o mundo, o finito. Insisto nas palavras gesto e ritual, por terem uma intenção e ideia associadas. Estes não são meras ações ou movimentos.

Neste projeto tento abordar as várias experiências práticas que essa religiosidade pode ter. Esta começa por ser introduzida de uma forma mais clara através do avô; de maneira mais prática e comum. Refiro-me à cena em que, após acordar, o avô vai rezar junto aos santos, sentado na cadeira. Apesar de esta cena não transmitir o que é ser verdadeiramente crente, permite introduzir a crença em algo superior através de uma prática quotidiana. Aqui o tempo, ajudando a intensificar a duração da reza e do silêncio envolvente, confronta-nos com a aparente ausência desse ser superior a quem a reza se dirige, acabando por criar uma espécie de paradoxo – muito presente para os católicos – em que a ausência tem implícita uma ideia de presença, “Deus não pode estar presente senão sob a forma de ausência” (Weil, 2004: 110). É o chamado silêncio de Deus.

Outro exemplo prático, mas que já tem em vista a transcendência do material para o divino, é a cena em que o avô purifica a casa. Para além do incenso estar muito presente no cristianismo sendo que foi um dos presentes oferecidos a Jesus no seu nascimento, este é também associado a uma ideia de purificação e alegria. Este ritual é maioritariamente feito nas festas dos santos da respetiva freguesia. No entanto, este pode também ser feito com o objetivo de purificar e benzer a casa, libertando-a das impurezas. Nesta cena vemos o avô a aquecer o carvão para depois colocar o incenso e o açúcar (fórmula típica). Após o fumo levantar, percorre a casa purificando-a com o incenso e com a água benta. Através da fusão do carvão com o incenso e com o açúcar, do seu fumo e do seu cheiro (juntamente com a água benta), pelo seu simbolismo, Deus passa a estar presente. Naquele momento, para o crente, Deus fez-se matéria. É desse modo que, agora, estes elementos transcenderam a sua materialidade. É Deus que está a purificar e proteger a casa - através do avô e do incenso. Nesta cena temos também uma primeira e melhor noção do espaço da casa. O avô ao percorrer este espaço, conduz o olhar do espetador para a divisão do fundo, que acaba por ser a que perde mais tempo a purificar. Esta divisão, é a única divisão onde se dá a partilha entre o avô e a neta; a comunhão do tempo e a comunhão do amor de Cristo.

Outro exemplo é a cena da mão no forno, em que o avô para garantir que este está à temperatura adequada reza um Ave Maria. Concluindo a oração este confere que a temperatura é a correta e pode agora colocar a comida no forno. Este gesto demonstra outra vertente prática e cultural, inculcada no quotidiano de um crente, que funciona como oração e confiança em Deus, e que

demonstra a presença do mesmo no seu pensamento. Adicionalmente, é também uma forma de introduzir a vivência religiosa através dos sentidos, que é o que tento explorar com a criança.

No exterior, com a criança, foi mais difícil conseguir uma tradução dessa religiosidade, exatamente por esta ser para ela algo não tão explícito. Novamente, é aqui que o tempo se mostra revelador. Através de uma maior duração – associada à com a religiosidade do avô, a natureza pode adquirir uma poesia maior, no sentido em que nos permite uma maior assimilação e contemplação desta, estabelecendo uma maior relação com as personagens. Assim, através dessa contemplação, dá-se a sensação de uma força maior – que faz mexer as nuvens, o mar, a ribeira, as árvores, talvez até mesmo as personagens. A escolha de capturar esses elementos em separado teve também esse propósito em vista, conferindo uma maior atenção e contemplação dos mesmos. “A vida é o imenso laboratório para a atenção, a sensibilidade e o espanto que nos permite reconhecer em cada instante, por mais precário e escasso que este seja, a reverberação de uma fantástica presença: os passos do próprio Deus.” (Tolentino Mendonça, 2014: 13). Creio que no plano em que a criança mete a mão na ribeira, após ter percorrido as pedras junto à mesma, existe uma experiência sensorial que de certa forma se une com os movimentos da natureza. No plano seguinte, o das árvores a abanar com o vento, o movimento parece ser o mesmo do da mão da criança, dando assim, através dos sentidos, a união de ambos.

3.4 O processo da montagem

Para melhor explicar e definir a minha mentalidade sobre a montagem para este projeto, e o que acabou por ser a minha busca durante todo o processo de montagem para o mesmo, recorrerei a um parágrafo de Andrei Tarkovski, escrito no seu livro *Esculpir o Tempo*:

A montagem, em última instância, nada mais é que a variante ideal da junção dos planos, necessariamente contidos no material que foi colocado no rolo de película. Montar um filme corretamente, com competência, significa permitir que as cenas e planos se juntem espontaneamente, uma vez que, em certo sentido, elas se montam por si mesmas, combinando-se segundo o seu próprio padrão intrínseco. Trata-se, simplesmente, de reconhecer e seguir esse padrão durante o processo de juntar e cortar. Nem sempre é fácil perceber o padrão

de relações, as articulações entre os planos, principalmente quando a cena não foi bem filmada; neste caso, será necessário não apenas colar as peças com lógica e naturalidade na montagem, mas procurar laboriosamente o princípio básico das articulações. Aos poucos, porém, manifestar-se-á, lentamente e com clareza cada vez maior, a unidade essencial contida no material. (Tarkovski, 1998: 136)

Como seria de esperar, certos aspetos foram-se alterando durante as rodagens, sendo no processo de montagem que acabou por haver uma maior reflexão sobre o material filmado. Apesar de existir um certo fio condutor neste projeto, não existe propriamente uma ordem definida. A montagem foi então o processo de procura pela estruturação final deste desenvolvimento. Como diz Tarkovski, estas cenas combinam-se segundo o seu padrão intrínseco. O mais difícil foi encontrá-lo. Em cada versão, esta ideia confirmava-se no sentido em que cada alteração provocava um outro conjunto de alterações. O objetivo foi, então, encontrar o padrão final das relações, mantendo o essencial, tentando não perder o tom e as ideias inicialmente propostas e desenvolvidas. Era importante que as cenas, os gestos, ultrapassassem a mera descrição dos eventos.

Inicialmente, estava ainda muito preso à estrutura prévia do tratamento, que na prática mostrou-se muito descritiva e cronológica, não sendo evidente uma dimensão superior. A cada nova versão fui-me apercebendo de que a criação se fazia pela remoção do excesso e ao deixar espaço para mais elipses, o que conferia um maior mistério, o projeto ganhava uma dimensão não tão descritiva, indo mais ao encontro do que havia inicialmente sido proposto. O mais difícil foi encontrar a ordem que as cenas deveriam ter. Assim, apesar de haver uma evolução narrativa, em que temos dois encontros do avô com a neta, e de haver uma progressão linear cronológica, existe um jogo de continuidade e ruptura que quebram uma estrutura causal. Serve de exemplo o corte da reza do avô para o mar e o do plano aproximado da criança junto ao mar para a frigideira do incenso.

Para complementar as ideias acima referidas sobre a imagética, viro-me novamente para Bazin. No capítulo intitulado “Montagem Proibida” este refere empregar um simples critério estético para decidir quando cortar: sempre que dois ou mais sujeitos/objetos são necessários para a construção de um significado numa cena, o foco em profundidade e a duração são preferíveis ao corte (a preferência pela *mise-en-scène*). Como já foi referido, isto implica, conseqüentemente, uma atitude

mental mais ativa por parte do espectador e uma contribuição mais positiva do mesmo na ação em progresso. É a partir da sua atenção e da sua vontade que o significado da imagem surge.

A conjugação do plano geral com o grande-plano quase sempre se mostrou desnecessária, especialmente nas cenas em que ambas as personagens estão presentes e interagem. Em concordância com Bazin, creio que a relação e o significado acabam por, efetivamente, ser estabelecidos pelo foco em profundidade e pela duração do plano. Havendo já o plano geral de ambos, ao inserir o aproximado este raramente adicionava algo. Mesmo quando sozinhos a interação das personagens com os objetos e espaços era também de grande importância, o mesmo acontecia. Estes planos aproximados pareciam funcionar melhor como um conjunto de fragmentos que quando relacionados entre si conferiam relação e unidade – como é o caso dos quatro planos iniciais. “A consistência do tempo que corre através do plano, sua intensidade ou "densidade", pode ser chamada de pressão do tempo; assim, então, a montagem pode ser vista como a união de peças feita com base na pressão do tempo existente em seu interior.” (Tarkovski, 1998: 139).

Acredito que um dos fatores fundamentais para se dar a revelação da ilha, dos gestos, da religiosidade, da relação entre ambas as personagens e destas com os espaços é a passagem do tempo. Creio que é necessário haver um respeito pelo tempo, haver uma investigação sobre a duração e ritmo de um plano – que pode ser dado pelo espaço ou pela personagem de modo a dar-se a revelação do que à partida é invisível na imagem. Este é um processo que se completa com o decorrer do tempo.

Para tentar ser mais preciso, recorro a um cineasta com o qual me identifico e por quem esta questão é ativamente explorada nos seus filmes: Lav Diaz. Poderia recorrer a muitos outros, mas creio que Lav Diaz acaba por ter elementos similares aos que gostaria de abordar, como a forte presença da natureza e o uso de planos únicos com profundidade de campo. Ao ver um dos seus filmes, *From What is Before* (2014) (cf. Anexo I), uma das cenas que mais me ficou na mente foi a da mãe com o bebé ao colo, num barco que percorre um rio. O céu está nublado, chove, o barco de madeira cambaleia com o movimento da água e de quem o rema. A mãe, fixa no olhar e no corpo, e o bebé estão cobertos e vemo-los percorrer o rio, rodeado de árvores, por cerca de 3 minutos e 12 segundos. Penso imediatamente como seria diferente se este plano tivesse uma duração muito mais reduzida. O que adiciona esta duração? Para além de conferir um maior realismo, ao mostrar um certo automatismo do nosso dia-a-dia, um momento parado, de espera

que - convencionalmente, seria pulado ou reduzido, através desta duração somos confrontados com a passagem do tempo, de modo a estabelecer uma nova relação com o plano, para que, quando predispostos a ver e a ouvir com atenção, consigamos ver para lá da imagem, para além do que é visível, aqui não o só que está fora de campo, mas sim o que seria materialmente invisível (uma ideia ou sentimento).

Assim, nesta imagem onde parece não acontecer nada, existe uma transformação na minha percepção, sou transportado para um lugar diferente. Começo a imaginar a humidade do local, tenho tempo para contemplar o espaço: a água, as gotas da chuva na água e nos corpos, o vento nas árvores; pareço sentir o que a mãe sente, o passar do tempo no seu corpo, como se mexe com o barco, tento imaginar o que pensa. Penso também sobre o rio, no correr da água e imagino que outras histórias por ele passaram. Esta é uma duração que faz parte da personagem, da sua vida, do que está a sentir e a viver, e que nos mostra ou dá a entender parte do porquê dos seus movimentos e ações. Com o passar do tempo um novo sentimento invade-me o corpo. “Todo o acontecimento está por assim dizer no tempo em que não se passa nada.” (Deleuze, 2015:158). “Não tentar interpretá-los, mas sim olhá-los até que a luz brilhe (...) Na percepção sensível, se não estivermos seguros do que vemos, deslocamo-nos olhando, e o real surge. Na via interior, o tempo substitui-se ao espaço. Com o tempo somos modificados e se, através das modificações, mantemos o olhar orientado para a mesma coisa, por fim a ilusão dissipa-se e o real surge.” (Weil, 2004: 121)

Novamente, André Bazin dá-nos uma boa referência que ajuda a pensar sobre este assunto. Este percebe que o olho humano não compreende a cena da mesma forma como uma câmara a capta e, para Bazin, esta limitação torna-se uma virtude. Ao ser leal ao espaço e ao evento em si (através da profundidade de campo e do plano sequência), o espetador é capaz de compreender melhor e de forma mais clara a cena do que se estivesse fisicamente presente nela. A realidade do evento fílmico ultrapassa a percepção humana dos mesmos; “... o nosso pensamento está feito para dominar o tempo...” (Weil, 2022: 28).

Foi com isto em mente que filmei e montei, acreditando que uma maior duração, seria um dos principais fatores para se evidenciar e revelar as ideias propostas, tentando ir à procura do tempo e ritmo das personagens, dado pela duração dos movimentos dos protagonistas e, quando existentes, dos espaços. Através de uma maior duração, quis dar uma maior atenção às imagens, para que se desse uma revelação. Esta duração e atenção faz também com que seja possível uma experiência sensorial – como por exemplo os planos das mãos no forno e na água.

Quis também dar tempo para os espaços e objetos terem a sua presença e influência, para que se conseguisse estabelecer uma relação entre estes e as personagens e para que se desse a ideia de que eles têm uma presença independente delas. “A minha espera, seja ela qual for, exprime uma duração como realidade mental, espiritual.” (Deleuze, 2016: 24).

Conclusão

De forma geral, sinto que este projeto foi um bom ponto de partida na exploração de questões que me vejo a abordar no futuro. Acho que de forma geral consegui tocar na maioria dos pontos pretendidos, tendo uma melhor noção dos aspetos que acabaram por não funcionar e dos que podiam ser mais desenvolvidos. Creio que com mais tempo, um pensamento e uma reflexão mais concretos e mais aprofundados, antes e depois das rodagens, poderiam ter sido alcançados.

Um melhor pensamento prévio dos elementos caracterizadores de ambas as personagens poderia ter contribuído para um melhor desenvolvimento do projeto, facilitando o pensamento da tradução e escolha das cenas. Muitas das cenas que tinha imaginado acabaram por não funcionar como havia imaginado, sendo que fugiram ao tom geral e ritmo da estrutura final. Desta forma acabei por perder alguns dos momentos onde a relação entre o avô e a neta se estabelecia de forma mais evidente.

Este projeto permitiu-me uma primeira abordagem ao trabalho com não atores. Com esta experiência consegui aprender muito. A melhor parte deste processo foi conhecer estas pessoas, descobrir como andam, como olham, como respiram, como comem, como falam; mesmo as coisas mais simples. Ao dar liberdade, ao ceder ao inesperado, foi surpreendente ver como se comportavam, como reagiam muitas vezes melhor e de forma mais verdadeira do que aquilo que havia imaginado ou estava à espera. Ambos se deram muito bem logo à partida, unidos pela terra, pela fé e também por um passado. O que mais me fascinou em ambos, foi o seu empenho e profissionalismo. Ao longo das filmagens, felizmente, fui sentindo uma grande gratidão e uma grande relação se formou. No futuro, gostaria de perder mais tempo com os protagonistas, tentando conhecê-los melhor antes de os filmar. No geral gostaria de ter mais tempo. Para filmar, para ir analisando o filme, as personagens ou os protagonistas, regravar quando necessário, ir escrevendo e rescrevendo. Gostaria também, como já referi, de ter mais um ou dois elementos para a imagem

e som. Assim penso que conseguirei uma melhor execução técnica, tendo uma maior liberdade para me focar na mise-en-scène e nos protagonistas.

Apesar de ter conseguido trabalhar a imagem e a mise-en-scène com mais controle, o som está ainda aquém do que imaginava. Por minha ignorância técnica, e por dificuldades na sua captação durante as rodagens, este tem ainda de ser mais trabalhado. Assim, este poderá conferir ao filme uma maior dimensão atmosférica e sensorial.

Aprendi também sobre o trabalho e exploração do tempo. Acredito que a duração de um plano tem grande influência na relação que estabelecemos com a imagem e confirmei a ideia de que para se dar a revelação do que à partida está escondido é necessária essa passagem do tempo. Assim, através deste trabalho com o tempo, juntamente a mise-en-scène, o cinema pode funcionar com um veículo que nos apura a atenção, ensinando-nos a melhor ver e ouvir. Aqui, através desta atenção, há uma tentativa de uma experiência sensorial, religiosa, onde o material pode mudar para algo invisível, e onde convido o espetador a ter uma perceção do que é esta insularidade.

Bibliografia

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares, introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: Letra Livre, 2016. Tradução de Miguel Serras Pereira.

DE OLIVEIRA, Manoel. *A 15ª Pedra, Manoel de Oliveira e João Bénard da Costa em conversa filmada*, de Rita Azevedo Gomes, 2007. [Consultado em 21/09/22]. Disponível no url: https://www.youtube.com/watch?v=vjP01vz_Nlk

BAZIN, André. *O Cinema, ensaios*. Brasil: Editora Brasiliense, 1991.

BRESSON, Robert. *Bresson on Bresson, Interviews 1943-1983*. New York: New York Review Books (NYRB), 2016. Tradução de Anna Moshovakis. Editado por Mylène Bresson.

BRESSON, Robert. *Notes on the Cinematograph*. New York: New York Review Books (NYRB), 1986. Tradução de Jonathan Griffin.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento, Cinema 1*. Lisboa: Sistema Solar, CRL Documenta, 2016. Tradução de Sousa Dias.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo, Cinema 2*. Lisboa: Sistema Solar, CRL Documenta, 2015. Tradução de Sousa Dias.

FARIA, Daniel. *Livro do Joaquim*. Porto: Assírio e Alvim, 2019.

FRAMMARTINO, Michelangelo. *The Hole Director Michelangelo Frammartino Interview*, The Red-Carpet News TV, 65th BFI London Film Festival, 2021. In YouTube [Consultado em 21/09/22]. Disponível no url: <https://www.youtube.com/watch?v=VNJvgDBIJSk&t=40s>

GALVÃO DE CARVALHO, Ruy. *Poetas dos Açores*. São Miguel: Direção Regional dos Assuntos Culturais, Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1988.

NEMÉSIO, Vitorino. “Ensaio para a *Insula* no V centenário do descobrimento dos Açores, 1932. In LinkedIn, 2017 [Consultado em 21/09/22]. Disponível no url: <https://www.linkedin.com/pulse/a%C3%A7orianidade-jose-contente/?originalSubdomain=pt>

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Tradução de Jefferson Luiz Camargo.

TOLENTINO MENDONÇA, José. *A Mística do Instante, o tempo e a promessa*. Prior Velho: Paulinas, 2014.

TOLENTINO MENDONÇA, José. *A Papoila e o Monge*. Porto: Assírio e Alvim, 2013.

WEIL, Simone. *A Gravidade e a Graça*. Lisboa: Relógio D’Água, 2004. Tradução de Dóris Graça Dias

WEIL, Simone. *Experiência da vida de fábrica /Condição primordial de um trabalho não servil*. Prior Velho: Paulinas, 2022. Tradução de João Maria Lourenço.

Filmografia

AKERMAN, Chantal. *Jean Dielman, 23 Commerce Quay, 1080 Brussels*, 1975

AZEVEDO GOMES, Rita. *A 15ª Pedra, Manoel de Oliveira e João Bénard da Costa em conversa filmada*, 2007

BRESSON, Robert. *Au Hasard Balthazar*, 1966

DIAZ, Lav. *From What is Before*, 2014

FRAMMARTINO, Michelangelo. *Le Quattro Volte*, 2010

MING-LIAN, Tsai. *Goodbye Dragon Inn*, 2003

MING-LIAN, Tsai. *No No Sleep*, 2015

RENOIR, Jean. *The River*, 1951

ANEXO I: Imagens de referência da filmografia



Img. 1 - *No No Sleep* (2015) de Tsai Ming-Liang



Img. 2 - *Goodbye Dragon Inn* (2003) de Tsai Ming-Liang



Img. 3 - *Jean Dielman, 23 Commerce Quay, 1080 Brussels* (1975) de Chantal Akerman



Img. 4 - *Au Hasard Balthazar* (1966) de Robert Bresson



Img. 5 - *From What is Before* (2014) de Lav Diaz

ANEXO II: Tratamento

TRATAMENTO/IDEIAS DE CENAS/PLANOS A GRAVAR

- **Criança nas Piscinas Naturais**

((Início)) [Exterior - Dia] Vê se a criança no topo à espera de algo ou alguém – não se sabe propriamente do quê pois não chega a aparecer; depois da espera a criança desce a pé (descida íngreme) até à zona das piscinas naturais;

PLANOS – cócoras ao pé dos corrimões (?) mexe no chão/água//agarrada aos corrimões;

A brincar com a areia e pedras da ribeira;

Brinca com as suas pegadas molhadas, estas que se vão evaporando, desaparecendo;

(Ver prints Lav Diaz) Sentado na ribeira ... Olha o céu;

Come algo;

Joga com uma bola (?) – não no 1º dia;

Vai com amigos um dia (?)

- Plano a atravessar pasto

- Ver Trilho

- Contemplar a profundidade, a dimensão e imensidão do espaço e mar (cor azul escuro acinzentado).

[CASA]

- [Interior - Dia] O avô acorda; enche um copo com água (que estão na mesa de cabeceira) e bebe-o. Lentamente, levanta-se; puxa uma cadeira que se encontra ao lado da cama para junto de um móvel onde se encontram vários Santos e a Virgem Maria; senta-se e, com movimentos ligeiramente rápidos, benze-se e reza. Levanta-se e volta a pôr a cadeira no seu lugar; sai do quarto.

- [Interior - Dia] O avô toma o pequeno almoço.

- [Interior – Dia] Saindo da zona da cozinha, o avô, com uma frigideira - onde foi feito incenso - numa mão e com uma pequena garrafa de água (benta) na outra, percorre as várias divisões da casa, perfumando-a com o incenso e benzendo-a com a água.

([continuação piscinas])

- [Interior – Dia] A criança chega a casa e dirige-se para junto da avó que faz o almoço?; fica a observar a avó enquanto esta finaliza o cozinhado. A avó acende o forno de lenha. Ficam a ver a madeira queimar – o fogo.
- [Interior – Dia] O avô fecha a travessa (uma típica) e abre a porta do forno de lenha; mete a sua mão dentro do forno e reza uma Ave Maria; pega na travessa, coloca-a dentro do forno e fecha a porta. (Ênfase na mão dentro do forno) (Definir se há ou não a presença da criança).
- [Interior – Dia] Comem a refeição
- [Exterior – Dia] Criança brinca.
- [Interior – Dia] Avô dorme

([+ piscinas])

- [Exterior – Dia] O avô anda por algumas ruas com um saco na mão.
- [Exterior – Interior - Dia] A criança brinca no quintal quando o avô chega com um pão (chama-a para comer?); dirigem-se ambas para a mesa: enquanto a criança se senta e abre o saco do pão, o avô vai buscar e traz um doce e uma faca , mete-os na mesa; acaba a ação da criança de abrir o saco e começa a cortar o pão; dá uma primeira pequena fatia à criança que tira a còdea e barra o miolo com doce; o avô fica a olhá-la, pega nas còdeas e come-as (ênfase neste gesto?); a criança, acabada a pequena fatia, tira outra fatia e repete a ação, desta vez entrega as còdeas ao avô, que as come novamente (ênfase neste gesto?).

- [Interior - Dia] O avô arruma a mesa. Com uma mão varre as migalhas para a outra mão.
- [Interior - Dia] No quarto do avô: está a criança sentada numa cadeira, que está ao lado da cama onde está deitado. Ouve-se, mas não se vê, uma televisão. A criança olha atentamente a televisão; o avô dorme de barriga para cima. Após algum tempo, a criança olha-o. Segundos depois vemos a sua respiração a começar a acelerar, como que ansiosa; agarra na mão do avô (este que, dado o facto de estar a dormir, tem a sua respiração mais lenta, pesada – a criança repara depois nessa respiração), olha-a e percorre as suas rugosidades e texturas (ênfase neste gesto); volta a olhar para a televisão.
- [Interior - Noite] O avô ensina a criança a jogar ao crapô. Vêm-se ambas a dividir os baralhos; distribui-se as cartas e joga-se. Tal como no resto do filme o silêncio e a ausência de diálogo predominam. Aqui, estes são apenas quebrados por uma pequena chamada de atenção, por parte do avô, a uma jogada da criança.
- [Interior – Noite] O avô deita a criança; aconchega-a na cama, puxa os lençóis. Pergunta-lhe se já rezou. A criança começa logo a benzer-se e a rezar; reza ao Anjo da Guarda; o avô fica junto dela; quando acaba de rezar dá-lhe um beijo na testa, desliga o candeeiro e sai. Todo este diálogo é sussurrado. Após uns segundos no escuro, ouve-se a voz da criança que, a sussurrar, chama pelo avô; permanece-se no escuro. FAZER PLANO EM QUE SE VEJA AS VÁRIAS CAMAS

PLANOS

- (Sem ordem) [Interior – Dia] Avô à espera de algo (?); sentado ou encostado; olhar no infinito;
- (Sem ordem) [Interior – Dia] Criança à janela; chove(?); uns momentos depois passam umas crianças a correr - fogem da chuva; vê as ir.
- Ambos a lavar a loiça – avô lava, criança enxuga
- Carta antiga do neto para avó – Leem a carta

ANEXO III: Planos provisórios



ANEXO IV: Ficha técnica

Protagonistas: Carolina Valério Moniz e Manuel Medeiros Simão

Realização: Manuel Melo

Fotografia: Manuel Melo

Som: Manuel Melo

Montagem: Manuel Melo

Ajuda à produção: Casimiro Valério; Escola Primária da Lomba da Fazenda; Fátima Melo; João Melo; Maria Natália Simão; Pedro Melo; Sandra Melo; Tatiana Valério



A Carolina, o Sr. Simão e eu em frente à casa dos meus avós, no último dia de rodagens.