

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



CATIVEIRO- FLUXOS TEMPORAIS NA MEMÓRIA

HUMANA DE UM ESPAÇO VIVIDO

TRABALHO DE PROJECTO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJECTO

CINEMATOGRAFICO - ESPECIALIZAÇÃO EM

ANDRÉ RICARDO GIL MATA MARTINS DE PINHO

Amadora, Setembro de 2012

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

CATIVEIRO- FLUXOS TEMPORAIS NA MEMÓRIA  
HUMANA DE UM ESPAÇO VIVIDO

André Ricardo Gil Mata Martins de Pinho

Dissertação/Trabalho de Projecto/Relatório de Estágio submetida(o) à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projecto Cinematográfico - especialização em Realização, realizada sob a orientação científica de Prof. Joaquim Sapinho.

Amadora, Setembro de 2012

Para a minha avó Alzira.

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Joaquim Sapinho pela transmissão da universalidade do pensamento.

A todos os meus professores e coordenadores de mestrado pela partilha de conhecimento.

À Dulce Gonçalves, à Lídia Queirós, à Joana Beleza e ao Pedro Simões pela paciência, ajuda e amizade, revelando-se bem mais que colegas de mestrado.

À Cidália Neves e à Sara Morais pela ajuda na recta final da dissertação.

Ao Tomás Baltazar pelo permanente apoio na construção do filme e por sempre instigar à análise, à crítica e à reflexão, superando muito o papel de montador.

Ao Pedro Augusto pela forma amigável e competente com que se entregou ao projecto na montagem e mistura de som.

À Joana Gusmão pela ajuda imprescindível na produção de finalização do filme.

À Joana Linda pelo cartaz.

Ao Dinis Santos, à Marta Branco e ao Frederico Lobo pela ajuda na assistência de imagem e na revelação de negativo.

À Alice Spitz Américo Santos, à Karen Akerman, à Maria Clara Escobar, à Mónica Baptista, ao Miguel Seabra Lopes, ao Paulo Abreu e ao Tiago Afonso pela forma permanente com que acompanharam o projecto e me ajudaram a reflectir e pensar nele.

Ao Hugo Santos e a todos os meus tios pela constante disponibilidade e ajuda durante a rodagem.

Ao meu tio Manuel Maria Gil Mata pela inspiração transmitida pela música “Cativeiro” e à minha Tia Maria Hermínia Gil Mata por ter emprestado a sua voz ao interpretá-la.

À Irene Alves e à Julieta Teixeira pela dedicação nas suas vidas e na vida da minha avó, e por terem sido tão generosas actrizes.

À Karen Black pela amizade, amor e força constante que me deu em todo o tempo.

Aos meus pais por tudo.

Índice	
1-Introdução	2
2- “Cativeiro”	
2.1- Sinopse	4
2.2- Apresentação do Projecto de Argumento e Intenções	7
2.3- Rodagem	12
2.4- Pós Rodagem e Montagem	44
2.5 – Diário	47
3- Casos filmicos	54
3.1.- ““O Espelho” (1975) –Andrei Tarkovsky	56
3.2 - “Índia Song” (1975) –Marguerite Duras	61
4- Conclusão	67
5- Bibliografia	69
6 – Anexos	
6.1- Anexo I- Sinopse e argumento de "O Corpo e a Morada”	73
6.2 – Anexo II – Cartaz do filme “Cativeiro”	109
7- Notas	110

## 1. INTRODUÇÃO

“Acima de tudo, interessou-me a vida de um homem e, sem lamechice, parece-me que só poderia interessar outras pessoas se pudéssemos converter esteticamente a vida desse homem, dado que ele, por si, já não se podia defender, ou atacar, ou até nem lhe interessaria. Não sei. Se me perguntares porquê, posso dizer que me identifico com o conflito dele e que esse conflito se identifica praticamente com todos os que estão na condição de Jaime.”

António Reis <sup>1</sup>

Serve este texto para reflectir sobre o objecto filmico “Cativeiro”, e sobre as relações que o cinema estabelece com o espaço arquitectónico vivido pelo humano e com o tempo. Tempo enquanto presente, e enquanto memória, ou sucessões de lembranças que acarretam esse presente.

A minha decisão por iniciar este projecto ganhou maior clareza ao ler a resposta, supra citada, dada por António Reis, a João César Monteiro, à pergunta “O que é que te interessou na escolha do motivo?” .

Sempre fui muito afecto à vida da minha avó Alzira. Tentar encontrar o possível dessa vida, nem que só um pouco, passou a ser uma missão. A ela, certamente, pouco ou nada lhe interessaria este projecto a não ser o poder ver-me feliz na sua feitura. Aos outros, julguei poder vir a interessar, se conseguisse “converter esteticamente a vida” desta mulher numa obra cinematográfica. Foi essa a minha principal intenção e objectivo neste projecto; tornar um afecto, uma admiração e uma vontade de me encontrar com esta pessoa num filme que a todos diga respeito, ou pelo menos àqueles que sintam o mesmo por alguém.

O projecto inicial era o de uma longa-metragem de ficção, que intitulei “ O corpo e a Morada”. Essa ficção percorreria, não-linearmente, segmentos da vida da minha avó, que tenho com memórias, lembranças de relatos que me transmitiram da sua vida e um tempo presente, que seria representado numa forma mais “documental” (sem encenação das acções). O tempo filmico seria o de um dia, desde o amanhecer até à seguinte madrugada, e seria dividido pelas estações do ano, dando correspondência a cada uma através das quatro fases do dia – o amanhecer, a manhã, a tarde e a noite. Toda a acção passar-se-ia na mesma casa, a casa onde a minha avó passou toda a sua vida.

Esta noção de casa, muito particular, e que hoje se vê perder com a extrema mobilidade do Homem, fez-me reflectir sobre questões como o espaço íntimo, o espaço interior, os “sótãos” e as “caves” da vida humana. Procurar perceber como o cinema estabelece essa relação com o espaço vivido, e como representa o Homem nesse espaço. O trabalho desenvolvido por Bachelard (2008) sobre a poética da casa, permitiu-me estabelecer uma relação entre o cinema e a intimidade do espaço interior.

A proposta de percorrer toda uma vida na mesma casa , de reconstruir secções da minha memória passadas com a minha avó e nesse espaço, esse lugar da lembrança, cruzava-se então com o conceito de tempo e de memória. Os escritos de Bergson (2006, 2009) foram uma fonte infundável de reflexão sobre estes dois temas, procurando um pensamento cinematográfico sobre esse fluxo de imagens que percorremos na corrente entre o tempo presente e a lembrança pura<sup>2</sup>.

O processo de rodagem, já anteriormente iniciado, passou então por uma aproximação a esse tempo presente, numa tentativa de representação da minha avó naquela casa, já com 91 anos e com uma imobilidade que não a permitia sair. Era uma busca por traçar um esboço em vídeo, para depois partir para as cenas que iriam sendo escritas no argumento.

Porém, o cinema tem esse carácter indissociável da vida, e a morte da minha avó decorreu no processo do filme.

Entre as possibilidades de largar o projecto ou tentar, com os registos filmicos que tinha ,encontrar uma forma de representação desse momento, decidi-me pela segunda após bastante tempo de avanços e recuos. Foi assim que nasceu o filme “Cativoiro”.

## 2- “CATIVEIRO”

“Aquela cativa  
que me tem cativo,  
porque nela vivo  
já não quer que viva.  
Eu nunca vi rosa  
em suaves molhos,  
que pera meus olhos  
fosse mais fermosa.  
(...)”

Presença serena  
que a tormenta amansa;  
nela, enfim, descansa  
toda a minha pena.  
Esta é a cativa  
que me tem cativo.  
E pois nela vivo,  
é força que viva.”

(Camões, 1953 : 102)<sup>3</sup>

## 2.1- SINOPSE

Cativeiro é uma condição de confinamento, no espaço e no tempo. O ser cativo não é só e necessariamente um prisioneiro, é também o que se torna próprio daquele lugar, e cuja identidade se projecta continuamente nesse espaço. Por sua vez, o próprio espaço do

cativeiro não é inerte, ele só se caracteriza através de quem está ali contido; é também moldado por essa experiência.

Um cativeiro vazio nunca pode ser um cativeiro. Cativeiro é então uma condição de pertença, dualidade de permanente transformação, homem/espço.

Alzira nasceu, cresceu e viveu toda a vida na mesma casa, na cidade de São João da Madeira, norte de Portugal. 91 anos passados ali. As suas vivências indissociáveis daquelas paredes e objectos.

A sua memória, parte daquele local concreto, que se torna numa imensidão de espaço íntimo.

O filme busca apreender a relação de construção mútua entre esta mulher e este lugar, construção realizada pelo tempo ali vivido. Tempo, o que faz aquela casa, aquele espaço, transcender a geometria e tornar-se no abrigo das lembranças, memórias e devaneios. “Cativeiro” é então, um filme sobre o tempo numa tentativa de representar um tempo próprio da memória, escrita de forma indelével num espaço.

Alzira é avó, logo o realizador/neto compartilha dessa memória.

Tanto pelo tempo que fisicamente passou ali, tanto pelas lembranças de vida da avó que lhe foram narradas e que se tornam também nas suas próprias memórias. Ele está incluído naquele espaço.

Desta forma, a busca do filme é também uma busca interna, na maneira de se posicionar frente a um objecto do qual também faz parte.

A casa da avó, tradicionalmente lugar de proximidade e aconchego, torna-se fonte de inquietude. O espaço naturalmente conhecido, agora é pensado em termos de luz e sombra, som e silêncio, movimento e repouso, cor e ausência.

É através da materialidade da casa - materialidade reconstruída pela imagem - que o filme tenta chegar à imaterialidade do tempo, ao movimento do tempo.

Pois o tempo da memória não se limita à localização biográfica ou à linearidade do passado, o tempo da memória é o tempo presente, por vezes tempo dilatado, por vezes tempo suspenso, cristalizado.

A rotina de Alzira é a rotina da casa: o nascer do sol visto pela cozinha, o despertar, o banho, as refeições, os cuidados que lhe dão Irene e Julieta, o deitar-se. Todos os dias a

mesma coisa.

A pergunta é: as mesmas coisas são sempre iguais? A interacção entre avó e neto, outrora directa, torna-se mediada. A intimidade parece, no entanto, dominar a câmara, escolher o enquadramento, ditar o ritmo do filme, reger a captura das imagens. “Cativeiro” é um filme sobre o afecto. Uma reflexão sobre o tempo, que é permanência e transformação - fluxo - não está imune à própria movimentação deste. É um lugar comum: o tempo passa. E o tempo passa no próprio processo do filme, dentro e fora dele. O objecto de estudo torna-se sujeito. É possível pensar o tempo, representá-lo, guardá-lo em fotogramas e recordações, quiçá predizê-lo, mas nunca controlá-lo. Tudo se apequena frente ao tempo, tudo enfraquece. Mas o que são os espaços sem as pessoas que lhes pertencem?

“Cativeiro” é um filme sobre um sorriso que não se repete.

## 2.2 - APRESENTAÇÃO DO PROJECTO E INTENÇÕES

“Ao longo do meu trabalho percebi repetidamente que, se a estrutura emocional externa de um filme está baseada na memória de um autor, quando as impressões da sua vida forem transmutadas em imagens cinematográficas, o filme conseguirá promover aqueles que o vêem.”

Tarkovsky, 2002: 219

Há cerca de cinco anos atrás, comecei a sentir uma espécie de dimensão paralela nas visitas à minha avó na sua casa. Ao entrar ali, uma espécie de mudança crescia em mim, e naquilo que os “outros” exigiam de mim. Como humanos, temos esta necessidade do trabalho, daquilo a que Tolstói<sup>4</sup> chamava de “ vaidade ” do Homem, para atingir o “ progresso ”, numa espécie de alienação de qualquer problema central, como “ o que fazemos aqui? ” ou “ para quê fazer o que quer que seja? ”.

Foram dúvidas que sempre me fizeram parar e depois buscar “ alienações ” para continuar a tentar acompanhar o ritmo dos que me rodeavam.

Uma certa dúvida sobre o produzir, o “ porquê? ” produzir, sempre me acompanhou. A própria palavra “ produzir ” começava a fazer-me sentir mal comigo e com aquilo que fazia. Não estava eu a limitar o meu trabalho a essa produção desenfreada que os nossos tempos parecem querer obrigar? Não estaria eu de facto a produzir imagens como as que nos fala Baudrilard<sup>5</sup>, e que estas já não estariam mesmo a desaparecer no próprio momento em que surgiam?

Ao entrar naquela casa e ao sentar-me no sofá ao lado da minha avó esses sentimentos

desapareciam.

Lembro-me de ela pouco depois de eu me sentar e trocar algumas palavras me perguntar sempre: “porque não te esticas aí um pouco e dormes?”. Esta pergunta não tinha tempo. Podia ser de manhã, ao princípio da noite, a meio da tarde, a pergunta era feita da mesma forma. “Pega nessa manta e descansa”. Sentia-me bem, quanto mais não fosse pela força que alguém me dava para a preguiça, ou para a “não-produção”, contrária à de todos aqueles que me falavam fora daquela casa.

Aquela casa e as visitas que fazia à minha avó passaram, desde esses tempos, a serem também aproximações a mim. Momentos em que eu me permitia estar noutra tempo. Aquele sofá tornou-se uma espécie de “divã”, onde eu me deitava com o total apoio e incentivo da minha avó e que me fazia esquecer esses anseios dos trabalhos, essa angústia de atingir uma perfeição no que fazia, essa ânsia de um reconhecimento vaidoso.<sup>6</sup>

Aquela pele do sofá, ao início fria, levava-me ao encontro destas questões, para mim centrais, que sempre me acompanharam e que ali se intensificavam à medida que aquela pele ia aquecendo até atingir a temperatura do meu corpo. Muitas vezes adormeci ali ao lado dela. E ela parecia feliz ao ver-me acordar. Feliz por eu ter conseguido dormir ali e seguido o seu conselho.

Este filme nasceu da inquietude de entender a capacidade que a minha avó e aquele espaço tinham de me transportar a esse estado. A um estado de consciência da minha vida, com o meu passado, as minhas memórias tanto interiores como exteriores àquele lugar.

Tentar entender melhor aquela “paz”, aquele mundo e ao que ela me transportava.

Uma paz que provinha da minha avó, e da forma como ela conseguia viver no seu íntimo mesmo não conseguindo mais sair das paredes que rodeavam aquele edifício. O que para mim pensava ser uma prisão ali tornava-se uma forma de libertação.

Foi assim que comecei a desenvolver um argumento fílmico, que dei o nome de “O corpo e a morada” centrado na figura da minha avó, e da sua vida naquela casa onde ela sempre viveu. Numa narrativa desfragmentada, procurava de uma forma cinematográfica retratar a vida da minha avó, Alzira, de 91 anos que habitou na casa

onde nasceu e viveu toda a sua vida. De que forma aquele espaço representava a sua vida e de que forma a vida dela era “espelhada” por aquela casa?

Encontrei uma forma estrutural na qual permitiria falar tanto desse tempo que estava a viver ali, como também do tempo para o qual aquele sofá me transportava. Pedacos documentais do quotidiano da minha avó, do presente, da sua vida, misturavam-se com as memórias ficcionais dos dias que passou naquela casa. Uma casa que se transformou e a viu crescer, casar, criar os seus filhos, até ficar só ao cuidado de uma empregada e uma ama. Se alguns desses acontecimentos estavam na esfera da minha própria memória, outros emergiam da construção visual e sensorial de acontecimentos que me foram contados ao longo da minha vida. Não tinha a pretensão de tentar reproduzir algo que respeitasse a “verdade” de cada acontecimento mas transportar as minhas sensações e a minha visão desses mesmos. “Se lançarmos um olhar, mesmo que superficial, para o passado, para a vida que ficou para trás, sem nem mesmo recordar seus momentos mais significativos, iremos nos surpreender continuamente com a singularidade dos acontecimentos de que participamos, com a individualidade absoluta dos personagens com os quais nos relacionamos.(...) A qualidade da beleza encontra-se na verdade da vida, que o artista assimila e dá a conhecer de acordo com sua visão pessoal.” (Tarkovsky, 2002:122).

O tempo, e o tempo da minha avó Alzira e aquela casa, seriam assim os elementos centrais desse filme. Essa estrutura colocava então a acção-tempo do filme a ter início na Primavera e a seguir o percurso de um ano, até ao final do Inverno. Simultaneamente apenas um dia se passava nesse “tempo”. A manhã corresponderia à Primavera, a tarde ao Verão, a noite ao Outono e a madrugada ao Inverno. Essa estrutura formal rígida e referente a uma noção de tempo linear e ocidental, fixava num dia, o curso de um ano e a história de uma vida. Com essa rigidez na estrutura procurava poder tornar livre todo o devir desse tempo da vida. A memória seria percorrida com o presente, criando uma sensação de fluxo entre os tempos sem nunca tentar retirar “presente” ao passado, nem “passado” a esse presente. Unicamente um fluxo entre tempos, alcançado pela percepção do próprio tempo que temos quando nos abstraímos do próprio conceito de tempo linear e nos deixamos seguir nesse tempo interior em que os acontecimentos não

tem mais uma marcação cronológica, mas se interligam pela associação de sentimentos, de lembranças, de memórias.

“Localizar uma lembrança no tempo não passa de uma preocupação de biógrafo e corresponde apenas a uma espécie de história externa...” (Bachelard, 2008:29).

Queria efectivamente fugir a esse tempo localizado na “biografia” da minha avó e daquela casa, e construir um tempo próprio que diria respeito à matéria filmica.

De certa forma, queria “agarrar-me” a essa estrutura que me conduziria e me daria um “chão”, para poder entrar livremente num tempo indefinido como para onde aquele sofá me levava - uma espécie de viagem no tempo mas mais uma vez sem uma data definida para a qual ser transportado, num tempo íntimo e da memória.

A este lado de memória queria que estivesse associado sempre o tempo presente da minha avó e daquela casa; no fundo o tempo que permitia essa imersão na memória. Esse lado seria filmado numa forma mais “documental”, ou seja, com a minha avó e todos aqueles que por ali passavam ao longo do dia, sem controlar as suas acções, num confronto directo comigo e com aquele dia-a-dia passado através da câmara. A intenção era ir criando um hábito na minha presença com a câmara, de forma a encontrar uma maior tranquilidade nesse processo.

Eram dias em que a minha avó era acompanhada ao dormir por uma senhora –Irene - e durante o dia por outra senhora – Julieta - que já ali trabalhavam há oito anos, desde a morte do meu avô. Julieta trocava com Irene junto das nove da manhã e ali trabalhava até às seis da tarde, hora a que Irene vinha para terminar a preparação do jantar; jantava com ela e dormia numa cama colocada ao lado da dos meus avós desde a morte do meu avô Augusto, e ali estava até às nove da manhã do dia seguinte.

Um quotidiano de alguém que já não lembrava há quanto tempo tinha sido o seu último “sair de casa”, e em que a rotina imperava.

Essa rotina que faz emergir o nosso lado humano. A rotina dos dias, em que não importa a estação, o frio, o calor (Herberto Hélder fala desse confinamento em “Equação” :“E tudo isto – que é pouco do presente, com um significado de súbito espantoso na minha própria carne – está no meio da penumbra do quarto, enquanto lá fora o mês quente se desenvolve, atormentado por uma excessiva firmeza vital, mês

feroz, com a sua atmosfera de violência luminosa” (Hélder, 2006: 129). O levantar não segue o sol, mas os ponteiros de um relógio. O deitar é depois do jantar e não quando o sol se põe.

Entre eles, as ações repetem-se como num ritual. É um ritual diário, que ao nosso primeiro olhar parece levar ao aborrecimento, mas logo entendemos que é o ritual da vida, onde ela mais se encontra, e se evidencia. "Se a repetição nos torna doentes, é também ela que nos cura; se nos aprisiona e nos destrói, é ainda ela que nos liberta, dando, nos dois casos, o testemunho da sua potência 'demoníaca'. Toda a cura é uma viagem ao fundo da repetição." (Deleuze, 2000: 67)

E é nessa rotina, nesses momentos que se repetem, que nos deixamos levar por essas memórias, que nos permitimos recordar os momentos, em que nos permitimos juntar tempos cronologicamente dissociáveis para construir o nosso próprio tempo.

Este lado “presente” e “documental” do filme seria filmado a preto-e-branco, marcando uma distinção desse outro tempo de memória (filmado a cores) mas criando uma união através da linguagem de realização que eu procurava. O tempo dentro dos planos e a própria planificação pretendiam dar uma unidade, representando aquela vida e aquela casa.

Com base nestas considerações escrevi o argumento de longa-metragem, “O corpo e a morada”, com 51 cenas (ver argumento em anexo).

### 2.3- RODAGEM

“(…) é preciso dizer como habitamos  
o nosso espaço vital,  
de acordo com todas as dialécticas da vida,  
como nos enraizámos, dia a dia, num “canto do mundo”.  
(Bachelard, 2008:24)

“A verdadeira inspiração artística é sempre um  
tormento para o artista,  
a ponto de tornar-se um perigo para sua vida.  
Sua realização é equivalente a uma proeza física.”  
(Tarkovsky, 2002:226)

Com esse argumento, “aberto” a modificações, decidi partir para uma espécie de preparação. Embora já sentisse que tivesse começado a filmar este filme, através de imagens que fui filmando desde 2008 em super16mm preto e branco, senti necessidade de reflectir novamente e levar comigo uma câmara de vídeo que me permitisse ter uma maior “liberdade” no tempo dos planos, na própria hora de filmar, no não pensar tanto no acto em si; não para me ausentar da responsabilidade do acto, mas para permitir-me uma maior flexibilidade, pois encontrava-me só, a filmar e gravar som. Por muito que continue a privilegiar a película, o vídeo creio potenciar o acto de filmar a sós. Procurava então uma espécie de estudo para o próprio filme. Encontrar formas de transportar aquilo que tinha na cabeça sobre esse lado “real” e quotidiano, para uma realidade filmica que pudesse expressar esse olhar. Uma espécie de esboço em grafite

para uma pintura.

Neste ponto, acreditei sempre na impossibilidade de levar alguém comigo para filmar. A presença de um elemento humano exterior “à casa” modificava qualquer acção da minha avó Alzira, de Irene e de Julieta. Por isso, a minha decisão de filmar e gravar som, eu próprio, parte de uma necessidade de encontrar a intimidade inerente a este processo. Não foi, de qualquer forma, uma decisão de querer controlar em absoluto o enquadramento, a posição da câmara ou a posição da captura áudio – muitas vezes fui obrigado a gravar o som na própria câmara devido à impossibilidade de ter um tripé de som, ou de sentir poder perder “momentos” devido a questões técnicas.

Encontrei nesta forma de filmar tanto lados positivos, como questões extremamente complicadas. Se por um lado eu podia individualmente decidir quando filmar, o que filmar, mudar rapidamente de enquadramento (sem ter que avisar um operador de câmara, ou um director de som), ficava sempre ao vento dos meus próprios instintos. Por outro lado sentia a falta do diálogo que ajuda muito em certos momentos de decisão. Os momentos de solidão aumentavam muito, por, a cada pausa, questionar só o material filmado, sem ter uma hipótese de discutir se o caminho estava a ser o certo.

Senti sempre um pouco de inquietude e angústia no filmar. Essa condição de estar só, comparo-a muito ao acto de escrever. Em que estamos sós a transportar as angústias e as vivenciamos novamente no acto da escrita. Se por uma lado se torna libertador, por outro coloca-nos nessa imersão tão íntima que nos leva a uma sensação de precipício interior.

Ao não encontrarmos ninguém com quem partilhar essa angústia, falarmos das nossas preocupações, imergimos numa esfera tão pessoal que nos leva a duvidar de qualquer acto que praticamos, de cada pensamento. Talvez, por isso, comecei desde logo a sentir a necessidade de escrever uma espécie de diário em que registava aquilo que estava a sentir. Agora, depois de relê-lo várias vezes, sinto que eram mais cartas a alguém, numa espécie de diálogo à procura de uma resposta, ou opinião de alguém querido. Alguém que, fora daquela realidade que eu estava a viver, me desse uma visão mais exterior e talvez mais lúcida sobre aquilo que estava a vivenciar.

Parti para S. João da Madeira com o objectivo de fazer ciclos de 15 dias. Achei que

conseguia ficar ali sem problemas duas semanas a registar primeiro as manhãs da minha avó e daquela casa.

## DIA 0

“Mas no momento em que o cofre se abre não há mais dialéctica. O exterior é riscado com um traço, tudo é novidade, tudo é surpresa, tudo é desconhecido. O exterior já nada significa. E até, supremo paradoxo, as dimensões do volume não têm mais sentido porque uma nova dimensão acaba de se abrir : a dimensão da intimidade. Para alguém que sabe valorizar, para alguém que se coloca na perspectiva dos valores da intimidade, essa dimensão pode ser infinita.”

(Bachelard, 2008:98)

Relembro como uma certa névoa a chegada a casa da minha avó Alzira naquela tarde. Cheguei carregado de câmaras e tripés, facto que não era novo. No entanto o facto de levar câmara de vídeo, de 16mm, bobines, tripé, computador para descarregar cartões de vídeo, acrescidos da minha mala com roupa e livros, faziam criar uma certa parafernália que logo foi notada com humor por Julieta, que ali estava como em todas as tardes da semana.

Lembro de reparar na entrada de como estava prematuramente florida a magnólia do jardim. De facto, estávamos antes de 21 de Março, mas o tempo de Primavera reflectia naquela árvore uma antecipação da estação. Sentia-me de certa forma afortunado pelo tempo, pois a Primavera era a estação com que queria começar o filme. Teria então possibilidade de filmar as manhãs numa forma mais livre no registo das acções do dia-a-dia da minha avó e daquela casa.

O sorriso da minha avó ao ver-me dava-me uma força maior para recomençar este processo, embora eu sentisse ainda muita indecisão sobre como deveria proceder em todo ele. Era sempre o mesmo sorriso. Um sorriso franco e aberto de quem ficava efectivamente feliz com a visita de alguém, com a companhia dos outros, por muito que a comunicação verbal fosse cada vez mais um problema devido ao agravamento contínuo do seu problema de audição.

Como sempre sentei-me no sofá ao lado dela. Ela perguntou-me como estava e se não queria dormir um pouco. Eram duas perguntas que pareciam vir sempre juntas. E como sempre apeteceu-me muito deitar ali naquele sofá que conheço desde criança. A capa do sofá já não era a mesma, já tinha tido *naprons*, as coberturas já tinham sido várias, mas fazia-me sentir sempre a mesma sensação de relaxamento e “entrada” num outro mundo que me permitia ser mais autêntico. Apesar do calor, eu sempre me enrolava nas mantas feitas de malha como se elas me protegessem não do frio mas de algo que passava mais pelo interior.

Pensava sobre o argumento, sobre se deveria iniciar logo com as cenas “documentais” desse argumento, ou se deveria apenas iniciar essa “espécie” de estudo em vídeo e tentar manter-me o mais observador possível anotando de forma a reconstruir esse argumento e tentar aprofundá-lo mais.

Depois de jantar, despedi-me da minha avó que se foi deitar com o auxílio de Irene. Aproveitei para ir preparar o equipamento para o dia seguinte.

Passei algum tempo na companhia de Irene a ver televisão, hábito que ela tinha depois de deitar a minha avó enquanto , nas palavras dela “fazia horas para se ir deitar”.

Quando ela se retirou, uma sensação de vazio e solidão assombrou-me naquela casa. De repente, a casa tornou-se gigante e uma sensação de vazio enorme invadiu-me. Uma espécie de medo por aquele espaço desconhecido para mim àquela altura do dia. Os sons dos aparelhos da cozinha, das madeiras dos móveis, do soalho ganhavam dimensão. Hoje ao recordar não entendo bem porque não gravei esses sons naquele momento. A casa permanece acordada durante o sono daqueles que a habitam.

Ao deitar-me no quarto, que em outros tempos pertencera ao meu pai, depois aos meus tios, e que antes disso talvez tenha pertencido a algum irmão da minha avó, e ao olhar o tecto alto senti uma certa sensação de um passado desconhecido sobre mim. A tensão de ir filmar no dia seguinte não me deixava dormir.

## DIA 1

Logo no primeiro momento em que pousei a câmara, a liguei e ouvi o som, sem ainda conseguir ver bem o enquadramento devido à pouca luz que fazia no quarto da minha avó, senti uma sensação avassaladora no peito ao escutar de forma ampliada o respirar da minha avó Alzira, ainda nos primeiros momentos do dia, na passagem do sono para o acordar. Gaston Bachelard diz-nos que a casa fornece em simultâneo imagens dispersas e corpos de imagens em que em ambos a imaginação aumenta os valores da realidade.<sup>7</sup> Senti muito essa ampliação dos valores. O corpo desse som, neste caso, parecia-me tão denso e coeso que me provocava uma certa dificuldade até no acto de manusear a câmara como se os meus movimentos não conseguissem ser comandados pelo cérebro, mas como se o corpo tivesse completamente a ditar a decisão dos seus movimentos.

Mantive-me bastante distante da minha avó, por um sentimento de medo de maior aproximação. A câmara fazia-me sentir uma espécie de barreira na aproximação, sem me permitir aproximar a não ser pelo uso do zoom. Tornava-se difícil mexer a câmara de lugar por não querer influenciar os actos dela e de Irene que a ajudava a levantar, a lavar e a vestir, mas também procurando uma certa estabilidade no plano fixo que permitisse sentir a noção de uma passagem de tempo lenta e reveladora dos tempos interiores da minha avó.

Se no quarto parecia-me conseguir criar um equilíbrio com o espaço, que transmitisse essa procura da relação de espaço íntimo entre a minha avó e a casa, ao passar para a sala tornava-se difícil encontrar o lugar da câmara. O espaço tornava-se bastante visível e o vídeo talvez não fosse o melhor meio para representar aqueles momentos. Apenas fechando muito o enquadramento sentia estar com a minha avó, mas como relacioná-la com aquele espaço através de close-ups ou planos médio?

Arlindo Machado refere exactamente esse handicap da linguagem do vídeo : “Um plano geral, excessivamente aberto, não é considerado uma boa imagem de vídeo, porque tende a desmaterializar as figuras que estão representadas(...)” (Machado,1992: 8). Essa materialização era justamente aquilo que me propunha. A materialização (da

imagem) da minha avó sentada naquele sofá onde passava a sua manhã entre o ler o jornal e o dormir na espera do almoço. Para ela a passagem da manhã era dada pelos movimentos de Julieta na cozinha, e os sons e cheiros que dali vinham, avizinando o almoço.

Se num eixo as entradas de luz pela janela e pela porta da sala não me permitiam um equilíbrio de luminosidade na imagem, no outro não conseguia ter recuo suficiente, e frontalmente sentia que o quadro encostava demasiado a personagem à parede da sala. Sentia muita dificuldade de criar um quadro que representasse aquela espera, fazendo simultaneamente um ênfase ao espaço que continha aquele tempo.

Preocupava-me também a relação que Irene e Julieta tinham com a minha avó, e como tal tinha que enquadrar de forma a elas estarem em campo quando interagiam com ela.

Com muitas dúvidas e com uma sensação de imersão num universo completamente novo - estava agora perante o dia-a-dia daquela casa, e não numa posição de visita a casa da minha avó – parei de filmar logo após o almoço. Achei que de nada tinha valido o que tinha filmado. Tinha muito presente ainda o som do respirar da minha avó, e essa presença atormentava-me. Simultaneamente a sentir que era esse o universo que procurava, ele criava-me medo.

Só me restava a observação da passagem do tempo na vida da minha avó e daquela casa.<sup>8</sup>

O pensamento sobre a imobilidade aumentava. A imobilidade no espaço mas que não se revela no tempo. Borges escreve que “O movimento, ocupação de lugares diferentes em instantes diferentes, é inconcebível sem o tempo; igualmente o é a imobilidade, ocupação do mesmo lugar em pontos diferentes do tempo. Como pude não sentir que a eternidade, ansiada com amor por tantos poetas, é um artifício esplêndido que nos livra, embora de maneira fugaz da intolerável opressão do sucessivo?” (Borges, 2012:9) Sentia que a minha avó sentia essa eternidade. Talvez fruto da fé em Deus, talvez fruto de uma poesia interior. O sucessivo não a oprimia, e a imobilidade de certa forma parecia já nem ser uma questão, numa quase capacidade de domínio do tempo.

Incontornável também, o pensamento sobre a representação da figura humana num espaço que lhe pertence mas na qual a sua acção é limitada por essa imobilidade. A

interacção com espaço reduz-se, limita-se e a representação dessa ligação tornava-se para um questionamento. Como representar o espaço que a minha avó vivia, esse espaço vivido, já limitada pelas dificuldades de movimento e de interacção com esse mesmo espaço?

## DIA 2

No dia seguinte acordei mais cedo com vista a filmar o nascer do dia na cozinha. Virada a este e a sul, a cozinha proporcionava para mim o lugar da casa onde mais se sentia o nascer do dia. O sol entrava directo pelas portadas e fazia lentamente descobrir a cozinha e os seus objectos.

O que se revelava à partida um quadro sem vida, pela ausência do elemento humano face à hora madrugadora, aos poucos tornava-se repleto de evocações de acções e memórias, presente e passado. A comida dos gatos, a cafeteira, a gaiola do pássaro que ainda dorme, a luz que se acende e se apaga da máquina de lavar, a chama do esquentador que dispara e indicava o banho de Irene, pareciam-me transparecer a vida daquela casa. Simultaneamente ainda ali permaneciam as cadeiras e bancos de criança onde tantas vezes me sentei, as gavetas que já não fecham na totalidade devido aos anos de uso e sobretudo as linhas de verticais e horizontais que pareciam já não se encontrar. Rakennustieto lembra-nos: “Houses are built in the world of Euclidian geometry, but lived space always transcends the rules of geometry.”<sup>9</sup> Efectivamente, a sensação dessa transcendência do mundo geométrico é ainda mais acentuada com a perda do paralelismo e da perpendicularidade das linhas que nos guiam.

Bachelard fala-nos dessa relação entre a casa e o universo e das questões da relação do habitante da casa e da geometria que compõem o espaço afirmando que “nessa comunhão dinâmica entre o homem e a casa, nessa rivalidade dinâmica entre casa e o universo estamos longe de qualquer referencia às simples formas geométricas. A casa vivida não é inerte, o espaço habitado transcende o espaço geométrico.” (Bachelard, 2008:62). Acrescenta ainda quanto a essa questão do espaço vivido que “(...) a casa é, à primeira vista, um objecto rigidamente geométrico. Somos tentados a analisá-la racionalmente. Sua realidade inicial é visível, tangível. É feita de sólidos bem talhados, de vigas bem encaixadas. A linha recta predomina. Tal objecto geométrico deveria resistir a metáforas que acolhem o corpo humano, a alma humana. Mas a transposição para o humano ocorre de imediato, assim que encaramos a casa como um espaço de

conforto e intimidade, como um espaço de condensar e defender a intimidade. Abre-se então, fora de toda a racionalidade o campo do onirismo.(...)” (Bachelard, 2008:63).

O calor e o frio, a humidade e seco, também eles construíram aquele espaço de acolhimento, e o transformaram num outro espaço. Esse espaço vivido que sentia cada vez mais com o subir do sol.

Deixava a câmara filmar sem cortar nem mudar o plano. Parecia-me mais importante manter esse mesmo plano, mesmo sentindo que ele não era perfeito em termos de enquadramento, nem que a abertura da lente fosse aguentar quando o sol entrasse totalmente pela janela a este.

O tempo da revelação do espaço parecia-me importante para essa construção de intimidade. Bachelard diz-nos que a casa fornece em simultâneo imagens dispersas e corpos de imagens, e penso que a dilatação do tempo de uma imagem nos pode permitir conseguir construir essas duas formas: “Em ambos (...) a imaginação aumenta os valores da realidade” (Bachelard, 2008:23).

O som do plano transmitia-me, também, um fora de campo que me transportava a esse presente e esse passado da casa. O sino que se fazia ouvir e que para mim é um elemento que percorre toda a minha vivência naquela casa. O marcar contínuo do tempo parecia-me realçar ainda mais a rotina que aquela casa sempre viveu, e que eu naqueles dias vivia com ela.

Viver diante de uma igreja, é viver também com a marcação de cada hora, é viver com essa presença constante do passar do tempo cronológico.<sup>10</sup> Aqui faço chamar uma nota para o argumento do filme em anexo, em que a igreja surge como primeiro elemento do filme, e que nos aparecia a marcar o início de cada estação.

Sentia também os passos de Irene no corredor, o ranger das tábuas do chão, as portas que por muito pouca amplitude que já tenham nos fazem sempre ouvir o abrir e o fechar das suas madeiras gastas.

Aquele espaço fazia-me sentir essa noção de casa, de espaço habitado sem a necessidade da presença humana: “todo o espaço realmente habitado traz essência da noção de casa” (Bachelard, 2008:25).

Em seguida dirigi-me para o quarto da minha avó Alzira para filmar o levantar.

À chegada decidi procurar um enquadramento semelhante ao do dia anterior. Um plano geral do quarto que permitisse enquadrar a minha avó, o quarto e em que conseguisse igualmente conter no quadro as entradas e saídas de Irene.

Desta vez Irene não tinha subido os estores. A luz da mesinha de cabeceira era neste dia a forma de Irene “alertar” a minha avó para o levantar, enquanto se tornava a minha nova fonte de luz.

Aquela luz amarela vinda do candeeiro tornava o quarto noutro espaço. A intimidade era maior e a proximidade de repente parecia aumentar. O ambiente tornava-se mais quente e acolhedor.

Talvez por isso me senti mais “solto” com a câmara. Após ajudar no levantar da minha avó e sair para a padaria consegui aproximar-me.

Encontrei no espelho da cómoda uma forma de aproximação maior. Conseguia estar a filmar bem junto à minha avó e simultaneamente estar com ela, que sentada no maple rezava o terço. Foi um momento de grande intimidade para mim. Penso que para ela também o foi. De repente senti-me efectivamente dentro daquele espaço. Filmava mas estava ali com ela. Demos as mãos, e ela apertava suavemente a mão dela na minha, numa comunicação que ultrapassava o diálogo.

Sentia uma fragilidade em mim, como se estivesse entregue àquele momento sem barreiras, nem amarras. Pela primeira vez senti-me realmente ali e sentia ter encontrado um plano que “reflectia” esse estado de intimidade entre nós. De cumplicidade. Efectivamente, pelo visor da câmara não conseguia ter uma percepção clara de como estaria a luz do plano. Seguia apenas as linhas do rosto e do espelho como guias.

Aos poucos a mão da minha avó apertava com mais força e a um dado momento ela esboçou um sorriso, que entendi como um entendimento pela minha permanência silenciosa ali com ela. Um estado de não questionamento mútuo. Mas de entendimento, de respeito e de carinho.

Lembro de mais tarde, nesse dia voltar várias vezes a esse momento na minha cabeça. O enrugamento e a forma das mãos marcavam nela os anos passados, mas uma extrema delicadeza na pele e no toque faziam-me regressar à minha infância e ao mesmo toque de quando as mesmas mãos cuidavam de mim. A face transparecia uma paz interior que

me fazia levar para um tempo que não era presente. Algo perto de um tempo suspenso, interior que não me deixava entender se tínhamos ficado ali sós cinco minutos ou uma hora. De certa forma o que Bergson explica como o tempo psicológico : “Contudo, um leve esforço de atenção revelar-me-ia que não há afecto, não há representação ou volição que não se modifique a todo o instante; se um estado de alma cessasse de variar, sua duração deixaria de fluir. Tomemos o mais estável dos estados internos, a percepção visual de um objecto exterior imóvel. Por mais que o objecto permaneça o mesmo, por mais que eu olhe para ele do mesmo lado, pelo mesmo ângulo, sob a mesma luz, a visão que tenho dele não difere menos daquela que acabo de ter, quando mais não seja porque ela está num instante mais velha. Minha memória está aí, empurrando algo desse passado para dentro desse presente. Meu estado de alma, ao avançar pela estrada do tempo, infla-se continuamente com a duração que vai reunindo; por assim dizer faz bola de neve consigo mesmo. Com mais forte razão isso ocorre com os estados mais profundamente interiores, sensações afectos, desejos, etc., que não correspondem, como uma simples percepção visual, a um objecto exterior invariável. Mas é cómodo não prestar atenção a essa mudança ininterrupta e só notá-la quando se torna grande o suficiente para imprimir uma nova atitude ao corpo, uma nova direcção à atenção. Nesse momento preciso, descobrimos que mudamos de estado. A verdade é que mudamos sem cessar e que o próprio estado já é uma mudança.” (Bergson, 2006:2).

Aquela hora ainda entre o sono e o acordar, numa espécie de vigília, e certamente que influenciados pelas persianas fechadas, permitiui encontrarmo-nos naquele momento como dois seres humanos, esquecidos nesse tempo íntimo, cada qual o seu, mas nosso. A memória de todo um passado vivido com a minha avó acumulava-se e aquela bola de neve de que Bergson fala parecia crescer em mim; mas deixava-a crescer e crescer sem o sentimento de abismo que muitas vezes ela faz criar ao notarmos a sua dimensão vertiginosa e direcção indecifrável.

O momento foi subitamente interrompido pela chegada de Irene que voltava da padaria, que nos levou a uma mudança efectiva de estado, voltando a um certo presente e a mais uma manhã.

Acho que marcado por aquele momento e, apesar, da presença de Irene, a figura da face

da minha avó mantinha-se como uma quase obsessão e eu parecia querer filmar todas as reacções através do seu rosto. Somente tentava ajustar o plano a cada movimentação que Irene fazia provocar na minha avó para a lavagem do seu rosto e das suas mãos.

A luz que se mantinha aumentava o lado ritualístico de todas aquelas acções lentas e impostas pela voz grave, mas carinhosa de Irene.

Creio que a certa altura consegui “largar” o espelho mais por ele não me permitir encontrar a minha avó e as suas acções quotidianas, do que por escolha própria. Mas de repente parecia querer seguir tudo sem pensar sequer.

Irene levantou a minha avó para a ajudar a passar para a cama onde ia lavá-la e vestir. A voz dela dirigiu-se a mim um pouco irada dizendo que queria lavá-la e se eu podia parar de filmar pois não se sentia à vontade em fazê-lo comigo ali, ainda mais a filmar.

Automaticamente, parei. Senti o meu cérebro como que sem saber reagir. Obviamente se tivesse pensado que aquela iria ser a hora desse momento mais “pessoal” ou “íntimo” teria parado antes. Porém creio que estava a seguir a minha avó com a minha cabeça numa comunhão tão grande que nem ponderei que esse limite existisse mais. Até hoje não sei bem o que é esse limite. Claro está, que não tinha intenção de filmar algo que entrasse numa esfera tão pessoal e íntima cuja representação deixasse de ser “possível”. Essa linha que separa aquilo que é representável e aquilo que não o é, é invisível, ténue e difícil de encontrar. Por vezes, creio que o ímpeto na vontade de representar pode fazer-nos passá-la sem tomarmos consciência que o estamos a fazer. E quando estamos perante “uma certa realidade”, que não controlamos e que se modifica em quase imperceptíveis momentos, a cada vez que estamos diante dela, torna-se ainda mais difícil medir o lugar dessa fronteira criada pela nossa mente. Acredito que a forma como representamos determinado assunto ou ideia modifique o lugar dessa fronteira, e que possamos representar momentos que nos parecem à partida irrepresentáveis por nossas questões morais. Sempre parti de um pressuposto que tentaria manter com a câmara a mesma relação de “respeito humano” que partilhava com a minha avó quando não a estava a filmar.

De certa maneira creio que naquele momento o meu respeito por ela mantinha-se na totalidade e talvez conduzido por aquele momento “mágico” recente me fazia esquecer

qualquer tipo de constrangimento moral.

De qualquer forma, creio ter sido bom o alerta de Irene, pois para ela poderia ali quebrar-se uma barreira que impossibilitasse a continuação da rodagem.

Saí então do quarto e filmei o espelho da cómoda através da porta. A cama ainda desfeita onde dormia Irene. Os lugares na casa por onde os corpos passam ganham uma dimensão enorme aquando da ausência de matéria. A casa “É corpo e é alma.” (Bachelard 2008:26). Encontrava ali a mesma calma, a mesma paz que me parecia estar nos acordares de minha avó e de Irene e que dali emanavam toda a razão e relaxamento daqueles dias naquela casa. “Na alma relaxada que medita e sonha, uma imensidão parece esperar as imagens da imensidão. O espírito vê e revê objectos. A alma encontra no objecto o ninho de uma imensidão.” (Bachelard 2008:196).

Nestes planos, chamarei de objectos, procurarei encontrar essa força da alma humana, ou do vivido. Deleuze diferencia planos da natureza-morta e de espaço vazio usando Ozu como referência e o plano da jarra em “Primavera Tardia”: “Quanto aos espaços vazios, sem personagens e sem movimento, são interiores esvaziados dos seus ocupantes, exteriores desertos ou paisagens da natureza. Estes tomam em Ozu uma autonomia que não possuem directamente mesmo no neo-realismo que lhes mantém um valor aparente relativo (em relação a uma narrativa) ou resultante (quando a acção desapareceu). (...) uma natureza morta não se confunde com uma paisagem. Um espaço vazio vale antes pela ausência de conteúdo possível, enquanto a natureza morta se define pela presença e as composição de objectos que se envolvem em si mesmos ou devem o seu próprio continente: por exemplo o longo plano do vaso quase no fim de Primavera Tardia (Ozu, 1949). Esses objectos não se envolvem necessariamente no vazio, mas podem deixar viver e falar os personagens num certo vapor (...). Se os espaços vazios, interiores ou exteriores, constituem situações puramente ópticas (e sonoras) as naturezas mortas são o inverso, o correlato. (*No vaso de Primavera Tardia*) Há devir, mudança, passagem. Mas a forma daquilo que muda, ela não muda, não passa. É o tempo, o tempo em pessoa, “um pouco de tempo em estado puro”: uma imagem-tempo directa, que dá àquilo que muda a forma imutável em que se produz a mudança, a noite que muda em dia, ou o inverso, enviam para uma natureza morta em dia, ou o

inverso, enviam para uma natureza morta sobre a qual a luz cai ao enfraquecer ou ao crescer. A natureza morta é o tempo, porque tudo aquilo que muda fá-lo no tempo, mas o tempo, ele próprio, não muda, ele próprio só podia mudar num outro tempo, até ao infinito. (...) O tempo é o pleno, isto é, a forma inalterável preenchida pela mudança.” (Deleuze, 2006:30).

Como se consegue então encontrar essa diferença ténue entre essa ausência de conteúdo do espaço vazio e a natureza morta em que torna o tempo na plenitude? Creio que a composição por si só não poderá ter força o suficiente para criar essa noção de devir absoluto. Aqui a montagem irá definir o tempo do plano e só que o antecede e o precede consegue tornar esse tempo nessa “dilatação”, esse tempo em estado puro - procuro explicar no capítulo referente à montagem como essa força pode ser criada a partir de um plano de objectos, ou como chama Gilles Deleuze a partir da natureza-morta.

Aquela saída, “obrigado”, do quarto levou-me a pensar experimentar a terceira cena do argumento de “O corpo e a morada”(ver anexo I) no qual entrava a personagem de Beatriz, empregada durante toda a vida naquela casa:

#### INT- CORREDOR-AMANHECER-COR

#### “O CAMINHO DE BEATRIZ”

Beatriz caminha pelo corredor. A parede é um suporte nesse caminhar que parece longo. Os quadros pendurados olham-na de cima parecendo velar o seu percurso. A outra parede do corredor é enorme em perspectiva, coberta por fantasmas que surgem em sombras. Beatriz caminha lentamente, forte, obesa. É árduo o caminhar. Os passos duros no eterno levantar e poisar dos pés. Um arrastar doloroso mas calmo.

Os fantasmas são maiores. Aumentam o tamanho das sombras. O medo das paredes.

Os minutos são eternos a cada passo, fazendo parecer a cada instante que o corredor aumenta (leve e muito lento travelling atrás quase imperceptível). O candeeiro de tecto pendurado ao fundo, parecendo marcar os segundos que não passam, como um pêndulo imóvel.

O mesmo enquadramento do corredor voltaria três cenas após, mas agora com o caminhar de Alzira:

INT- CORREDOR-AMANHECER-COR

“O CAMINHAR DE ALZIRA”

O corredor está agora um pouco mais iluminado pela luz, do que já é uma manhã.

No fundo do corredor pela ala esquerda Alzira entra levada pela bengala, interrompendo o silêncio sepulcral do vazio das duas paredes que o fazem estreito nas linhas, já não paralelas pelos anos que as foram deformando.

Esta “repetição” tinha função de criar a rotina dos semelhantes ciclos das duas personagens, e simultaneamente estabelecer uma relação de afastamento entre elas mesmo percorrendo os mesmos espaços, até ao seu encontro silencioso na cena do pequeno almoço (ver anexo I).

Mas no caso em que me colocava ao tentar repensar naquele momento aquela cena deparava-me com o factor real e incontrolável da minha avó e de Irene a interpretarem-no. Isso obrigava-me a preparar com antecedência para o posicionamento da câmara e a preparação do plano. O plano transmitia no argumento o caminhar lento de Beatriz (personagem do filme, que viveu praticamente toda a vida naquela casa e que aqui se encontrava já numa idade avançada bastante afectada por várias doenças físicas) intensificado pelas sombras que se criavam nas paredes e pela objectiva mais angular, tornando esse corredor a primeira grande dificuldade de toda uma rotina árdua. As sombras deveriam variar ligeiramente criando uma sensação estranha de passagem do tempo, que ao espectador se tornem quase imperceptíveis mas que o fizesse sentir essa dilatação, enquanto a câmara ia recuando quase imperceptivelmente fazendo aumentar progressivamente a dimensão do espaço como que infindável.

Andrei Tarkovsky fala-nos de algo semelhante na realização de “O Espelho” mas fazendo uso da modificação do número de frames registados por segundo: “ alguns fotogramas da cena da tipografia também são filmados em câmara lenta, mas desta vez,

o procedimento é quase imperceptível. Esforçamo-nos para fazer tudo com muito cuidado e sutileza, para que o espectador não desse conta do fato imediatamente, mas tivesse apenas uma vaga sensação de que algo estranho se passava. Não estávamos tentando enfatizar uma ideia através da câmara lenta, o que pretendíamos era evocar um estado de espírito através de outro meio que não o trabalho do ator.” (Tarkovsky, 2002:129). A corrida de Natalya (interpretada por Margarita Terekhova) ganha uma outra dimensão com o ligeiro arrastar provocado pela câmara lenta. A corrida torna-se algo de mais intenso, e o seu desespero por chegar o mais rapidamente à tipografia, onde poderá confirmar se errou ou não, torna-se ainda mais nosso. Estamos na presença de factores técnicos, mas que usados de forma estrutural fazem com que a linguagem cinematográfica ganhe uma outra perspectiva.

Tarkovsky está a trabalhar o cinema e a sua linguagem com as próprias ferramentas do cinematógrafo. A câmara lenta volta a cada corrida nos corredores da tipografia e é quebrada a cada vez que os planos contêm diálogos frontais de Natalya ou das suas companheiras de trabalho. Toda a cena ganha uma outra intensidade, um outro tempo, e aproximamo-nos da interioridade da personagem tomando-a mais como nossa.

Consegui preparar o plano. Irene apareceu a conduzir a minha avó pelo braço esquerdo, enquanto o braço direito da minha avó se apoiava na bengala que sempre usava. O ritmo lento e marcado dos passos da minha avó, marcavam os passos de Irene.

O facto de filmar em vídeo colocava-me na impossibilidade de mudar de objectiva e o espaço do corredor tornava-se muito mais bidimensional do que imaginava na cabeça sempre que pensava essa cena.

O caminhar delas continuava até à porta da sala de jantar onde a minha avó tomaria o pequeno-almoço.

A luz que, nessa altura do dia, cerca das 8.30 da manhã se encontrava já alta, entrava nas janelas da sala virada a sudeste. Irene ao fechar a porta depois de entrarem fazia com que o corredor ganhasse outro sentido.

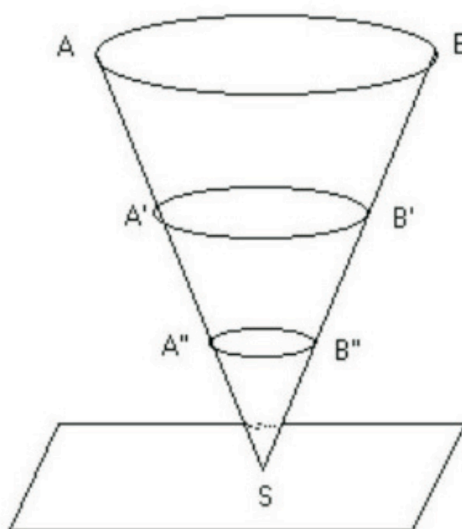
Agora o som das duas em off fazia-me sentir vida mas a vida real, efectiva ainda permanecia naquele corredor, agora em penumbra, como se o tempo se movesse entre o passado recente do movimento e o passado da minha lembrança.

Agora tudo parecia ganhar uma outra forma, que embora bastante longe do pensado, tornava-se para mim bastante forte e de enorme significação.

Podia imaginar a minha avó em todas as suas idades percorrer aquele corredor ao observá-la fixamente na câmara naquele momento. Muitas das idades que eu próprio assisti, mas também aquelas que não vivenciadas, por mim pareciam, efectivamente, ganhar corpo e forma na minha cabeça como se tivesse estado ali antes de eu próprio nascer.

Em certa medida refiro-me ao que chama Bergson de imaginação criadora.

No *schéma* sobre a memória de Bergson (fig.1) em que o ponto S (vértice do cone) se refere à percepção actual, e a base AB se refere às lembranças na sua totalidade, estarão inseridas essas imagens de lembrança e as de imaginação criadora como secções desse cone (A'B' e A''B'').



(fig.1)

Ao me encontrar em S, a olhar o plano que estava a gravar, a minha tentativa passava por chegar a esse AB que seria a cena do argumento do filme acima citada. Porém, novas imagens A'B' apareciam-me naquele momento e ganhavam forma na minha cabeça como imagens de representação desses tempos. Faziam-me pensar em usar este

plano como forma de repetição no filme pautando vários passados distintos da vida da minha avó.

A marcação de tempo, ou o percurso neste como um devir, estaria então não só na idade que a atriz (ou atrizes) que a representasse mas também na marcação do espaço que se modificaria pelo envelhecimento ou pelo rejuvenescimento do corredor, criando percursos livres sobre o tempo desse próprio espaço.

Sentia aqui que a ideia de filmar em vídeo, permitindo-me uma liberdade maior sobre as decisões a tomar ao filmar, me estavam a levar a experimentar e também progredir na própria estrutura do argumento. Isto também, sentia vir do próprio tempo do vídeo, que ao permitir filmar sem ter uma preocupação do tempo de duração da bobine de película de 16mm.

O prolongamento no tempo e conseqüente dilatação do plano operam em função do espaço mas do espaço vivido. “The momento of greatest truth it what takes place after the actor’s performance ends but before his or her life resumes. It occurred to Antonioni to let the characters exit the frame and to keep on photographing what was left – to affirm that the background has it own aesthetic and thematic autonomy. The effect is that the location is shown to possess an equal but separate reality.” (Chatman, 1985:125). Chatman fala no caso de Antonioni mas creio podermos falar também de muitos dos autores do chamado cinema moderno, quando recorrem a este “temps morts” para se expressarem sobre as personagens sem terem unicamente que recorrerem a elas em quadro. Assim a sua ausência também nos transmite algo sobre o seu sentimento, as suas questões, os seus problemas, inquietudes, desejos e passados. O espaço é assim representação dessas personagens apesar da sua ausência.

Talvez pelo acontecimento no quarto com Irene, continuei num afastamento grande da câmara em relação à minha avó nesse dia. Se já me era difícil a aproximação em certos momentos, creio que ao encontrar essa proximidade no plano do espelho logo ela foi quebrada por esse episódio.

Procurei então mais essa relação de espaço que mantinha a minha avó presente mas mantendo o plano mais aberto, tentando assim abranger outras acções e tornando o espaço mais significativo.

O pequeno almoço filmei a partir da cozinha. A porta de entrada na sala serviu-me de primeiro plano. O lado da porta aberta permitia-me enquadrar a acção da minha avó na sua rotina sentada na mesa a ler o jornal aguardando que Irene lhe levasse o café, as torradas e os comprimidos.

Distanciei a câmara de forma a ter espaço para Irene fazer o seu percurso e ir entrando e saindo de quadro. A questão da imobilidade de minha avó podia de uma forma mais “simplista” ser representada pelo movimento antagónico de Irene e Julieta.

Sempre foi uma das meus maiores temas de pensamento. Como é a vida de alguém que se vê condicionada pelo estado de imobilidade a permanecer no mesmo espaço? Como essa pessoa representa mentalmente o exterior? E como consegue encarar isso com uma naturalidade tão grande, como se entendesse o devir natural da vida de tal forma que visse esse estado como natural?

Irene passava para levar-lhe o pequeno-almoço, depois voltava, passava para colocar algo na cristaleira da sala e regressava à cozinha. O corpo da minha avó parecia apenas se movimentar pela vontade de comer, pela fome, em gestos delicados mas quase instintivos. Irene voltou a entrar para a sala e saiu pela porta do corredor deixando a minha avó sozinha, com Xico ,o gato, que dormia no seu lugar de sempre ali entre a mesa da sala e a cozinha.

A minha avó terminou o pequeno almoço e voltou a fazer a mesma “pirâmide perfeita” com base na chávena, depois o prato das torradas, depois o guardanapo de papel e por fim o individual de pano dobrado sempre da mesma forma. Parecia-me mais uma vez que tudo poderia cair a qualquer momento, mas a certeza com que ela o fazia mostrava-me que apesar das suas mãos já tremerem ao agarrar os objectos nunca aquela pilha se desmoronaria.

Deixei a câmara a filmar e vi-me obrigado a entrar no plano quando a minha avó tentava levantar-se. Acompanhei-a ao sofá onde sempre se sentava e fiquei um pouco ali com ela.

Após Irene voltar e despedir-se, deixei um pouco a sala e tentei preparar o plano para a entrada de Julieta.

Sinto que tenho uma tendência um pouco estranha e obsessiva para centrar todos os

planos, e ali fiquei a tentar ajustar o tripé e a câmara, centrado na porta da cozinha, embora todas as linhas fossem tortas pela construção da casa e do tempo dela. Nada é paralelo já. Nada é perpendicular.

Ao ouvir o portão da entrada abrir-se lá fora, decidi mais por urgência largar essa obsessão e filmar a entrada de Julieta. A câmara estava colocada na porta da cozinha que dá acesso ao corredor. Nunca entendi porque aquela porta sempre esteve aberta para trás como se não existisse. Afastei-me da câmara em direcção ao corredor para que Julieta não me cumprimentasse ao entrar. Não queria que a minha presença perturbasse a acção de todos os dias. Julieta sempre foi muito mais expansiva do que Irene, e certamente que ao ver-me iria falar algo para mim. Como tal não vi o que era filmado e mantive-me ali até sentir que ela tinha já ido cumprimentar a minha avó e voltado para a cozinha.

Ao voltar à sala o mesmo problema. Como representar uma pessoa que permanece a sua manhã sentada numa poltrona entre o dormir e o ler um jornal? De novo o problema das entradas de luz forte pela porta e a janela da sala de acesso à varanda. Como conseguir um enquadramento que fugisse a ambas mas que não estivesse demasiadamente encostado em cima da minha avó invadindo o seu espaço?

Tentei filmar frontalmente, mas sentia a mesma invasão. A bidimensionalidade do vídeo provocavam um efeito estranho como se a figura da minha avó fosse atirada contra a parede sentada naquele sofá.

Pensei em pegar na câmara de 16mm, mas sentia que se mudasse o formato naquele momento poderia somente confundir mais todo o processo que estava a tentar levar.

Senti que não me restava mais que voltar ao enquadramento a três quartos tentando fugir ligeiramente à porta e enquadrando a minha avó ao lado esquerdo do quadro, e esperar. Deixar a câmara ligada e ficar ali por perto e aguardar.

Comecei a sentir que aquele processo tratava-se efectivamente de uma espera. Eu não podia conduzir, nem queria, os acontecimentos. Não me adiantava tentar encenar acções pois não era esse o meu papel. Só me restava a espera e tentar ser paciente na busca de encontrar aquela representação.

Sentei-me ali ao lado na mesa da sala a escrever.

A hora de almoço aproximava-se e Julieta chegou para sentar ao lado da minha avó. Conseguia sentir agora que a câmara já não “intimidava” ninguém ali em casa. Os olhares já não a cruzavam e isso tornava a minha presença mais calma e confortável também. Podia colocar a câmara a gravar e não ser isso um objecto de conversa ou um factor que fizesse parar uma acção.

Julieta sentada junto à minha avó desfolhava uma revista. Decidi filmar. Enquadrei as duas num plano de conjunto que não achava muito interessante mas que permitia ter a minha avó e Julieta ambas no mesmo quadro e fugir de novo àquela porta. Pela primeira vez tinha a minha avó lado a lado com outra pessoa e as suas reacções naturais ao que os outros faziam ou diziam podiam aparecer ali.

No fundo desinteressava-me bastante a composição que não me parecia nada acrescentar, mas podia encontrar naqueles momentos de conversas cortadas, muitas vezes apenas raciocínios em monólogos, representações da relação entre Julieta e a minha avó.

Julieta fazia as folhas da revista passarem perante o olhar no infinito da minha avó.

Iniciaram uma conversa sobre a entrada de Xico, o gato, na sala. Ele que voltava todas as manhãs, depois da noite nos jardins e campos da casa, para passar o dia ali na sala.

Se ao filmar dei pouca importância a este momento, mais tarde ao ver e rever os planos filmados, encontrei ali uma força enorme naquele diálogo. Primeiro o silêncio que apenas se interrompe pela chegada do elemento externo, o gato.

A relação entre o interior e o exterior era marcada por uma personagem que não se via mas que estava ali, em off, presente no plano e a definir toda a sua condução. Esse exterior que parece ter sempre essa relação negativo/positivo da imagem do interior.<sup>11</sup> O exterior faz-nos, efectivamente sentir sempre mais o interior, daí essa dialéctica permanente e indissociável quando falamos ou de um ou de outro.

Num plano de conjunto em que apenas do exterior sentimos a luz que ilumina a sala, conseguimos nos transportar lá para fora através da chegada de alguém, neste caso Xico, que sempre em off nos faz remeter para essa imagem em negativo da casa e nos faz pensar e imaginar esse outro lado, sem nunca sairmos. “Como quer que seja, o interior e o exterior vividos pela imaginação não podem mais ser tomados em sua

simples reciprocidade; por conseguinte, não mencionando mais o geométrico para expressar as primeiras expressões do ser, escolhendo pontos de partida mais concretos, mas fenomenologicamente exactos, perceberemos que a dialética do exterior e interior se multiplica e se diversifica em inúmeras matrizes.” (Bachelard, 2008:219).

De facto o exterior torna-se presente em todo o tempo das imagens representadas daquele interior da casa. A presença dele era até agora presente sem ser mencionada, e a chegada de Xico fazia-me crer que de forma subtil, esse exterior era chamado e a nossa consciência dele tomava ainda mais força, confinados nas paredes daquela casa.

A partir desse momento, a fome da minha avó pareceu tomar conta de todos os seus desejos, e dialogava com Julieta sobre o estado da preparação do almoço perante a indiferença de Julieta que não tirava os olhos da revista. Pela primeira vez, efectivamente, não se encontravam numa situação de dona da casa/empregada, mas sim numa relação íntima de vontades próprias. Julieta cansada e esperando que o almoço cozinhasse, e a avó Alzira impaciente e inquieta tomada pela fome e tentando dar indicações sobre a mesa para o almoço sem ser ouvida.

Um diálogo, quase sem sentido lógico, em que palavras ficavam por ser ditas, em que a relação de intimidade de ambas se torna totalmente presente, o conhecimento dos pensamentos uma da outra, a rotina dos seus dias se revela como algo construído pelas duas lado a lado.

Julieta levantou-se para colocar a mesa e resolvi mudar o plano “saltando o eixo” e enquadrando, desde o lado da porta que dá acesso à varanda, a mesa onde Julieta colocava de forma metódica os pratos, os talheres e os copos. Conseguia assim revelar um pouco do lugar onde a minha avó se sentaria para o almoço (o mesmo do pequeno almoço), acentuando esse lento vai e vêm da mesa para o sofá e do sofá para a mesa que marcava o dia “activo” dela.

Não conseguia centrar a mesa por falta de recuo. Ao centrar conseguia ter só um plano muito fechado que não me permitia deixar espaço à acção de entrada e saída de Julieta para buscar tudo o que colocava sobre a mesa.

Resolvi então, enquadrar dividindo o plano pela mesa que ocupava a parte direita do quadro, e todo o lado esquerdo vazio, espaço que Julieta iria percorrer, equilibrando

assim a composição a cada vez que entrava.

Pareceu-me que conseguia, assim, mostrar um pouco da actividade diária de Julieta sem fugir à minha avó que estava ali em off e representada, também, pelo lugar que se supõe ir ocupar naquela mesa posteriormente.

Em seguida voltei ao mesmo lugar onde tinha decidido filmar a minha avó sentada no sofá. Aproximei-me mais e mantive por algum tempo o plano em close-up da sua face. Pela primeira vez usava o grande plano na sala como tentativa de representar a minha avó, numa contemplação do seu rosto marcado pelos óculos, a beleza dos seus cabelos brancos e sempre penteados por Irene de manhã, e as rugas da idade, com uma pele cândida e macia que nunca me fizeram encontrar relação com a sua idade real.

Julieta, sentindo a fome da minha avó, apareceu junto a ela com um morango e em tom de brincadeira fez levá-lo à boca de minha avó que brincando abria-a de forma exagerada, criando uma relação de cumplicidade enorme entre as duas. O plano fechado sobre o rosto fazia deixar em off Julieta, que não parava de rir perante a brincadeira na qual a minha avó compactuava com ela, aparecendo somente a sua mão a levar o morango à boca.

Laura Mulvey refere que o close-up permitiu sempre no cinema um arrastamento do tempo, dando espaço à contemplação da face da figura humana, extraindo por momentos essa imagem do fluxo narrativo.<sup>12</sup>

A minha avó saboreava com vontade e prazer aquele morango e traduzia-o no seu rosto marcado de rugas mas que parecia ter ganho uma forma quase infantil dada “a brincadeira de crianças” que jogava com Julieta que ao longe já perto da cozinha continuava a chamá-la de mimalha.

Deixei a câmara a gravar e, subitamente, Julieta chegava com outro morango e antes sequer de eu me aperceber através da câmara do seu regresso a minha avó já estava com a boca totalmente aberta, em esforço, dando um segundo momento àquele plano e um retomar da brincadeira. Julieta brincava ao colocar outro morango na boca da minha avó e as duas riam sem parar. De novo Julieta voltava para a cozinha rindo deixando a minha avó a comer sorrindo numa espécie de reminiscência do momento exactamente anterior.

Um terceiro momento aconteceu quando Julieta ao entrar na sala para buscar algo, diz em off que agora nada mais há para comer até ao almoço. A brincadeira continuou por momentos parecendo querer terminar ali.

Um tempo longo em que olhava pelo visor da câmara o rosto da minha avó e a sua calma regressava depois daquele momento de exaltação. Ela voltava ao seu estado de espera e eu ao meu.

Entretanto, Julieta entra com um pedaço de manga. O rosto da minha avó parece tornar-se no de uma criança que não quer mais e é forçada a comer. O amarelo da manga ganhava um força no quadro repleto de cores “mortas” trazendo essa Primavera do tempo cíclico que imaginara no filme. A rejeição da minha avó tornava aquele quarto momento do plano num culminar de uma representação da sua idade. Uma idade que tem muito de criança nos gestos e nas reacções. Primeiro um “querer brincar”, seguido de um segundo momento em que o “jogo” atinge o auge da motivação, um terceiro em que parece que a brincadeira se termina para dar origem a um quarto em que já nada nos faz voltar a ela.

Pareceu-me que ali tinha finalmente encontrado uma representação do estado de uma idade, da forma como o humano reage quando confinado a uma certa imobilidade que o transforma um pouco em criança ao ter que ser cuidado pelos outros, ter que ser “guiado”, “conduzido” nos seus actos. No fundo, tinha sido esse um dos motores da ideia do filme, a tentativa de entendimento daquela idade e daquela situação do confinamento àquele espaço, aquela clausura tranquila e calma.

Terminei ali de filmar. Tinha decidido regressar ao Porto nesse dia. Sentia muito que estava a entrar demasiado naquela vida e a perder um pouco a noção da minha. É um certo contágio quando nos debruçamos sobre a vida de uma outra pessoa. Entramos nela, vivemos essa vida e a fronteira entre o nosso ser e o outro atinge um limiar que por vezes eu não sei bem onde se encontra. Por isso, senti necessidade de voltar a casa, olhar as imagens e pensar sobre todo este início de processo, que estava a ser bastante doloroso, pela força com que aqueles momentos entravam em mim. Creio que estava a sofrer do medo da própria proposta ao entrar num espaço de intimidade tal, que a vertigem da possibilidade de não conseguir sair desse espaço me assustava. Precisei

efectivamente de parar para depois poder regressar com outro olhar.

## DIA 3

Os dias entre o dia 2 e o dia 3 de rodagem passei, sobretudo, a tentar passar os ficheiros de vídeo dos cartões para o computador, a convertê-los de forma a poderem ser visualizados e a ver e rever esses planos filmados.

O tentar analisar as imagens repetidas vezes, levava-me sempre ao plano, que tinha filmado no dia 2, em que a minha avó estava representada em close-up reflectida através do espelho da cómoda do seu quarto. Ali, eu conseguia ver uma certa atmosfera espaço-temporal que me fazia reflectir sobre a sua vida e o seu tempo pessoal, ou o *nosso* tempo pessoal. O tempo longo do plano e a forma como a minha avó ali estava representada permitiam-me pensar um pouco sobre todos aqueles dias, sobre tudo o que tinha pensado até ali, sobre o projecto do argumento, sobre esta fase do processo, e sobretudo sobre a relação entre mim e a minha avó.

“Para evocar os valores de intimidade, é necessário, paradoxalmente, induzir o leitor ao estado de leitura suspensa. É no momento em que os olhos do leitor deixam o livro que a evocação de meu quarto pode tornar-se um umbral de onirismo para outrem.” (Bachelard, 2008: 32). O plano levava-me a esta sensação de suspensão, de tempo que se desenvolve sem uma noção de passagem cronológica mas em que nos deixamos ir pelo próprio fluxo do nosso tempo pessoal, em que podemos fechar os olhos e pensar sobre o momento, como se a nossa memória encontrasse um momento para construir e reconstruir imagens que por vezes parecem perdidas. Ao mesmo tempo, essa imagem criava em mim uma outra imagem muito presente da minha avó. Sentia ali o momento mais próximo do fluxo do passado com o presente que vivia agora na minha relação com ela. Reflectia-me uma espécie de cristalização daquele tempo, e essa noção desfazia-se e como que substituía uma outra imagem da minha avó que parecia estar cristalizada por mim no tempo. Era uma imagem que acho que mantinha desde há alguns anos, de certa forma, a partir do momento em que pensei começar a desenvolver este filme.

Quando pensava, escrevia ou falava deste projecto, a minha avó tinha um “rosto” que voltava sempre um pouco da mesma forma, com os mesmos contornos, como uma

imagem congelada e mantida no tempo. Creio que todos nós de certa forma fazemos este processo de reter na nossa memória uma imagem daqueles que nos são muito próximos que não tem uma relação directa com o tempo presente mas que diz respeito mais a uma imagem que se constrói através desse fluxo de imagens-memória do nosso passado conjunto, de que fala Bergson, e de que falei atrás. Uma imagem que se reconstrói a cada vez que pensamos nessa pessoa e que creio que para nossa protecção se remete sempre para um passado cronológico mais distante como que criando uma jovialidade permanente nesse rosto. Um pouco uma resistência ao envelhecimento dos que nos rodeiam, que nos defende.

Este plano da face da minha avó fazia-me reconstruir essa imagem. O seu rosto era agora para mim um outro rosto, bastante mais íntimo, mas bastante mais frágil, mais consciente de um passado recente e do fluxo da vida que transforma as nossas feições. Simultaneamente, esta “reconstrução” dava-me uma paz enorme e um medo terrível. Uma paz que remetia sempre àquele momento específico que vivi ali com ela enquanto filmava o seu rosto, e um medo ao sentir que essa fragilidade era já bastante grande, e a possibilidade de perda assustava-me, mesmo que inconscientemente.

Voltei passado, cerca, de seis dias. Na chegada o mesmo sorriso da minha avó quando eu entrei na casa e a fui beijar ao sofá. A alegria era expressa no rosto de uma forma tão transparente, tão cândida e bela que fiquei com a certeza de ter que filmar aquela chegada da próxima vez que voltasse. A mesma pergunta e o mesmo ritual de me deitar ali ao lado dela. A rotina também passava por mim. Se para mim as visitas a casa dela não tinham esse carácter entendia agora que eu próprio fazia parte dessa rotina dela. Não interessava o espaço de tempo entre cada visita pois para ela não era já medido entre uma e outra visita. Somente era um intervalo de tempo entre um e outro momento, mas um intervalo que era certamente cruzado pela memória das outras visitas anteriores, tornando ainda menos definido esse tempo entre os extremos desse intervalo. Uma noção extrema da espiritualidade do tempo, sem a questão material que hoje nos parece cada vez mais definir. Uma noção que está muito mais presente para nós na relação com o sonho e o estado de vigília que parecia cada vez mais ser um estado a que a minha avó se aproximava – “(...) não medimos mais a duração, mas a sentimos, de quantidade ela

retorna ao estado de qualidade; a avaliação matemática do tempo transcorrido deixa de ser feita, mas cede lugar a um instinto confuso, capaz, como todos os instintos, de cometer erros grosseiros e às vezes também de proceder com uma extraordinária segurança. Mesmo em estado de vigília, a experiência diária deveria nos ensinar a diferenciar entre a duração-qualidade, aquela que a consciência atinge imediatamente, aquela que o animal provavelmente percebe, e o tempo por assim dizer materializado, o tempo que se tornou quantidade por um desenvolvimento do espaço.” (Bergson, 2006:4),

Creio que foi a partir do momento que tive esta consciência que entendi que poderia usar no mesmo filme as imagens de vídeo e as imagens, que anteriormente tinha, filmado em película a preto e branco. Estas últimas ganhavam, pela sua natureza, uma relação mais próxima deste tempo em que a duração é um fenómeno totalmente psicológico e em que as imagens nos aparecem com um fluxo muito mais natural, sensorial e procurando uma poética própria do elemento da casa e do espaço da minha avó. “...o que me agrada extraordinariamente no cinema são as articulações poéticas, a lógica da poesia. Parecem-me perfeitamente adequadas ao potencial do cinema enquanto a mais verdadeira e poética das formas de arte. Estou por certo muito mais à vontade com elas do que com a dramaturgia tradicional, que une imagens através de um desenvolvimento linear e rigidamente lógico de enredo.” (Tarkovsky, 2002:16).

Estava então já na rotina daquela casa ao dormir, comer, e passar o dia naquela casa. Sentia-me muito menos como alguém que vinha visitar e filmar, mas como alguém que estava a partilhar aquele tempo, tanto com a minha avó como com Julieta e Irene; sobretudo com Irene, com quem nunca tinha passado muito tempo, sentia começar a ganhar uma certa intimidade e um bem-estar na partilha.

Pensei em passar a adoptar outro método. Ir num dia, filmar a manhã do dia seguinte e depois regressar a casa pelo fim da tarde. Isso permitir-me-ia seguir o curso dos dias naquela casa e manter-me mais “seguro” na relação da minha vida e dessa vida nova que estava a viver, segurando assim uma calma e discernimento maior no acto de filmar.

Enquadrei primeiro lateralmente à cama. Irene ajudava a minha avó a levantar-se da

cama levando-a até ao sofá.

Ao sentar-se o plano tornou-se um pouco estranho pela presença em primeiro plano da cama ainda desfeita, com o sofá atrás onde se conseguia ver apenas o da minha avó sentada a rezar.

A minha avó rezava o terço. Mantinha-o firme nas duas mãos, e os seus dedos mexiam-se metodicamente e num ritmo pautado. Decidi enquadrar somente nas mãos dela. O terço, entre as suas mãos que surgiam no meio das mantas, somente era visto quando as mãos se mexiam e faziam entender o seu gesto. Deixei-me ficar ali com as mãos dela por algum tempo. Sentia que transparecia um certo ritual que pertence a todas as rezas.

Procurei, depois, uma maior proximidade entre mim, a câmara e a minha avó. Sentia que enquanto Irene ia à padaria aquele momento entre nós os dois se tornava único. Esperei por esse momento. A minha avó rezava o terço. Mantinha-o firme nas duas mãos.

Filmava o rosto da minha avó. Sentia o rosto dela efectivamente outro desde o momento em que tinha visto os planos filmados no computador. Sentia-a mais frágil. Mas a beleza do rosto mantinha-se a mesma. Deixei o plano no rosto dela, apenas iluminado no lado esquerdo pelo candeeiro da mesinha de cabeceira. O brilho nos olhos dela parecia aumentar com aquela iluminação e o rosto ganhava uma força enorme para mim.

Entretanto Irene regressou da padaria. Mantive o cuidado de me ausentar um pouco enquanto ela lavava a minha avó, numa espécie de compromisso silencioso entre mim e ela.

Regressei quando ela já a vestia. Filmei de novo em plano geral de forma a enquadrar as duas sentadas na direita do quadro e deixando todo o resto para os movimentos de Irene e para o quarto que as “protegia”.

“No que me diz respeito, só admito um cinema que esteja mais próximo possível da vida – ainda que, em certos momentos, sejamos incapazes de ver o quanto a vida é realmente bela.” (Tarkovsky, 2002: 18) Acho que consegui ali naquele momento ver essa beleza. Irene tratava da minha avó tornando-a “mais bela” para o dia que ela iria passar ali naquela casa sem sair. Mas o ritual parecia de uma preparação para sair para

um casamento, ou alguma ocasião especial. Tudo era cuidado. A forma de vestir o casaco de malha, o pentear o cabelo. Era extraordinário pensar em todo esse ritual para “no fundo”, e seca e resumidamente, ir passar mais um dia na sala. E isso elevava para mim muito aquele hábito, aquele momento. Tornava-o fascinante aos meus olhos, quase mágico. Aproximei-me delas e filmei as mãos das duas que pareciam se dar enquanto Irene passava creme amaciando cada dedo da minha avó. Depois o buscar do lenço que a minha avó impreterivelmente usava na manga do casaco de malha para limpar os óculos que de em seguida colocou.

Nesse dia a minha avó estava particularmente bem disposta, sorridente, brincalhona.

Tomou como sempre o café com as torradas. Enquadrei o plano nas suas mãos esperando o momento em que ela construía a “pirâmide” com as chávenas. As mãos da minha avó tremiam ao segurar a chávena e por cada peça que ela colocava, sentia a tensão crescer com o facto de tudo se tornar mais instável, de tudo poder cair. Mas de facto nunca caía.

Ajudei-a a ir para a sofá fazendo-a apoiar em mim de um lado enquanto do outro a minha avó levava a bengala.

Voltei ao enquadramento lateral. E comecei a “minha espera”.

A sua boa disposição, desse dia, fez-me sentar um pouco ao lado dela mesmo deixando a câmara a gravar. Todos esses momentos foram excluídos da montagem pois não era minha intenção estar presente no filme dessa forma.

Julieta chegou e ao entrar a minha avó começou a felicitá-la por algo que Julieta não entendia. A sua voz projectava-se na sala como há muito não escutava. O assunto dizia respeito a um suposto namorado de Julieta que esta dizia desconhecer. O diálogo parecia não fazer grande sentido, mas deixava bem humorada a minha avó.

Ao rever, na fase da montagem senti algo de becketiano naquele diálogo. Algo de um sentimento grande, nos gestos, na forma de colocação das frases, nas pausas, mas que não se conseguia entender se a lógica estava ou não presente. Mas que divertia a todos. Julieta, algo constrangida, mas tentando entrar na brincadeira de forma tímida.

A manhã foi de espera. Nessa manhã a minha avó pediu para usar o aparelho nebulizador pela primeira vez desde que eu ali estava.

Aproximei-me dela e colocando a câmara junto à porta filmei a minha avó com o aparelho em grande plano. O som da respiração fazia-me voltar ao primeiro plano que filmei. O som do respirar. Foi o último plano que filmei da minha avó Alzira.

## 2.4 - PÓS RODAGEM E MONTAGEM

Após a morte da minha avó entrei num vazio enorme emocional, que não conseguia colmatar com o trabalho. Olhar as imagens filmadas era para mim um processo difícil e durante alguns meses não o consegui fazer. Pensava muito sobre o que fazer com essas imagens. Se decidia guardá-las só para mim, ou se elas tinham algo que pudesse ser trabalhado.

Em determinado momento, reli o diário que fui escrevendo durante os dias em que filmei e pareceu-me estar ali uma possibilidade de reviver aqueles dias. O diário transportava-me para todas essas questões que eu colocava ao filmar e para essa relação entre o que eu queria filmar e o que “consegui” realmente filmar.

Esse diário poderia então ser trabalhado para dar lugar a uma voz-off que seguisse o filme, tornando aqueles momentos numa partilha. No fundo fazer-me montar aquelas imagens e pensar sobre esse tempo construindo um filme a partir dessas imagens de “estudo”, que agora eram tudo o que poderia ter.

Comecei gradualmente a tentar ganhar coragem para ver e rever as imagens sem uma noção clara sobre como sequenciá-las ou organizá-las. Tentava recriar cada dia sem necessariamente usar imagens do mesmo dia em questão, mas transmitindo essa “evolução” ao filmar, a minha própria tentativa de representar a minha avó naquela casa, a aproximação gradual ao mundo da minha avó que tinha conseguido na criação dessa “mise-en-scène”.

As imagens gradualmente iam ganhando para mim uma sensação de afastamento afectivo e conseguia sentir algo mais concreto sobre as imagens enquanto imagens cinematográficas e permitiam-me uma maior clareza no olhar. Mas não sei se esse afastamento foi efectivamente total em algum momento. Ainda hoje, a afectividade perante as imagens me faz ter alguma dificuldade em tomar um olhar “isento” a cada plano, olhando com o devido afastamento que se deve ter aquando da montagem de um filme.

Neste momento senti a necessidade de filmar então a casa como elemento vazio. A casa depois da “passagem” da minha avó por ela. Como entender e como filmar os espaços

já sem a presença das pessoas que os habitam? O que são realmente as casas sem os seus habitantes, ou seus “donos”?

Resolvi voltar então à película 16mm, mas usando a cor. Queria marcar visualmente um outro tempo daquela casa. O tempo da ausência, da perda, da falta, da saudade. Mas voltar a procurar os enquadramentos que tinha filmado, tentando percorrer os espaços, criando o contraste pelo próprio espaço já não habitado, já sem as rotinas, já sem tempo próprio a não ser o da memória.

Senti, também, a necessidade de filmar um momento de passagem, um momento de transição entre o tempo vivido e este tempo agora presente. Decidi filmar um travelling a preto e branco pelo corredor daquela casa desde o início junto às casas de banho até entrar de novo no quarto da minha avó, fazendo uma ponte com todas essas memórias que durante o filme apareciam a preto e branco como memórias da casa .

A dificuldade de afastamento derivado da afectividade levou-me a chamar um montador para trabalhar a montagem comigo, após gravar a voz-off e conseguir ter um primeiro corte de imagem, na altura com cerca de 110 minutos

Com Tomás Baltazar trabalhei a montagem do filme em duas fases. Uma primeira em que a estrutura do filme foi discutida, tentando “criar” efectivamente a noção do próprio tempo interior do filme, do tempo de cada dia que estou ali naquela casa com a minha avó, das rotinas, dos hábitos. Trabalhamos os offs das personagens, acrescentando diálogos que achávamos imprescindíveis a planos que não os tinham, ou muitas vezes porque o plano onde o diálogo tinha lugar não tinha força visual para o suportar. Trabalhamos também a forma da relação da integração das fotografias que marcavam esses dois tempos, o antes da rodagem e o momento da morte da minha avó, tentando criar uma suspensão nesses dois tempos, e toda a estrutura final onde a imagem de 16mm a cores revelava esse tempo da ausência, da casa sem o ser que a habitava, do tempo pós a presença física da minha avó.

Todo o material de 16mm preto-e-branco foi também trabalhado encontrando os tempos em que eles deveriam entrar, na criação desse tempo da memória, contrastando com o tempo presente condutor do filme, e criando a relação da memória do espaço da casa, do espaço vivido com essa casa presente no tempo em que filmei em vídeo.

Conseguimos, então, criar a estrutura base do filme e suspendemos o trabalho aí para poder tornar as ideias mais claras e maduras sobre o caminho que estávamos a tomar.

Numa segunda fase, com cerca de dois meses de intervalo, tentamos desconstruir a estrutura inicial baseada nos dias, nas manhãs que passei ali. Essa tentativa veio a revelar-se em vão. Tudo o que tínhamos discutido, durante este hiato, como possibilidades de alteração e que poderiam trazer uma outra forma ao filme, na prática faziam o filme “desmoronar-se”. As várias tentativas passavam por dar sempre um tempo mais suspenso e sem a rotina entrar nessa estrutura. Mas a rotina, de facto, era um motor daquela casa.

Concentramo-nos então na voz *off*, editando-a de forma a depurar os assuntos referenciados, procurando que o texto, simultaneamente, não perdesse esse carácter particular que a própria noção de diário transporta consigo, mas que tivesse uma unidade mais clara.

Debruçamo-nos depois na depuração do tempo de cada plano, num exercício de sentir o tempo exacto de cada plano, das suas respirações, do pulsar interno de cada um no interior do todo o filme até encontrarmos esta montagem de imagem final com cerca de 65 minutos.

## 2.6 - DIÁRIO

Durante a minha permanência na casa da minha avó escrevi um diário que depois editei e que deu origem à voz-off final do filme. Acho imprescindível a presença dele, na totalidade, para o entendimento deste processo que foi o da rodagem e conclusão deste filme.

Passo então a transcrevê-lo:

28.2.2011

22.48

Cheguei hoje às seis e meia da tarde aqui, a casa da minha avó. Ela sorriu como sempre ao ver-me. É um sorriso cúmplice o que sempre trocamos. Acho que sempre o tivemos, mas com o agravar dos seus problemas auditivos, os sorrisos tomaram o lugar das nossas conversas. Ela sorri e abana a cabeça e diz “sim.”, independentemente, que escute ou não, que eu lhe pergunte se ela “está bem hoje?”.

Já verifiquei o material, está tudo certo, à partida. Ainda sinto dificuldade em decidir se continue a filmar em 16mm ou se parta para o vídeo. Não sei se os planos não pedirão mais tempo que os 2 minutos e 47 segundos de uma bobine de 30 metros. Acho que amanhã vou filmar em vídeo e tentar entender melhor.

Amanhece às 7.10. Tenho que acordar às 6 para arranjar as coisas e estar pronto para o amanhecer. Talvez a essa hora a minha avó ainda durma, mas prefiro estar pronto. Estranho; acho que nunca vi a minha avó a acordar. Já o imaginei tantas vezes mas acho que nunca o presenciei. Talvez em criança... Sinto essa memória mas não sei se a vivi se apenas tenho a imagem da minha avó e do meu avô deitados e eu a entrar no quarto e a subir para a cama e dar um beijo em cada um. Talvez não tenha acontecido. O meu avô Augusto não era nada dado “a essas coisas”.

Passei os últimos dias muito tenso, ansioso e com muitas dúvidas e medos sobre esta fase da rodagem. Nunca filmei nesta “forma documental”. Assusta-me muito não ter

controlo sobre as acções, sobre a luz, sobre o que se passa em cada dia, que por muito repetitivo que possa ser, é sempre diferente a cada vez.

A D. Irene, a senhora que vem dormir com a minha avó todas as noites, foi deitar-se. Sinto a solidão pela primeira vez. Sinto-me um intruso num ambiente que também é meu. Espero não sentir isso amanhã. Sei que faço parte deste espaço, mas estar aqui com o propósito de filmar faz-me sentir um pouco invasor. Nunca sei onde essa barreira está, mas que a sinto, sinto. É um pouco como a barreira que existe entre um ser humano e outro. Acho que só no amor a quebramos. Acho que é isso que preciso. Será que chega? É que o outro também precisa de nos amar. Quem ama a câmara?

Gostava de conseguir viver aquele tempo presente e não querer antecipar ou prever as coisas, mas é tão complicado para mim. Vou tentar dormir. Tenho sempre esta dificuldade em ir para a cama em vésperas de dias de filmagens... Se não dormir leio.

1.3.2011

09h 04m

Ao contrário do que pensava consegui dormir. Adormeci a ler o Sebald, “Os Emigrantes. Às vezes sinto que a minha procura tem algo a ver com a dele. Mas o mundo que procuro está mesmo aqui. A procura dele é mais “investigatória”. Mais na raiz da história. A minha está aqui, e eu não sei se sou eu que não a vislumbro.

Acordei às 6.10, vi o amanhecer na cozinha enquanto comi. Tenho que filmar esse amanhecer. Amanheceu mais cedo do que pensava. Tenho que me levantar mais cedo amanhã se quiser filmar o amanhecer na cozinha.

Gostei particularmente do som, que gravei pela manhã. A penumbra no quarto da minha avó ainda não deixava ver, mas senti o som mais “visível” que a imagem. Devo ter exagerado pois já filmei duas horas sem me dar conta. Não entendo bem esta forma do

vídeo, mas se dá para deixar a filmar, também porque não o fazer? Mas acho que consegui alguma coisa. Não sei. Posso estar enganado ainda pela frescura das imagens recentes mas gostei do despertar. Eu senti-o, espero que assim também tenha passado para a câmara.

Senti tudo mais frouxo desde que parti com a minha avó para a sala onde ela tomou o leite. Não me senti tão próximo. Parecia que o espaço visível era muito grande.

2.3.2011

9h 56m

Voltei a filmar o levantar da minha avó. Procurei estar mais próximo dela. Sinto que por vezes ela esquece que eu estou aqui a filmá-la. Não sei. É de certa forma estranho. Parece que perde por momentos a lucidez. Muitas vezes ao apontar a câmara ela reage como se de uma máquina fotográfica se tratasse. Imobiliza o seu corpo e rosto, como certamente fazia quando ia tirar um retrato de passe.

A D.Irene hoje pediu que eu parasse de filmar. Sentiu um certo pudor que eu havia perdido. Fez-me questionar sobre aquilo que realmente é de um foro demasiadamente íntimo e está na esfera do não representável pela câmara. Não sei bem onde é esta essa barreira.

Mas hoje o mais importante foi conseguir fazê-lo. Parei agora há pouco, para descansar e fumar um cigarro. Pensava naquilo que havia filmado. Por vezes, perco conta ao que filmei e gostava de poder rever.

Foi bom hoje ter experimentado o nascer do dia na cozinha –embora não tenha ficado nada satisfeito com o posicionamento da câmara e com a exposição; creio que tenho que enquadrar mais frontalmente à janela do fundo junto ao fogão como se ela fosse uma porta para esse dia, como se ali fosse um dos pontos que faz a vida nascer mais um dia na casa e na vida da minha avó. Como a D.Irene disse antes de ir à padaria: -“É sempre

assim. Todos os dias é a mesma coisa.” Penso muito nessa repetição. Sempre me assustei com a repetição da vida, dos hábitos. Creio que é o que mais sinto aqui: medo e sensação de susto. Ontem foi uma sensação terrível, que me fez questionar todo o filme, toda a questão de filmar este filme e até qualquer outro. Como é que consigo manter essa “sanidade” de entrar dentro desta vida de forma a conseguir voltar à minha.

Sinto muito esse limbo, essa linha que não sei se aguento separar e saber-me firme ora num lado, ora no outro.

Por vezes acho que passei para esse outro lado e que não será fácil voltar atrás. Foi essa uma das razões que me fez pensar em filmar hoje e voltar a seguir para o Porto.

Creio não conseguir cumprir aquilo a que me propus de passar quinze dias aqui seguidos a filmar todas as manhãs. Sinto demasiado violento para mim, e não sei se conseguirei aguentar. Falei ontem de noite com o Tomás e com a minha mãe. Falei-lhes desta questão, do filme, do tempo que pensei sobre ele, e no como conseguiria continuar, sem pensar em desistir que seria para mim péssimo. O Tomás foi bastante lúcido e lembrou-me aquilo em que penso muito e por vezes me passa, sobretudo nestas alturas: essa questão da troca entre quem faz e aquilo que é feito. É impossível realmente eu próprio não modificar com este processo. É impossível eu chegar aqui, filmar aquilo que tinha projectado ( e que obviamente se está a tornar tudo menos o que tinha projectado) e voltar para casa igual a como tinha saído. Acho que é importante manter essa noção, pelo menos para aguentar melhor e não considerar-me louco nesta “viagem”. É um pouco isso que sinto, uma espécie de viagem. A um tempo que eu achava passado e conhecido mas que é sempre presente e cheio de novidades para mim. Estou exausto. Dormi muito pouco mesmo. Preciso fechar os olhos como a minha avó faz aqui ao lado. E tentar sentir o momento. Reconciliar com este espaço, voltar a olhar como quando olhei a primeira vez e pensei em filmar aqui. O rosto da minha avó está já caído pelo sono. Apetece-me acompanhá-la. E só descansar, sem pensar. Vou tentar.

9.3.2011

01h 03m

Voltei hoje. Amanhã vou filmar. Sinto uma noção estranha do tempo que passou desde o último dia que filmei. Não passou assim tanto tempo, uma semana, mas sinto muito mais distante. Foram dias complicados, estes últimos. Primeiro confusões tecnológicas para conseguir aceder e visionar o que filmei. Depois, um certo choque no confronto com as imagens. Filmei muito – sete horas – e acho que de facto filmei muito pouco que possa interessar. Fiquei na cabeça com o plano da face da minha avó reflectida. Esse lugar, esse tempo interessa-me. Sinto ali o tempo mais suspenso, mais real, mais vivido. Simultaneamente ao ver e rever esse plano, acho que descobri o que mais me amedrontou neste início: enquanto escrevi e pensei este projecto, o tempo foi passando, a minha avó já não a mesma de quando eu pensei filmá-la. O tempo passou, evidentemente, e eu esqueci isso. Acho que fui guardando a imagem dela dessa altura em que comecei a pensar filmá-la. Mas eu não devia ter essa consciência? Não é assim tão óbvio, que se torna quase absurdo ter mantido a imagem dela congelada no tempo, mesmo vendo-a tantas vezes? Sinto-a tão mais frágil, mais distante. Mas com o mesmo sorriso quando nos vemos. Acho que tenho que entrar com a câmara a filmar a próxima vez que vier cá. É um sorriso que depois não se repete. Quero guardá-lo.

Vou filmar de novo o acordar e a manhã. Vou tentar ter mais calma e aguentar mais os planos, mas procurando mais esse lugar do tempo mais íntimo. Acho que não vou abrir tanto o plano. Manter o quadro mais fechado e estar atento aos pormenores. Espero que corra bem.

23.3.2011

01h 10m

Não consegui escrever até hoje.

Agora ao reler o que escrevi no dia 9, entendi que o passado existe realmente. Escrevi :  
“Acho que tenho que entrar com a câmara a filmar a próxima vez que vier cá. É um sorriso que depois não se repete. Quero guardá-lo.” Mas não tinha noção desse futuro. Será que algum que poderei ter?

A minha avó Alzira faleceu no sábado seguinte, dia 12 de Março. Nunca mais poderei voltar a entrar a filmar, e tentar guardar esse sorriso com a câmara. Guardei para mim só.

Tinha decidido para mim filmar as manhãs na primavera, as tardes no verão, as noites no Outono e as madrugadas no Inverno. Queria percorrer um ano com um curso de um dia. Também não iria filmar nos dias de fim de semana. Eram dias em que a D. Irene não ia lá dormir e em que os filhos se revezavam para ficar com a minha avó. Nesse Sábado foi a vez do meu pai. A minha mãe falou-me em ir. Fiquei em dúvida, mesmo com a minha “norma”. Acho que tive um estranho pressentimento. Nessa noite a minha avó faleceu cerca das 20.45. Esteve com o meu pai e a minha mãe durante a tarde. “Estava com um pouco de febre mas nada que levasse a pensar isso”, disse-me a minha mãe nessa noite. Jantou com o meu pai, o meu tio Filipe e a minha tia Alzira. Foi ela que a foi deitar enquanto os outros dois filhos da minha avó terminavam de jantar. Pouco depois de a deitar, a minha tia diz tê-la sentido mais frágil no respirar. E ficou. É estranho pensar em algo do filme agora. Sinto que devia ter filmado mais, que devia ter tido mais coragem.

Mas entendo agora uma parte daquilo que sentia ao ir filmar, dos medos, das hesitações. Acho que sentia essa partida de certa forma próxima, sem a conseguir ter como consciente. E ela amedrontava-me. Acho que foi a sensação que tive quando liguei a

câmara e coloquei os auscultadores e ouvi o respirar do acordar da minha avó pela primeira vez. Senti medo, perturbação. Não sinto que estivesse conscientemente preparado para isso. Penso que quando comecei a imaginar este filme criei uma espécie de imagem cristalizada da minha avó. E era com essa imagem que eu vivia. E andava a ler sobre o tempo, a pensar sobre o tempo, sobre o passado, o presente, e não estava consciente que o tempo passava sobre ela. Ou não queria estar?

Não sei bem descrever a sensação de entrar naquela casa no domingo. A minha avó já não lá estava. O que são os espaços sem as pessoas que lhes pertencem? Lembro-me de pensar estranhamente na casa de Cervantes quando a visitei. Não entendi bem porque estava aquela casa como se o tempo não lhe tivesse passado, numa falsa tentativa de perpetuar a memória mas adaptando-se aos confortos das invenções dos tempos seguintes. A luz eléctrica, os soalhos tratados, a limpeza exagerada de tudo. E andei por lá a sentir que já não podia viver lá a alma dele. Não teria aguentado aquilo.

Acho que por não querer o mesmo para a casa da minha avó, que me lembrei da casa do Cervantes. Mas senti sobretudo que já era um visitante. Já vivia num outro tempo. Como se o dia anterior tivesse marcado um antes e um depois daquela casa. É diferente a forma de fazer chá e sentar-me com o meu primo na sala onde àquelas cinco da tarde ela estaria ali ao lado. A forma de sentar nas cadeiras mudou, a relação com o meu primo acho que também. Vale ser feliz, vale sorrir, rir, mas já não é a mesma coisa. O sorriso já não é igual.

### 3 – CASOS FÍLMICOS

Tomarei, agora, para uma pequena reflexão do tema abordado nestas páginas, os seguintes dois exemplos fílmicos: “O Espelho”(1975) de Andrei Tarkovsky e “Índia Song”(1975) de Marguerite Duras.

A escolha destes filmes, que fazem parte deste objecto de estudo sobre o fluxo do tempo na memória humana de um espaço vivido, é totalmente pessoal, embora tenha seguido um critério de ir ao encontro das questões levantadas nestas páginas.

Ao pensarmos na relação do cinema com a arquitectura do espaço interior vivido, iremos facilmente entender que esta está patente num número infindável de obras. Essa relação, é de tal forma estrita na visão do Homem sobre si mesmo, que se torna quase indissociável.

A memória humana está também tão inserida na arquitectura que se torna um pouco difícil fazer essa distinção quando pensamos na representação cinematográfica desses dois temas ou conceitos.

A questão da forma de tratamento do tempo como um fluxo, em que o olhar cinematográfico de junção de tempos, cronologicamente distintos mas indissociáveis pela memória humana e com um tratamento da continuidade indivisível de mudança que se encontra na verdadeira duração, foram assim o grande factor de determinação dos exemplos.

Talvez não coincidentemente, os dois filmes, aqui abordados, são todos respeitantes a uma determinada época, situando-se entre a década de sessenta e o início da década de setenta, inserindo-se no que historicamente se chamou de modernismo. Tal nunca foi um factor de escolha mas, efectivamente, o modernismo quebra com uma série de barreiras impostas pelo cinema clássico e nos quais os autores recusam a história clássica com princípio, meio e fim, e dão lugar ao espectador na construção da sua própria visão da narrativa<sup>13</sup>, dando uma certa “liberdade” aos cineastas para trabalharem o tempo de uma outra forma, ou se quisermos pensando o próprio tempo como “personagem”. Obviamente, não quero dizer que o cinema clássico não o tenha feito. Exemplos como “O Vento” (1928) de Victor Sjöström, “La Chute de la Maison Usher”

(1928) de Jean Epstein, poderiam ter sido também objectos de análise tratando-se de filmes que datam ainda do cinema *mudo* ou *silencioso*, mas efectivamente o modernismo tendeu a desconstrução narrativa que permitiu que o tratamento do tempo no cinema se tornasse mais pessoal, mais “autoral”.

Muitos outros filmes poderiam estar nesta curta lista, deixando só alguns exemplos como “O Cavalo de Turin” (2011) de Bela Taar e Ágnes Hranitzky, “Repulsa” (1965) de Roman Polansky, “Ana” de António Reis e Margarida Cordeiro (1982), Nostalgia (1983) de Andrei Tarkovsky, , “O Ano Passado em Mareinbad” (1961) de Alain Resnais ou “Jaime” (1974) de António Reis.

### 3.1.- “O ESPELHO” (1975) – ANDREI TARKOVSKY

“I only know that i kept dreaming the same dream about the house where I was born. I dreamed of the house. And then as if I was walking into it, or rather, not into it but around in all the time. These dreams were terribly real, although I knew even then that I was only dreaming. And it was always the same dream, because it took part in the same place. I believed that this feeling carried some material sense, something very important, for why should such a dream pursue a man so?”

Andrei Tarkovsky<sup>14</sup>

A escolha do filme “O Espelho”, para abordar este tema, entre os sete filmes de Andrei Tarkovsky, baseou-se no declarado carácter autobiográfico presente nesta obra.

Se tivesse que escolher um cineasta que sempre abordou a questão do tempo e dos seus fluxos, dando uma relevância extrema à memória e ao espaço interior, essa escolha recairia sobre Tarkovsky.

Desde a primeira sequência de “A Infância de Ivan” (1962) (a sua primeira longa-metragem), na qual uma criança voa por entre árvores e vales até uma clareira de luz lhe mostrar o caminho para a sua mãe, que Tarkovsky parece definir a sua matéria filmica: o tempo e a indefinição do Homem envolvido na natureza/universo entre a memória/sonho e o presente. O fluxo entre estes dois “lugares” do tempo torna-se ao longo dos sete filmes do cineasta russo a sua “obsessão” de trabalho, nos quais a sua indivisão é “esculpida” de forma a que o cinema acompanhe o mesmo ritmo do pensamento humano.

“O tempo e a memória incorporam-se numa só entidade; são como os dois lados de uma medalha. É por demais óbvio que, sem o Tempo, a memória também não pode existir. A memória, porém, é algo tão complexo que nenhuma relação de todos os seus atributos seria capaz de definir a totalidade das impressões através das quais ela nos afecta. A memória é um conceito espiritual! Se, por exemplo, alguém nos fizer um relato das suas impressões de infância, poderemos afirmar, com certeza, que temos em nossas mãos

material suficiente para formar um retrato completo dessa mesma pessoa. Privado de memória, o homem torna-se prisioneiro de uma existência ilusória; ao ficar à margem do tempo, ele é incapaz de compreender os elos que o ligam ao mundo exterior – em outras palavras, vê-se condenado à loucura.” (Tarkovsky, 2002: 64)

Essa relação memória/tempo foi um dos motores da realização de “O Espelho”. Inicialmente chamado de “Confissão” e pensado como uma entrevista à mãe do autor, intercalada com cenas de memórias e lembranças do autor relacionadas com as respostas dessa entrevista, a intenção era tratar “the form and organization – in terms of character and time – of a system of experience and memory.” (Tarkovsky, 1999: 258). Embora desde a ideia até à versão final do filme tenham passado dez anos, várias versões de argumento e mais de vinte montagens de imagem e som, essa intenção não foi alterada. Tarkovsky encarava o tempo como própria fonte de preparação de um filme ou outra obra de arte, “É errado dizer que o artista “procura” o seu tema. Este, na verdade, amadurece dentro dele como um fruto, e começa a exigir uma forma de expressão. É como um parto...” (Tarkovsky, 2002: 49), e exigia a si mesmo que dentro desse tempo a ideia central da obra nunca fosse alterada. Essa relação com o tempo “natural” das coisas, com o conceito de duração bergsoniano, transcende então a sua obra e faz com que todos os seus filmes sejam efectivamente uma busca do “tempo impresso” na película.

“O Espelho”, quarto filme do cineasta, marca, segundo Synessios, o centro de viragem da obra de Tarkovsky. Se nos três anteriores filmes os temas explorados se remetiam à juventude, à guerra, à responsabilidade artística, às dúvidas permanentes sobre a existência humana, à culpa e à redenção, neste filme existe uma ainda maior libertação para um testemunho da sua vida, atormentada e confusa, através da bênção e da harmonia, da fé e da reconciliação num mundo enganado e terrível, que iria marcar as suas três últimas obras.<sup>15</sup>

A intenção de emergir na sua memória mais profunda, levou à reconstituição da *datcha*<sup>16</sup> onde passou a infância com a sua mãe e a sua irmã. A ausência da figura do pai, que se separou da mãe quando Andrei tinha três anos de idade, marca muito o futuro realizador. Essa relação entre ele, a mãe e o pai ausente vão ser revisitados em

“O Espelho”.

Um plano sequência que não larga o rosto de Margarita Terekhova expressa o momento em que Tarkovsky contará a Tonino Guerra em 1978 como sendo uma das suas primeiras memórias - o momento em que os seus pais discutiam sobre com quem ele deveria viver: “(...) my father came home very late one night My sister and I were asleep already, and he started a fight with my mother in the kitchen. He wanted me to go to live with him in the other house. My mother didn't want it. That night i couldn't go back to sleep because i was asking myself what I should say the next day if they asked me who I wanted to live with. I realized that I would never go to live with my father, even though I missed not seeing him.”.<sup>17</sup>

A voz do pai, o narrador do filme, em *off* coloca-o no diálogo sem nunca o vemos. Não é um olhar subjectivo, pela objectiva com que é filmado o plano, mas sentimos a presença do pai somente pela voz. Há uma certa obsessão no rosto da mulher feminina como se não se quisesse esquecer dessa face, declarando o amor à figura feminina (mãe/esposa), como se nada mais naquele espaço tivesse significado. O único momento em que a câmara a larga é para perguntar a Ignat, o filho, se ele quer ir viver com ele. Ao “refilmar” um momento vivido ele ganha, pela própria experiência da memória, uma força universal, pois todos já, pelo menos, pensamos sobre essa questão de decisão entre a figura do pai ou da mãe.

Coloca-nos também num tema pelo qual já todos passamos: sensação de esquecimento do rosto de alguém que amamos. Este tema voltará de novo mais tarde no filme numa sequência que parece pertencer ao mesmo tempo desta anterior, mas que agora é filmada a preto e branco. Esta troca constante entre cores e preto e branco em sequências do mesmo lugar temporal do filme (neste caso falamos do presente da acção) coloca o espectador ainda mais entre o real, a sonho e a memória, como se fossem estados indivisíveis do tempo humano.

Todo o filme é assim dirigido através da reconstrução de episódios da memória do autor, numa espécie de mosaico que se constrói sem uma sequência linear e que se exponenciam por esse carácter tão humanamente íntimo e interior que vão de encontro às experiências pessoais de quem assiste. Mesmo as sequências de imagem de arquivo

parecem ganhar outra visão através da montagem, colocando-nos a equacionar se elas não foram realmente filmadas para o propósito.

Sobre a montagem Tarkovsky defendia que ela estava presente desde o momento da filmagem ou mesmo do pensamento sobre o argumento: “Já se observou muitas vezes, com acerto, que toda a forma de arte envolve a montagem, no sentido de seleção e cotejo, ajuste de partes e peças. A imagem cinematográfica nasce durante a filmagem, e existe no interior do quadro. Durante as filmagens, portanto, concentro-me na passagem do tempo no quadro, para reproduzi-la e registrá-la. A montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme; no interior de cujos vasos sanguíneos pulsa um tempo de diferentes pressões rítmicas que lhe dão vida.(Tarkovsky, 2002:135)” No fundo o plano tem já o seu próprio tempo impresso e vai ser um elemento de uma partitura muito maior que é o filme. Este tempo dentro do plano deve funcionar para esse filme mas deve ser respeitado internamente. A aproximação do cinema com a composição musical é muitas vezes referenciada pelo realizador russo.

Tarkovsky leva este pensamento ao limite quando na mesma sequência e sem sair da mesma casa (neste caso a casa da mãe em Moscovo) coloca presente, sonho ou memória, passado e ainda muda o presente do tempo do filme. A mãe do adolescente Ignat sai de casa com pressa, deixando-o sozinho. Ao sair deixa cair os pertences da sua mala e Ignat ao ajudá-la a apanhá-los do chão diz sentir uma espécie de sensação de *dejá-vú*. A mãe sai. Ao passar por uma estante de livros Ignat vai encontrar duas figuras femininas na sala. Uma toma chá enquanto a outra serve. A figura feminina pede para a empregada trazer uma chávena para Ignat e diz a este para pegar num determinado livro da estante e ler uma página marcada. O texto diz respeito à posição russa perante a igreja e conseqüente relação do país com a Europa e o Oriente, colocando-nos aqui no hemisfério da História Mundial e da memória colectiva. Enquanto isso a câmara pára no vapor da chávena que aquela mulher toma. A campainha da porta toca e Ignat vai abri-la. É a sua avó mas nem um nem outro se reconhecem, levando esta a achar ter-se enganado na porta. Ao voltar à sala as duas mulheres desapareceram. A única coisa que resta é a mancha de vapor na mesa de vidro provocada pela presença/ausência da

chávena. Um plano de pormenor mostra-nos esta mancha a evaporar-se. O toque do telefone. O pai de Ignat telefona ao filho e fala-lhe sobre as suas paixões de criança.

O presente do filme com a mãe e Ignat, é transportada com a sua saída de cena, e dá lugar ao lugar do devaneio/sonho/memória onde duas mulheres que nunca vimos até então vêm para fazer chamar a História. O tempo é sempre marcado pela transformação, de que Bergson fala, nos elementos - neste caso pelo ar/vapor. O som do telefone leva-nos de novo ao presente mas ao presente que já não é o mesmo de quando a mãe saiu. É esta construção entre tempos que percorre Tarkovsky.

## 3.2 - “ÍNDIA SONG” (1975) – MARGUERITE DURAS

“No ponto quieto do mundo em rotação. Nem carne nem  
 sem carne;  
 Nem de nem para; no ponto quieto, aí está a dança,  
 Mas nem paragem nem movimento. E não lhe chamem fixidez,  
 Onde o passado e o futuro se juntam. Nem movimento desde  
 nem para,  
 Nem ascensão nem declínio. A não ser pelo ponto, o ponto  
 quieto,  
 Não haveria dança, e há apenas dança.  
 Só posso dizer, estivemos *ali*: mas não sei dizer onde.  
 E não sei dizer por quanto tempo, pois isso é localizar no  
 tempo.  
 A liberdade interior face ao desejo prático,  
 Soltar-se da acção e do sofrimento, soltar-se do impulso  
 Interior e exterior, rodeado contudo  
 Por graça de sentido, uma luz branca quieta e a mover-se,(...)”

(ELIOT, 2004: 29)

“Imaginar não é lembrar-se. Certamente uma lembrança, à medida que se actualiza,  
 tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e  
 simples não me reportará ao passado a menos que seja efectivamente no passado que eu  
 a vá buscá-la, seguindo assim o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade à luz.  
 (...) Quanto mais me esforço por recordar uma dor passada, tanto mais tendo a  
 experimentar-la realmente. Mas isso sem dificuldade, já o progresso da lembrança

consiste justamente, como dizíamos, em se materializar.” (Bergson 2006:158)

Na cena inicial de “Índia Song” o diálogo de duas jovens mulheres sobrepõe-se às vozes, cantares, e sons que pressupomos referirem-se à Índia. Um sol alaranjado do Oriente vai-se pondo até desaparecer.

- Uma mendiga. Louca? É...

- Sim, lembro-me... Vai sempre pela margem dos rios. Vem da Birmânia...

- Não é indiana... Vem de Savannakhet...Foi lá que nasceu...

- Um dia...

- Há dez que andava...

- Um dia, o Ganges, em frente dela?

- Sim. E ela parou.

- É...

- Morreram as doze crianças no caminho para Bengala...?

- Sim.

- Deixou-as. Vendeu-as. Esqueceu-se delas.

- Tornou-se estéril quando ia para Bengala.

- Savannakhet, Laos?

- Sim...

- Dezassete anos...está grávida...Tem dezassete anos. A mãe expulsou-a. Ela foi-se embora. Pediu uma orientação . Foi para se perder. Ninguém sabia.

- Em Calcutá estavam juntas.

- A mulher branca e a outra?

- Sim...foi nos mesmos anos

O sol já desapareceu por entre o céu. A música de “Índia Song” e um plano do interior da casa com a luz de um candeeiro sobre um piano e um criado indiano que acende uma vela. A casa, a música, e o piano em que nos veremos “enclausurados” durante todo o filme.

Anne-Marie Stretter (interpretada por Delphine Seyrig), a esposa de um embaixador da França na Índia oferece o seu corpo e o seu amor a todos os homens e é amada sem

reciprocidade pelo vice-cônsul levando este à loucura. Dentro daquela casa, a embaixada da França na Índia, os corpos (a matéria) parece não ter mais forças, num estado de cansaço e indiferença, protegendo-se mas deixando-se “contaminar” pelo desespero da lepra e do clima da época das monções no exterior. Os corpos no chão, a interminável dança.

Marguerite Duras introduz-nos ao filme com um “esforço” de recordação. As vozes em off sem rosto são pautadas, lentas, como que tentam reconstruir essa imagem de lembrança de que Bergson nos fala.

Uma lembrança de um tempo passado mas que estranhamente provém de vozes jovens. “Las voces 1 y 2 son voces de *mujeres*. Son voces jóvenes. Están ligadas entre sí por una historia de amor. A veces hablan de ese amor, el suyo. La mayor parte del tiempo hablan de otro amor, de la otra historia. Pero esa otra historia nos devuelve a la suya. Así como la de ellas nos remite a la de *India Song*. Contrariamente a las voces de hombres(...) las voces de sãs mujeres están afectadas de locura. Su suavidade es perniciosa. El recuerdo eu tienen de la historia de amor es ilógico, anárquico. Deliran la mayor parte del tiempo.”(Duras: 2009, 13).

Duas vozes que nos colocam num passado mas num passado que se quebra por essa jovialidade. “Essencialmente virtual, o passado não pode ser apreendido por nós como passado a menos que sigamos e adoptemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente, emergindo das trevas para a luz do dia.” (Bergson 2006:158). As vozes parecem, de facto, emergir desse passado retirando-o das trevas, pela dor, pela loucura, pelo esforço do progresso da lembrança, dando espaço à possível materialização dessas imagens. Um género de prólogo que abre espaço a que aquelas imagens que vão porvir sejam encaradas como um presente para o espectador.

Já em “Hiroshima, mon amour”(Alain Resnais, 1959), em que Duras assina o argumento, o filme abre com um diálogo que remete imediatamente ao estado de memória. Se em Hiroshima trata-se mais de uma memória colectiva, de uma memória do mundo, em “Índia Song” serve para nos colocar num local interior onde se passará o filme - tanto o local como elemento físico, espacial, da Índia e esse forte sol oriental que “aquece” levando até à exaustão ou à loucura os personagens do filme, como o local

temporal, onde o passado é sempre questionado como lembrança, mas ao materializar-se em imagem coloca-nos no presente como essência filmica. De certa forma “(...) um passado que, por razões imanentes ao meio cinematográfico, e não por escolha estética, tem sempre o modo presente.” (Pasolini, 1982: 195).

Duras coloca-se e coloca-nos durante todo o filme nesse exercício bergsoniano (ver fig.1) em que não estamos nunca no presente de percepção S, nem na base AB do cone referente à lembrança pura. Todo o filme estamos naquilo a que Bergson chama de progressos, colocados nessa dupla corrente que vai de uma extremidade à outra do cone “sempre pronta, seja a cristalizar-se em palavras pronunciadas, seja a evaporar-se em lembranças.” (Bergson 2006:190).

Efectivamente, as próprias vozes que nos conduzem como uma espécie de narrador parecem entrar nesse estado quase hipnótico (a música tem aqui um papel crucial na criação desse sentimento) e passam elas mesmas a falar no presente, como que se ao percorrerem esse cone consigam chegar ao nível da percepção do passado como se do presente se tratasse:

- O que é a luz?
- A monção.
- E o pó?
- Calcutá, o centro
- Há um cheiro que parece de flores.
- A lepra.
- Onde é que estamos?
- Na embaixada francesa das Índias.
- O que é o barulho?
- O Ganges.

Ao longo do diálogo em off, vemos o interior do salão num dia após um baile. A câmara mostra-nos o interior e as vozes esse exterior das Índias numa fuga permanente de associação directa entre som e imagem.<sup>18</sup>

A memória permanece sempre que os corpos se arrastam no exterior através do edifício

em ruínas. Os denunciados falsos *racords* entre espaço interior (quente mas acolhedor) e exterior da casa (casa em ruína, memória) reforçam essa força do tempo, da memória que ora é presente ora passado, num duelo permanente que entre as vozes e a lembrança que nem sempre é certa. Se os corpos no interior da casa assumem esse cansaço, essa inércia, no exterior parecem fantasmas que pairam sobre ruínas daquela embaixada.

Os longos planos sequência dentro do interior daquele salão reforçam toda a musicalidade do filme, colocando-nos em espirais contínuas do tempo, “encontrando” e “fugindo” dos personagens inertes e impotentes. Marguerite Duras percorre em “Índia Song” os espaços que viveu na sua própria vida numa visão bachelariana: “Assim, a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história, na narrativa da nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vidas interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos.” (Bachelard 2002:25).

O interior do salão é sempre marcado pela presença do enorme espelho na parede. Este para além de, obviamente, redimensionar todo o espaço, permitindo criar sempre planos de várias camadas de percepção, reforça uma das questões mais fortes do filme: o carácter da repetição das acções da vida, e das próprias lembranças. As figuras dos convidados que parecem acomodar-se sempre nos mesmos lugares do salão como se ali pertencessem, com gestos mínimos que tenuemente as afastam do escultórico ou do fotográfico, contrastam com a mobilidade dos empregados nativos. Os enquadramentos que se repetem variando só a posição dos “bailarinos” lentos ou imóveis. Enquadramentos que alternam entre a imobilidade do longo plano fixo (com movimentos dentro do plano coreografados numa dança de gestos mínimos e expressivos) e a mobilidade de longos travellings que percorrem o salão e os seus objectos (mas quase sempre sem movimento dentro desse plano, percorrendo objectos que vemos vezes sem conta e que sugerem a sua imobilidade quase “museológica” referente a essa memória que conserva o cinzeiro naquele ponto da mesa, o vaso de flores no exacto lugar ao lado do relógio, o incenso que queima na mesma posição do piano. Esses tesouros antigos que Bachelard fala e que se guardam nesse lugar da memória, colocando-se numa secção do cone de Bergson para deslizar ligeiramente e quase imperceptivelmente para outra secção, num espécie de sonho que parece ser

sempre o mesmo.

A repetição de uma dança nessa dualidade contrastante e quase obsessiva entre a mobilidade/imobilidade, que embala os personagens e o espectador, que tem sempre algo de diferente mas em que as acções sugerem esse devir, num fluxo constante entre tempos, através da própria imobilidade. Apenas pelas entradas e saídas da casa do vice-cônsul a personagem que à beira da loucura, é simultaneamente a única que consegue amar, conseguimos colocar em ordem cronológica essas acções.

#### 4- CONCLUSÃO

O título deste capítulo pode efectivamente induzir em erro. Não considero que este trabalho esteja concluído. Creio que uma parte dele está, mas a vontade de continuar a trabalhar este tema e de realizar o filme “O Corpo e a Morada” mantêm-se e como tal sinto-me ainda numa fase de todo um processo.

De qualquer forma, creio ser necessário reflectir sobre o que foi feito até aqui.

Iniciei este processo em 2007, altura que comecei a filmar as primeiras imagens da minha avó Alzira e em que comecei a idealizar um filme. Durante esse período realizei a curta-metragem “Casa”, uma primeira aproximação ao universo da minha avó, dessa intimidade do espaço interior e do tempo como “personagem”. Nunca antes tinha trabalhado sobre personagens “reais”. Sempre me assustou e continua a inquietar a tentativa de aproximação a alguém através da câmara.

O facto de conhecer a personagem e conhecer muito bem o espaço, fez-me, na altura, renascer muitas memórias e questões pessoais que tentei, nem sempre conseguindo, equacionar durante todo o processo.

Procurei imprimir um tempo. O tempo daquela casa. Mas senti sempre que facilmente saltava do meu tempo, para o tempo da personagem; esses dois tempos tornaram-se um. No fundo, penso que na curta-metragem “Casa”, consegui encontrar esse tempo indefinido partilhado entre mais que uma pessoa num espaço.

Toda essa curta-metragem foi filmada em super16 mm, a preto e branco. Nos planos da casa, sem figura humana, retirei muitas vezes a grifa da câmara de forma a que a imagem não encontrasse um foco, uma definição, deixando a película “escorrer” na passagem pela janela. Procurei, assim, retirar todo o lado geométrico, rigoroso, daquele espaço, tentando elevar o espaço a outra “forma”. Um espaço de memórias, de lembranças, de devaneios sobre estas duas, buscando uma acção mais emocional, que me fizesse esquecer a racionalização do processo “normal” de um filme.

Quando filmei figuras humanas, tentei registar dois “mundos” – um mundo desses devaneios e outro mais duro, mais real, mas de gestos e acções simples, que me levasse

ao dia-a-dia de hoje e que servisse de contra-ponto com essa memória recriada.

Revelei a película, em tanques de 30 metros, para poder controlar o processo de revelação e criar nas imagens zonas de luz total, e zonas de não revelação. Pretendi assim que a película tivesse uma outra “camada” para além do impresso pela imagem filmada, e com isso um tempo indefinido, esse tempo da memória, da lembrança e do devaneio, inerente ao espaço de repouso da casa.

Em “Cativeiro” todo o processo se revelou mais intuitivo. A necessidade de filmar em vídeo permitiu-me uma liberdade maior na relação do tempo de filmagem. Encontrei-me mais numa relação de espera, em que muitas vezes deixava a câmara a registar sem ter necessariamente que estar “ali”. Foi uma aprendizagem. Nunca o tinha feito, e considero todo um outro pensamento. Uma relação diferente com o material ao filmar, com a possibilidade de estar só, de reflectir muito no próprio acto que me fez quebrar certos preconceitos e barreiras que tinha com esta forma. Procurei muito mais uma estabilidade na câmara. Essa tentativa de controle levou-me de certa forma ao erro maior: esquecer que não temos controle sobre a vida.

A tudo isso juntei ainda a mesma forma de revelar em película que tinha desenvolvido em “Casa”, procurando criar tempos distintos pelo próprio carácter da natureza dos meios.

Neste momento, tenho a necessidade de ver projectado o filme “Cativeiro” e sentir um pouco um feedback que me ajude a tentar analisar melhor o trabalho, com um maior distanciamento, com uma maior “frieza”. Mas sinto muito o desejo de continuar a trabalhar este tema, a tentar entender melhor os meus próprios conceitos de tempo, de memória, e desse espaço vivido. E continuar a reflectir sobre como o cinema pode trabalhar esses conceitos.

## 5- BIBLIOGRAFIA

A.A.V.V. – “*Catálogo António Reis e Margarida Cordeiro – A Poesia da Terra*”. Faro: Cineclube de Faro, 1997.

ARENDR, Hannah - *O Conceito de Amor em Santo Agostinho*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997. ISBN(972-8407-57-2).

BACHELARD, Gaston - *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. ISBN (978-85-336-2419-1).

BACHELARD, Gaston – *A Terra e os Devaneios do Repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BACHELARD, Gaston – *The Psychoanalysis of Fire*. Toronto: Beacon Press, 1968. ISBN(0-8070-6461-0).

BAUDRILARD, Jean - *Why Hasn't Everything Already Disappeared?*. London: Seagull Books, 2009. ISBN(9-781-906-497-408).

BERGSON, Henri – *A Evolução Criadora*. Lisboa: Edições 70, 2001. ISBN(972-44-1072-2).

BERGSON, Henri - *El Alma y el Cuerpo*. Madrid: Encuentro Opuscula Philosophica, 2009. ISBN(978-8-7490-958-6).

BERGSON, Henri - *Memória e Vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. ISBN(85-336-2244-9).

BERGSON, Henri - *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. ISBN(85-336-2341-0).

BLASSNIGG, Martha – *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience; Revisiting Ideas on Matter and Spirit*. New York, 2009. ISBN(978-90-420-2640-7).

BORDWELL, David – *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008. ISBN(9780-415-97779-1).

BORGES, Jorge Luís – *História da Eternidade*. Lisboa: Quetzal Editores, 2012. ISBN(978-972-564-992-3).

BORGES, Jorge Luís – *Ficções*. Lisboa: Teorema, 2009. ISBN(978-972-695-861-1).

BRUNO, Giuliana – *Public Intimacy; Architecture and the Visual Arts*. New York: MIT

- Press, 2007. ISBN(13978-0262-52465-0).
- CAMÕES, L. (1953) – *Rimas*, Coimbra: Editora UC Biblioteca Geral 1, 1953
- CARUSO, Adam - *The Felling of Things*. Barcelona: Ediciones Poligrafa, 2008. ISBN(978-84-343-11-86).
- CHATMAN, Seymour (1985) - *Antonioni or the surface of the world*, Los Angeles: University of California Press. ISBN(978-0520052055).
- COLMAN, Felicity – *Deleuze & Cinema – The Film Concepts*, Oxford: Berg, 2011. ISBN(978-1-84788-037-6).
- COOK, Pam - *Screening The Past; Memory and nostalgia in cinema*, Oxon: Routledge, 2005. ISBN(0-415-18375-8).
- DELEUZE, Gilles - *A Imagem-Movimento – Cinema 1*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. ISBN(972-37-0958-9).
- DELEUZE, Gilles - *A Imagem-Tempo – Cinema 2*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN(978-972-37-1096-0).
- DELEUZE, Gilles – *Bergsonism*, New York: Zone Books, 1991. ISBN(978-0-942299-07-8)
- DELEUZE, Gilles – *Diferença e Repetição*, Lisboa: Relógio d'Água, 2000. ISBN(978-972-708-5958).
- DURAS, Marguerite - *India Song*, Barcelona: Intermédio, 2009.
- ELIOT, T.S. – *Quatro Quartetos*, Lisboa: Relógio D'Água, 2004.
- FERREIRA, Carlos Melo – *As Poéticas do Cinema*, Porto: Edições Afrontamento, 2004. ISBN(972-36-0729-8).
- FERREIRA, Carlos Melo – *Cinema Uma Arte Impura*, Porto: Edições Afrontamento, 2011. ISBN(978-972-36-1106-9).
- FLORES, Teresa Mendes – *Cinema e Experiência Moderna*, Coimbra: Edições MinervaCoimbra, 2007. ISBN(972-798-798-212-7).
- GIANVITO, John - *Andrei Tarkowsky Interviews*, Mississippi: Un. Press of Mississippi, 2006. ISBN(978-1-57806-220-1).
- HEIDEGGER, Martin - *O Conceito de Tempo*, Lisboa: Fim de Século, 2008. ISBN(978-972-754-262-8).

- HÉLDER, HERBERTO - *Os Passos em Volta*, Lisboa : Assírio & Alvim, 2006. ISBN (978-972-37-0119-7).
- HOLFORD-STREVEENS, Leofranc - *Pequena História do Tempo*, Lisboa: Tinta da China, 2008. ISBN(978-972-8955-61-8).
- JOHNSON, Vida T; PETRIE, Graham – *The films of Andrei Tarkovsky – a visual fugue*, Bloomington: Indiana University Press, 1994. ISBN (0-253-33137-4).
- JÓNSSON, Gunnlaugur A.; ÓTTARSON, Thorkell Á. – *Trough the Mirror-Reflections on the Films of Andrei Tarkovsky*, Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2006. ISBN(1904303110).
- MACHADO, Arlindo, «O vídeo e a sua linguagem». In " *Revista USP*. São Paulo: USP Dez/jan/fev, 1992/93,páginas 7 a 17.
- MENDES, João Maria – *Culturas Narrativas Dominantes – O Caso do Cinema*, Lisboa: Ediuai, 2009. ISBN(978-989-8191-01-4).
- MULVEY, Laura (2006) - *Death 24x a Second, Stillness and the Moving Image*, Londres: Reaktion Books, ISBN(978-1-86189-263-8)
- NAFICY, Hamid - *Home, Exile, Homeland* , New York: AFI Film Readers, 1999. ISBN(0-415-91947-9).
- PALLASMAA, Juhani - *The Architecture of Image- existencial space in cinema*, Helsinki: Rakennustieto, 2007. ISBN(978-951-682-628-1).
- PASOLINI, Pier Paolo – *Empirismo Herege*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1982
- PROUST, Marcel – *Em busca do Tempo Perdido*, Lisboa: Relógio d'Água, 2003.
- REDWOOD, Thomas. – *Andrei Tarkovsky's Poetics of Cinema*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010. ISBN(1-4438-2218-3).
- REHFELD, Walter I. - *Tempo e Religião*, São Paulo: Editora Perpectiva, 1988. ISBN(88-1615-220-8529).
- REIS, José - *Sobre o Tempo*; Porto: Ed. Afrontamento, 2007. ISBN(978-972-36-0973-8).
- RILKE, Rainer Maria – *As Anotações de Malte Lauridis Brigge*. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.
- RILKE, Rainer Maria – *O Livro de Horas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2008. ISBN(978-

972-37-1332-9).

ROBBE-GRILLET, Alain – *O Ano Passado em Marienbad*, Lisboa: Início, 1967.

ROBINSON, Jeremy Mark – *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, Kent: Crescent Moon, 2006. ISBN(978-186171-028-4).

SAGUENAIL; GUIMARÃES, Regina – *Documentira – A Construção do Real*, Porto: Profedições, 2008. ISBN(978-972-8562-58-8).

SANTO AGOSTINHO - *Confissões*; Livraria A.L. Braga, 1999. ISBN(978-972-571-119-X).

SINESSIOS, Natasha – *Mirror*; I.B. Tauris: New York, 2001. ISBN(1-86064-521-6).

TARKOVSKY, Andrei – *Collected Sreenplays*; London: Faber and Faber, 1999. ISBN(0-571-14266-4).

TARKOVSKY, Andrei - *Esculpir o Tempo*; São Paulo: Martins Fontes, 2002. ISBN(85-336-0882-9).

TARKOVSKY, Andrei – *Time Within Time – The Diaries 1970-1986*; London: Faber and Faber, 1991. ISBN(0-571-16717-9).

TARKOVSKY, Arseni – *8 Ícones*; Lisboa: Assírio e Alvim, 1987.

TOLSTÓI, Lev – *Confissão* ; Alfabeto, 2010 . ISBN (978-989-8475-03-9)

TURIN, Maureen - *Flashbacks in Film - Memory and History*; London: Routledge, 1989. ISBN(0-415-90006-9).

TUROVSKAYA, Maya; *Tarkovsky – Cinema as Poetry*, London: Faber and Faber, 1989. ISBN(0-571-14709-7).

VAN GOGH, Vincent – *Cartas a Théo*; Madrid: Alianza Editorial, 2011. ISBN (978 – 84- 206-6241-1)

WARD, John – *Alain Resnais or The Theme of Time* – London: Sight and Sound, 1968. ISBN(436-09867-9).

ZAMBRANO, Maria – *Os Sonhos e o Tempo* – Lisboa: Relógio d'Água, 1994.

## 6 – ANEXOS

### 6.1. - ANEXO I - SINOPSE E ARGUMENTO DE "O CORPO E A MORADA"

#### SINOPSE

Alzira uma mulher de 90 anos habita a casa onde nasceu, e viveu toda a sua vida, com Beatriz, a empregada da casa, de 75 anos que está ali desde os 13.

Pedaços documentais do seu quotidiano, misturam-se com pequenas memórias ficcionais dos dias que passou naquela casa. Uma casa que se transformou e a viu crescer, casar, criar os seus filhos, até se afastar de Beatriz e ficar só ao cuidado de uma empregada e uma ama.

#### SOBRE O TEMPO E O ESPAÇO

A acção-tempo do filme inicia-se na primavera e segue o percurso do ano, até ao fim do inverno. O filme terá um lado documental e outro ficcional. O lado documental será filmado a preto e branco - como fantasmas, memórias vivas em movimento - sem interferir nas acções da "personagem". É uma espera. Fragmentos dos dias de uma pessoa que vive acompanhada por uma empregada de dia, e por uma senhora que todas as noites volta para fazer companhia ao dormir. Neste tempo a imagem é sempre calma. Planos fixos ou movimentos leves.

O lado ficcional é o tempo passado encenado, memórias da sua vida. Este será filmado a cores. Não com a intenção de contar os passos da vida da Senhora mas sim de fazer sentir os 90 anos que existem dentro dela e da casa. As minhas memórias das histórias por ela contadas. A leveza da sua infância, os preparativos de um casamento que se torna uma vida, os seus seis filhos, o envelhecer naquela mesma casa onde nasceu. O corpo e a morada. A casa onde vive. Fragmentos de uma vida recriados. Representados por diferentes actores, em diferentes épocas, sem ligação de acção a não ser a casa, a personagem e o tempo. Ambos os registos tratados em paralelo deverão seguir um percurso de linearidade dada pelo espaço e pelo tempo de um dia, do amanhecer a um novo nascer do dia. São vinte e quatro horas retratadas documentalmente como quaisquer outras vinte e quatro horas da vida desta casa, nos dias de hoje. O passado ficcional segue a mesma ordem natural do dia, a mesma lógica de estações, mas sem qualquer intenção de cronologia entre os episódios. Como memórias da própria casa, surgem sem uma lógica linear.

EXT- JARDIM- AMANHECER - COR

PRIMAVERA

NEGRO

A música "Cativeiro".

Durante a música há um longo aparecer da imagem como um amanhecer que parece querer aparecer.

Simultaneamente a música termina e a imagem já se vê bem definida na alvorada.

Em primeiro plano um pequeno jardim primaveril feito de canteiros rodeados de passadiços de cimento . Grades negras cruzam na vertical uma estrada no centro do quadro. Ao cimo uma igreja. O sino toca as seis da manhã. A luz ainda é pouca. Alguns carros modernos que passam na estrada que divide o meio do quadro.

(movimento de câmara em travelling à esquerda)

O jardim passa a chão de cimento e vê-se o portão, no cimo de um pequeno lance de degraus, que faz terminar a zona de grades da casa, dando lugar a um muro cinzento.

A zona de sombra aumenta e nela revela-se um pequeno jardim de cores mais terra. Uma espécie de labirinto para crianças.

No centro uma enorme magnólia mas de baixo caule. Flores lilases e brancas anunciam a primavera, cobrindo todo o campo.O jardim faz corredores de baixa altura.(a câmara circunda a árvore)

Começa a revelar-se, ao fundo,uma casa de princípio de séc.XX verde . Uma palmeira enorme de que só vemos o caule e um cão ladra, preso por uma trela a uma casota.

O movimento da câmara prossegue revelando montes ao longe e os campos da casa que se afundam progressivamente, até voltar ao pequeno jardim de passadiços e ao mesmo centro da primeira imagem, agora com a tomada de vista no sentido contrário e onde podemos ver em segundo plano a casa centrada no quadro.

As quatro janelas com varandins de madeira já podre. As persianas de branco sujo ainda corridas. O azulejo verde que reveste toda a casa começa a brilhar aos primeiros raios de sol.

O sino toca quebrando o silêncio.

#### INT- QUARTO DE BEATRIZ - AMANHECER-COR

#### O ACORDAR DE BEATRIZ

O galo canta na alvorada. Raios de pouco sol da quase ainda não manhã, iluminam o quarto. Beatriz está já desperta, mas ainda deitada. Ela reza, ela murmura pequenos lamentos de dor.

Beatriz é a empregada de casa, desde os seus 13 anos. Agora tem mais de setenta e a casa também já é sua. Tem uma estatura média e é bastante forte, com problemas de saúde que não esconde através dos constantes gemidos de dor e forma de caminhar lenta e custosa.

O rádio começa a tocar sozinho uma emissora católica.

A luz, pelas janelas embaciadas, começa a fazer parecer o quarto, através de raios tênues que o fazem dividir. De um lado a cama, uma mesinha onde só cabe o despertador, o rádio e um copo de água. A cama e um guarda-fatos aos pés. Do outro uma cómoda, repleta de fotografias cobertas por passepartouts e bibelôs religiosos, e um sofá acompanhado na vertical por uma botija metálica de ar. O papel de parede está já cravado e moldado pelos fantasmas que por ali passaram e ficaram ou mesmo o desgaste que o tempo fez deles.

O galo canta na alvorada. Beatriz esboça o desprazer de levantar-se.

Senta-se na cama, revelando o seu corpo largo e pesado entre uma camisa de noite. Olha a janela. na rotina de mais um dia.

## INT- CORREDOR-AMANHECER-COR

## O CAMINHO DE BEATRIZ

Beatriz caminha pelo corredor. A parede é um suporte nesse caminhar que parece longo.

Os quadros pendurados olham-na de cima parecendo velar o seu percurso. A outra parede do corredor é enorme em perspectiva, coberta por fantasmas que surgem em sombras. Beatriz caminha lentamente, forte, obesa. É árduo o caminhar. Os passos duros no eterno levantar e poisar dos pés. Um arrastar doloroso mas calmo.

Os fantasmas são maiores. Aumentam o tamanho das sombras. O medo das paredes.

Os minutos são eternos a cada passo, fazendo parecer a cada instante que o corredor aumenta.(leve e muito lento travelling atrás quase imperceptível). O candeeiro de tecto pendurado ao fundo, parecendo marcar os segundos que não passam, como um pêndulo imóvel.

## INT- CASA DE BANHO- COR

## O BANHO DE BEATRIZ

A casa de banho é fria e branca. Os azulejos escorrem água devido ao calor da manhã. As gotas de água da torneira mal fechada da pia fazem parecer querer marcar os segundos.

A banheira é branca e alta. Ao fundo a janela deixa passar uma claridade ténue.

Beatriz continua a marcar forte os seus passos lentos em direcção à sanita. Pára junto à sanita. Faz um gesto de levantar o vestido de noite. Deixa-o cair novamente e caminha um pouco mais até à janela.

Em contra-luz olha pela janela, através do vidro tão branco da neblina matinal.

A torneira que deixa cair gota após gota.

## INT-QUARTO DE ALZIRA- COR

## O ACORDAR DE ALZIRA

A luz entra pela janela, fazendo sombras na cómoda onde a nossa senhora permanece imóvel poisada na madeira velha de carvalho escuro.

Pelo espelho do guarda fatos Alzira parece não querer sair do sono. O corpo é pequeno para a cama. Como que parece uma criança.

O terço na mesinha de cabeceira é que lhe dá a idade. O copo de água ainda cheio. A água parece oscilar ligeiramente provocada pela brisa que entra na casa já velha.

As batidas do sino da igreja soam. São seis as batidas que marcam a hora de todos acordarem. É forte o toque no silêncio do quarto. O copo treme ligeiramente fazendo oscilar apenas a água.

Alzira estremece ligeiramente.

O levantar é lento. Como que sem razão.

A camisa branca de dormir encorrilhada e gasta cobre o corpo de Alzira, numa imagem que faz lembrar quando ela em miúda vestia a mesma camisa da mãe para brincar aos fantasmas com as irmãs. Veste o robe terminando a brincadeira.

A sua sombra apoiada pela bengala dirige-se para a porta do quarto.

## INT- CORREDOR-AMANHECER-COR

## O CAMINHAR DE ALZIRA

O corredor está agora um pouco mais iluminado pela luz, do que já é uma manhã.

No fundo do corredor pela ala esquerda Alzira entra levada pela bengala, interrompendo o silêncio sepulcral do vazio das duas paredes que o fazem estreito nas linhas, já não paralelas pelos anos que as foram deformando.

## INT - CORREDOR E QUARTO - AMANHECER-P&amp;B

## O QUARTO DE ALZIRA

## Silêncio

No corredor, uma estátua da Nossa Senhora reza num móvel velho, coberto por um croché desgastado. O espelho da parte superior do móvel deixa-nos ver luz que entra numa portada.

Lentamente o som do rezar um terço começa a ouvir-se. São várias vozes, umas atrasadas, outras rápidas demais.

A câmara foge da luz e entra no quarto de Alzira, pela porta que está ali ao lado do móvel.

O quarto está deserto. Agora duas camas de solteiro. Duas janelas ao fundo invocam luz pelos cortinados semi-transparentes. O movimento é lento parecendo buscar algo. Calmamente a câmara sobe e fica enquadrada de um guarda-fatos que está ao lado da cama, deixando ver outra imagem da Nossa Senhora, agora cercada por uma campânula de vidro. Flores de primavera cercam a campânula.

As vozes terminam o rezar. A luz invade.

## INT- COZINHA -AMANHECER-COR

## A COZINHA DE BEATRIZ

## Plano fixo.

A cozinha vazia. A pia pinga, um pingo lento. Pára. Silêncio. Volta a pingar mais uma vez.

A mesa simples de madeira, mal pintada de um amarelo claro, coberta por uma lona branca rompida. Nada está naquela mesa rectangular.

Uma janela e uma porta, que dá para a varanda exterior que se prolonga ao comprimento da casa, fazem anunciar um dia que começa.

Os pedaços da cozinha.

A pia cessa de pingar. Beatriz entra, em passos lentos na cozinha. Atravessa o centro com certa dificuldade apoiada na bancada, fazendo a boca rasgar expressões repugnantes. Ela também já velha, vestida em trajes humildes. Um vestido surrado, desbotado. Meias que vão até o joelho e umas pantufas peludas quase sem sola. Caminha lentamente até um extremo da cozinha e veste um avental. Uma máquina de lavar roupa ferrugenta, e um velho fogão que vai até ao tecto, de pé direito enorme como toda a casa. Não tem cerimónia alguma nos seus gestos. São lentos. Beatriz aproxima-se da janela, devagar (ficando aqui em close).

O respirar sôfrego e lento. Ela baixa-se, com dificuldade. Puxa um pouco para cima a barra do vestido. Sente o vento brincar com as suas pernas. É gélido, o vento. É necessário seguir.

Caminha na direcção oposta da janela e vagarosamente vai até ao frigorífico. Abre a porta e baixa-se com dificuldade pegando num pacote de leite.

Caminha de novo na direcção da janela(da câmara). Pousa o pacote de leite no longo balcão. Baixa-se para buscar uma cafeteira nas portas de armário que existem de baixo do balcão. Levanta-se e poisa no balcão a cafeteira. As portas deles estão já empenadas, apesar de terem um ar honesto. Os armários também são gente. Estica-se não mais de dois palmos para chegar ao armário de cima. As alturas mudam com o tempo. Antes era tão mais fácil chegar àquele armário.

Beatriz alcança, dentro do armário, duas canecas de loiça. Ela caminha até ao fogão, em direcção à câmara. Pousa uma ao lado da outra, simetricamente, na pia. Pega no pacote de leite e verte o leite na cafeteira. Quando a cafeteira fica cheia, poisa o pacote na pia outra vez. Retira uma caixa de fósforos do bolso do avental. Acende e leva ao fogão. Coloca em seguida a cafeteira no bico do fogão.

O rosto enrugado e de pele morta de Beatriz.

A chama na base da cafeteira. O fogo já não arde mas aquece.

O sol já ilumina bem a cozinha.

INT- COZINHA –MANHÃ-P&B

A COZINHA

Som de pássaros e vento bastante subtil.

Imagens da cozinha. A pia limpa. A torneira que pinga, um pingo após o outro. Um enorme molhe de flores na mesa. Outro molhe de couves secas, por lavar. O sol surge pela janela. O tempo do sol se levantar. Longo tempo, estendido.

O sol que entra pela janela iluminando a cozinha vazia.

É dia.

INT- COZINHA - MANHÃ - COR

O PEQUENO ALMOÇO

Sentadas em dois bancos baixos do mesmo amarelo mal pintado, Alzira e Beatriz tomam o pequeno-almoço. Dois pães. Duas chávenas de café com leite.

Uma porção de medicamentos ao lado da chávena de Beatriz.

Não se olham. Não se falam. Apenas partilham o mesmo lugar, o mesmo tempo, a mesma vida. Os seus pensamentos são de ódio silencioso. Um ódio de se aguentarem juntas uma vida, sem pedirem, sem o escolherem.

Comem pão. Beatriz molha o pão no leite de forma rude. O seu olhar é quase cruel. Alzira tem um ar doce e tenta mastigar. Leva tempo o mastigar de um pão, mesmo que embebido em leite.

Beatriz vai tomando os medicamentos fazendo expressões subtis de desagrado, seguidas de um murmuro de quem comeu algo cujo sabor não lhe assenta bem. Cada momento é seguido de um suspiro longo.

O silêncio de Alzira. Os seus olhos num infinito demasiado perto, por detrás de uns óculos. O olhar é enternecedor.

## INT- DESPENSA- MANHÃ - P&amp;B

## A DESPENSA

Uma sala longa, com uma janela ao fundo. Do lado esquerdo um longo móvel de madeira alto. Tiras de tecido grosso e velho fazem as vezes de uma porta. A madeira velha desgastada pelos que lá passaram.

Do lado direito, uma mesa de costura coberta por um pano rosa velho, que parece carmim, e uma outra mesa, onde se encontram víveres. Comida humilde. Laranjas, com manchas de sulfato, maçãs brilhantes, um garrafão de água.

Outra mesa e outra mesa até à janela.

A parede é acastanhada e suja. Já foi branca, as fendas e a humidade do tempo marcaram-na.

A câmara segue até à janela num lento e longo travelling.

A luz entra como se inundasse a despensa, a objectiva da câmara. Tudo parece luminoso.

## BRANCO.

## INT - DESPENSA - COR

## O RATO E A MENINA

Aquele quarto, que é a despensa, tem agora um ar mais tratado, menos levado pelo tempo. As mesmas laranjas e as mesmas maçãs na mesa. Uma miúda -Alzira- de uns sete anos, de vestido branco, come uma maçã sentada em cima de uma mesa. Olha pela janela. O barulho dos móveis parece segredar-lhe algo. Coloca o ouvido no tampo tentando ouvir o que lhe quer dizer a mesa.

Um rato passa entre móveis. A miúda assusta-se, saltando para o chão. O rato já se pisgou. Ela procura-o entre móveis, numa espécie de jogo das escondidas.

Não há já nada, senão o chão.

INT - SALA - MANHÃ - COR

A SANTINHA

Vozes imperceptíveis como almas vivas que falam ao ouvido de alguém.

Um copo de água, já algo sujo, ao lado da Santa. Do outro lado, uma vela acesa, que vai queimando a cera. A vela. Os fantasmas reaparecem. As fotos, velam a Nossa Senhora. O copo de água ao lado da Virgem.

Tudo em cima de um móvel. Um móvel de portas de vidro, cheio de copos e com o fundo em espelho. A luz reflecte no espelho, nos copos, criando variações de luz.

Um copo de água límpida é acompanhado na mão de Alzira que caminha com alguma dificuldade, em direcção ao móvel velho. Alzira chega até à imagem da Virgem Maria e retira o copo de água que ali estava. Troca pelo copo de água que traz consigo. Do outro a vela acesa vai queimando a cera. A vela. As vozes tornam a ouvir-se. As fotos, velam a Virgem Maria. A Nossa Senhora. Alzira benze-se já não chegando às extremidades da sua cruz. Com a idade, a cruz de cada um torna-se maior em proporção, definhando junto com o corpo. O automatismo dos gestos crentes. Segue em direcção à cozinha. As rachas da parede, uma a uma.

INT - SALA - MANHÃ - P&B

O SOFÁ DE ALZIRA

Alzira sentada num sofá antigo e desgastado. Dormita com o jornal ao colo. Os óculos são grandes em proporção com a face, sobre uma manta tricotada, já não existem regras sobre as horas de dormir. Uma corrente de ar que entra do corredor faz com que alguma porta ranja. Alzira desperta. E nesse gesto, apenas o abrir do olhos. Alzira abre os olhos. Acorda. Ela permanece sentada em silêncio. Que horas devem ser? Já é dia? Se pode ver o reflexo da luz no espelho que vem do corredor, já se deve aproximar o almoço. Alzira levanta-se, bem devagar por conta da dor nos ossos. Os anos passaram apoiada na bengala. Revela uma enorme corcunda. Já é dia?

Ela caminha em direcção à janela. Caminha revelando os outros móveis da sala. Fotografias, mantas, poltronas. A casa é algo cheia de objectos do passado. Memórias. Alzira alcança a janela e abre-a. A luz entra sem cerimónia na sala. Serão os fantasmas outra vez? Olha algo lá fora. Não sabemos o que é. Alzira não liga muito e segue de volta a caminhar pela sala, agora em direcção ao sofá.

É dia.

Ela apoia a mão no sofá e consegue, com alguma dificuldade, sentar-se nele. Os anos têm passado.

Senta-se. Chora. O choro já não é descontrolado. Antes foi. Agora as lágrimas caem dos olhos como um bocejo de sono faz abrir a boca. Retira um lenço da manga do casaco de malha, mal vestido. Tenta limpar as lágrimas como se a vergonha a assombrasse. Acende o candeeiro de pé, meio tombado por velhice. Pega num livro. Abre. Nas páginas já não interessam os números, já não interessam as frases. São palavras. Só o jogo de juntar letras interessa de novo.

INT- ESCRITÓRIO –MANHÃ -COR

A AULA DE PIANO

Os dedos de uma menina que tocam piano.

O rosto de uma menina -Alzira- de vinte anos alegre a tocar piano. O olhar aprovador de uma professora que marca o ritmo da música com a cabeça.

Uma senhora de quarenta anos junto à porta observa e escuta, como que encantada, a música.

INT - COZINHA - MANHÃ - COR

O CABELO DE BEATRIZ

Beatriz bebe um copo de água com vontade.

O Sol ilumina a cozinha. O seu cabelo mal pintado não consegue disfarçar as brancas. A sua pele enrugada.

Ela degusta a água. Gole a gole.

INT - SALA- MANHÃ - COR

O CHÁ DO MEIO DA MANHÃ/O PEDIDO DE CASAMENTO

Augusto sentado no mesmo sofá onde antes estava sentada a Senhora. A calvice e uma

face longa e larga.

Veste um fato elegante, um casaco de malha, uma camisa e uma gravata.

O sofá está agora menos gasto. A sala mais cuidada e limpa.

Alzira vem da cozinha com um sorriso sóbrio e um tabuleiro na mão. Uma caneca, uma xícara de chá e torradas. Poisa o tabuleiro na mesa.

É uma mesa quadrada, com quatro cadeiras. Uma em cada um dos lados. Madeira preta. Apliques doirados nas cadeiras, e rendilhados nas costas e base.

Augusto levanta-se em silêncio sentando-se na cadeira mais próxima e onde já se encontra o tabuleiro em frente.

Toma o chá sentado na mesa.

Alzira senta-se a seu lado.

Os movimentos são lentos e pautados.

Alzira olha a janela sem querer interromper.

O silêncio impera, interrompido pelo irritante mastigar das torradas. Foram muitos os chás feitos, os pequenos almoços do Senhor em silêncio, e o mastigar cada vez mais irritante com os anos.

A xícara vazia.

Augusto levanta-se. Coloca na cabeça o chapéu antes, cuidadosamente, poisado na mesa.

Sem pronunciar palavra, sai pela porta que dá para a cozinha, virando-se imediatamente para a porta de saída para a varanda.

Ao longe na cozinha, vê-se Beatriz a preparar o almoço. Beatriz parece não reagir também à passagem de Augusto. Mas mal sente que ele já saiu esboça um esgar de uma espécie de desdém encolhendo os ombros.

Alzira pega no tabuleiro e caminha lentamente para a cozinha. Pela janela vê-se

Augusto em contra-luz caminhando lento no sentido oposto à Senhora. Foram assim tantos anos. Um para um lado, outro para o outro.

A câmara aproxima-se, lentamente, do móvel de vidro ao centro da sala - uma cristaleira. A luz aumentando, gradualmente, a luz que os copos reflectem.

A câmara roda lentamente para o lado direito da sala.

Onde estava o sofá agora estão três cadeirões, dois individuais nas ponta e um mais longo ao meio, dispostas em forma de U, bem mais tratadas e de uma época anterior. Um senhor de cerca de quarenta anos na ponta. Na cadeira de dois lugares, a senhora e a menina da cena do piano (Alzira). Na outra ponta um rapaz de pouco mais de vinte anos (Augusto). Estão todos vestidos de domingo e bebem chá.

Augusto tímido só responde a cada pergunta do senhor, pai da Alzira. As duas mulheres no meio olham ora para um lado ora para o outro num movimento mecânico, como numa partida de ténis. Percebemos aos poucos pelas expressões que estão numa cerimónia de pedido de casamento. O sorriso da menina. A alegria da mãe. As mudanças de timidez para alegria e de volta para a timidez do rapaz. O ar sério e sempre igual do pai.

A mãe pega firme a mão da filha. O senhor levanta-se e aperta a mão do rapaz que segue os movimentos do futuro sogro e agradece baixando a cabeça. De seguida retira um anel do bolso, e pede autorização para o colocar.

Alzira levanta-se. Todos em pé. A mão de Alzira, onde o anel entra no indicador. O seu rosto feliz, os rostos felizes de Augusto e da mãe de Alzira. O pai de Alzira altivamente feliz.

INT - QUARTO DOS SENHORES - MANHÃ - COR

O ASPIRADOR

O barulho de um aspirador velho. Som ensurdecedor.

No canto do quarto dos Senhores, uma vassoura velha, um balde e um pano. Beatriz passa o aspirador na cama dos Senhores. Ela leva o aspirador aos cantos da janela, aspira em torno da janela, sobe até as cortinas que balançam com muita força. Variações de luz. As cortinas vão e voltam, saem para fora da janela. Faz-se um silêncio absoluto.

Beatriz sorri. Pousa o aspirador velho no chão. Ela senta-se na cama dos Senhores. Nos dois extremos da cama, há duas mesinhas de cabeceira, uma em cada lado. Beatriz, senta-se ao lado da mesinha do Senhor. Um par de óculos, um livro e um lenço. Ela toca com carinho nos objectos. Organiza-os. Talvez a ordem em que estavam e a que estão agora não façam diferença nenhuma. Mesmo assim, ela organiza.

O aspirador faz um último barulho ao desligar, quase como se chamasse Beatriz. Ela olha para ele desanimada. Porque ele a chama?

Levanta, pega o aspirador e volta a arrumar. O som ensurdecedor de novo. Ela faz um careta, desagradada. Abre o armário da Senhora. Diversas roupas. Ela aspira, roupa a roupa da Senhora, com muito cuidado.

Já são anos de devoção.

INT - COZINHA - MANHÃ - COR

O GATO

Alzira de pé na porta que dá para a varanda. Por mais que as suas roupas sejam velhas, ainda são alinhadas. Foi o que pensou quando se vestiu, pela manhã. Ela está de pé na porta que dá para a varanda. Brinca com o pé, que ora sai para fora da casa, ora entra na casa. Há alguma coisa de infantil nesta brincadeira. Pára um momento. Olha para fora, perde-se na vista lá de fora, estática. A verdade é que ela espera, ansiosa, a volta do Augusto. Que horas serão? Ela põe o pé para dentro e fecha a porta. Olha a cozinha. Olha a sua mão, já algo enrugada da velhice. Respira fundo.

Um gato chega aos seus pés. Não foi Augusto que chegou, mas o gato que se antecipou. Lambe as pernas de Alzira. Esta resmunga com ele algo sem percepção, lamentando-se das cócegas que o animal lhe faz.

SENHORA

MAU! MAU!

O Gato enrola-se no chão sobre o tapete de plástico que cobre todo o chão da cozinha. Ele parece já não ter idade para insistências. Se não querem a sua ternura, ele não insiste.

INT- COZINHA -MANHA-P&B

JULIETA E A LOIÇA

A água corre na pia. O bafo da água quente.

As mãos de uma mulher a lavar pratos. A espuma, de um qualquer detergente ou sabão, passa da loiça para as mãos.

Cada prato lavado é poisado pelas mãos na longa banca. A loiça é pouca. O pequeno almoço deixou esta réstia de loiça suja.

É a mulher, que cada manhã vem para cuidar do dia de Alzira desde que Beatriz foi para o lar, que lava aquela loiça. Julieta tem vestes pobres, mas modernas, cobertas por um avental de gola redonda sem mangas que tapa o corpo até aos joelhos. Pouco mais de quarenta anos, mas parece pouco cuidada. As suas acções são rápidas e automáticas. Pensar para quê? Os dias são iguais, e se pensar torna-se pior. Talvez, por vezes, tenha vontade de gritar. Mas controla-se como ninguém. O avental vai servindo para agarrar de quando em vez, tentando controlar o nervoso miudinho. Suspira.

Os gatos entram pela porta da varanda. Aproveita para estender neles a sua cólera, gritando com eles para que saiam pela porta que dá para a varanda. São frases que não se constroem.

Os gatos fogem como o diabo quando vê a cruz.

Julieta volta à pia. Passa as mãos no avental como se atenuando o molhado. A água corre e o bafo da água quente embacia a lente da câmara.

INT - ESCRITÓRIO - MANHÃ - COR

A ÚLTIMA AULA DE PIANO

Alzira, a menina de vinte anos, sentada de novo ao piano. O piano fechado. A professora entra no escritório acompanhada de uma empregada que lhe abre a porta e torna a fechar pedindo licença para o fazer. A professora cumprimenta a menina ao levantar desta. A cara um pouco triste da menina.

A professora pergunta-lhe se pode começar.

A menina abre o piano e começa a tocar.

A face ausente da professora. A menina começa a chorar. Pára. Fala que não consegue que vai ser a sua última aula, que depois de casar não vai voltar a tocar. E logo a seguir respirando fundo recomeça de novo.

Aos poucos a face da professora começa a perder a seriedade e a sua mão procura a dela. Deixa a menina terminar dolorosamente a música. A menina termina a música e a professora encosta a cabeça da menina no seu ombro.

INT-SALA - MANHÃ- P/B

A ESPERA

Alzira sentada no sofá. Parece dormir. Para quê estar acordada? É tudo uma espera. O respirar é suave.

O móvel da sala de madeira negra. Um telefone moderno, uma fotografia de Augusto e de Alzira com sorriso leve e algo forçado, sentados os dois na varanda da casa. Bibelots de prata bastante oxidados. Os seus lugares são marcados no móvel. Ninguém sabe há quanto tempo estão ali poisados.

Um gato preto dorme no sofá de dois. Era o sofá onde ela se sentava quando Augusto era vivo. Agora Alzira passou para o sofá de um, ao lado da porta e o gato já pode dormir naquele sofá. Uma almofada faz as vezes de um colchão e aquele gato descansa da noite.

Alzira acorda de leve. Olha o gato. Parece não querer sair do sonho. Aconchega levemente a manta. Esta quase não mexe ao toque daquelas mãos presas pelos músculos cansados, em que os dedos pouco mais são que meros prolongamentos sem formas definidas. Parecem ter ganho outra vida. Volta sem pressas ao sono. Os olhos fecham, a boca abre um pouco para ajudar a respiração.

A sala parece um local vazio. Não existe movimento, o corpo da Senhora pertence àquela sala. A luz que entra ilumina dois rasgos, um por cada janela.

INT -COZINHA -MANHÃ - P&B

O LUME QUE AQUECE O ALMOÇO AO SOL

Julieta cozinha no mesmo fogão. Tudo é pouco: os tachos ao lume, a quantidade de sopa na panela, os pequenos pedaços de um peixe em posta, as batatas na água.

Julieta é baixa e magra. Tem ritmos rápidos nas suas acções, despachada a fazer o almoço. O vapor que sai dos tachos.

O som do lume e da água a ferver passa para a sequência seguinte.

O sol já é forte. A luz permite ver toda a cozinha que de tons claros reflecte a luz que entra pelas quatro laterais da cozinha.

A luz passa a cor.

INT-COZINHA-DIA

OS OVOS

Beatriz um pouco mais nova entra com três ovos ainda com palha, acabados de retirar do galinheiro.

BEATRIZ

Ai...Ai...Meu nosso senhor me ajude...

O corpo de Beatriz move-se em direcção à banca. Passa os ovos pela água da pia.

Ao lado no fogão panelas com água que borbulham.

As mãos de Beatriz calejadas, quentes, já "queimadas" colocam calmamente os ovos na água que borbulha intensamente.

## INT. - CASA - DIA- P&amp;B

Sequência de planos de pormenores da casa. Os planos revelam lugares já vistos na casa. Agora aparecem sem elemento humano, tentando mostrar a vida humana que é transportada para os objectos, para as paredes. O som transforma-se em algo onírico. Sons dilatados, repetidos marcando uma espécie de compasso que ilustra a passagem do tempo por esses lugares.

NOTA: Mais sensações do espaço em causa do que uma ilustração fotográfica desse espaço, de forma mais abstracta de forma a buscar as sensações do lugar e não a sua materialização fotográfica de retrato em que o lado arquitectónico e decorativo levassem a uma clara noção do espaço e que o concretizassem a nível objectivo pela imagem.

## EXT- JARDIM- MEIO-DIA - COR

## VERÃO

Em primeiro plano um pequeno jardim, com rosas já muito abertas, feito de canteiros rodeados de passadiços de cimento. Grades negras cruzam na vertical uma estrada no centro do quadro. Ao cimo uma igreja .O Sol é forte. O sino toca o meio-dia. Um movimento intenso de carros que passam na estrada que divide o meio do quadro.

(movimento de câmara em travelling à esquerda)

O jardim passa a chão de cimento e vê-se o portão, no cimo de um pequeno lance de degraus, que faz terminar a zona de grades da casa, por onde abre a porta Augusto, agora um pouco mais novo com cerca de 50 anos. O mesmo estilo de fato. Bem aparentado, postura bem hirta, e uma mala na mão. Augusto entra e fecha o portão à chave.

O muro de cimento cria uma enorme zona de sombra e nela revela-se um pequeno jardim com o chão coberto de pétalas, lilás e brancas escondendo aquela espécie de labirinto.

No centro a magnólia coberta de folhas deixa agora perceber um pouco melhor o redor.

O jardim faz corredores de baixa altura.(a câmara circunda a árvore)

Começa a revelar-se, ao fundo, a casa onde se vê Augusto a subir lentamente as escadas e entrar por uma porta que leva ao longo corredor externo e lateral . A palmeira enorme não se modifica. O cão dorme ao sol, preso por uma trela a uma casota.

O movimento da câmara prossegue revelando montes ao longe e os campos da casa que se afundam progressivamente, até voltar ao pequeno jardim de passadiços e ao mesmo centro da primeira imagem, agora com a tomada de vista no sentido contrário e onde podemos ver em segundo plano a casa centrada no quadro. As quatro janelas com varandins de madeira . As persianas brancas subidas. As quatro janelas semi-abertas deixam ver o quarto e o escritório. As cortinas são agora de uma renda fina. O azulejo verde da casa.

O sino toca.

INT - COZINHA- ALMOÇO - COR

A GAIOLA e A CAL

Dois periquitos numa gaiola. De um lado para o outro procuram-se e fogem. Uma mão de criança agarra a cauda e exerce pressão sobre ela. Puxa-a com força. O periquito tenta se libertar e de súbito a criança larga-o, levando a embater na outra face da gaiola. A criança sozinha na cozinha, uma cozinha quase desfeita, com tachos no chão, tudo está desordenado, como se o caos ali se estivesse instalado. A cal desmantelada. Bocados do tecto que caem.

A criança repete o movimento de irritar os periquitos presos.

INT - COZINHA - ALMOÇO - COR

O COZINHAR ALMOÇO

Beatriz e Julieta preparam juntas o almoço.

Beatriz move-se com dificuldade e um tom de irritação. Sente-se que não gosta de Julieta pois ela parece estar a tirar o lugar dela. Beatriz não reconhece a incapacidade

física para continuar a fazer as suas tarefas.

Na enorme bancada a Beatriz desfaz em pedaços uma galinha morta com uma enorme faca. O fogão com dois panelões enormes de ferro e duas enormes colheres de pau poisados em cada um. O ar quente sai dos dois panelões. O remoinho da água quente.

Uma forte e violenta facada no pescoço da galinha. O braço da Beatriz parece ainda forte, como se mostrasse através da galinha a sua capacidade maior que a franzina Julieta que olha assustada para Beatriz. Não há qualquer relação de pena sobre o animal. É comida. Pega no pescoço da galinha e abre a torneira de água da pia. Sem grandes modos atira o pescoço para dentro de um das panelas.

Aumenta o vapor.

Os azulejos brancos e azuis da cozinha húmidos com a água que corre.

Uma nova facada forte. Sangue.

Silêncio.

INT - SALA E COZINHA - COR E P&B

ALZIRA PÕE A MESA

Augusto está sentada na poltrona. Lê o jornal. Veste uma camisa de manga comprida, uma gravata e umas calças de fato. O jornal é enorme tipo lençol e cobre quase toda a figura de Augusto, permitindo ver somente a cabeça calva coberta com uns óculos grossos.

Os pés de Alzira cobertos por uma pantufas, lentos mas marcados no soalho rangente coberto de alcatifa. Percorre a mesa.

Um barulho leve de uma toalha que se abre e depois se ajeita na mesa.

A câmara acompanha os passos de Alzira, num movimento circular em redor da mesa.

Os pés desaparecem e ficamos num pé da mesa.

A câmara fixa.

O pé da mesa em primeiro plano e ao longe, vemos a Beatriz na cozinha atarefada no fogão. Os seus movimentos são rápidos, pesados e bruscos. Vai entrando e saindo ao fundo quadro mostrando rotina, descontentamento e aborrecimento com a vida.

O som de um jornal a ser folheado. A alcatifa castanha que ocupa aquele chão.

Os pés de Alzira entram de novo em quadro agora cobertos por uns sapatos rasos pretos. As pernas com menos varizes, ligeiramente menos curvas.

O mesmo movimento de rotação a acompanhar os pés de Alzira.

O barulho da cerâmica a embater lentamente na madeira da mesa, induz Alzira a colocar os pratos nos respectivos lugares.

Ouvimos o passar de uma folha do jornal de Augusto permitindo ouvir só esse barulho da cerâmica a embater lentamente na madeira da mesa.

A câmara torna a parar no mesmo local deixando os pés de Alzira irem até desaparecerem e permitindo ver Beatriz agora ligeiramente mais nova com movimentos bastantes parecidos. A sua estatura não muda muito também. O som do jornal a mudar mais uma página. A câmara fixa espera.

Os pés voltam agora bastante mais jovens, menos rugosos, e com uns sapatos de tacão baixo.

O mesmo movimento de rotação em redor da mesa a acompanhar os pés de Alzira.

O tilintar dos talheres e do vidro dos copos a serem poisados na mesa. Os passos mais certos de Alzira em redor da mesa.

Novamente no mesmo lugar a câmara pára e os pés de Alzira começam a desaparecer ao longe pela esquerda do quadro.

Uma folha de jornal que ouve-se a ser passada.

O mesmo pé da mesa. Beatriz bem mais nova, bem mais rápida mas já com certos gestos de pouca vontade e alguns sons de queixumes.

De novo os pés de Alzira que entram agora como os pés de uma senhora quase menina.

Os sapatos bonitos e bem tratados

O movimento da câmara acompanha os pés de Alzira e o som de duas travessas a serem poisadas na mesa. O movimento pára num canto da mesa.

No centro um dos pés da mesa divide o quadro. Do lado esquerdo os pés de Alzira e uma cadeira que se mexe lentamente, do outro uma cadeira que espera por Augusto.

ALZIRA(off)

Augusto...

O som do jornal que se fecha, Augusto que se levanta, e os passos de Augusto até aparecerem em quadro com o mexer da cadeira do lado direito.

As duas cadeiras que se arrastam. Os pés, que agora com os corpos dos dois sentados, encolhem-se para trás.

A luz forte que entra por uma das janelas parece cortar o quadro na oblíqua colocando os pés de Alzira de um lado e os de Augusto do outro.

Ficamos no silêncio, somente cortado pelos sons dos movimentos da mesa, os talheres que batem na cerâmica, o mastigar pouco cuidado.

Os pés de Augusto não se mexem, os de Alzira que baloiçam de quando em vez ora tocando no chão ora indo para trás para o ar.

Ao longe, na cozinha vemos Beatriz só a almoçar na mesa da cozinha.

INT -SALA - TARDE - PRETO E BRANCO

O ALMOÇO

Alzira almoça só na mesa sentada no centro do quadro. A mesma mesa quadrada tapada por uma toalha branca e gasta.

O olhar de Alzira não tem direcção, em busca de um infinito enquanto coloca cada pedaço da sopa na boca. Os gestos de já dificuldade. Lentos.

A luz começa a subir de intensidade vinda das janelas que estão fora de campo e iluminam Alzira.

A luz invade. Começamos a perder a impressão na imagem.

Branco. Silêncio.

INT -SÓTÃO - TARDE - COR

O SÓTÃO E A VELHINHA

Uma menina de sete anos, Alzira, abre a porta do sótão devagar. Espreita pela porta. Olha as escadas íngremes com medo. Fecha a porta. Escuro. A porta abre-se muito devagar novamente. O rosto da menina amedrontado, parece a momentos ganhar decisão. Empurra a porta até onde consegue levando a porta a ficar entreaberta com pilhas de jornais, vassouras e objectos que não permitem a porta abrir na totalidade. O barulho do ranger da porta seguido do embater nos jornais Coloca um pé no primeiro degrau. Os degraus são gastos e rangem. Depois outro pé e outro. Pára e o rosto da menina tenta entender o que se passa lá em cima. A luz entre em raios na zona superior das escadas parecendo pairar por ali.

O som contínuo de um ranger.

A menina continua parecendo fazer-se acreditar de menos medo. Os passos difíceis dos degraus altos.

Agarra agora a mão ao corrimão de madeira.

A luz parece tornar-se mais sólida pelo pó que paira no ar.

O ranger da madeira contínua como um metrónomo.

A menina continua até ao topo das escadas.

Ao longe, após o corredor e uma porta, a luz entra entre as telhas criando linhas que se cruzam de forma pouco simétrica. A menina assustada continua agora sem saber onde segurar por término do corrimão. Encosta a mão à parede.

Pode ouvir-se baixinho o vento que entra ao fundo pelas frinchas das telhas.

A menina passa o corredor com uma porta de cada lado. Olha atentamente as divisões. Móveis velhos, livros empilhados, e retratos nas paredes de antepassados da criança.

Segue na direcção do ranger e da luz. Começa repentinamente a chorar sem parar o movimento.

Ao entrar na divisória uma velhinha baloiça numa cadeira de verga. A menina corre para ela. Baixa-se e senta-se soluçando e chorando no colo de velhinha. Ela segura-lhe a cabeça.

A luz que entra por entre as frinchas anuncia o som de relâmpago.

INT - SALA - TARDE - COR

FIM DO ALMOÇO DE AUGUSTO

PLANO FIXO

O som das panelas e da loiça que se lava.

O Senhor sentado na mesa sozinho. A mesa está já só com a toalha.

Augusto levanta-se sem grandes demoras e sai de quadro.

A mesa só com as poltronas ao fundo. A parede pintada até ao friso e depois o papel de parede que parece continuar até ao tecto.

Augusto passa entre a mesa e as poltronas já com o seu chapéu e de casaco vestido.

O som dos passos de Augusto que se afastam em direcção contrário ao quadro, em direcção à cozinha.

O som das panelas e de novo o som dos passos de Augusto agora na esquerda agora a percorrer a varanda aproximam-se e depois afastam-se até deixarem de ser escutados. O som de um portão que se abre e um sininho que fica a badalar com o bater do mesmo portão.

## INT-QUARTO DE BEATRIZ - COR

## A MÁSCARA

O som de um respirar forte. Um móvel repleto de fotografias e pequenos "souvenirs" dos mais diversos locais - todos eles tem motivos religiosos. As várias fotos uma a uma de todos os netos e filhos de Alzira.

Alzira, sentada numa cadeirão, constrói camisolas de lã. Os dedos das mãos já estão bastante tortos e curvos. Parecem ter ganho uma espécie de forma que potencia a velocidade daquele gesto, que se repete.

Beatriz faz nebulizações sentada num sofá, que parece pequeno demais para ela. A máscara que usa na cara estica a sua face. Um grande tubo cilíndrico de ar.

Uma criança sentada ao fundo em cima de um baú. Faz movimentos com o seu corpo em cima do baú que vai emitindo sons com os seus movimentos.

O ponto de vista da criança que olha as duas senhoras sentadas nas duas poltronas.

## INT - DESPENSA -COR

## A CIDADE PORTUÁRIA

A mão de Alzira bastante nova, mesmo antes de se casar. Tem um pincel na mão. e junta pequenas porções de tinta num pequeno painel simples de madeira. Tem uma tela esticada à sua frente entalada entre duas cadeiras nas laterais e um banco na base. Seguimos a sua mão que vai à tela, que volta à paleta. Os olhos cinzentos azulados de Alzira.

A tela onde se pode ver uma cidade portuária vista do mar.

Os olhos húmidos de Alzira.

INT - CORREDOR- TARDE- COR

A FILA PARA A DOENÇA

Uma fila de 5 crianças, 4 rapazes e 1 rapariga. Encostadas à parede de um corredor. Todas olham para os pés. No chão uma luz vermelha que sai pela frincha da porta que não chega ao chão. Alzira entra no quarto. A luz vermelha ilumina as faces dos 5 irmãos. A porta fecha-se e as crianças iniciam uma briga entre todos.

INT - QUARTO DAS CRIANÇAS - TARDE- COR

O SARAMPO

Dentro do quarto tudo são manchas negras em vermelho. Uma criança deitada, um homem de meia idade forte e calvo sentado na cama tem uma pasta aberta no chão.

Alzira e Beatriz esperam a decisão do médico.

A cara da criança manchada de pintas vermelhas.

O calor é intenso. As faces, os troncos, os bracinhos das crianças em suor, intenso. O sorriso delas agora é profundo silêncio. Uma por uma, deitadas em camas improvisadas de quase só colchão. O suor do calor no cabelo de uma criança.

INT- COZINHA -TARDE -COR

O VIDRO QUE SE MÓI

O rosto de Beatriz.

As mãos de veias salientes, e rugosas de Beatriz. Uma garrafa envidraçada de leite, é envolvida por um pano branco tipo lençol.

Um martelo de madeira de larga pega, e de aspecto compacto.

Estilhaços de vidro que vão sendo moídos envolvidos no pano. As mãos duras de Beatriz que mói esses vidros com um martelo de pau. O martelo faz cada vez os vidros mais pequenos.

As mãos abrem o pano.

Um prato com leite.

As mãos deixam cair os estilhaços no leite, que ficam a boiar, brilhantes pelo sol quente que bate, até começarem a afundarem-se no branco do leite

INT - ESCRITÓRIO- TARDE -COR

O NOVELO DE LÃ

Uma mesa de escritório de pau-do-brasil do lado esquerdo meticulosamente arrumada. Um candeeiro pequeno com uma abajur de renda. Um caderno enorme no meio fechado. Algumas canetas e um abre-cartas meticulosamente poisadas. Do lado direito do quadro um móvel alto fechado.

Ao centro ,Beatriz e Alzira na janela aberta, onde ao longe se vê a igreja. O sol quente lá fora parece invadir e coloca as duas figuras em contra-luz. Beatriz faz um novelo de lã. Os peitos enormes baloçam com o agitar dos dois braços que dão à lã. Alzira vai enrolando o novelo que cada vez é maior.

As duas não falam. Os movimentos são rápidos.

INT-SALA-TARDE-COR

O TAMPO DA MESA

A criança sentada na mesa da sala de jantar. A cabeça em cima da mesa com a orelha encostada ao tampo. Ao lado um copo de água. Ele bate com a mão no tampo. O som oco. O copo treme.

EXT- VARANDA - COR

O BALÃO DE S.JOÃO

Uma criança olha o fogo de uma sardinha que arde numa grelha. O plano move-se sempre em direcção à parede da casa. Beartriz com 20 anos move-se saindo da casa até à janela da cozinha. Ri-se como de perda pelos gestos dum miúdo que cai levanta-se e volta a cair na procura do equilíbrio da forma do levantar, do gatinhar à estabilização. Uma menina corre a entregar uma flor Às mãos da mãe Alzira. A flor que passa de uma mão À outra em forma de duas conchas.

O senhor Augusto sentado no banco olha a actividade das crianças. Duas delas ateam fogo sob o olhar do seu tio a um balão de S.João.

Conseguem atear. O balão arde e sobe. A câmara segue como um voo para o ar.

EXT- JARDIM- FIM DE TARDE - COR

OUTONO

Em primeiro plano um pequeno jardim, com rosas fechadas quase mortas, feito de canteiros rodeados de passadiços de cimento. Grades negras cruzam na vertical uma estrada no centro do quadro.

Ao cimo uma igreja. No adro um aglomerado enorme de pessoas vestidas de preto. O sino toca sem parar, o toque funerário. Carros parados em toda a rua. Pessoas que atravessam a rua ao fundo com ramos de flores enormes umas amarelas, outras lilás, parecem correr para não perder a hora do enterro. Vê-se o caixão a sair da porta da igreja. O padre vai a trás rodeado de dois sacristãos. É calmo o seu caminhar, opondo-se às tremuras dos filhos do morto que o seguram naquela cama fechada. O relógio marca seis horas.

(movimento de câmara em travelling à esquerda)

O jardim passa a chão de cimento e vê-se o portão, no cimo de um pequeno lance de degraus. Está aberto o portão, escancarado para trás. As folhas verdes no chão parecem fazer um caminho da casa à igreja. Uma mulher elegantemente vestida de preto corre nos seus saltos altos, tentando manter uma postura hirta, saindo pelo portão em direcção à igreja.

O muro de cimento cria uma enorme zona de sombra, quase breu e nela revela-se um pequeno jardim com o chão coberto de folhas escondendo aquela espécie de labirinto e criando um tapete naquele jardim

No centro a magnólia já totalmente despida. O jardim faz corredores de baixa altura.(a câmara circunda a árvore)

Começa a revelar-se, ao fundo, a casa a porta do longo corredor externo e lateral e por onde segue "a carpete de folhas verdes, folhagem. A palmeira enorme não se modifica. O cão parece perdido sem entender o que se passa. Preso pela trela não tenta sequer fugir, não ladra, observa sem entender, parecendo querer estar em vários lugares, mas completamente ciente da sua incapacidade.

O movimento da câmara prossegue no sentido contrário revelando montes ao longe e os campos da casa que se afundam progressivamente, até voltar ao pequeno jardim de passadiços e ao mesmo centro da primeira imagem, agora com a tomada de vista no sentido contrário e onde podemos ver em segundo plano a casa centrada no quadro. As quatro janelas com varandins de madeira . As persianas brancas subidas. As duas janelas do lado esquerdo abertas. Um adolescente que olha a igreja com as lágrimas correndo, imóvel, sem saber o que faz ali. Uma mulher chega por trás roda-o para o seu peito e afaga-o. As duas janelas do quarto fechadas. O azulejo verde da casa.

O sino continua a tocar.

INT.- QUARTO - FIM DE TARDE -COR

O CHORO

O movimento tenso e lento de Maria, filha de Alzira. Tem cerca de 50 anos. Veste de negro. Não consegue tomar conta dos seus actos. Pára com o aproximar de João, seu sobrinho e neto de Alzira. Abraça-se a ele. João parece forte na sua juventude, embora não saiba o que falar naquela situação. Abraça a tia numa forma de ganhar também ele força para passar aquele momento e dignificar-se pelo ser masculino que não pode chorar, não pode vacilar.

Maria depois do abraço de João segue na direcção da cama de Alzira onde está um André sentado na cama, abraçado à avó Alzira deitada. Ela chora compulsivamente. Ele

abraça-a sem nada dizer, como que atirado na cama para cima dela. O rosto de André que não pode chorar mas quer. Alzira que não pensa já. Só chora. Vestida

ALZIRA

Onde está o meu marido?(entre soluços de choro) Ele está aqui.

Maria tira o lugar a André puxando-o, abraça-o.

MARIA(ao ouvido de André)

Queres ir ver o teu avô?

André começa a chorar repentinamente como se a partir daquela frase tudo fosse permitido.

ANDRÉ

Não sei...

Maria encosta o rosto dele no seu ombro.

ANDRÉ

Sim... vou lá.

A câmara segue André lentamente e depois deixa-o sair do quarto ficando numa vela que arde em primeiro plano numa mesinha. Ao longe o espelho do guarda-fatos, onde se pode ver reflectido o quarto, com Alzira deitada. De um lado Maria que sentada lhe acaricia a mão, do outro uma senhora mais idosa, deve ser prima de Alzira pois as suas irmãs já morreram. Mantêm-se em silêncio, como se por entre as vestes negras escondesse já ter passado pelo mesmo momento e entendendo que não será palavra nenhuma que possa acalmar Alzira. A cama de casal. O corpo de Alzira é pequeno naquela cama. Chora compulsivamente. O corpo tem espasmos como se quisesse levantar-se mas não conseguindo.

INT -SOTÃO - TARDE - COR

A mesma menina, Alzira de sete anos de costas às cavalitas do pai. Os braços erguidos do pai fazem as mãos dele segurar nas mãos de Alzira.

Uma janelinha rectangular na altura de Alzira para onde os dois olham.

O pai fala do mar e da viagem para o Brasil que vai ter que fazer.

INT. - DESPENSA- FIM DE TARDE - COR

O BAÚ

Uma criança sentada no chão olha o interior de um velho baú.

A luz da janela é ténue e faz ver o pó que paira no ar. Toda a acção tem tons mortos até contrário.

Tem cerca de 7 anos, veste uma camisa de padrão escocês, uns calções de bombazina castanhos, com suspensórios cruzados. Os sapatos são velhos e gastos.

Um enorme barulho de piar de pássaros recém-nascidos vem de dentro do baú.

A criança procura uma posição cómoda no sentar como sentindo que aquela acção vai demorar o seu tempo, um pouco como um maestro antes de começar um concerto.

Um par de socas bastantes gastas e sujas de terra. Uma vassoura com o piaçaba gasto. Uma pequena balança de prato. As paredes cobertas por um papel com flores impressas.

Vários pintainhos movimentam-se de forma desenfreada dentro do baú. O chão deste é coberto com palha e destroços de comida de galinha.

A criança solta um tossido imitando um adulto. Tenta a atenção dos pintainhos para começar.

O chilrear diminui um pouco. A expressão dos olhos da criança mostra desagrado, com a ausência do silêncio.

Bate levemente com a mão no baú lutando pela atenção dos pintainhos. Estes soltam um

chilrear quase histérico, mas depois começam a silenciar.

A criança volta a bater no baú com mais força agora, levando o indicador da outra mão à boca em sinal de silêncio.

Novo chilrear agora finalizado com o silêncio.

A criança abre uma caixa branca de cartão simples, como uma caixa de sapatos. Pega um a um nos pintainhos e coloca-os dentro dessa outra caixa. As asas abanam e apesar da força de se tentarem libertar, a criança consegue coloca-los a todos.

A luz da janela diminui subitamente.

A criança regula a posição dos candeeiros, fazendo criar duas bolas de luz que apontam como dois spot-lights para o chão da caixa.

O baú assume a força de um palco de teatro; as luzes direccionais, dois candeeiros de postura regulável apontam para dentro dela. As paredes da dispensa iluminadas pela luz dos candeeiros.

Todos assumem protagonismo de espectadores.

O par de socas. A vassoura. As paredes. A balança. O pormenor dos objectos aumenta.

INT- FIM DE TARDE - CASA DE BANHO- COR

A TERRA

A casa de banho inundada da luz mel do fim de tarde. Pela janela vê-se o entardecer sem o sol apontado. Os raios ainda existem mas cruzam da esquerda para a direita da janela fazendo a paisagem ficar em contra luz por detrás daquelas cortinas brancas como véus. A janela aberta faz passar um leve vento que de quando em quando permite ver essa silhueta mais forte ao longe. Os campos. Os montes.

ALZIRA

(OFF- numa voz seca que chama as crianças pelo vão de escadas do porão)

Andreéééééé!!!!!!!Ó HUUUUUUGOOOOO!!!!!!!Venham para cima!!!!

As crianças sobem a correr. Os quatro pés com sapatos velhos entram para se lavar. A alcatifa que cobre o chão da casa de banho a cada passo acumula mais uma porção de terra.

A água límpida que sai da torneira do bidé.

Quatro pernas que quase parecem negras, começam a ser tocadas pelas mãos de Alzira já gastas. A pele da criança. A pele da idade. A cerâmica branca começa a perder o branco lentamente dando origem a um líquido cor da terra.

As duas crianças dão pequenos gritos de dor. Os cortes nas pernas provocados pelas silvas começam a aparecer libertando o vermelho.

INT-SALA - NOITE- COR

O PRESÉPIO

O som imenso de um grupo de pessoas que ri. O barulho de talheres e pratos.

Um presépio de barro. No centro o menino deitado. Maria que vela pela criança e José alegre. Somente dois carneiros. Uma tira de ornamentação doirada e reluzente contorna de forma estranha duas bolas prateadas que permitem ver em reflexo alguns dos presentes.

Alzira está na cabeceira da mesa, com o cabelo arranjado e um casaco azul mais bem apumada que o habitual. Olha sem falar. Esboça sorrisos sem palavras.

INT -COZINHA - NOITE - COR

A COZINHA DE NATAL

Na cozinha escuta-se o mesmo barulho da sala ao fundo e um enorme alarido de crianças.

Beatriz come na mesa de madeira. O rosto dela olha pelas crianças. A sua face parece

dura mas ao mínimo sinal deixa cair uma gargalhada

BEATRIZ

Ai que este rapaz. (tosse) é levado do caraças. Ai.... que eu não aguento.(enquanto coloca a mão no coração e suspira)

Beatriz ri.

EXT- JARDIM- NOITE - COR

INVERNO

Em primeiro plano, em contra-luz, um pequeno jardim, com roseiras somente de galhos e de espinhos, feito de canteiros rodeados de passadiços de cimento. Grades negras cruzam na vertical uma estrada no centro do quadro.

Tudo isto são só vultos. A luz vem da estrada e do adro vazio da igreja que está no cimo do quadro. No relógio os dois ponteiros sobrepostos apontam o doze.

(movimento de câmara em travelling à esquerda)

O vento abana ligeiramente os rancos daquelas roseiras.

A chuva começa lentamente a cair. Ligeiros chuviscos que se sentem com o aumentar do vento e são só perceptíveis nas luzes da estrada e ao longe na igreja branca que parece quase encandear.

O jardim passa a chão de cimento e vê-se o portão, no cimo de um pequeno lance de degraus. O portão fechado.

O muro de cimento cria uma enorme escuridão. O barulho do vento aumenta tornando-se medonho. A chuva parece acompanhar o vento e começa a cair aos cântaros. Revela-se em contra-luz o pequeno jardim de baixa altura. O barulho de alguns galhos que quebram. A imagem parece quase monocromática e a sensação quase de terror.

No centro a magnólia e os seus galhos. (a câmara circunda a árvore)

Começa a revelar-se, ao fundo, a casa, e a porta do longo corredor externo com um candeeiro aceso que permite definir a lateral da casa . A palmeira enorme intacta. O cão muito velho e encharcado não parece sequer importar-se com o vendaval que se põe. Preso pela trela não se protege na casota, não ladra, observa.

O movimento da câmara prossegue sempre na mesma velocidade, revelando montes ao longe e os campos da casa que se afundam progressivamente e onde se vê um enorme relâmpago que permite ver toda a a casa por breves instantes, seguido de um estrondoso som do trovão, até voltar ao pequeno jardim de passadiços e ao mesmo centro da primeira imagem, agora com a tomada de vista no sentido contrário e onde podemos ver em segundo plano a casa centrada no quadro. As quatro janelas com varandins de madeira fechadas com as persianas brancas corridas. O azulejo verde da casa.

O silêncio.

INT- SALA - NOITE - COR

OS FOGUETES

De costas, Alzira em pé no centro, e duas crianças debruçadas nas costas de duas cadeiras, olham pela janela da sala. Do lado direito a cristaleira. Do lado esquerdo uma televisão moderna que emite sem som um programa de final do ano. O som de um foguete. Lá fora pela janela aberta vê-se movimentação de pessoas. Escuta-se enorme algazarra. Grita-se pelo ano novo.

Os rostos de Alzira e das crianças são alumiados pelos rasgos dos foguetes que se vêem reflectidos nos óculos de Alzira.

Os três rostos siderados. A primeira criança, uma MENINA de menos de seis anos do lado direito de Alzira fecha os olhos a cada explosão de ruído e abre rapidamente como se estivesse a perder algo imprescindível. Tem duas tranças que baloiçam nos movimentos de cabeça que faz.

Um RAPAZ da mesma idade, com a boca aberta aperta o braço de Alzira.

A menina levanta-se e corre, saindo do quadro e parecendo ir-se juntar lá fora ao grupo, e é seguida pelo rapaz. Alzira só.

O olhar de calma, tranquilo, quase sem pestanejar.

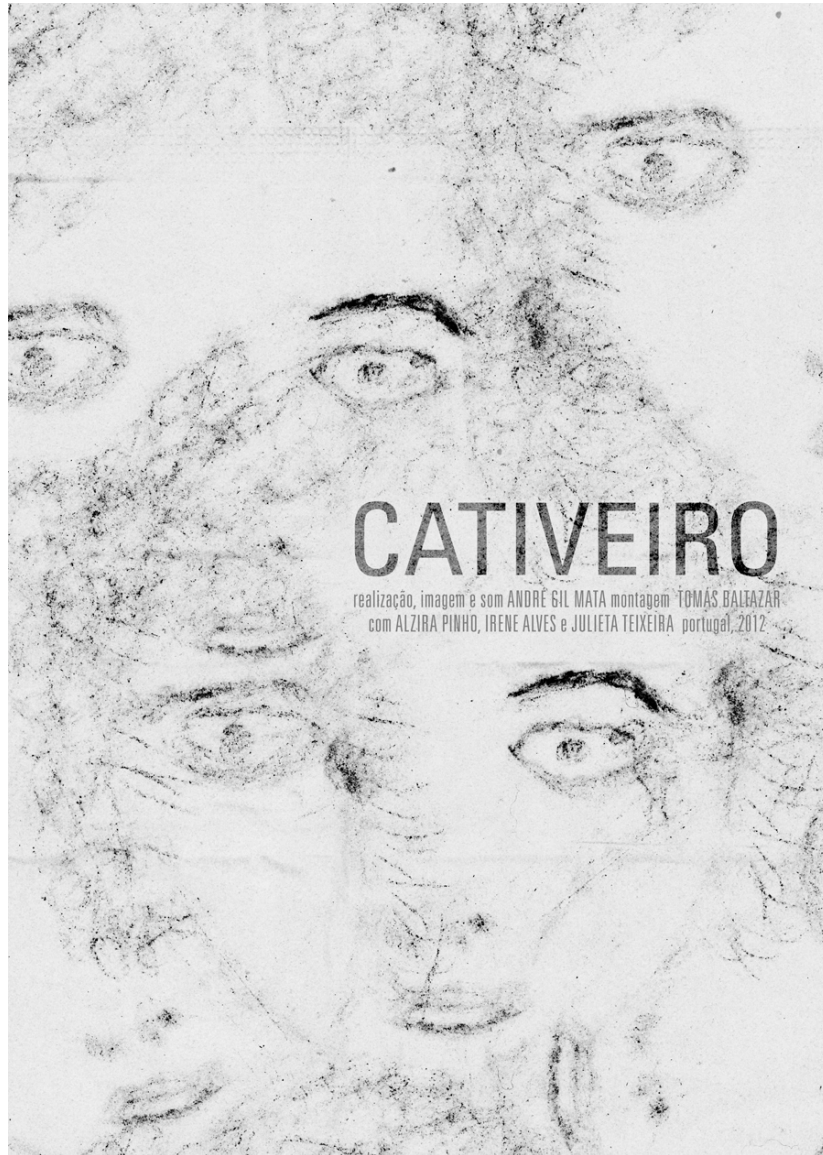
INT - CASA - NOITE

A CASA FINAL

CENA FINAL Um longo travelling pela casa que sai do quarto com a Alzira a dormir. A chuva lá fora é forte. Percorre as divisórias da casa numa espécie de reconciliação com os espaço. Uma dança calma. A casa vazia. Ninguém. As coisas nos seus lugares. Nada parece fazer mudar. Nada.

Ao chegar ao ponto extremo na cozinha, sai da escuridão e volta de novo a todo o mesmo travelling agora no sentido inverso. As pessoas estão lá. Imóveis. Cada um. Um por um. Como numa condensação do espaço e do tempo. Todo o tempo na mesma casa. Todos os diferentes personagens repetem as suas acções. Volta ao quarto. Ela dorme.

ANEXO II – CARTAZ DO FILME “CATIVEIRO”



Autoria do Cartaz: Joana Linda

## 7 - NOTAS

---

<sup>1</sup> A.A.V.V.(1974) – “Catálogo António Reis e Margarida Cordeiro – A Poesia da Terra”. Faro: Cineclub de Faro, 1997.

<sup>2</sup> (Bergson, 2006:65)

<sup>3</sup> Poema de Luís de Camões, intitulado "Aquele Cativa". Camões, L. (1953). Rimas. Editora UC Biblioteca Geral 1, 1953

<sup>4</sup> (Tolstói, 2010:15)

<sup>5</sup> “Why Hasn't Everything Already Disappeared?”, Jean Baudrillard, London: Seagull Books, 2009

<sup>6</sup> Tarkovsky fala-nos dessa mesma busca a um “tempo perdido” que o espectador de cinema procura: ““a comprar seu ingresso, é como se espectador estivesse procurando preencher os vazios da sua própria experiência, lançando-se numa busca do “tempo perdido”. Em outras palavras, ele tenta preencher aquele vazio espiritual que se formou em decorrência das condições específicas da sua vida no mundo moderno: a actividade incessante, a redução dos contactos humanos, e a tendência materialista da educação moderna.”(Tarkovsky, 2002:96)

<sup>7</sup> (Bachelard, 2008:23)

<sup>8</sup> Andrei Tarkovsky em “Esculpir o tempo” fala desse questão da observação no cinema: “Embora eu seja muito prudente ao fazer comparações com outras formas de arte, este exemplo específico da poesia parece-me muito próximo à verdade do cinema, com a diferença de que, por definição, a poesia e a prosa valem-se de palavras, ao passo que um filme nasce da observação direta da vida; é essa, em minha opinião, a chave para a poesia no cinema. Afina, a imagem cinematográfica é essencialmente a observação de um fenómeno que se desenvolve no tempo” (Tarkovsky, 2002:77)

<sup>9</sup> “The Architecture of Image- existencial space in cinema”, Helsinki: Rakennustieto, 2007

<sup>10</sup> Aqui faço chamar uma nota para o argumento do filme, em anexo, em que a igreja surge como primeiro elemento do filme, e que nos aparece a marcar o início de cada estação, surgindo simultaneamente como elemento de repetição e de mudança.

<sup>11</sup> (Bachelard, 2008:214)

<sup>12</sup> “The close-up has always provided a mechanism of delay, slowing cinema down into

---

contemplation of the human face, allowing for a moment of possession in which the image is extracted, whatever the narrative rationalization may be, from the flow of a story. Furthermore, the close-up necessarily limits movement, not only due to the constricted space of the framing, but also due to the privileged lighting with which the star's face is usually enhanced. Mary Ann Doane has pointed out that the close-up is a key figure for *photogénie*, the ecstatic contemplation of cinema in its uniqueness, and that the desire for the close-up has traditionally been marked by a rejection of narrative's diachronic structure in favour of the synchronic moment itself. The close-up is thus treated: ...as stasis, as a resistance to narrative linearity, as a vertical gateway to an almost irrecoverable depth behind the image. The discourse seems to exemplify a desire to stop the film, to grab hold of something that can be taken away, to transfer the relentless temporality of the narrative's unfolding to a more manageable temporality of contemplation." (Mulvey, 2006:163).

<sup>13</sup> "Kovács acrescenta que o cinema "moderno", que historicamente se afirmou a partir de 1958, com as primeiras estreias de *nouvelle vague* (mas que imediatamente se expandiu para cineastas como Bergson e Jancsó, Antonioni, Fellini, e depois para uma nova geração e de cineastas de "Leste"), operou essencialmente, no tocante à sua relação com a narrativa "clássica", uma ruptura com a sequência princípio-meio-fim, e que a sua estratégia consistiu, nessa matéria, em deixar do *plot* nas mãos do espectador, recusando-se a contar histórias "compreensíveis" e "atractivas" – atitude que se tornou mais radical a partir do início da década de 70." (Mendes, 2009: 89)

<sup>14</sup> (Synessios, 2001:11)

<sup>15</sup> "It gathers the themes they explored – childhood, war, artist's responsibility and his struggle, the human being's doubt, guilt and atonement – into one richly textured and resonant universe. It also concludes an aesthetic and emotional cycle of Tarkovsky's artistic expression, and heralds a new direction, one which he pursues in his last three films, *Stalker* (1979), *Nostalgia* (1983) and *The Sacrifice* (1986). *Mirror* is in many ways, Tarkovsky's most unfettered and inspired testimony to the existence of grace and harmony, faith and reconciliation, in a flawed and terrifying world, and a fraught and confused personal life. The three films that followed it, and which represents a trilogy of sorts, sound an increasingly desperate note in this regard." (Synessios, 2001:1)

<sup>16</sup> Espécie de casa de campo muito comum na ex-URSS, usualmente situada nas imediações das grandes cidades.

<sup>17</sup> (Gianvito, 2006:47).

<sup>18</sup> "(...) Índia Song estabelece um extraordinário equilíbrio metastável entre uma imagem sonora que não nos faz ouvir todas as vozes (in e off, relativas e absolutas, atribuíveis e não-atribuíveis, rivalizando e conspirando todas, ignorando-se,

---

esquecendo-se, sem que nenhuma tenha onipotência ou a última palavra), e uma imagem visual que nos faz ler uma estratigrafia muda (personagens que mantêm a boca fechada mesmo quando falam do outro lado, de tal modo que o que dizem já pertence ao pretérito perfeito, enquanto o lugar e o acontecimento, o baile na embaixada, são a camada morta que recobre um antigo estrato abrasador, o outro baile num outro lugar).” (1985, Deleuze, 327)