



## **ESCOLHA E REALIDADE**

**A criação de um meta-documentário**

**sobre a escolha na construção do cinema do real**

Trabalho de projeto

Mestrado em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico -

Especialização em Dramaturgia e Realização

DANIEL PEDRO DA CONCEIÇÃO MIRANDA DA SILVA

SETEMBRO 2025

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



## **ESCOLHA E REALIDADE**

**A criação de um meta-documentário**

**sobre a escolha na construção do cinema do real**

DANIEL PEDRO DA CONCEIÇÃO MIRANDA DA SILVA

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico - especialização em Dramaturgia e Realização, realizado sob a orientação científica de Fátima Ribeiro.



Notas prévias:

O presente relatório é escrito de acordo com o Novo Acordo Ortográfico, exceto no caso de citações que utilizem o Antigo Acordo Ortográfico. As citações em língua estrangeira ou são colocadas no original, ou são sujeitas a tradução da minha parte, com indicação do original correspondente em nota de rodapé.

*Para a minha filha Julieta*

## **AGRADECIMENTOS**

Aos amigos, que se colocaram no meu lugar para que este projeto pudesse existir: Arif Macaco, Mariana Sardinha e Yoncho Toninski.

Às famílias do Rife, pela generosidade em acolher dois estrangeiros nas suas vidas.

Aos meus familiares, pela sua inestimável ajuda neste ano de mudança, com o nascimento da minha filha, Julieta.

Ao meu pai, em particular, pela sua contribuição videográfica e escultórica.

À minha orientadora, Fátima Ribeiro, pelas preciosas indicações ao longo do projeto e pela sua boa disposição inspiradora.

Aos professores Joaquim Sapinho, Fátima Chinita, Marta Mendes, Fátima Ribeiro, Graça Castanheira e Catarina Mourão, pelo conhecimento que transmitiram, pela sua paixão pelo cinema e sobretudo pelas inestimáveis conversas e questões que me fizeram reflectir durante este tempo.

A todos os que tiveram a paciência de debater comigo sobre este tema, bem como pela sua generosidade em participar num filme que é também um reflexo deste tempo das nossas vidas.

À Mafalda e à Julieta por tudo o que são e significam na minha vida.

## **RESUMO**

Este relatório acompanha o desenvolvimento de um projeto fílmico intitulado “Pombo Perdido”, através do qual pergunto o que é a escolha da realidade no cinema documental.

O projeto, uma curta-metragem meta-documental - atualmente em fase de montagem - é sobre um realizador que faz um filme sobre possibilidades narrativas daquilo que documenta: a sua própria vida, o cultivo da cannabis no norte de Marrocos e o comportamento dos pombos.

Acompanhando o meu primeiro ano como pai, este trabalho é uma tentativa de reimaginação da realidade deste tempo concreto da minha vida, numa sucessão de variações, duplos e transgressões narrativas encaixadas *en-abyme*.

Reflexo de uma época profundamente narcisista, em que a câmara e o ecrã se tornaram ubíquos, o projeto que aqui apresento é a minha tentativa de figurar a escolha do real no cinema através de um objeto fílmico que nos sugere que a realidade é apenas uma invenção que reside em cada um de nós.

### **Palavras chave:**

Escolha; Realidade; Duplo; Meta-documentário; Perceção; mise-en-abyme.

## **ABSTRACT**

This report follows the development of a film project entitled “Pombo Perdido” (Lost Pigeon), through which I question what constitutes the choice of reality in documentary cinema.

The project, a meta-documentary short film—currently in the editing phase—is about a director who makes a film about the narrative possibilities of what he documents: his own life, cannabis cultivation in northern Morocco, and the behavior of pigeons.

Accompanying my first year as a father, this work is an attempt to reimagine the reality of this specific time of my life, in a succession of variations, doubles, and narrative transgressions embedded *en-abyme*.

Reflecting a deeply narcissistic era, in which the *câmara* and the screen have become ubiquitous, the project I present is my attempt to depict the choice of reality in cinema through a filmic object that suggests that reality is just an invention that resides in each of us.

### **Keywords:**

Choice; Reality; Double; Meta-documentary; perception; mise-en-abyme.

## ÍNDICE

RESUMO.....	7
ABSTRACT.....	8
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I: PRECURSORES E PERCURSORES.....	3
1.1 - Motivação, inspiração e finalidade.....	3
1.2 - Dúvidas e hesitações.....	7
1.3 - Verité e performance - da atração pela câmara ao duplo.....	8
CAPÍTULO 2 : PERCURSOS E PERCUSSÕES.....	12
2.1 - Enquadramento.....	12
2.2 - Percursões.....	13
2.3 - Descrição da montagem actual.....	17
2.4 - Reflexões sócio-biográficas.....	21
2.5 - Metodologia - do aprofundamento teórico à aplicação prática.....	27
CAPÍTULO 3: DIÁRIO DAS DESCOBERTAS.....	28
3.1 - Ver, ler, rever.....	28
3.2 - Estrutura, forma e Veículos.....	31
CAPÍTULO 4: CO-EXISTENCIAS E INTERFERENCIAS.....	37
4.1 - Duplos.....	37
4.2 - Família.....	41
4.3 - Miniaturas.....	42
4.4 - Ecrãs.....	42
4.5 - Espaços.....	43
CAPÍTULO V: IMAGEM E SOM.....	44
5.1 - Cinematografia.....	44
5.2 - Som.....	45
5.3 - Música.....	46
CONCLUSÕES.....	48
BIBLIOGRAFIA.....	50
FILMOGRAFIA.....	51
ANEXO I - TRATAMENTO.....	52



*“Numa máquina determinista não existe livre-arbítrio, embora uma decisão que se liberte da programação possa ser causada por uma “interrupção” proveniente do ambiente ou do próprio programa”.*

FEDERICO FAGGIN, Irreducible<sup>1</sup>

*“O mundo irreal dos duplos é uma gigantesca imagem da vida terra a terra. O mundo das imagens desdobra incessantemente a vida”.*

EDGAR MORIN, O cinema e o Homem Imaginário<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Federico Faggin, *Irreducible: Consciousness, Life, Computers, and Human Nature*. Winchester: Essentia Books, 2024, 61. Versão original: “Within a deterministic machine there is no free will, although a decision independent of the program could be caused either by an “interrupt” coming from the environment or from the program itself”.

<sup>2</sup> Edgar Morin, *O cinema ou o Homem Imaginário*, Relógio d' Água Editores, Lisboa, Setembro 1997, 49

## INTRODUÇÃO

O trabalho teórico-prático que apresento neste mestrado nasce da minha tentativa de compreender, interpretar e expressar este fenómeno da escolha do real a partir da minha própria experiência. É uma tentativa de reflexão, partindo e regressando a mim mesmo e às minhas escolhas.

Parto de imagens que criei inicialmente em Marrocos, com uma intenção documental, mas sem um sentido definido, e início um caminho de reflexão sobre aquelas imagens, procurando dar-lhes sentidos intencionais, forjando assim a minha identidade como criador do filme.

O projeto evoluiu e sofreu desvios consideráveis desde a sua génese. O que começou como uma sequenciação das imagens captadas em Marrocos em 2021, tornou-se numa reflexão consciente e transformou-se numa investigação íntima, especialmente a partir do nascimento da minha filha Julieta. O que era para ter sido uma coisa, tornou-se noutra. Foi este o motor da transformação do projeto, abrindo o caminho para pensar novas possibilidades.

O resultado é um filme, ainda em formação, que se assume como curta-metragem de pesquisa, em que o cinema é simultaneamente meio e mensagem. Este trabalho funciona como espelho e prolongamento de mim próprio, num movimento repetido de busca e reflexão, colocando o tema da escolha e do real numa narrativa meta-documental.

As páginas deste relatório são parte deste caminho de interrogação. Entre o texto e as imagens, fui construindo um processo de ida e volta, em que a escrita sustentou e prolongou a criação do filme. Procurei aqui articular as minhas questões pessoais com a necessária pesquisa bibliográfica e filmica, não apenas para enquadrar teoricamente o problema, mas para apoiar de forma concreta a prática criativa.

Neste deambular entre a imagem e a palavra dei forma ao objeto prático da minha investigação, cujas intenções, métodos e etapas tentarei clarificar neste relatório

Assim, no capítulo 1, apresento as motivações, referências e finalidades que sustentaram a minha investigação. A partir de experiências pessoais, de influências artísticas e teóricas, e do confronto com as circunstâncias do meu percurso, situo o projeto.

No capítulo 2, descrevo o processo de criação e organização do trabalho até ao ponto atual, articulando reflexão teórica e prática cinematográfica. Início pelo enquadramento do trabalho (2.1), e apresento as fases de desenvolvimento (2.2) que conduziram à sua concretização, descrevo a montagem no ponto atual (2.3), apresento algumas reflexões sócio-biográficas (2.4) sobre o tema da escolha a realidade nas suas vertentes teóricas, artísticas e pessoais, e, por fim, descrevo a metodologia adotada (2.3) ao longo do percurso criativo.

O capítulo 3 consiste num diário de descobertas cinematográficas (3.1), explorando aí temas filosóficos e estéticos sobre a construção do real no cinema documental, seguindo-se uma análise da estrutura, forma e veículos a que recorro para criar o filme (3.2), de modo a tornar clara a lógica por trás da divisão do filme em quatro blocos, cada um ligado a um duplo, explorando diferentes formas de relação com o real.

No capítulo 4 explico com maior detalhe a mise-en-scène (2.6), com destaque para os duplos (2.6.1), a família (2.6.2), as miniaturas (2.6.3), o ecrã (2.6.4) e os espaços (2.6.5).

No capítulo 5 estão explícitas as escolhas feitas nos campos da cinematografia (2.7), do som (2.8) — incluindo efeitos e ambientação — e da música (2.9).

No capítulo 6, apresento as minhas conclusões sobre o percurso feito, apontando para possibilidades de revisão e futuro aprofundamento do projeto.

## CAPÍTULO I: PRECURSORES E PERCURSORES

### 1.1 - Motivação, inspiração e finalidade.

*“A dependência da ideologia em relação às imagens e ao imaginário (um âmbito psíquico de imagens significativas em torno das quais se forma o nosso sentido de identidade) torna a imagem, a cópia, a representação e a semelhança uma categoria muito mais central e dinâmica do que Platão admitiria<sup>34</sup>.*

A percepção e a identidade não existem no vazio. São construções que resultam de um fluxo contínuo de imagens e representações - cópias, duplos, fantasmas e reflexos - que ativamente incorporamos e recriamos, atribuindo-lhes um sentido. É a este sentido que chamamos realidade, algo que parece existir fora de nós, mas que não é mais do que uma tradução interior, deslocada de um original inacessível.

Alguns momentos da vida podem dar-nos uma oportunidade para levantar o véu sob o qual permanecemos encobertos. Perante experiências inesperadas — uma lembrança súbita, uma alteração bioquímica, uma ruptura identitária — a imagem do real é colocada sob uma nova pressão, capaz de a transmutar. O real, visto pelo retrovisor, pode mudar radicalmente o seu sentido, revelando-se ser outra coisa bem diferente do que pensávamos.

Propondo-se desde as suas origens figurar a realidade, o cinema evidencia o paradoxo entre a objetividade da matéria e a subjetividade da sua figuração. Partindo de uma câmara, instrumento que fixa a luz (numa película ou num sensor digital), e terminando num ecrã (no

---

<sup>3</sup> Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Edição Kindle, Indiana University Press, 1991, 7.

<sup>4</sup> Texto original em língua inglesa: “The dependence of ideology on images and the imaginary (a psychic realm of significant images around which our sense of identity forms) makes the image, copy, representation, and likeness a far more central and dynamic category than Plato would have admitted”.

qual se projecta essa mesma luz depois de montada numa sequência de planos), o filme é o resultado de decisões humanas quando aquilo que é a realidade.

Cada plano, cada montagem, não são mais do que reflexos de intenções e modos de ver inteiramente subjetivos, expressões de quem se propôs a tarefa de construir a realidade através do cinema. Esta construção não é estanque. Pela projeção, torna-se também ela imagem, incorporando-se novamente no fluxo de onde partiu, num processo de retorno (*feedback*).

Dziga Vertov, um dos precursores deste modo de compreender o cinema, referia-a si mesmo como “cine-olho (...) máquina que mostra o mundo como apenas a máquina o pode ver”<sup>5</sup>.

(Dziga Vertov)



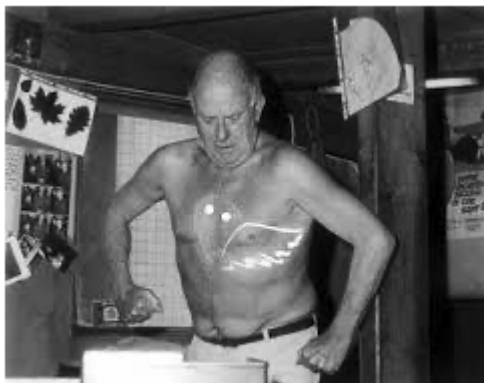
Para ele o cinema permitiria a revelar a vida em si mesma, “*a verdade através dos meios e possibilidades do filme*”, a chamada *kino-pravda* (“cinema-verdade”)<sup>6</sup>. Esta ideia de cinema-verdade foi fundamental também para Jean Rouch, precursor do mesmo caminho, e a quem recorro como inspiração ao longo deste projeto.

---

<sup>5</sup> Dziga Vertov, *Kino-eye, The writings of Dziga Vertov*, University of California Press, Los Angeles, 1984, 41. Texto original na versão citada: “I am the cine-eye, I am the mechanical eye, I am the machine that shows you the world as only a machine can see it”.

<sup>6</sup> Dziga Vertov, *Kino-eye, The writings of Dziga Vertov*, 8. Texto original na versão citada: “all methods and means that/might serve to reveal and show the truth.’ Not kino-eye for its own sake, but truth through the means and possibilities of film-eye, i.e., kinopravda (“film-truth”).

Combinando-a com o estudo antropológico no chamado “filme etnográfico”<sup>7</sup>, Rouch tornou mais clara a relação entre câmara, realidade e autor.



Ambos os autores compreendiam que a relação com a câmara não se reduzia a um aspecto meramente técnico. Nas suas obras era evidente que a escolha do meio, a forma, a mis-en-scene, e o método de representar o real, constituíam sempre partes essenciais da verdade da sua criação.

Em “Chronique d’un Été”<sup>8</sup>, referência a que recorro para compreender este tema, Rouch e Morin não só mostram as ferramentas de criação do filme no próprio filme (exibem microfones, câmaras, discussões entre realizadores e participantes), como colocam a discussão narrativa no interior da narrativa (os protagonistas, a dado ponto, assistem às suas próprias imagens, comentando o sentido que dali retiram).

Esta escolha de colocar o filme enquanto processo, dentro do filme enquanto projeção, é um modo de deixar clara a existência de um processo de criação intencional, negando a possibilidade de confundirmos o que vemos com algo que não seja uma escolha dos autores.

A revelação do mecanismo, ou do método, porém, não são suficientes para diluir o poder da imagem e fazer o espectador compreender aquilo que vê como um simulacro, cópia de uma cópia, tradução exterior de um processo de reflexão interior. Aliás, Rouch não se livrou de ser acusado de construir narrativas que refletiam mais a sua perspectiva do que a experiência autêntica dos participantes - algo que, ironicamente, mostrava nos seus filmes.

---

<sup>7</sup> Jean Rouch, *The câmara and Man*, Official Jean Rouch Tribute Site, 5.

<sup>8</sup> Jean Rouch e Edgar Morin, realizadores, *Chronique d’un Été* Paris: Argos Films, 1961

Antecipando o advento do vídeo portátil<sup>9</sup> Rouch anteviu o nosso tempo: hoje, qualquer pessoa filma e difunde a sua própria narrativa em tempo real, através de um smartphone. Tornamo-nos duplos através do ecrã-câmara (o smartphone), movendo o real para o interior da narrativa fílmica, ao invés de tentarmos criar a narrativa fílmica com o real (tarefa que se afigura cada vez quimérica).

A escolha do real é hoje colocada nas mãos de milhões de seres humanos, produzindo um deslocamento maioritariamente inconsciente. Continuamos a falar de realidade, de senso comum, de verdade objetiva, quando, na verdade, vivemos no interior de um algoritmo, de projeções subjetivas constantes, incompatíveis entre si, num processo de feedback a tal ponto acelerado que se torna invisível. Vivemos a cópia de uma cópia, onde o cinema se tornou em mais um artefato cujo sentido parece cada vez mais reduzir à repetição de uma fórmula de repetição.

É perante este cenário - e circunstâncias concretas que adiante desenvolvo em mais detalhe), que pergunto então o que é a escolha do real. A escolha, colocada perante o *feedback* em que ela ocorre, tenta que essa pergunta ganhe contornos mais definidos e precisos, ao longo deste processo.

O meu objetivo (não tanto o meu projeto) é simples: apenas começar a exploração deste tema, através de um objeto prático. Neste caminho, é impossível não dar relevância ao nascimento da minha filha. O seu crescimento, o seu primeiro ano de vida, acompanha o decurso do projeto, tornando-se evidente para mim a necessidade de compreender a questão da escolha real através de um objeto artístico centrado na minha experiência pessoal.

Neste objeto procuro apenas colocar a pergunta e comunicar apenas uma “ilusão da verdade”<sup>10</sup>, afastando-me de qualquer desejo concreto de encontrar respostas.

---

<sup>9</sup> Jean Rouch, *The Camera and Man*, 12.

<sup>10</sup> Andrei Tarkovski, *Esculpir o Tempo*, Ed. Martim Fontes, São Paulo, 2002, 99.



(Com a Julieta - Agosto de 2024)

## **1.2 - Dúvidas e hesitações**

Durante o período de investigação, fui frequentemente confrontado com dúvidas sobre a capacidade de compreender o fenómeno que procuro apreender, e sobre a possibilidade de expressá-lo através do cinema.

A consciência da minha ignorância sobre este tema foi aumentando à medida que obtinha mais conhecimento. O meu objeto foi apenas ganhando contornos mais definidos no meio das contradições, das mudanças de rumo e das dúvidas que surgiram ao longo do caminho.

Este projeto foi “um espaço para imaginar novos modos de subjetividade e novas maneiras de as representar”<sup>11</sup>, no caminho de interrogação sobre o real. Apesar de todas as hesitações, o percurso que percorri, motivou-me a continuar a prática, fazendo das dúvidas, erros e mudanças de direção uma parte do processo de aprendizagem e crescimento. Trabalhei, assim, a partir das limitações do meu conhecimento e das condições concretas da vida, reconhecendo que estas restrições moldaram as escolhas que fiz no projeto.

As referências principais, no campo do cinema, foram realizadores que exploram criticamente a relação entre cinema e realidade, refletindo sobre os modos de seleção e construção do real.

Dziga Vertov, como referi acima, com o conceito de cine-olho; Jean Rouch, e o cinema-verdade; mas também Chris Marker, no cinema reflexivo. Por outro lado, fui também buscar inspiração a autores de ficção que se debruçaram sobre este tema, como Paul Verhoeven (*Robocop*) e Alain Resnais, (*O Meu Tio da América*).

No campo teórico, fui sobretudo influenciado pelo pensamento de Marshall McLuhan na sua obra seminal “*Understanding Media: The Extensions of Man*” (1964), tendo tido especial interesse pela sua ideia do meio como mensagem.

Recorri, por fim, à literatura científica, destacando aqui as obras de Federico Faggin, Donald Hoffman e Henri Laborit, para ampliar a minha compreensão dos temas da percepção, consciência e a construção da realidade.

### **1.3 - Verité e performance - da atração pela câmara ao duplo.**

Tendo crescido nos anos 80, na era do vídeo, a câmara aparece na minha vida como objeto formativo da identidade. É um objeto usado pelo meu pai para filmar a família em momentos lúdicos, ou dias importantes. É através da câmara que o meu corpo se transporta para o ecrã, um espaço mágico que se destaca do real.

---

<sup>11</sup> Eric Ames, *Ferocious Reality*, The University of Minnesota Press, Minnesota, 2012, 276.

Cresço entre a vontade de compreender o que é o Direito (por influência materna) e uma paixão pelo cinema, que vejo sobretudo em casa, no formato vídeo (VHS alugados num clube local, perto da casa dos meus avós).

À medida que fico mais velho, cresce em mim a vontade de filmar, de me colocar atrás de uma câmara. Em 2003 essa intenção é materializada. Estou a terminar o curso de Direito quando compro a primeira câmara de vídeo, com a qual faço os primeiros filmes - sobre os meus avós.

A câmara é um meio para reter a memória e é quase apenas nesse sentido que a uso. Com o tempo, porém, o ato de filmar revela-me outra coisa: atrás da câmara consigo situar-me perante o mundo: transformo-me num espectador-participante. Ganho desta maneira a permissão para entrar em mundos de outra forma inacessíveis, justificando a presença e tornando-me quase numa espécie de homem invisível.

Nos anos que se seguem, abandono a carreira jurídica. A ideia do direito é substituída pelo desejo de filmar, quase sempre, coisas *reais*. O meu padrão é este: por um lado, algo desperta em mim um interesse que me motiva a filmar (fazendo-o sem grande preocupação em termos de finalidade); ou, por outro lado, filmo projetos de terceiros, sob uma intenção que não é minha.

É neste contexto que se inicia o projeto que resulta nesta investigação. Estamos em 2021, e encontro-me a viver em Copenhaga. Pedro Narra, um amigo e fotógrafo de profissão, convida-me para o acompanhar ao norte de Marrocos, local onde tinha estado alguns anos antes, durante os meses de inverno.

Pedro tem como projeto fotográfico retratar modos artesanais de extração de haxixe, estabelecendo alguns contactos nas montanhas do Rife, onde fotografá a sementeira da cannabis durante o inverno.

Hesitante, aceito o convite. É uma deslocação arriscada, feita para um local ermo, onde se desenvolve uma atividade considerada crime pela lei Marroquina. Porém, a curiosidade é maior do que o receio.

Opto por uma câmara *mirrorless*, acompanhada de um microfone de lapela, um pequeno microfone shotgun, duas objetivas (25mm e 50mm), uma pequena *gimbal* e um tripé.

Não faço grande investigação prévia (um erro), pois penso apenas viajar por aquela região de Marrocos e captar o que ali encontro. Quero seguir a intuição, permanecendo móvel e inconspícuo, mas ainda assim mantendo-me capaz de criar imagens ricas em detalhe, com possibilidade de manipulação em pós-produção.

No primeiro dia de viagem, ainda em Chefchaouen, encontramos-nos com Youssef, familiar de produtores de haxixe. É ele o ponto de contacto com a região. Partimos para as montanhas no dia seguinte.

Durante os dias que seguem, filmo um pouco de tudo: plantas, animais, transformações, ritos e pessoas. A minha escolha é mais motivada por princípios estéticos do que por qualquer ideia narrativa consciente - estou apenas a filmar aquilo que consigo ver.

A generosidade de quem nos acolhe é imensa. Não só nos permitem dormir na sua casa, como nos deixam fazer imagens do quotidiano sem grande restrição. O mesmo não sucede nos campos vizinhos, mais amplos e onde a produção se faz em escala. Aí, não podemos filmar, sob pena de nos colocarmos em risco.

Mais tarde, compreendo que parte da hospitalidade não é totalmente honesta. Há, afinal, uma esperança de receber uma contrapartida monetária - algo nunca mencionado diretamente pela família, mas que nos é dito, à despedida, por Youssef.

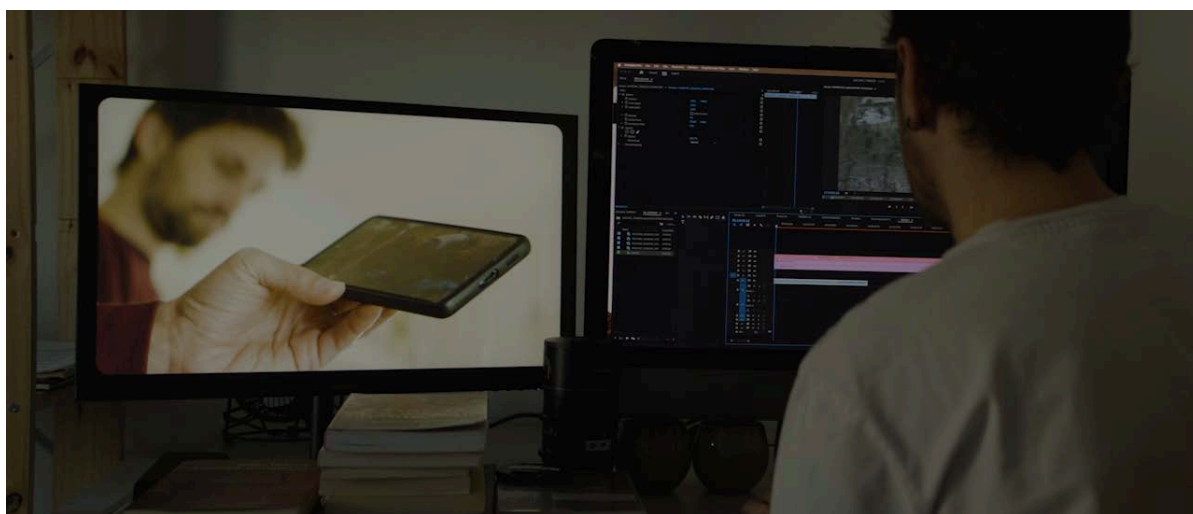
Esta revelação afeta a minha crença sobre aquilo que testemunho. Quanto teria sido real, quanto seria apenas performance?

Quando regresso a Copenhaga, tento fazer as primeiras montagens do material, permanecendo estas dúvidas por resolver. Descubro, porém, que não consigo aceitar nenhuma solução de montagem. Começo a compreender que o problema não é apenas a autenticidade. A questão que me paralisa é mais profunda: não sei sequer o que penso sobre a realidade daqueles dias.

Como posso então justificar a intenção de fazer um retrato a partir dali? Até onde é legítimo apresentar uma narrativa daquelas pessoas como um documentário? A minha visão do mundo (feita, maioritariamente, de inconsciente) alcança a realidade dos representados de forma autêntica, responsável e não destrutiva? Ou devo assumir que tudo foi, afinal, uma performance?

É pouco provável que consiga respostas a estas perguntas. E, no entanto, durante a paralisia decisória que me afeta, alguma coisa permanece latente nas imagens. Elas contêm significados, apenas não os consigo decifrar. São precisos alguns anos para regressar a este material. Percebo, ao longo do percurso de reflexão, que qualquer tentativa de fazer um filme com esta matéria sem uma *performance* não me permite expressar as contradições que ali existem.

A minha vida, entretanto, toma um rumo diferente e inesperado. A minha filha nasce (uma nova vida que eu não prevejo) e o seu crescimento acompanha agora o meu processo de interrogação. O meu tempo livre torna-se mais raro. O meu espaço de presença geográfica desloca-se novamente para Portugal, especificamente para a minha terra natal, o Barreiro. A escolha do real relaciona-se agora com as mesmas imagens, mas de uma forma inesperada e imprevisível. Da atração pela câmara como máquina do tempo, à sua conversão em manto de invisibilidade, penso agora no cinema como forma de figurar a minha paralisia na definição da escolha do real.



(Observo-me a ver a montagem do filme)

## CAPÍTULO 2 : PERCURSOS E PERCUSSÕES

### 2.1 - Enquadramento

O trabalho de projeto que trago a este mestrado tem como título provisório “**Pombo Perdido**”. Trata-se de um filme meta-documental, em fase de montagem, com duração de 22m:40s, no qual me interrogo sobre a escolha do real, articulando os seguintes elementos: **i)** imagens recolhidas por mim nas montanhas do Rifé, em Marrocos, junto dos cultivadores de cannabis; **ii)** imagens da minha infância no Barreiro, cidade onde vivo e onde decorre parte do filme **iii)** imagens feitas no decurso da investigação, centradas no meu apartamento, no Barreiro, **iv)** imagens de pombos, feitas da minha janela e na Sociedade Columbófila do Barreiro; **v)** vários discursos não diegéticos, alternando entre experiência pessoal e um relato científico sobre o condicionamento da percepção.

Assumo aqui um entendimento amplo de meta-documentário, enquanto género fluido, capaz de acolher simultaneamente a imagem sem intenção de interferência, mas também a imagem abertamente construída, como via para figurar uma forma de verdade. Nesse sentido, recorro a várias estratégias de encenação e construção narrativas que tornam evidentes a minha intervenção — iluminação controlada, colocação da imagem dentro do software de edição, uso de lentes anamórficas, recurso a movimentos de câmara planeados e estáveis — contrastando-as deliberadamente com uma abordagem crua e, aparentemente, intuitiva das imagens de Marrocos. A adesão ao documentário “*enquanto conceito ou prática, [que] não ocupa um território fixo*”<sup>12</sup> é, assim, pensada como uma declaração de intenções, consciente da longa tradição do género enquanto espaço de questionamento e transgressão das convenções narrativas.

---

<sup>12</sup> Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, 12.

## 2.2 - Percursões

Numa primeira fase de execução do projeto, dedico-me a rever todo o material filmado em Marrocos, procurando novas possibilidades narrativas - sobretudo aquelas que me permite recolocar as imagens no interior de um filme focado na construção do real através do cinema.

Ao rever estas imagens, no contexto de formação da minha identidade como pai, dou atenção aos momentos que figuram relações familiares (cenas entre pais e filhos).

Reconhecendo a importância da imagem na formação da identidade, decido também rever cassetes VHS gravadas pelo meu pai no início dos anos 1990. Este regresso às imagens da infância serve como ponto de partida para organizar o pensamento sobre o que pretendo realizar, tanto em termos narrativos como formais, para figurar a escolha do real no cinema.

Na proposta de projeto, a ideia apresentada aproxima-se do conceito musical de fuga: três montagens do material de Marrocos, conjugadas numa metanarrativa em que eu próprio surjo como realizador. Essa estrutura procura reproduzir o funcionamento da fuga, retomando e contrapondo temas, desdobrando-os em diferentes vozes que, no seu entrelaçar, se revelam como um autorretrato.

Nesta linha, as primeiras tentativas de montagem não incluem qualquer ideia de duplo. Nessa fase, imagino o filme como um exercício de auto-retrato performativo, em que me represento diretamente. É com essa intenção que me filmo em diversas ocasiões, tentando registar a minha presença diante da câmara enquanto o projeto ganha forma.



(Autoretrato)

Este rumo do filme, no entanto, altera-se. Tenho dificuldade em encontrar alguém que me filme com frequência. Compreendo também que não consigo filmar-me em todas as cenas que quero incluir no filme.

Este problema é resolvido de uma forma espontânea. Penso primeiro na hipótese de ser representado por uma atriz, minha conterrânea, Mariana Sardinha. Pela mesma altura, maio de 2025, recebo a notícia da vinda a Portugal de dois amigos próximos — Yoncho Toninski e Arif Macaco — e imagino uma nova possibilidade: peço-lhes para tomarem o meu lugar diante da câmara, transformando-os a todos em duplos.

Após esta decisão, escrevo um tratamento (Anexo I) no qual faço um esboço de toda a sequência narrativa. Este tratamento serve como guia para as filmagens, mas também como mapa para a nova montagem das imagens de Marrocos.

Aos poucos, o filme afasta-se da figura da fuga para se aproximar da ideia de multiplicidade ou variação: em vez de repetir e contrapor temas, procuro figurar diferentes modos de ser e de escolher o real a partir de diferentes pontos de origem.

A presença dos duplos permite-me situar-me novamente atrás da câmara, numa zona de invisibilidade, sendo agora representado por um *alter ego* que se desloca ao longo do filme.

As novas cenas são gravadas durante os meses de Maio e Junho, no Barreiro, fase em que o projeto muda de título. Inicialmente designado por “Fuga”, passa a ser “Fruto do Acaso”. É esse título que vemos surgir duas vezes durante o filme.

Embora fundadas na minha realidade, as cenas são abertamente ficcionais na sua *mis-en-scene* e sentido narrativo. Quero figurar situações concretas da minha vida através de expressões poéticas do meu processo. Filmo, assim, em espaços interiores da minha casa — o escritório, a cozinha (com particular atenção à janela) e a sala —, mas também em vários exteriores: o campo que liga a minha casa à estação fluvial, as ruas do centro histórico, o pombal do columbófilo Carlos Silva, o interior do barco, um supermercado e o rio Coina.

A rodagem é aberta à espontaneidade: dos atores - com a sua capacidade de interpretar e transformar (à sua medida), as indicações fornecidas para cada cena - e do próprio espaço em que as cenas decorrem - filmo em espaços públicos, sem controlo daquilo que sucede ao nosso redor.



(A gravar uma cena com Arif Macaco)

Gravamos quase sempre poucos *takes*, assumindo os imprevistos e as variações inesperadas como parte boa do processo. Do ponto de vista técnico, trabalhamos frequentemente em duo: sozinho perante os atores, acumulo as tarefas de realização, iluminação, captação de som e operação de câmara.

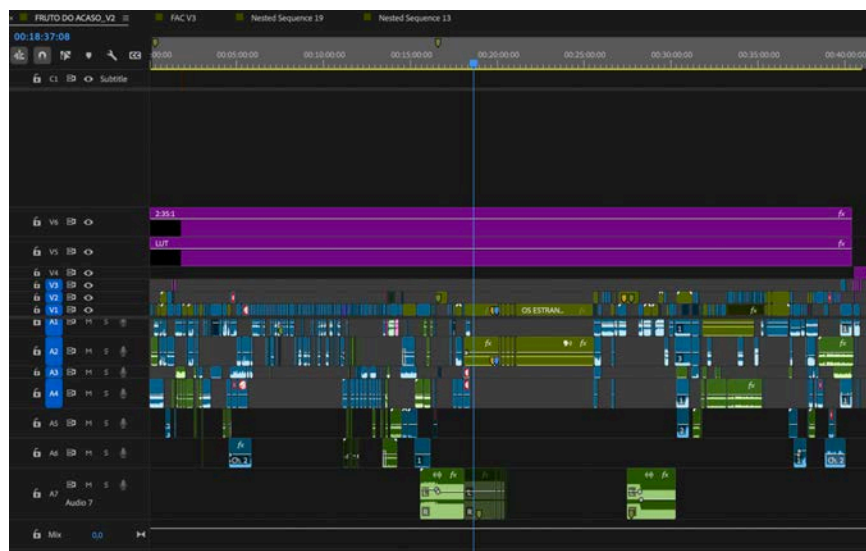
Uma vez filmadas, as cenas são inseridas na montagem e regravadas novamente através do ecrã do computador, multiplicando-se em camadas — cenas dentro de cenas, imagens de imagens. Dou ali também aos atores a possibilidade de ver as imagens de

Marrocos, filmando-os nesse gesto e considerando o seu *feedback* no processo de desenvolvimento do filme.

A ideia de criar esculturas tridimensionais dos nossos corpos surge numa fase já adiantada do desenvolvimento. Nasce de uma sugestão do meu pai, que por essa altura tenta digitalizar Julieta. A tentativa falha totalmente: o tempo de exposição exigido é demasiado longo para um bebé. No entanto, esse falhanço abre espaço para a imaginação: considero a criação destes objetos e a inclusão no filme destas representações, bem como do processo..

Realizamos a digitalização no meu apartamento, tornando-a visível no filme. Para isso, utilizamos a tecnologia LIDAR<sup>13</sup>, forçando-nos a uma quietude rigorosa durante a captação. Esta exigência de imobilidade é uma significativa, refletindo-se nos bonecos, personagens não vivos do documentário, colocados diante de ecrãs onde o filme se repete.

Concluídas as filmagens, reinicio a montagem do projeto. Na primeira tentativa, mantenho-me próximo do tratamento escrito, mas elimino grande parte do material de voz off, bem como de elementos textuais..



(primeira montagem, após as filmagens de 2025)

---

<sup>13</sup> De acordo com a wikipédia esta é uma “tecnologia óptica de [deteção remota](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lidar) que mede propriedades da luz [refletida](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lidar) de modo a medir a distância ([distanciometria](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lidar) ou ranging) e/ou outra informação a respeito de um determinado objeto distante”. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lidar>

Nessa montagem, com cerca de quarenta minutos de duração, torno-me mais consciente das tensões entre as diferentes camadas do filme, permitindo-me estabelecer relações inesperadas entre tempo, espaço e personagens.

Descubro que a combinação de camadas distintas não só reforça o tema da escolha do real, como também pode oferecer ao espectador múltiplos pontos de entrada na narrativa, abrindo espaço para interpretações diversas.

No entanto, após rever esta montagem com a minha orientadora, compreendo que o filme é mais ambíguo do que esperava. Sem uma voz off, ou qualquer cena em que se revele o sentido da minha proposta, o filme é opaco.

Na montagem que se segue, decido remover algumas cenas e acrescentar outros elementos. Adiciono então também uma voz não diegética (a minha), onde declaro intenções e comento descobertas que faço ao longo da narrativa. Faço-o num improviso, procurando quebrar rítmicas tradicionais, assumindo tonalidades e uma forma de discurso que não me é natural.

Reformulo também nesta segunda montagem os segmentos de Marrocos, tornando-os mais próximos de uma intenção específica e consciente. Por fim, reformulo o bloco final do filme, deixando mais clara a repetição do meu caminho e o crescimento de Julieta ao longo do tempo do filme.

### **2.3 - Descrição da montagem actual**

Na sua montagem actual, o filme inicia-se com o **Duplo 1 (Mariana Sardinha)** a ser digitalizado pelo meu pai, Pedro Silva, através de um scanner 3D.

Em voz off, digo que este é um filme sobre um tempo da minha vida, tempo que precisa de ser figurado através de duplos para que eu possa compreendê-lo.

Vemos então, em sequência, quatro bonecos, todos com uma camisola vermelha com o nome “Ruli” (alrunha da minha filha), filmados com uma lente macro, em plano aproximado, de costas para a câmara, com um ecrã em pano de fundo.

Neste ecrã, vemos pombos, dentro de gaiolas de transporte. A voz off de **B. F. Skinner** (1904-1990), pergunta se um pombo sabe ler. Explica de seguida que o pombo foi condicionado a reagir a um símbolo, repetindo um comportamento através de uma recompensa.

O **Duplo 1 (Mariana)** está na cozinha, a olhar para fora. Junto a ela está a minha gata, Cleo, no chão, a comer. No escritório, o programa de montagem corre a sequência em que o **Duplo 2 (Arif Macaco)** filma pedaços de frango. Vemo-lo, no ecrã, nos mesmos espaços em que situamos o Duplo 1. O Duplo 1 entra então na sala, interrompe a sequência, dirige-se para a rua. Ali, perdido nos seus pensamentos, parece lembrar-se de alguma coisa.

Cortamos abruptamente para a noite. Em plano aberto, Mariana (Duplo 1) caminha em direção aos barcos, iluminada por uma luz direta e acompanhada pelo som das “Pombinhas da Catrina” cantadas por Arif, o Duplo 2.

Em plano médio, sem revelar a cara, vemos Mariana (Duplo 1) sentada no interior do barco, com um smartphone nas mãos. Vemos no ecrã uma paisagem de Marrocos. Entramos agora no mundo das plantas de cannabis.

Em plano aberto, o plano é preenchido por estas plantas, que se agitam levemente com a brisa do nascer do sol. No solo, um galo dá bicadas nas plantas. **Hassan** (nome fictício), envergando um boné que diz “Police”, está com o seu pequeno filho, **Omar** (nome fictício), a ceifar marijuana. Karim (nome fictício), está também a trabalhar no seu terreno, preparando plantas para a secagem. Ouve-se um barulho (não diegético). Karim, para o fazia, dirigindo-se para a fonte do ruído. Junto a um barracão, uma menina, **Khadija** (nome fictício) está à espreita. O barulho aumenta. A porta abre-se e Hassan saí para o exterior, carregando um cabrito nas mãos. Debaixo de uma árvore, o cabrito é morto por Hassan e Karim.

Fátima, Nádia (outra familiar) e as meninas, preparam-no para poder cozinhar. Omar, entretanto, desce por uma janela no cimo da casa, sendo amparado pelo seu pai. Os dois afiam um pequeno machado.

Hassan, senta-se diante de uma fogueira, observando a cabeça do cabrito que ali é cozinhada. Karim, entretanto a sós, fuma um cigarro junto às plantas que secam no chão.

Cai a noite. Fátima e Omar fazem pão. Karim extrai haxixe num tambor, cujo ritmo se propaga no silêncio da noite. O som de uma buzina traz-nos de volta ao rio Tejo.

No interior do barco, vemos o Barreiro e o Duplo 2, que dorme com um telefone nas mãos.

A voz de Skinner retorna, explicando a intenção subjacente a todos os movimentos de um pombo. Vemos homens a recolher amêijoas no rio, através da minha janela da cozinha. Em voz off, sugiro novas formas de ver as coisas.

O Duplo 2 surge de repente, movendo-se num andar dançante pelas ruas do Barreiro, visitando um supermercado, filmando frango, preparando um abacate, comendo e fumando enquanto vê *Ghost Dog*. Senta-se, por fim, à mesa de montagem. Ali, percorre o filme, mostrando-nos no ecrã imagens de pombos e de mim (Duplo 4) na cozinha da minha casa. Em voz off, convido o espectador a revisitar o que tínhamos visto. O Duplo 2 reinicia o playback, recolocando a narrativa em Marrocos.

A câmara desloca-se por uma estrada num terreno desértico, ao som de uma oração, vindo da rádio. Abruptamente, passamos para um plano interior. Pedro Narra fotografa um enorme pedaço de haxixe. De seguida, Pedro é deslocado para uma praça de ChefChaouen. Fotografa, sem notar que um homem o observa (e a mim) à distância.

Passamos para o interior de um carro, conduzido por Pedro. Ao som das variações Goldberg (na minha interpretação ao piano), Pedro chega à casa da família que tínhamos antes visto. Ali, já de noite, fotografa as crianças na cozinha e as plantas que circundam a casa.

Nasce o dia. Youssef dorme, ao relento. Pedro ajuda Karim a preparar a seca das plantas. Pedro fotografa também, enquanto eu me coloco dentro do plano, participando também na preparação das plantas.

Pedro vai a outra casa. Ali, conversa com Youssef, dirigindo-o enquanto tira fotografias. Youssef deixa-se fotografar sentado num burro carregado de cannabis.

Pedro e Karim comunicam usando uma mistura de línguas e gestos, a fim de compreenderem o que é afinal o Kif de Marrocos.

Bouchra é retratada por Pedro enquanto segura um pequeno cabrito no seu colo. Ouvimos novamente as Variações Goldberg.

Após esta sequência, voltamos ao Duplo 1, que está agora a ser digitalizado pelo mesmo processo que vimos na abertura do filme. Em voz off, sugiro que o tempo é a causa da confusão entre o real e o imaginado e que no tempo dos ecrãs a confusão é total.

Na cena seguinte, o **Duplo 3 (Yoncho)** dorme no sofá, na sala. Na televisão passa o início de Robocop.

O Duplo 3 (Yoncho) desperta do seu sono, levanta-se, desliga a televisão e sai da sala.

Sentado à mesa de edição, escuta a voz de **BF Skinner** (diegeticamente) a falar da transição dos pombos para os humanos, sugerindo que um pombo se pode tornar num jogador patológico, tal como uma pessoa.

O Duplo 3 (Yoncho) está agora num pombal. Ali, aprende sobre pombos com **Carlos Silva** (Columbófilo), que lhe explica o processo de domesticação do pombo. Fala-lhe sobre pombos perdidos, pombos que, por algum motivo, são interrompidos na sua missão e que encontram uma nova vida numa qualquer vacaria.

Vemos o Duplo 3 (Yoncho) novamente na sala de montagem. No ecrã do seu computador está uma imagem vídeo de si próprio no pombal, com binóculos a olhar para si mesmo. Em off, eu canto as pombinhas da catrina, enquanto o Duplo 3 corre perdido, no descampado em junto à estação fluvial do Barreiro.

Youssef regressa no interior do ecrã do Duplo 3. De costas para nós, diz-nos que no futuro nada irá mudar ali. A sua narração é agora acompanhada por imagens da minha infância, filmadas pelo meu pai (**Pedro Silva**), em Portugal, no início dos anos 90.

A minha infância é agora vista ao som de uma narrativa trazida por Youssef, que nos fala da vida no Rife, onde as pessoas plantam marijuana, mas são pobres. A montagem justapõe a esta narração imagens do meu passado. Esta sequência termina com um jovem Daniel de 8 ou 9 anos a agitar uma cassete VHS.

Estou agora à janela, novamente no presente, recorrendo a um plano semelhante ao utilizado para a cena com o Duplo 1 (Mariana Sardinha). Tenho a minha gata ao colo.

Daniel 3 (Yoncho) canta em bulgaro as pombinhas da catrina. Percorro o mesmo descampado trilhado pelos meus duplos, usando a mesma camisola vermelha. Ouvimos a minha voz a dar direções a Yoncho sobre como cantar, enquanto vemos as primeiras imagens da minha filha, recém nascida.

Regressa a minha voz off, onde reconheço que enquanto pensava sobre o que é a vida, a vida apareceu-me à frente, aconteceu. Mantenho, por fim, a confusão narrativa en-abyme com BF Skinner em off a negar a possibilidade de escolha, remetendo-a ao domínio da ficção.

Por fim, Julieta gatinha em frente às miniaturas 3D de todos os duplos, posicionadas em frente a uma versão miniatura de uma televisão onde é projetado o início do filme.

## **2.4 - Reflexões sócio-biográficas**

*“Today, after more than a century of electric technology, we have extended our central nervous system itself in a global embrace, abolishing both space and time as far as our planet is concerned. Rapidly we approach the final phase of the extensions of man - the technological simulation of*

*consciousness, when the creative process of knowing will be collectively and cooperatively extended to the whole of human society, much as we have already extended our senses and our nerves by the various media*<sup>14</sup>.

No meu tempo de vida, o que acontece pode sempre ser revisto para lá da memória, contando que exista uma imagem registrada, que assim nos permita repetir o passado no presente.

Talvez isso explique, em parte, o retorno que caracteriza este projeto e a ligação que encontro entre o tema da imagem e a escolha na percepção do real.

Ao tornar-me pai no decurso deste projeto, tornou-se mais clara a necessidade de olhar para mim como parte do processo de criação de uma realidade que, à primeira vista, era apenas exterior. Fazendo-o através dos outros, projetando-me nas suas interpretações, obtenho um reflexo deslocado, permitindo assim abrir caminho à descoberta de outras possibilidades do real.

Recordo aqui, nesta linha de pensamento, o mito de Narciso. Segundo a interpretação que dele faz Marshall McLuhan, Narciso confunde a sua imagem, refletida na água, com um *outro* que não ele mesmo. A extensão e repetição da sua imagem colocam-no num estado de narcose (de dormência perceptiva), tornando-o incapaz de reconhecer o seu reflexo. Narciso não é livre, mas sim escravo de uma repetição que não consegue reconhecer, “*servomecanismo da sua própria imagem, prolongada ou repetida*”<sup>15</sup>.

Para McLuhan, a ideia fundamental contida neste mito é a de que os seres humanos vivem “*fascinados por qualquer extensão deles mesmos, em qualquer material que não eles*”

---

<sup>14</sup> Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: McGraw-Hill, 1964, Critical Edition, Editada por W. Terrence Gordon, Gingko Press, 2003, 5.

<sup>15</sup> Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: McGraw-Hill, 1964, Critical Edition, Editada por W. Terrence Gordon, Gingko Press, 2003, 61. No original: “The Youth Narcissus mistook his own reflection in the water for another person. This extension of himself by mirror numbed his perceptions until he became the servomechanism of his own extended repeated image” The nymph Echo tried to win his love with fragments of his own speech, but in vain. He was numb. He had adapted to his extension of himself and had become a closed system”.

*próprios*”, sendo incapazes de reconhecer o seu próprio reflexo nessas extensões. Quaisquer prolongamentos perceptivos, segundo McLuhan, forçam o nosso sistema nervoso a auto-amputar-se, como reação ao sobre-estímulo provindo das extensões do corpo.

No mundo do ecrã, a mediação sensorial torna-se omnipresente: a nossa existência afastada de um ecrã é hoje quimérica, e o corpo humano — bombardeado desde antes do nascimento por imagens e dispositivos — transforma-se num reflexo de si mesmo, sendo incapaz de compreender a situação em que se encontra.

Ao reconhecer na tecnologia da imagem a criação de uma realidade narcísica, reflexo de quem somos, tento figurar esta auto-amputação, criando o filme como retrato da realidade que experiencio: uma realidade reflexa, caótica, ambígua e fragmentada.

A câmara e os ecrãs fazem parte do filme porque este não se limita a representar o real diante da câmara, antes coloca a câmara e o ecrã de volta ao real, convidando-nos assim a refletir sobre aquilo que conhecemos de nós mesmos no mundo. “Na era elétrica, vestimos toda a humanidade como nossa pele<sup>16</sup>”.

É neste contexto que procuro pensar na liberdade e na sua relação com o real recorrendo para isso a algumas obras que tomo como referência.

Henri Laborit, afirma que a liberdade apenas começa onde acaba o conhecimento. Segundo ele “*não há nada que o homem livre deseje tanto como ser paternalizado, protegido pelo nome, o eleito ou o homem providencial, a instituição, pelas leis que foram estabelecidas pela estrutura social de dominância para a sua proteção*<sup>17</sup>” E o homem “*livre de se submeter ao conformismo do ambiente, emproa-se, ostenta as suas condecorações ao peito, pavoneia-se e pode assim satisfazer a imagem ideal que fez de si olhando para o seu reflexo, como Narciso, na superfície transparente de um ribeiro. Esse reflexo é a comunidade humana a que ele pertence que lho devolve*<sup>18</sup>”. A liberdade, pensada assim, “*concebe-se apenas pela ignorância daquilo que nos faz agir*<sup>19</sup>”.

---

<sup>16</sup>Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: McGraw-Hill, 1964, Critical Edition, Editada por W. Terrence Gordon, Gingko Press, 2003, 70. No original: *In the electric age we wear all mankind as our skin*”

<sup>17</sup>Henri Laborit, *Elogio da Fuga*, Edições 70, Coimbra, Agosto 2023, 101.

<sup>18</sup>Henri Laborit, *Elogio da Fuga*, 102.

<sup>19</sup>Henri Laborit, *Elogio da Fuga*, 103.

Giorgio Agamben, por sua vez, introduz uma ideia particularmente provocadora: nada nos torna “*mais pobres e menos livres do que [o] afastamento da impotencialidade. Aqueles que estão separados daquilo que podem fazer, podem, contudo, ainda resistir. Eles podem ainda “não fazer”*”.<sup>20</sup>

No campo da filmografia, descubro também um laboratório privilegiado de reflexão para perceber como construir o real. Seleciono aqui algumas das obras que tenho como referência durante este período de criação do trabalho. Cada um destes filmes torna-se uma experiência distinta, quase como capítulos de um diário de aprendizagem, onde cada visão me obriga a questionar não só o que vejo, mas como vejo.

Em *Primary* (1960) a câmara parece-me, inicialmente, apenas seguir a ação. No entanto, compreendo depois que o que acontece é um modo subtil de dirigir o meu olhar para determinados gestos e reações. Mesmo quando penso que estou a assistir a algo espontâneo, apercebo-me que estou a ser guiado pelo realizador.

Em *In the Company of Men* (1969), as cenas em que os trabalhadores negros e supervisores brancos confrontam preconceitos são especialmente marcantes. Sinto que a minha leitura destas interações é moldada pela presença de Greaves e da equipa, e percebo como esta mediação altera o que entendo por realidade social. Torna-se mais claro que a percepção do real depende sempre do enquadramento, das ferramentas que alguém coloca à minha disposição e da forma como me apresento tanto perante o sujeito que filmo, como enquanto espectador.

---

<sup>20</sup>Giorgio Agamben, *On What we can not do*, Ed. Stanford University Press, California, 2011, 45. No texto original: *Nothing makes us more impoverished and less free than this estrangement from impotentiality. Those who are separated from what they can do, can, however, still resist; they can still not do*”.



*O meu tio da América* (1980)

Outra referência filmográfica marcante para este projeto é “*O meu tio da América*” (Alain Resnais, 1980). Regresso a este filme várias vezes. Em cada visualização, a minha atenção é dirigida a aspectos diferentes do filme. Esta obra é aquela me mais me parece tornar palpável a tensão entre a possibilidade de liberdade, a certeza do condicionamento e o meio como mensagem. Faz-me questionar a minha capacidade de agir livremente na escolha do real, mas serve também de inspiração para criar um filme fora dos padrões narrativos convencionais.



“F for Fake” 1973.

Finalmente, sou inspirado também pelo filme *F for Fake*<sup>21</sup>, onde Orson Wells combina truques de ilusionismo, histórias sobre falsificações e reflexões sobre a própria criação cinematográfica. Percebo aqui que aquilo que aceito como verdade ao longo do filme depende tanto da forma como a história me é apresentada, como da confiança que deposito no narrador.

É um momento decisivo, em que compreendo que o real que percebo é sempre filtrado pela narrativa, perspectiva e escolha do sentido, sendo a crença na autenticidade da imagem e na intenção do realizador um aspecto inultrapassável da experiência do filme.

Ao longo destas aprendizagens, começo a perceber padrões que se repetem: observar não é nunca passivo; requer atenção, hesitação, e disposição para duvidar. Cada filme é uma oportunidade de perceber a minha própria participação na construção dos filmes, de questionar as minhas interpretações e de reconhecer que aquilo que aceito como verdade depende de escolhas, de contextos e de mediações que não domino e que, muitas vezes, operam de forma subconsciente.

---

<sup>21</sup> Orson Wells, realizador. *F for Fake*, Films de l'Astrophore, Janus Film und Fernsehen, 1973

## **2.5 - Metodologia - do aprofundamento teórico à aplicação prática.**

A metodologia que sustenta este projeto é sobretudo uma de movimento duplo e complementar: por um lado, o aprofundamento teórico, por outro, a sua aplicação prática no contexto específico da criação do objeto fílmico.

Em contraponto com a revisão do material filmado, faço um percurso de revisão crítica de alguma literatura sobre cinema documental, realidade e representação, com particular incidência nas obras de autores como Bill Nichols, Dziga Vertov e Jean Rouch.

Em paralelo, alargo a pesquisa a outros campos do saber: da filosofia existencialista e fenomenológica de Jean-Paul Sartre, à reflexão crítica sobre a condição humana em John Gray; das propostas de comunicação e interação de Paul Watzlawick, às abordagens sociológicas de Henri Laborit; das teorias cognitivas de Donald Hoffman às perspectivas da física contemporânea desenvolvidas por Federico Faggin.

Este cruzamento de áreas disciplinares possibilita-me enquadrar melhor a complexidade do conceito de realidade e de escolha, revelando uma multiplicidade de formas de perceber, organizar e representar o mundo.

Ganho consciência de uma profusão de conceitos estruturantes— como “cinema-verdade”, reflexividade, condicionamento, ou ilusão perceptiva — que servem de guia conceptual para pensar as escolhas tomadas ao longo do processo criativo.

A segunda etapa corresponde à aplicação prática deste quadro teórico, traduzida em decisões concretas de filmagem, de montagem e de construção narrativa. Este processo não se limita a aplicar mecanicamente as referências estudadas, mas procura, pelo contrário, confrontá-las com a experiência, as condições de produção e os limites materiais disponíveis.

A metodologia assume, assim, um carácter de descoberta, em que a prática se configura como um espaço de verificação e tentativa: testar a expressão através do gesto de filmar, observar os efeitos das escolhas realizadas e, a partir dos resultados objetivos, reavaliar o projeto.

## CAPÍTULO 3: DIÁRIO DAS DESCOBERTAS

### 3.1 - Ver, ler, rever.

*“A ilusão mais perigosa de todas é a de que existe apenas uma realidade. Aquilo que de facto existe são várias perspectivas diferentes da realidade, algumas das quais contraditórias, mas todas resultantes da comunicação e não reflexos de verdades eternas e objectivas.”<sup>22</sup>*

É a busca incessante pelo conhecimento que nos conduz tanto à física quântica como ao cinematógrafo. Não surpreende, por isso, que o problema do real e da percepção como escolha receba tanta atenção no cinema. Filmes como *2001: Odisseia no Espaço*, *Brazil*, *Dark City*, *The Truman Show*, *Total Recall*, *Groundhog Day* ou *Matrix* exploram a possibilidade de realidades alternativas abertas pelo deslocamento da percepção.

Estas obras marcam o meu crescimento e moldam o meu imaginário: ainda que ficcionais, são reais no modo como expandem a experiência de mundos possíveis e nos confrontam com a maleabilidade do sentido.

Entre estas obras, *Videodrome* (1983), de David Cronenberg, assume particular relevância para o projeto que aqui apresento. A progressiva fusão entre vídeo e corpo, até ao ponto de o ecrã se tornar extensão da retina, sugere que a experiência mediada pode ser tão real quanto a vivida. Aquele filme antecipa a nossa condição contemporânea: câmaras e ecrãs

---

<sup>22</sup> Paul Watzlawick, *A realidade é real?*, Relógio d' Água Editores, Lisboa, 1991. Prefácio.

tornaram-se prolongamentos do corpo, moldando identidades e confundindo fronteiras entre realidade e ficção.

Algo semelhante encontramos numa obra literária do início do século XX: *A Invenção de Morel*, de Adolfo Bioy Casares. Ali, é contada uma história sobre uma tecnologia capaz de duplicar o real em todas as suas manifestações, dissolvendo a distinção entre original e cópia.

A realidade, porém, tal como Federico Faggin<sup>23</sup> sugere, é irreduzível; ela não se deixa capturar integralmente, e depende sempre do modo como a percebemos e nos relacionamos com ela (Faggin 2019). Apenas o fenómeno pode ser copiado, mas o fenómeno não é a realidade, apenas a sua cópia.

Assim, se de uma visão determinista do mundo resulta que as escolhas são ilusórias (como pensa B.F. Skinner), consequências da manipulação do sistema nervoso através de tecnologias (como a linguagem e a imagem em movimento), então, é no inesperado, no erro, que a escolha pode encontrar um novo caminho, reclamando a sua condição primordial, como fenómeno irrepresentável.

Recorrendo às palavras de Sartre: “*a realidade não existe a não ser na ação; aliás (...) o homem nada mais é do que o seu projeto; só existe na medida em que se realiza; não é nada além do conjunto de seus atos, nada mais que sua vida. (...) Um homem compromete-se com sua vida, desenha seu rosto e para além desse rosto, não existe nada*”<sup>24</sup>. A realidade é, assim, mais do que um fenómeno causal, um projeto que se reconduz à nossa própria vida.

Neste caminho, mesmo que a escolha da realidade seja ilusória, é ali que reside a possibilidade de significado. E se, como defende Sartre, “o homem está condenado a ser livre”, o fardo dessa liberdade recai ainda assim sobre nós enquanto permanecemos vivos: escolher é criar o mundo e, simultaneamente, escolhermo-nos a nós mesmos.

No cinema documental, esta condenação à liberdade assume uma forma muito concreta. Temos de escolher o que filmar, quem filmar, o tempo da filmagem, o modo de

---

<sup>23</sup>Federico Faggin, *Irreducible: Consciousness, Life, Computers, and Human Nature*. Winchester: Essentia Books, 2024, 61.

<sup>24</sup>Jean Paul Sartre, *O Existencialismo é um humanismo*, Tradução Rita Correia Guedes, L'Existentialisme est un Humanisme, Les Éditions Nagel, Paris, 1970.

interferir. Temos de escolher os ângulos, os pontos-de-vista, a profundidade de campo. Temos de escolher a presença do som, o espaço extra-diegético e a sua relação com o discurso. Temos de escolher a ordem de apresentação dos planos, bem como a sua duração.

Mesmo nos documentários que aspiram à transparência, a presença da câmara e do realizador está sempre inscrita no filme. Cada plano é tanto o que mostra como o que exclui: uma decisão que limita, orienta e redefine o real filmado. Então, como fazer estas escolhas sem projetar uma ficção que parte da nossa identidade?

Bill Nichols ajuda-me a compreender este problema ao afirmar que o documentário não ocupa “*um território fixo, nem mobiliza um inventário finito de técnicas, nem adota uma taxonomia fechada de formas ou estilos*”<sup>25</sup>. A própria noção de documentário deve ser construída tal como construímos o mundo que partilhamos com o espectador.

Assim, cada decisão de filmar, enquadrar ou montar torna-se também numa forma de propor um mundo possível — não uma verdade absoluta, mas uma interpretação situada e assumida intencionalmente.

O documentário, longe de ser uma janela transparente, assume-se com um campo de escolhas e responsabilidades, uma prática que obriga a reconhecer que o real representado é inseparável do gesto de o representar.

No decurso da investigação, percebo que aquilo que Nichols descreve como documentário reflexivo está presente nas minhas escolhas. Um modo do cinema que “autoconsciente” e que “*utiliza muitos dos mesmos dispositivos que outros documentários, mas coloca-os em tensão, de modo a que a atenção do espectador seja atraída tanto para o dispositivo como para o efeito*”<sup>26</sup>.

---

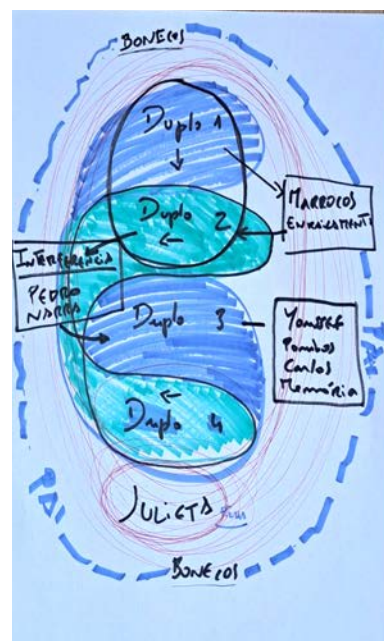
<sup>25</sup>Bill Nicholls, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, 33, 12. Edição Kindle. Texto original: “documentary as a concept or practice occupies no fixed territory. It mobilizes no finite inventory of techniques, addresses no set number of issues, and adopts no completely known taxonomy of forms, styles, or modes”.

<sup>26</sup> Bill Nicholls, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, 33. Texto original: “Reflexive documentary (Dziga Vertov, Jill Godmilow, and Raul Ruiz) arose from a desire to make the conventions of representation themselves more apparent and to challenge the impression of reality which the other three modes normally conveyed unproblematically. It is the most self-aware mode; it uses many of the same devices as other documentaries but sets them on edge so that the viewer’s attention is drawn to the device as well as the effect.”.

A auto reflexividade concretiza-se aqui através da presença explícita da montagem, da inclusão de duplos ficcionais, da justaposição entre imagens de diferentes tempos e espaços, bem como da utilização do ecrã dentro do ecrã (*en abyme*).

Ao tornar visível o processo procuro deslocar o foco do espectador para a consciência de que todo o real que ali mostro é uma construção, uma escolha feita de entre múltiplas possibilidades de real que co-existem, mesmo quando não temos consciência da sua existência.

À ideia de um mundo exterior e determinístico, herdeiro do paradigma newtoniano, em que a escolha não passa de uma ilusão narrativa inscrita no interior do corpo, contraponho uma visão relacional, em que o observador participa ativamente na criação do fenómeno observado.



### 3.2 - Estrutura, forma e Veículos

Na sua montagem atual, o filme organiza-se em quatro grandes blocos, cada um centrado num dos meus duplos, explorando diferentes modos de relação com o real: do retrato aparentemente objetivo (Bloco 1), à interferência consciente na observação (Bloco 2), passando pelo condicionamento, (Bloco 3) e culminando numa experiência de “impossível” colocada em *feedback* (Bloco 4).

Esta estrutura permite-me articular continuidade e dissonância, mediação e intervenção, fazendo um percurso que leva o espectador a questionar como construir e interpretar este objeto fílmico, que se exhibe como processo real, mas também como resultado forjado pela imaginação



No bloco 1, ao diluir a fronteira entre o real ficcionado dos meus duplos e o real de Marrocos, coloco a metanarrativa do filme como tema interior ao seu conteúdo. Procuo aqui expressar a ideia de que o meio é mensagem: o dispositivo audiovisual molda a percepção do espectador tanto quanto o conteúdo da narrativa.

A escolha do real manifesta-se também na configuração em *en-abyme*, com o filme a alimentar-se de si mesmo, em feedback.



Os sujeitos do documentário surgem simultaneamente como representações de si próprios e de mim, reforçando a noção de que cada ato de criação da imagem implica responsabilidade e escolha. O espectador é convidado a colocar-se também na posição de realizador, projetando interpretações sobre aquilo que vê e moldando a própria experiência do real<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup>Na linha do pensamento sugerido por B.F. Skinner em *Science and Human Behavior* (Ed. New York: Free Press, 1948).

Tento recriar um retrato objetivo, ao estilo *fly on the wall*, daquilo que observei em Marrocos, procurando tornar a minha presença quase invisível.



A atenção foca-se em ciclos, no enraizamento: cannabis absorvendo água e luz; animais que se alimentam de plantas; pessoas que fazem dos seus animais o seu alimento; pais e filhos em simbiose com o ambiente que os sustenta.

A cannabis é retratada como planta enraizada naquele sítio, contrastando com a colocação dos agricultores como figuras marginais no seu próprio território: nascidos ali, mas permanecendo fora-da-lei.

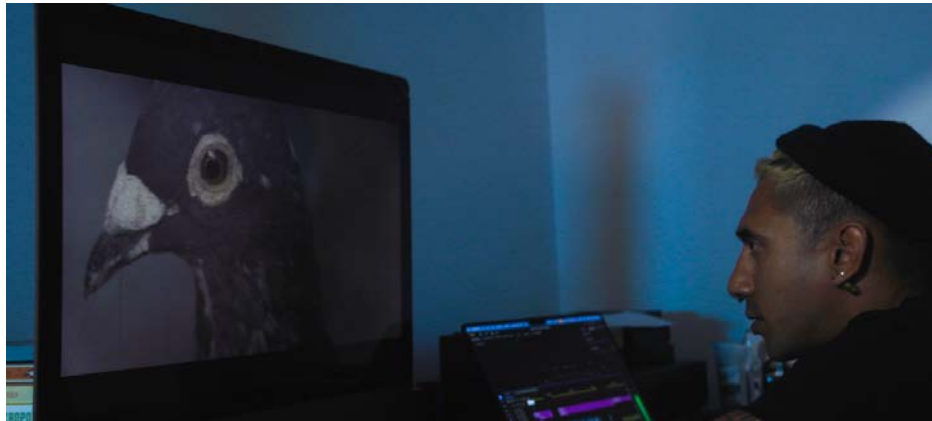
Procuo transmitir na montagem uma ideia de continuidade e continuidade espacial. Modifico, para isso, ligações geográficas, e misturo tempos e recriando sincronidades que nunca existiram. Tudo se passa como se observássemos um mundo natural, sem consciência do seu próprio fim, onde ninguém representa para a câmara, nem aparenta aperceber-se da sua presença.





No bloco 2, a ideia é diferente. Quero revelar a minha interferência. O Duplo 2 surge no plano que o apresenta vindo de cima, como um pombo, movendo-se transgressivamente na cidade.

Fumador de cannabis, recoloca esta planta numa outra dimensão. É a partir dele que se revela a montagem centrada em Pedro Narra, fotógrafo que, como eu, se desloca em busca de imagens e histórias.

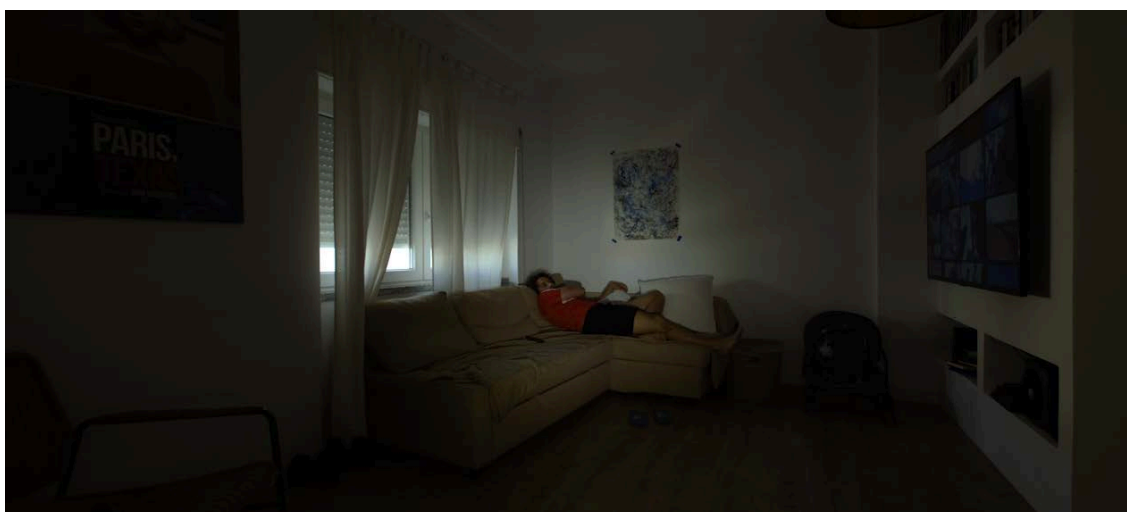


Pedro (tal como eu) assume uma presença *quixotesca*, hipnotizado por uma busca de imagens idealizadas, pouco consciente do seu papel de estrangeiro e de interferência criativa.

Esta interferência não é pensada como uma escolha, mas descoberta como uma decorrência inultrapassável da presença: encontro aqui a certeza de que qualquer ato de observar altera o fenómeno observado.

Pedro enquadra e dispara a sua câmara, interrompendo a continuidade do real; a percepção do retratado muda. E neste caso, a interferência é dupla, pois também eu o filmo e, ao fazê-lo, duplico o gesto de interferência. Pedro já não age da mesma maneira porque sabe que está a ser filmado. A consciência de Pedro Narra “colapsa” o real numa imagem, e a minha consciência, ao filmá-lo, “colapsa” a consciência deste fotógrafo num plano. Esta

operação em cascata pode ser encontrada no pensamento de Itzhak Bentov<sup>28</sup>, para quem a consciência não observa passivamente, mas colapsa possibilidades em realidades. Torna-se visível o paradoxo de que toda mediação é também criação.



No bloco 3, centro-me no condicionamento através da memória. Aqui, o Duplo 3 surge deitado, acordado pelo som de *Robocop*, que retorna ao início do filme. O som remete à fusão entre homem e máquina, exemplificando como a percepção é condicionada por extensões perceptivas. O Duplo 3 desliga a televisão e observa pombos e o seu condicionamento. Tal como os ratinhos de *O meu tio da América*<sup>29</sup>, os pombos são pensados e observados como limites e possibilidades de comportamento.

---

<sup>28</sup> Itzhak Bentov, *Stalking the Wild Pendulum: On the Mechanics of Consciousness*, Ed. Bantam Books, Nova Iorque, 1977, 54.

<sup>29</sup> Alain Resnais, realizador, 1980, *O meu tio da América*.



Os agricultores e a cannabis reforçam esta reflexão na sua relação comigo. As plantas da cannabis, seres vivo, alteram a percepção humana e a própria forma de pensar; A sua exploração em Marrocos, num contexto marcadamente colonial (as sementes que dominam o território não são nativas, mas sim trazidas por europeus), criam as condições para uma existência social marginal no próprio território de nascimento. O que quero aqui trazer para o filme é a da possibilidade de pensar sobre o fluxo imparável da mudança e do tempo. É por isso que apresento o meu próprio passado, a família que me cria e a cultura em que cresço, em simultâneo com a narração das condições sócio-culturais do cultivo da cannabis no Rife.



Esta parte do filme aprofunda a reflexão sobre o meu sentido de tempo, de memória e de liberdade, mostrando a vida como espaço de múltiplas possibilidades, onde acaso, imprevisto e imaginação moldam o meu sentido do real.

No bloco 4, tento expressar a multiplicidade de possíveis (impossíveis) e o retorno imagético. Sou representado por mim mesmo num vai-e-vem entre deslocções físicas, momentos com a minha filha Ruli, com os meus duplos permanecendo vivos no mesmo espaço em que me sítio.

Tento expressar a minha vida para além do ato de filmar: fora das narrativas construídas, a vida continua. Estabeleço aqui um ciclo — começo e fim, passado e presente, memória e projeção — sugerindo que cada repetição acumula sentido e cria novos significados.

## **CAPÍTULO 4: CO-EXISTENCIAS E INTERFERENCIAS**

Para dar forma fílmica às ideias que tento representar, tento construir um espaço híbrido e fragmentado, não linear, recorrendo a diversos elementos.

A mise-en-scène — conjunto de elementos diante da câmara que estruturam e dão sentido à imagem — é organizada para refletir os temas centrais da narrativa. Nos pontos seguintes, examino-a, relacionando os seus componentes com a construção da narrativa.

### **4.1 Duplos**

*“From the beginning, the câmara was equally revealed to be a “thief of reflections.” Perhaps those workers hardly paid attention to Lumiere's little cranking box as they left the factory. But some days later, upon seeing the projection of the brief images, they suddenly became*

*conscious of an unknown magical ritual-that old fear of the fatal meeting with one's double.*<sup>30</sup>

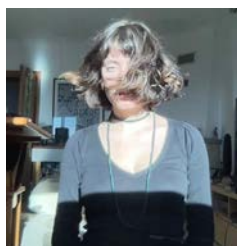
O duplo, entidade que reproduz, reflete ou substitui outro corpo, gesto ou identidade, é uma versão deslocada, uma projeção que permite ver o mesmo através de outro olhar. No cinema, tradicionalmente o duplo é invisível, é o corpo que coloca a sua vida em risco, sem se deixar reconhecer na imagem.

Os meus duplos, pelo contrário, são visíveis no filme (e não correram perigo de vida durante as filmagens). Revelando o seu corpo diante da câmara, tornam-se invisíveis quanto à sua natureza dupla. São eles quem aparece no gesto de montagem das minhas imagens do Rife e quem dá corpo ao meu reflexo. O espectador é, também ele, convidado a partilhar neste movimento de deslocação.

A presença destes duplos em concreto é também um fim em si mesmo. Cada um deles atua simultaneamente como extensão da minha presença, mas também como manifestação de si mesmo, encontrando também na experiência do filme, o seu próprio duplo formado na imagem do outro.

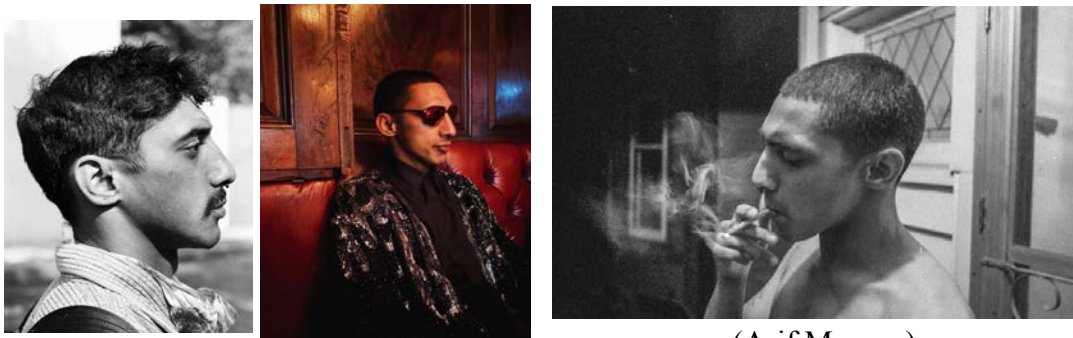


(Mariana Sardinha)



<sup>30</sup> Jean Rouch, *câmara and Man*, 12.

- Duplo 1: Mariana Sardinha. É atriz, natural do Barreiro, aluna da ESTC. Amiga de amigos, torna-se minha amiga também nestes últimos anos. Assisto a algumas das peças de teatro e curtas-metragens em que participa. Compreendendo o meu projeto (talvez até melhor do que eu) aceita participar. Após o fecho da montagem que aqui apresento, gravo ainda uma cena adicional com ela, onde conversamos sobre o filme e sobre o que este pode ser.



(Arif Macaco)

- Duplo 2: Arif Macaco, inglês, amigo que há muito faz parte da minha vida. Fomos colegas de curso no European Film College, na Dinamarca, entre 2013 e 2014. Arif vive alguns meses na minha casa durante o ano de 2017. Tem como profissão, desde há alguns anos, ser duplo de cinema (stuntman).



(Yoncho Toninski)

- Duplo 3: Yoncho Toninski, bulgaro, natural de Sofia, é um amigo que também vive na minha casa em 2017. Sinto que a sua presença calma e os gestos serenos trazem algo de novo (talvez cômico) à interpretação. Para além das cenas no apartamento, para as quais fazemos apenas um ou dois *takes*, representa-me também no pombal do columbófilo Carlos Silva, mantendo com ele longas conversas em Português, apesar de quase nada compreender desta língua.



(Pombo correio)

- Pombos: um dos meus assuntos de estimação durante este período. Desde que começo a investigação que penso neles e na sua pressa em voltar a uma gaiola. São também um duplo da minha condição, um *alter ego* da nossa espécie.

Para compreender melhor este animal, faço alguma pesquisa bibliográfica,<sup>31</sup> mas também investigação de campo. Desloco-me diversas vezes a pombais no barreiro, estabelecendo uma ligação com alguns columbófilos. Um destes, Carlos Silva, aceita participar no projeto, fazendo as suas cenas com Yoncho Toninski.

---

<sup>31</sup> Em especial, socorri-me do livro “*Pigeons, The Fascinating Saga of The Worlds Most Revered And Reviled Bird*”, de Andrew Blechman (Ed. Grove Press New York, 2006)

Os pombos correios que Carlos nos exhibe são livres para voar para qualquer lado. Porém, regressam sempre ao pombal, onde permanecem presos durante largos períodos (no verão são soltos apenas a cada duas semanas). É durante estas conversas que Carlos menciona o caso particular do pombo perdido, expressão que me parece revelar um sentido adequado para o título do filme.

## **4.2 - Família**

A minha filha Julieta tem um papel crucial no filme. É umas das forças motrizes do meu questionamento, e, como tal, revelo a sua imagem logo no início da narrativa, recorrendo a uma imagem intra-uterina. Apesar de ressurgir apenas na última parte do filme, a Julieta está presente em vários aspectos de *mise-en-scene* ao longo de toda a narrativa (p.ex. A cadeira de bebé e as toalhas higiénicas na sala; o carrossel musical).

Os meus pais estão presentes também em vários aspectos do filme, sobretudo o meu pai. A minha mãe surge nas memórias da minha infância (onde curiosamente parece ser uma marionetista a controlar os movimentos da minha irmã).

O meu meio-irmão, não aparecendo fisicamente, opera a câmara, com as suas mãos, em todas as cenas em que caminha no exterior. O movimento da câmara é o seu movimento corpóreo.

A família em Marrocos é também o foco da primeira montagem daquelas imagens. Procuro ali re-centrar a narrativa na relação familiar, privilegiando planos onde vemos ações que envolvem pais e filhos.

### 4.3 - Miniaturas



Colocadas diante de um ecrã que não conseguem ver (são bonecos), são construídas pelo meu pai através de um processo de digitalização com recurso à tecnologia LIDAR. A criação do boneco exige um longo processo de imobilização, tornando impossível a captura espontânea. A pose captada torna-se uma escolha consciente (e incómoda).

Os bonecos resistem ao tempo e à deterioração, materializando de um modo diferente a memória do espaço e do corpo. As miniaturas são filmadas e projetadas, mas mantêm a sua estrutura física inalterada. Nunca mudam. São ao mesmo tempo, objeto e representação, duplo e original, representação de uma condição de paralisia que é também livre, pois nada têm de escolher.

### 4.4 - Ecrãs

Os ecrãs desempenham um papel central nesta proposta. É ali que decorre a ilusão da observação do real sem interferência, ao mesmo tempo que é neles que se devolve ao espectador a imagem do filme. Ao longo da narrativa, o ecrã surge em diferentes suportes: no

telemóvel — fragmento portátil, individualizado, que desarticula a experiência coletiva do cinema —, na televisão e, por fim, numa projeção em miniatura no espaço doméstico. Este trânsito acompanha a multiplicação dos pontos de vista e a fragmentação da experiência do real, que tento aqui comunicar como percepção mediada, fragmentada e caótica. Mais do que uma ferramenta de comunicação do real, o ecrã atravessa o espaço e o tempo, organiza visualmente os elementos do filme *en-abyme*, e permite ao espectador habitar territórios, escalas e temporalidades, de outra forma impossíveis.

O ecrã funciona tanto como portal, como enquanto retina: atravessa distâncias, relaciona lugares separados em simultaneidade, cria um novo espaço do real em si mesmo. É através dos ecrãs que Portugal e Marrocos coexistem no filme. Como diz Brian O’Blivion em *Videodrome: o ecrã da televisão é a retina do olho da mente*<sup>32</sup>, uma extensão da percepção, moldando o modo como se experienciam os espaços e o tempo. O real torna-se uma visão, fragmento reorganizado e ali ressignificado numa continuidade criada pela montagem, condensada naquele objecto.

#### 4.5 - Espaços

O espaço da minha casa e da minha cidade, sobretudo na sua relação com o rio, é o palco onde se recria o mundo de Marrocos e, também, o meu mundo interior. A janela da cozinha, voltada para o rio, transporta-nos para o meu tempo de reflexão sobre as escolhas do filme que estou a montar.

É esta paisagem que introduz a voz de BF Skinner, antes do aparecimento do Duplo 1 (Mariana Sardinha). É à janela da cozinha que vemos o Duplo 2 (Arif Macaco) a almoçar.

Também estou ali representado, acompanhado da minha gata Cleo, fazendo uma ponte com a cena representada por Mariana Sardinha (Duplo 1) no início do filme.

O espaço da mesa de montagem é exibido várias vezes, em enquadramentos encaixados, dentro do mesmo ecrã que os personagens observam. O espaço de deslocação no vaivém casa-barco é repetido ao longo do filme. Todos os duplos percorrem este caminho,

---

<sup>32</sup> David Cronenberg, realizador, 1983, *Videodrome*, 121m, Universal Pictures, DVD.

dando dele uma versão diferente (reflexo do seu mundo interior, de uma possibilidade) mas repetindo uma deslocação de que faço quotidianamente ao longo deste período de dois anos.

Para além do espaço que ocupam, para ligar materialmente as diferentes versões dos duplos utilizo o vestuário. A camisola vermelha, com o nome Ruli nas costas,<sup>33</sup> é usada pelo Duplo 1 (Mariana), pelo Duplo 2 (Yoncho) e pelo Duplo 4 (eu). Para além dessa camisola, o casaco usado pelo Duplo 1 (Mariana) é também meu (uso-o na cena ao minuto 14:30).

Os livros que vemos no filme são todos eles material de investigação que utilizo neste projecto.

## **CAPÍTULO V: IMAGEM E SOM**

### **5.1 - Cinematografia**

Alterno no filme entre um registo mais próximo das convenções da ficção e um registo mais próximo das convenções do documentário. Para as cenas dos meus duplos, opto por recorrer a enquadramentos fixos, ou por movimentos de câmara controlados (com recurso a uma gimbal). Estas cenas são filmadas com recurso a duas lentes: uma grande angular (14mm) e uma lente anamórfica média (35mm, 1.6x), sendo captadas por mim com uma câmara de cinema digital com sensor super 35mm (Canon C70).

Opto por esta combinação para quase todos os planos destas cenas no Barreiro, com a intenção de colocar em cena o espaço da minha casa e da minha cidade, pontos físicos de contacto entre o filme e os meus duplos, mas com um estilo que se afasta do “realismo”. Nas cenas do rio, coloco a câmara a uma distância considerável, impedindo intencionalmente qualquer comunicação imediata com os atores, numa tentativa de descoberta de escolhas espontâneas e imprevistas.

---

<sup>33</sup> Ruli é uma abreviação de “Julietta”.

Para estas cenas utilizo uma objectiva telefoto zoom (100-400mm), optando por aberturas entre f8 e f11, para manter o ambiente em foco. Estas escolhas tentam dar uma ideia de realidade controlada e deliberada, sobretudo pela estabilidade do plano.

Quebro esse estilo na parte em que caminho em direção ao barco, tendo aí optado pela instabilidade e imprevisibilidade da câmara à mão. A escolha de planos mais abertos é também feita para permitir um grau de movimento maior aos atores, sendo que as minhas direções foram sobretudo contextuais e concretas (indico-lhes uma ou outra acção a desempenhar, não indicando de que forma, e deixando outras possibilidades de acção em aberto).

Relativamente às imagens de Marrocos, utilizo uma câmara mais pequena e discreta (*mirrorless*) e duas objectivas 24mm e 50mm. Alterno aqui entre planos no tripé ou gimbal e planos feitos à mão. A lente a que mais recorro é uma 24mm, por se tratar de uma lente que pela sua amplitude me permite aproximar dos intervenientes na cena e assim captar o som, criando uma presença mais intencional. Para manter um pouco mais de distância, em alguns momentos, opto pela 50mm.

Em termos de luz, recorro a iluminação artificial nas cenas da metanarrativa, deixando visível nestas cenas que tento fugir ao realismo (por exemplo, no caminho de Mariana em direção à estação fluvial, ou na cena em que Arif assiste a um filme no sofá). Em todas as cenas de Marrocos, pelo contrário, apenas utilizo iluminação disponível no local (sol, ou luz das casas onde as cenas decorrem).

## 5.2 - Som

Em “Pombo Perdido” o som tenta também ser um vetor de mediação da realidade, tão significativo quanto a imagem.

É através do som que figuro o início do filme *RoboCop* (Paul Verhoeven, 1987)<sup>34</sup>, uma cena de um telejornal cujo slogan é “*give us three minutes and we give you the world*”. Em

---

<sup>34</sup> Paul Verhoeven, realizador, *RoboCop*, Orion Pictures, 1987.

*RoboCop*, a realidade é já apresentada como decorrendo dentro de um ecrã, espaço onde a violência é grotescamente normalizada.<sup>1</sup>

Volto a trazer o mundo do cinema para o interior do meu filme através do som ao reproduzir um trecho sonoro de *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999)<sup>35</sup>, na cena em que Duplo 2 fuma sentado no sofá enquanto vê uma cena daquele filme.

A presença desta interferência é subtil e possivelmente passa despercebida ao espectador, porém estabelece uma ligação também ao mundo dos pombos, presentes no filme de Jarmusch, e ao tema da escolha: escolher é colocado como um assumir de um caminho.

Em termos sonoros, é importante referir também os discursos não diegéticos. No caso do meu, feito na primeira pessoa, duplico a trilha sonora para criar uma reverberação/eco. A ideia é a de apresentar a minha narração como uma efabulação do real. Contrariando o discurso, onde afirmo ser o meu tempo o que ali vou representar, mantenho a minha presença ambígua, fora de uma de tonalidade discursiva e de um ritmo convencionais. É uma escolha que ainda pondero rever, pretendendo explorar outros caminhos antes de fechar a montagem.

Planeio delegar toda a mistura e concepção final do som a José Bica, o meu meio-irmão (músico e engenheiro de som). Será aí que estes aspectos serão definidos na sua forma final.

### 5.3 - Música

Utilizo três músicas no filme. Todas têm intenções específicas.

*As Pombinhas da Catrina*, cantadas de modo diferente por cada um dos personagens. A escolha desta canção tem como intuito adicionar camadas de sentido, tensão e ironia à narrativa, sugerindo simultaneamente familiaridade e estranheza.

---

<sup>35</sup> Jim Jarmusch, realizador. *Ghost Dog: O Caminho do Samurai*, Bac Films, 1999.

A canção relaciona-se deliberadamente com a artificialidade ou ambiguidade das cenas dos duplos e das imagens de Marrocos, expondo possíveis relações entre estes materiais. A escolha de cantar de modos diferentes do convencional pretende provocar associações, emoções e reações nos espectadores, que constroem interpretações e criam expectativas sobre o real exibido.

Ao mesmo tempo, a canção funciona como mensagem, pois ao fazer com que *As Pombinhas da Catrina* seja cantada pelos diferentes duplos, em línguas e estilos diversos, tento reforçar a ideia de pluralidade do real e a multiplicidade de perspectivas que o filme explora.

Cada duplo, ao assumir uma versão própria da canção, reforça a ideia de que não há um único real, mas múltiplos modos de experienciá-lo e representá-lo.

A segunda música que se repete ao longo do filme é a ária das Variações Goldberg (BWV988), de Johann Sebastian Bach. Coloquei esta obra na segunda parte do filme, introduzindo Pedro Narra, o fotógrafo. A versão que ouvimos é gravada por mim ao piano, estabelecendo uma ligação entre o tempo da sua execução extra-diegética (eu aprendo a tocar esta obra durante a montagem do filme) e o tempo do filme.

Surgindo no contexto de Marrocos, pretendo projetar memória e tradição europeia sob o território observado, acentuando o carácter estrangeiro (por vezes comicamente desfasado) do meu olhar.

Posteriormente, a Ária de Bach é distorcida e processada eletronicamente, transformando-se num duplo transgressivo do seu original, assumindo um carácter verdadeiramente ridículo.

Por fim, a terceira música utilizada no filme é SOS BPM, de George Silver, músico do Barreiro que conheço no decurso deste projeto.

SOS BPM é um tema sobre o tempo da vida, o ritmo a que decorre cada instante dentro de nós e a necessidade de movimento. Parece-me uma escolha adequada para acompanhar o movimento do Duplo 2 (Arif), dançando com ele pelas ruas do barreiro.

Esta música volta a surgir para acompanhar um voo de pombos-correio nos céus do barreiro, que parecem seguir o seu ritmo e textura melódica.

## CONCLUSÕES

*This art of natural nonsense is a kind of perception that the beauty of the world is that it's a dance. And just when we dance we don't dance in order to go anywhere, we don't dance in order to get to the other side of the room, we dance just to go round and round and round*<sup>36</sup>

O cruzamento entre investigação teórica — tanto da tradição cinematográfica como das outras áreas disciplinares — e prática filmica, permite-me produzir um objeto cinematográfico, mas também elaborar uma reflexão sobre o próprio processo, compreendendo a prática como um modo de investigação em si mesma.

O filme que aqui apresento em fase de montagem é um objecto de uma natureza pessoal, mas que não é apenas sobre a minha vida. É tanto sobre os sentidos do possível de todos nós, como sobre as escolhas da realidade que não conseguimos imaginar, e que tantas vezes são o melhor que nos acontece.

Citando Laborit “*estou convencido de que a história de um homem e a sua finalidade não têm interesse algum(...) O que pode ser interessante na história de uma vida, creio, é o que ela contém de universal*”<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup>Allan Watts, “*Eastern Wisdom And, Modern Life*”, Episódio 10, <https://www.organism.earth/library/document/eastern-wisdom-10>)

<sup>37</sup>Henri Laborit, “*Elogio da Fuga*”, 15.

Muitas pessoas importantes na minha vida, que fizeram parte deste tempo, não estão representadas no filme, a mais evidente das quais é a Mafalda, mãe da Julieta. É uma escolha consciente, mas que pretendo ainda rever, testando outros caminhos na montagem,

Para aprofundar o lado meta-documental e de investigação prática, vou também realizar uma exibição da versão actual da montagem aos participantes no filme, filmando as suas reacções e comentários, para eventualmente incluir estas cenas no filme final.

Na parte sonora, pretendo re-trabalhar toda a mistura e design de som com o meu irmão, José Bica, tendo já programado o início desse trabalho para os próximos meses. Neste âmbito, tenciono rever a minha voz off, tanto quanto ao conteúdo, como quanto à forma e estilo.

Também tenciono gravar uma cena adicional no elevador do meu prédio. Aí, Arif vai aparecer reflectido por mim no espelho, dirigindo-se para o apartamento. Penso que essa cena deixará mais evidente a natureza do personagem.

Por fim, como este processo é um exercício de investigação artística em construção, tenciono também considerar aspetos adicionais que decorram da avaliação crítica e da análise que merecer por parte do júri encarregue de o apreciar.

## OBRAS CITADAS:

### **BIBLIOGRAFIA**

AMES, ERIC, *Ferocious Reality*, The University of Minnesota Press, Minnesota, 2012, 276.

BENJAMIN, WALTER, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, (1936), Ed. Penguin Books, 2008.

BENTOV, ITZHAK, *Stalking the Wild Pendulum: On the Mechanics of Consciousness*, Ed. Bantam Books, Nova Iorque, 1977.

BIOY CASARES, ADOLFO, *A invenção de morel*, (1940) Antígona, Março 2019.

DELEUZE, GILLES, *Diferença e Repetição*, Edição Relógio de Água, Coimbra, 2000, 432.

FAGGIN, FEDERICO, *Irreducible: Consciousness, Life, Computers, and Human Nature*. Winchester: Essentia Books, 2024.

GRAY JOHN, *The Soul of the Marionette - A Short Inquiry into Human Freedom*, Ed. Allen Lane, Penguin Random House UK, 2015.

BLECHMAN ANDREW, *Pigeons, The Fascinating Saga of The World's Most Revered And Reviled Bird*, Ed. Grove Press New York, 2006.

MCLUHAN, MARSHAL, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: McGraw-Hill, 1964, Critical Edition, Editada por W. Terrence Gordon, Gingko Press, 2003.

NICHOLS, BILL, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Edição Kindle, Indiana University Press, 1991.

LABORIT, HENRI, *Elogio da Fuga*, Edições 70, Coimbra, Agosto 2023.

ROUCH, JEAN, *The câmara and Man*, Official Jean Rouch Tribute Site.

SARTRE, JEAN PAUL, *O Existencialismo é um humanismo*, Tradução Rita Correia Guedes, L'Existentialisme est un Humanisme, Les Éditions Nagel, Paris, 1970.

SKINNER, BF, *Science and Human Behavior*, Ed. New York: Free Press, 1948.

TARKOVSKI, ANDREI, *Esculpir o Tempo*, Ed. Martim Fontes, São Paulo, 2002.

VERTOV, DZIGA, *Kino-eye, The writings of Dziga Vertov*, University of California Press, Los Angeles, 1984.

WATTS, ALLAN “*Eastern Wisdom And, Modern Life*”, KQED, Episódio 10, disponível online: <https://www.organism.earth/library/document/eastern-wisdom-10>

WATZLAWICK, PAUL *A realidade é real?*, Relógio d' Água Editores, Lisboa, 1991

## FILMOGRAFIA

CRONENBERG, DAVID, realizador. *Videodrome*. Polygram Pictures, Estados Unidos 1982, Universal, 2002, DVD.

JARMUSCH, JIM, realizador. *Ghost Dog: O Caminho do Samurai*, 1h 55min, Bac Films, 1999, Divisa HV, 2023, Disco Blu-ray.

ROUCH, JEAN e EDGAR MORIN, realizadores, *Chronique d'un Été*, Paris, Argos Films, 1961

RESNAIS, ALAIN, realizador, *O meu tio da América*, 121min, Gaumont, 1980, Midas Filmes, 2007, DVD.

VERHOEVEN, PAUL, realizador. *Robocop*, 102min, Orion Pictures, 1987, MGM, 2014, Disco Blu-ray.

VERTOV, DZIGA, realizador. *Man with a Movie câmara*, 1929.

WELLS, ORSON, realizador. *F for Fake*. The Criterion Collection, 2006, DVD.

**1. ANEXO I - TRATAMENTO**

**FRUTO DO  
ACASO**

## PARTE I

1. Nuvens de grandes dimensões deslocam-se lentamente, preenchendo a parte superior do enquadramento. Na parte inferior está uma antena/poste de alta tensão. Em letras brancas são apresentados os nomes do elenco e equipa técnica.

2. Em off, ouvimos uma voz masculina:

*“Can pigeons read? This one gives every indication. Because he has been taught to distinguish between two words, and to behave appropriately”.*

3. Em letras brancas, sobre a mesma imagem do céu e da antena, surge o título do filme: “Fruto do Acaso”.

4. Ouve-se o som de uma cassete VHS a ser inserida num leitor. A cassete é rebobinada. No interior de um apartamento, CLEO (uma gata) alimenta-se. A cabeça está escondida. **DANIEL1** (Mariana Sardinha) está parada ao seu lado, de frente para uma janela. Ouve-se, à distância, o início do filme Robocop (não é claro se o som é, ou não, diegético). DANIEL1 percorre o corredor e entra num escritório. Na secretária estão três ecrãs, com um programa de edição vídeo. Vemos uma do que parece ser a cena que acabámos de ver, mas com outra pessoa (**DANIEL4**). DANIEL1 pausa a imagem. Sai da sala.

5. Coloca os sapatos e sai do apartamento.

EM OFF:

BF SKINNER fala-nos sobre comportamento e liberdade (extrato de entrevista de BF Skinner - Pigeons and People - 1972). Vemos imagens do tejo, filmadas da minha janela. Há muita gente a apanhar amêijoas.

6. É o fim da tarde. Daniel 1 caminha com intensidade, um passo apressado, em direção à estação dos barcos. Está perdido nos seus pensamentos. Um pombo voa por cima de si. DANIEL1 para. Dá meia volta.

7. DANIEL1 está em casa. Verifica bolsos e móveis. Não encontra o que procura. O telemóvel toca. Enquanto fala ao telefone, percorre a casa.

**DANIEL1**

Sim? Estou a sair. Tenho o barco daqui a 15 minutos.

**PAI DE DANIEL1**

Então? Mas queria combinar contigo. Vais de barco?

**DANIEL1**

Vou. Agora não dá! Tenho de me concentrar. Tenho uma coisa dentro do carro de que preciso. Até logo!

**PAI DE DANIEL1**

Mas não és tu que queres que faça o boneco?

**DANIEL1**

Quero, quero! Mas agora não consigo...até logo!

DANIEL1 procura dentro de calças e mochilas. Finalmente, encontra a chave do carro em baixo de uma pequena toalha.

8. DANIEL1 está frente a um carro. Carrega no comando, que não funciona à primeira. Por fim, DANIEL1 abre a porta do passageiro e inclina-se para dentro do carro. Escutamos sons de um compartimento a abrir e de chaves a chocalhar. Daniel 1 fecha o carro, dá alguns passos e pára. Ajoelha-se no chão para colocar as chaves na mochila que carrega consigo. Fica parado nessa posição

**9.** Mantendo-se a mesma posição e o mesmo enquadramento, o dia transforma-se em noite. Ouvimos sons distorcidos e uma melodia baseada nas variações goldberg. Ouvimos uma voz em OFF (DANIEL2):

*As pombinhas da Catrina voaram de mão em mão.*

*Foram ter à quinta nova, ao pombal de S. João.*

*Porquê é que não voaram para outro lado qualquer?*

*Porra. Porquê fazer um documentário sobre os agricultores do rife? O que me interessa a extração de haxixe? Estava melhor a pensar nos pombos. Vai Daniel, não percas o barco.*

**10.** DANIEL1 caminha até ao barco. A câmara segue-o alguns minutos. No caminho, por entre a escuridão, vemos gente parada num descampado, com o olhar preso nos seus telemóveis. DANIEL1 ignora as presenças. No barco, senta-se, retira o seu telemóvel. No ecrã, vemos um vale. Os sons do vale sobrepõem-se aos do barco. DANIEL1 adormece, com a mochila da câmara ao seu lado.

**11.** Nascer do sol, Vale do Rife. Plantas de cannabis abanam ao ritmo do vento, banhadas pela luz do dia. Um galo caminha por entre as plantas. Bica aqui e ali. Escutamos sons de pessoas. Um homem (HASSAN) ceifa. O seu filho (SEIFIDIN), um pequeno rapaz, acompanha-o. À distância um outro homem (KHALIL) fala com eles. Cruzam caminhos.

**12.** No pátio de uma outra casa, um homem (FARUK) seca as suas plantas. Encosta-as às paredes exteriores. Estende-as sobre uma chapa de metal. Fuma um cigarro, sozinho e em silêncio.

**13.** Numa pequena cozinha, uma mulher (FATMA) prepara cuscuz. Filtra os grãos e mistura-os com água. No pátio da casa, remove as entranhas de uma galinha, enquanto outra galinha, viva, caminha por entre os restos da sua congénere. Os gatos miam. A família senta-se à mesa. Comem e conversam.

**14.** Caí agúa sobre plantas de cannabis. As plantas abanam ligeiramente. Vemos um sistema de rega cujas aspersões se situam acima das plantas.

**15.** HASSAN, KHALIL e SEIFIDIN percorrem um vale com plantas, carregadas nas costas de um burro.

**16.** KHALIL prepara ramos de cannabis para a seca. As crianças e uma mulher observam.

**17.** Ouve-se um barulho. As crianças espreitam para dentro de um barracão. Lá de dentro sai Hassan com um cabrito nas mãos. Com a ajuda de Faruk matam o cabrito.

**18.** Hassan contempla a cabeça que cortou, agora colocada numa fogueira.

**19.** Uma mulher e duas meninas tiram selfies com o telemóvel. Preparam o corpo do cabrito para a refeição.

**20.** As mulheres e as raparigas conversam enquanto preparam a carne.

**21.** SEIFIDIN saí da casa pela janela e HASSAN segura-o pelas pernas.

**22.** SEIFIDIN ajuda HASSAN a amolar um pequeno machete.

**23.** É noite no vale (paisagem).

**24.** FATMA e o pequeno SEIFEDIN fazem pão.

**25.** FATMA vê televisão, sentada no chão.

**26.** Ceú estrelado.

**27.** Uma casa iluminada no vale escuro.

**28.** No pátio da casa, FARUK faz a extração de haxixe das plantas da cannabis. Bate num tambor, cujo som ecoa pelo vale.

## **PARTE II**

**29.** Escutamos a buzina de um barco e os sons de água.

**30.** Uma câmara de 8mm é manuseada por mãos desconhecidas.

**31.** DANIEL2 (?) abre os olhos. É o nascer do dia. A mochila desapareceu. Olha em volta. Pega no telemóvel. Grava uma mensagem de voz:

*Sonhei que tinha perdido a mochila. Estou mesmo a chegar. Às vezes já nem sei que dia é. Encontramo-nos mais logo, ok?*

**32.** DANIEL2 caminha pelo barreiro.

*DANIEL1 EM OFF:*

*Os pombais eram exclusivos das elites aristocráticas. Útil para a comunicação humana o pombo foi um símbolo de estatuto social e de poder. O pombo e a pomba são o mesmo animal. O pombo já foi um símbolo de liberdade?*

**33.** DANIEL2 está num pequeno supermercado, em frente à estante das carnes. Leva consigo uma embalagem.

**34.** DANIEL2 cozinha.

**35.** DANIEL2 sentado no sofa a scrollar no instagram e a comer gomas em forma de urso.

Na televisão ouve-se o som de um disparo de uma pistola a que se segue a frase:

Our bodies are given life from the midst of nothingness. Existing where there is nothing is the meaning of the phrase, "Form is emptiness".

(A cena que está a passar é [https://youtu.be/f538gtpV8D4?si=5ze\\_Cm9DZuqtXZcM](https://youtu.be/f538gtpV8D4?si=5ze_Cm9DZuqtXZcM))

**36.** DANIEL2 no escritório, ao computador. No ecrã o projecto de premiere pro. Vemos Marrocos. Uma estrada. DANIEL2 carrega no play.

**37. Marrocos. Percorremos uma estrada (a mesma que vimos no ecrã de DANIEL2).**

**38.** PEDRO conduz um carro.

**39.** PEDRO encosta para tirar uma fotografia ao fim da tarde.

**40.** Num pequeno apartamento, Pedro Narra fotografa uma bola de haxixe.

**41.** PEDRO, acompanhado de uma mulher e de um homem, conduz um carro pelas montanhas do norte de Marrocos.

**42.** Cai a noite. Estamos no Vale do Rife. PEDRO janta com uma família Marroquina. DANIEL4 também está ali.

**43** Pedro fotografa plantas à noite. Ouvimos a grilos e a interferência electrónica causada, provavelmente, por um telemóvel.

**44.** Manhã. Youssef dorme no pátio da casa.

**45.** PEDRO caminha pelo vale. Ouve o som de água.

**46.** PEDRO ajuda Faruk a preparar a seca da cannabis.

**47.** As plantas, penduradas por um fio ao longo da parede, secam ao sol.

**48.** PEDRO prepara um charro, enquanto se queixa de não conseguir fotografar o que quer.

**49.** HASSAN surge no pátio. Os gatos ronronam, escondidos embaixo de uma mesa.

**50.** PEDRO diz:.

*Ó da casa?*

Ninguém responde.

**51.** PEDRO fotografa YOUSSEF a cheirar plantas. YOUSSEF descreve o tipo de planta: Beldia. DANIEL4 (em off, por detrás da câmara) pergunta se deve sair da frente da câmara de PEDRO.

**52.** PEDRO caminha com Hassan até um barracão. Escolhem um cabrito para matar.

**53.** PEDRO fotografa a matança do cabrito.

**54.** PEDRO fotografa plantas.

**55.** PEDRO conversa com FARUK.

**56.** PEDRO ajuda FARUK com algumas plantas.

**57.** PEDRO na brincadeira com HASSAN e o pequeno SEIFIDIN.

**58.** Ouvimos a ária das Variações Goldberg. BOUCHRA tem um pequeno cabrito ao colo. Dá-lhe festas e beijinhos. PEDRO fotografa.

**59.** PEDRO montado um burro.

### **PARTE III**

**60.** Regressamos ao ecrã de um computador. No ecrã está uma imagem estática do último frame do plano anterior (PEDRO e o BURRO).

**61.** DANIEL3 está à janela, tal como no plano do início do filme. No rio há pessoas a apanhar amêijoas. Pombos nos telhados. DANIEL3 tem um pombo nas mãos.

**62.** Na estrada, DANIEL3, acompanhado de JOSÉ.

Em OFF ouvimos DANIEL4:

*O céu e a terra não são humanos.*

*Para eles, as dez mil coisas  
são cães de palha.*

*(TAO TE CHING Lao Tzu).*

DANIEL3 canta:

*Eu tenho dois amores,  
Que em nada são iguais,  
mas não tenho a certeza,  
de qual eu gosto mais.*

Em OFF ouvimos DANIEL4:

*Mais vale um pássaro na mão, do que dois a voar. O que pensará um pombo sobre este provérbio? Será que consegue imaginar aquilo que nunca ousou escolher? Ou é mais forte do que ele?*

**63.** Pátio de uma escola em Beja. Vemos uma paragem de autocarro.

Em off:

DANIEL3 diz:

*Vamos gravar uma cena baseada numa coisa que aconteceu por aqui. É no pátio da escola, ao fim da tarde. O Joaquim sai das aulas e vai para a paragem do autocarro. Estão lá outros miúdos, também ciganos - podem ser vocês os dois (aponta). Conversam sobre alguma coisa.*

*De repente, aparece a polícia de intervenção.*

SOM de carrinha e de sirenes. Sons dos polícias a agarrar os rapazes.

**64.** JOAQUIM caminha ao longo da estrada.

JOAQUIM (OFF)

*Eu tentei fugir, mas fui apanhado na mesma. Perguntaram-me se tinha droga. Disse que não. Disseram para abrir as pernas. Eu fiz isso, mas o polícia, mesmo assim, deu-me um pontapé. Gritei-lhe e outro polícia deu-me uma bofetada na cara. Agarraram em mim e arrastaram-me até ao carro. No fim, deixam-me ali, nem pediram desculpa nem nada.*

**65.** Em Beja, no Bairro da Pedreira, DANIEL3 segura um guião. Tem ao seu lado uma câmara no tripé. JOSÉ está ao seu lado com um microfone.

DANIEL3: OK, é isto então. Vamos gravar.

**66:** Um cavalo pasta nos campos.

Escrito no ecrã

“A mão vazia acompanha o céu — e nada lhe falta” ChatGPT, 2025.

**67.** MARROCOS. Youssef está no meio das plantas. Fala-nos da vida no Rife.

No futuro não vai mudar nada. Não vai mudar nada neste sítio, vai ficar assim.

**68.** Imagens VHS de uma galinha dentro de um galinheiro. Eu, nos anos 90. Imagens da minha família.

(YOUSSEF em OFF)

Eu sou daqui. E vou falar um pouco deste sítio, onde plantam Marijuana. A gente de aqui planta Marijuana há muitos anos, mas não ganha muito dinheiro. Algumas ganham, mas têm muitíssima terra. A maioria da gente daqui são pobrezinhos. O que podem fazer? É mau cortar os bosques, mas as pessoas daqui não têm outra ideia.

As mulheres só se podem casar. Não podem trabalhar nas cidades, porque não sabem falar outros idiomas, ou escrever. Também não saber ler e escrever no seu idioma, o arabico. Mas os homens podem sair, trabalhar noutras cidades.

Há gente que quer deixar de plantar, mas aqui as pessoas não vão à escola, nada sabem nada de outros países.

Os Europeus chegaram aqui e trouxeram outras sementes, muito fortes. Produzem muito pó. Agora só se planta esse tipo, muito forte, que produz muito pó.

A polícia sabe se um homem é procurado. Mas vão apenas tentar receber algum dinheiro. Não o vão prender. Sem a polícia dizer nada, as pessoas sabem isto.

**69.** PEDRO MIRANDA (o meu Pai) no programa de Júlio Isidro “Jardim das Estrelas”. Fala da sua atividade como escultor no Barreiro. A imagem é pausada.

**70** Uma cassete VHS a sair de um leitor.

**71.** Secretária com vários ecrãs, estando aberto um programa de edição. Nos ecrãs vemos essa mesma secretária, mas em vez de estar a sala vazia, está ali sentado o DANIEL4, a montar uma sequência na qual também ele surge na imagem.

**72.** Ouvimos um bebé. DANIEL4, no ecrã, levanta-se. Vemos JULIETA, nascida há poucos dias, na sua cama, a dormir.

**73.** DANIEL1, DANIEL2, e DANIEL 3 no rio tejo a apanhar ameijoas, com os pés enterrados no lodo.

DANIEL3 a olhar para DANIEL1

Terrenos pantanosos não é?

DANIEL1. Se calhar é tóxico.

DANIEL2:

Não penses nisso. A realidade é aquilo que é.

**74.** Voltamos à paisagem de abertura do filme.

Em off ouve-se um trecho de videodrome:

“The Television screen is the retina of the minds eye,

Long live the new flesh.

Long live Videodrome”.

FIM