INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

É POSSÍVEL FAZER UM FILME SOBRE A VIDA INTERIOR PRIVADA?

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJETO CINEMATOGRÁFICO - ESPECIALIZAÇÃO EM DRAMATURGIA E REALIZAÇÃO

EDUARDO NOVO AMARO DA SILVEIRA
Nº 2100764

Lisboa, Outubro de 2014

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

É POSSÍVEL FAZER UM FILME SOBRE A VIDA INTERIOR PRIVADA?

TRABALHO DE PROJETO

EDUARDO NOVO AMARO DA SILVEIRA
Nº 2100764

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 realizada sob a orientação científica de Joaquim Sapinho.

Lisboa, Outubro de 2014

É possível fazer um filme sobre a vida interior privada?

Is it possible to make a film about the interior private life?

PALAVRAS-CHAVE:

Memória – Perda – Busca – Reencontro

KEYWORDS:

Memory – Lost – Search – Reunion

RESUMO

A presente reflexão foca-se na memória, ou melhor, na não memória. Após terem passado mais de 30 anos de um acontecimento traumático da minha vida, me apercebi que não me lembrava nada deste período, não tinha lembranças, nem memórias. Não lembro o que antecedeu, ou procedeu, a data da morte do meu pai. Decidi recuperar a memória apagada. Questionei-me sobre este bloqueio. Coloquei-me na posição de filho, e também na de pai. Um filho que perdeu o pai, um pai que tem três filhos. Este projeto é um diário de bordo desta investigação. É possível fazer um filme sobre a vida interior privada? O que passa através da articulação de imagens que estão para lá da intenção da investigação?

ABSTRACT

This reflection is focused on the memory, or better, the lost memory. After more than 30 years since a traumatic event in my life, I realized that I couldn't remember anything of this time. I had no recollection, no memory. I don't remember what happened before, or after, the day my father died. I decided to recover the deleted memory. I questioned myself about this memory block. I put myself in the situation of the son and also the father. A son that lost his father, a father that has three sons. This project is a logbook about this research. Is it possible to make a film about the interior private life? What comes from the creation of images that are beyond the intention of the research?

DECLARAÇÃO

Declaro que o presente trabalho resulta da minha investigação pessoal, que o seu conteúdo é original, e que todas as fontes consultadas estão referenciadas nos termos das normas de organização e edição comunicadas aos inscritos neste Curso.

.....

Eduardo Novo Amaro da Silveira

ÍNDICE

1. Título

2. Introdução

3. O que é a vida interior privada?

3.1. Vida privada

3.2. Vida interior

4. Referências cinematográficas

4.1. A relação destes filmes com o projeto

5. Diário de bordo

6. O resultado

7. Sinopse

8. Conclusão

8.1. Objetivos atingidos com o projeto

8.2. O que representa o filme

9. Bibliografia e filmografia

10. Agradecimentos

Anexos:

Guião

1. TÍTULO

É POSSÍVEL fazer um filme sobre a VIDA INTERIOR PRIVADA?

- pos·sí·vel

adjetivo de dois géneros

1. Que pode ser, que pode existir, que pode acontecer.
2. Que se pode fazer; praticável.

substantivo masculino

3. O que pode ser, existir, acontecer.
4. Empenho, diligência.

- vi·da

substantivo feminino

1. O período de tempo que decorre desde o nascimento até à morte dos seres.
2. Modo de viver.
3. Comportamento.
4. Alimentação e necessidade da vida.
5. Ocupação, profissão, carreira.
6. Princípio de existência, de força, de entusiasmo, de atividade (diz-se das pessoas e das coisas).
7. Fundamento, essência; causa, origem.
8. Biografia.

- in·te·ri·or |ô|

(latim *interior, -ius*)

adjetivo de dois géneros e substantivo masculino

1. A parte interna.
2. O que está por dentro.
3. Parte que dista da periferia, do exterior ou da costa.
4. O próprio país (em relação ao estrangeiro).
5. Coração, seio, âmago; entranhas.

6. [Figurado] Ânimo, índole.

adjetivo

7. Que está da parte de dentro; interno; íntimo, particular, privado.

8. Situado entre terras.

pri·va·do

(latim *privatus, -a, -um*) *adjetivo*

1. Que é condicionado ou reservado (ex.: *acesso privado a um edifício*).

= PARTICULAR ≠ PÚBLICO

2. Que diz respeito à intimidade de um indivíduo (ex.: *pensamentos privados*).

= ÍNTIMO, PARTICULAR, PESSOAL ≠ PÚBLICO

3. Que não pertence ao Estado (ex.: *empresa privada*). ≠ PÚBLICO

4. Que está desprovido de algo ou de alguém (ex.: *homem privado de liberdade*).

= DESTITUÍDO, FALTO

substantivo masculino

6. Indivíduo que goza dos favores de alguém e que é seu confidente.

= FAVORITO, VÁLIDO

7. Sector de uma atividade que não está subordinada ao Estado.

2. INTRODUÇÃO

"Somos o que vivemos, somos o que lembramos, e somos também o que esquecemos."

(Marta Isaacsson)

É possível fazer um filme sobre a vida interior privada?

Este projeto é sobre a possibilidade da figuração cinematográfica da recuperação da memória. O filme não trata do lembrar, e sim da possibilidade do lembrar.

O filme é a procura do sentido da vida aos 50 anos, um balanço de quem olha para atrás, busca uma imagem e nela tenta resgatar a memória, e contar uma história para o futuro. O filme não contém em si o lembrar, procura a possibilidade de recuperar e reparar algo perdido. Há uma perda, e há um reconhecimento desta perda.

O objetivo é estudar a possibilidade da figuração do trauma e do esquecimento através da articulação das imagens relacionadas a uma infância, e encontrar a forma certa de contar uma história baseada nesta memória procurada.

É possível fazer um filme sobre a vida interior privada?
Esta pergunta não possui uma resposta direta. Não é através da pergunta que encontramos a resposta. Para chegar à resposta serão utilizados os canais da memória próprios do cinema.

Ao longo deste trabalho proponho uma investigação e uma experimentação, seguidas de uma conclusão sobre as questões acima levantadas. Este trabalho também é uma reflexão íntima, pessoal, e um documento que ficará para os meus descendentes.

"Os filmes do CINEMA são documentos históricos para guardar nos arquivos: Como representavam tal comédia, em 19..., o Senhor X, a Menina Y."

(Bresson, 2000: 18)

Prólogo

"Não lembrava do período da morte do meu pai. Não conseguia lembrar, não compreendia o porquê. Realizar este filme foi a maneira que encontrei para me relacionar com esta ausência."

Este é o começo do filme. Uma introdução que serve para marcar um momento da vida, o meio da vida. Quando completei 50 anos tive uma crise de memória e não conseguia lembrar o período da morte do meu pai.

Este filme é a maneira que encontrei para expressar esta crise existencial. Não consegui lidar com esta ausência de outra maneira, e foi assim que coloquei-me esta pergunta: "É possível fazer um filme sobre a vida interior privada?".

Optei por verificar a possibilidade da realização de um projeto cinematográfico que permitisse lidar com a memória.

O filme não deveria ser o não lembrar em si, não trataria diretamente da memória. O desafio do projeto seria diferenciar um filme de memória, de um filme sobre a possibilidade ou impossibilidade da memória.

O "meio da Vida"

O "meio da vida", segundo Freud, caracteriza-se pelo período em que fazemos um balanço da nossa vida, valorizando somente o passado e já não nos importando com o futuro. Não importa se temos 50 anos e vamos viver mais 50, e sim o momento e a forma como revemos e damos importância ao nosso passado.

O despertar para o "meio da vida", é a tomada de consciência da passagem da própria juventude e da iminência da velhice, no qual percebemos que o período da juventude está acabado e a idade avançada se aproxima.

Segundo Carl Jung, *"a vivência da meia-idade sempre se caracteriza pela cobrança interna daquilo que deixamos de desenvolver ao longo da primeira metade da vida."*

Em junho de 2012 completei 50 anos. Uma idade marcante. Meio século de vida. Talvez, o meu "meio da vida". Nos dias que antecederam a data do meu aniversário, andei a refletir, como que a fazer um balanço da minha vida.

Mentalmente criei um "filme". Iniciei pela infância. Qual era a mais antiga lembrança que tinha? Lembrava da primeira casa da família. Nesta casa moramos entre 1962 e 1966. Portanto tinha lembranças dos meus 3 ou 4 anos de idade. Passei por todos anos, lembrando acontecimentos aqui e acolá.

Lembrava da morte da minha mãe, 2 de abril de 1974, uma terça feira.

Tinha, portanto, muitas lembranças guardadas. Lembrava das festas de aniversários, Natais, festas de família... porém, ao chegar a minha juventude dei-me por conta que não lembrava do período da morte do meu pai. Portanto a memória não estava completa. Esta foi a minha primeira crise do "meio da vida".

Freud também defendia que o medo da morte desencadeado pelo envelhecimento exerce forte influência sobre os pensamentos dos indivíduos. O homem é o único animal que sabe que um dia irá morrer.

A minha família mais próxima foi morrendo bastante cedo. Em minha vida há uma antecipação do luto. Aquilo que é natural nas famílias, os mais velhos morrerem primeiro, ou seja, o ciclo natural da vida, na minha família, não se aplica.

Associo os 50 anos diretamente com a ideia de morte. Aproximar-se deles, é aproximar-se da morte.

O meu pai morreu com 49 anos, e um ano antes, o meu tio, irmão do meu pai, também morreu com 49 anos. Esta era a segunda crise do "meio da vida".

"Pai, qual é a minha geração?", perguntou-me um dia o meu filho mais novo.

Esta questão me fez refletir sobre o seu distanciamento do meu passado, das histórias da família e da vida dos avós. Preocupou-me que esta distância poderia fazer com que ele soubesse muito pouco da minha infância, e esquecesse a minha origem.

Juntei a isto a minha falta de memória e o medo da morte e conclui: estava definitivamente no "meio da vida".

Filmes familiares, fotografias familiares

O mais importante acervo para uma família são as suas fotos. No caso de um sinistro que faça com que a família perca a casa, o que mais se lamenta são as fotos perdidas. Mas estas fotos só interessam aquela família, não tem o menor interesse ou valor para as outras pessoas.

Numa conversa com o orientador deste trabalho, este contou sobre as filmagens que fez na Bósnia, e que, ao visitar uma casa, parcialmente destruída e totalmente pilhada, o que restava no meio dos destroços e da sujeira, eram as velhas fotos de família. A pessoa, ou as pessoas, que pilharam a casa, não deram a menor importância ao que era o mais sagrado, e caro, para a família que lá morava: as fotos de família.

E os filmes familiares são o segmento das fotografias de família.

Segundo Patrícia Zimmermann (Zimmermann, 2008:1), "*as imagens amadoras (ou quase) costumam ser entendidas com "mal feito" e "não profissional", filmes domésticos tem sido entendidos como simples passatempos irrelevantes e descartados como insignificantes subprodutos do consumo tecnológico*."

Como disse o pesquisador espanhol Josep M. Català (Català, 2007), *"não basta sair em busca de documentos que possam ilustrar um determinado acontecimento, mas de trabalhar diretamente com a memória visual."*

Outro importante pesquisador nesta área, Roger Odin (Odin, 1995), afirma que *"os filmes familiares não estão incluídos nos movimentos de reflexão sobre o cinema que se desenvolveu depois dos anos 60. Os filmes domésticos são, normalmente,*

relegados para um segundo plano, desvalorizados, e são assumidos como simples distração das pessoas, fúteis e tediosos."

As histórias de famílias ficam registadas principalmente de duas maneiras: fotografias e conversas. O cinema está baseado nestas duas linguagens: a imagem e a palavra.

"Sei que teoricamente a palavra é secundária no cinema, mas o segredo do meu trabalho é que tudo se baseia na palavra. Não faço filmes mudos. Devo começar com o que os personagens dizem. Devo saber o que dizem antes de vê-los fazer o que fazem."

(Welles, 1986:15)

O grande desafio, como realizador, é conseguir transformar um filme "familiar", que interessa apenas aos que nele estão envolvidos, em imagens de uma memória comum, em um objeto de interesse a ser partilhado pelo público mais amplo.

Estudar, através da manipulação das imagens, a possibilidade de realizar um filme sobre a vida interior privada. Questionar a ausência de imagens, da memória e a natureza do trauma e a possibilidade de contar uma história. Andar à procura de uma imagem, que possivelmente não exista, para recuperar uma memória. Figurar o trauma. Questionar o "meio da vida", a idade em que pensamos no passado e nos preocupa o legado que iremos deixar. Criar, através da articulação das imagens, uma história, um balanço, dos anos mais traumáticos da vida. Verificar a possibilidade da realização de um filme sobre a vida interior privada, que faça a figuração do trauma.

O grande desafio deste projeto será ter imagens de um filme familiar, e articular estas filmagens pessoais e familiares, mantendo a ideia cinematográfica e o caráter fílmico.

Para o cineasta amador, aquele que filma com o propósito de registar a vida da família, como um pai que acompanha o crescimento dos filhos com uma câmara, o importante não é a qualidade, e sim o registo. Que fique registado para a memória familiar, e mais importante, que a memória não seja perdida.

Também pretendo investigar a possibilidade de buscar fatos na nossa memória, e transformá-los numa memória visual. É possível construir um filme pessoal, entre o filme de família e o experimental, e que nele esteja figurado o trauma, a vida interior privada?

3. O QUE É A VIDA INTERIOR PRIVADA?

"Constituição da República Portuguesa
Artigo 26.º
Outros direitos pessoais

1. A todos são reconhecidos os direitos à identidade pessoal, ao desenvolvimento da personalidade, à capacidade civil, à cidadania, ao bom nome e reputação, à imagem, à palavra, **à reserva da intimidade da vida privada e familiar** e à proteção legal contra quaisquer formas de discriminação."

O que importa quando se fala em vida privada é a pessoa humana, pois o direito à privacidade (privado) é um direito fundamental dos homens.

Vida privada = interesse da própria pessoa.

Partimos do princípio de George Duby que afirma que o conceito de vida privada, *"é o que diz respeito ao que possuímos de mais precioso, que pertence somente a nós mesmos, que não diz respeito a mais ninguém, que não deve ser divulgado, exposto, pois é muito diferente das aparências que a honra exige guardar em público".*

Vida privada é uma realidade histórica, construída de várias maneiras e por comunidades ou sociedades determinadas. Não existe vida privada para sempre, e sim um balanço entre o que é privado, e o que é público. Este balanço muda com a evolução das sociedades, com o acesso aos meios de informação e a educação. Depende diretamente da evolução do pensamento e do discurso crítico de uma sociedade. Varia de sociedade, para sociedade, de classe social, para classe social.

3.1. VIDA PRIVADA

O privado só ganha sentido quando relacionado ao público.

O que se fala e se mostra fora das quatro paredes? Do que podemos falar? Ritos, atos, opções, feitos, ações. O que é mostrado, e o que é escondido? Disto não se fala?

Tomamos, como exemplo, a união de duas famílias pelo matrimónio dos filhos: Quanto a família A sabe sobre o filho da família B, ou vice-e-versa? O que é possível saber sobre o que se passa na esfera do privado antes de consumar esta união?

Estas questões são levantadas pelo medo do privado, do desconhecimento do desconhecido.

"Quanto menos relações mantemos com a vizinhança, mais merecemos a estima e a consideração dos que nos cercam...", "nos transportes ou em qualquer outro local público, as pessoas bem educadas jamais travam conversa com desconhecidos, não devemos falar de assuntos íntimos com os parentes ou amigos que viajam conosco na presença de desconhecidos". (anónimo)

Assim se regia o pensamento burguês do início do século XX, em relação a vida privada.

A casa burguesa, se caracterizava por uma nítida diferença entre as salas para as visitas, e os demais aposentos.

De um lado, estava a sala, o que a família mostrava de si, o que podia vir à público, o que a família julgava "apresentável". A sala, por ser pública, era falsa. Nela, se conservavam os adornos, os sofás, os tapetes, os cristais, expostos para ostentar a posição social. O equilíbrio, a limpeza e a riqueza nela representados, não constituíam a verdadeira "vida familiar". A vida familiar, ou seja a vida privada, centrava-se nos aposentos.

Esta parte, os aposentos, o resto da casa, a família conservava no abrigo dos olhares indiscretos. Em muitos casos era mais descuidada, com coisas fora do lugar, menos asseada, o espelho da realidade da família.

Este sentido de privacidade, e de vida privada, foi ascendendo aos operários e aos camponeses. Houve uma democratização da privacidade. As classes sociais menos privilegiadas incorporaram este conceito burguês de vida privada. E ai também estas famílias construíram dentro das suas casas dois mundos distintos: a sala, e o resto da casa.

O que não podemos mostrar, torna-se privado. Por pudor, medo ou vergonha. E a privacidade torna-se algo comum nas nossas sociedades.

"Não se fala sobre isto em público."

Porém este conceito de privacidade mudou nas últimas décadas. No início do século XXI dá-se uma grande transformação. Fomos invadidos pelas novas tecnologias.

O *Big Brother*, personagem fictício do livro "1984" de *George Orwell*, entrou-nos pela casa adentro.

"Big Brother is watching you."

O impossível e impensável noutros tempos acontece, e com o nosso consentimento e prazer.

Criam-se as redes sociais e tudo fica exposto. Onde estou, onde vou, com quem, quando, o que faço ou o que deixei de fazer, o que comprei, o que consumi. Tudo é mostrado, e tudo sabe-se. É a mudança radical do conceito de privacidade. Há um despudor latente. O privado torna-se público. A violação da nossa vida é perigosamente consentida.

Para além desta exposição consentida, e até mesmo vangloriada por nós, as redes sociais despertaram nas pessoas aquilo que sempre esteve adormecido por força das

circunstâncias: a grande curiosidade em saber o que os outros fazem no privado, a vida privada. E este é o porque do grande sucesso das redes sociais: a “bisbilhotice” da vida alheia.

E qual é a fronteira atualmente? Onde está o muro erguido pela burguesia do século XX, entre o privado e o público? Onde está a sala para receber as visitas, e aonde estão os aposentos? Afinal o que é vida privada agora?

Esta é uma questão difícil de ser respondida, talvez porque o conceito de vida privada está em constante mudança. O que era privado ontem, hoje já não é.

3.2. VIDA INTERIOR

A vida interior é a dimensão esquecida por nós.

Atualmente pouco tempo temos para pensar e refletir sobre a nossa vida. A sociedade moderna dita que a vida é exterior, e não interior. O consumo, a velocidade da informação, e a possibilidade da devassa da vida privada, nos remetem diretamente à superfície. A vida interior é esquecida, relegada ao segundo plano.

A vida interior é o reverso da vida exterior. Necessita tempo, contemplação, meditação. Conceitos quase proibidos nos dias de hoje.

Colocados estes pontos, cabe agora clarear o que é a vida interior: a vida interior é aquilo que não vemos, não é palpável, não é direto. Está dentro, no fundo dos nossos pensamentos, e só é alcançada através de um meditar profundo e honesto. Requer tempo e busca pessoal.

Quando conhecemos uma pessoa, esta nos mostra o seu exterior. No primeiro contato olhamos para os traços físicos, olhos, cabelos, peso, altura. E também reparamos no seu modo de vestir, nos seus movimentos, traços peculiares.

Conforme travamos mais conhecimento com a pessoa ficamos a saber os seus interesses, gostos, vontades, e buscamos afinidades.

Mas para analisarmos alguém com mais profundidade e fazer um juízo correto, temos que levar em conta o seu íntimo. Somente um conhecimento maior desta pessoa, poderá fazer com que a mesma deixe-nos ver a sua vida interior.

A vida interior significa a profundidade humana. Se não considerarmos o interior como parte integrante da vida, ficamos à superfície, e não vivemos na plenitude.

Esta experiência sensorial que é a vida interior, faz com que sintamos emoções que guardamos, e que fazem sentido quando buscadas. Refletir sobre a vida é uma mudança vital à sanidade mental.

As religiões e a filosofia, sempre se ocuparam da questão "vida interior" e procuram oferecer respostas diretas para o assunto, que satisfazem e confortam a muitos.

Mas a questão não é só um interesse das religiões e da filosofia. A vida interior é uma dimensão do ser humano, universal e independente da sociedade em que uma pessoa está inserida. A vida interior é privada, só diz respeito a nós próprios, esteve e estará sempre presente, em todos os tempos e culturas. São pensamentos só nossos, privados, e que guardamos com zelo e pudor, no interior do nosso ser. Esta é a parte da nossa vida que não expomos, e podemos não querer contar a ninguém. E também não conseguimos mostrar, nem figurar.

E esta é a vida interior privada. Pequenos segredos guardados a sete chaves, e aquele conceito burguês do século XX: a sala de visita, e o resto da casa.

Assim visto, coloca-se novamente a questão: É possível fazer um filme sobre a vida interior privada?

4. REFERÊNCIAS CINEMATOGRÁFICAS

O cinema e a psicanálise são contemporâneos. Desenvolveram-se na mesma época. Enquanto Freud publicava os *"Estudos Sobre a Histeria"* em 1895, os irmãos Lumiére realizavam as primeiras exibições públicas do seu cinematógrafo.

Lou Andreas Salomé notava em texto de 1913, que *"a técnica cinematográfica é a única que permite uma rapidez de sucessão das imagens que corresponde mais ou menos às nossas faculdades de representação",* e que *"o futuro do filme poderá contribuir muito para a nossa constituição psíquica."* (SALOMÉ, 1913 - BAUDRY, 1975, p. 57)

Assim sendo, podemos concluir que o cinema está ligado a representação dos distúrbios psicológicos nos seres humanos, e insere na sua representação o trauma individual e os momentos traumáticos que assolam a nossa história.

Dentro deste conceito, e ao longo do processo de produção deste projeto, procurei na produção cinematográfica universal, e ao longo dos tempos, filmes que estivessem de uma maneira, ou de outra, ligados ao projeto.

Baseado em estudos preliminares, elaborei uma lista de filmes que poderiam elucidar algumas questões que se colocavam na execução do projeto, e que de falassem da vida interior privada, e introduzissem o tema na sua narrativa.

Procurei inserir nesta lista filmes que criassem uma ligação quase que direta ao enunciado da tese, e também servissem de referência cinematográfica de modo a ajudar o encontro de soluções de realização para o projeto.

Os filmes foram escolhidos de modo a contribuírem na construção do filme como objeto de arte, dando ênfase aos realizadores, para que estes fossem como mentores a serem seguidos, num aprendizado de mestre para aprendiz.

Os filmes mencionados abaixo foram todos de grande influência no projeto, e assim menciono o fato relevante de cada um deles para o filme. Dois deles tiveram maior importância, portanto, a estes dediquei uma análise mais aprofundada.

Filmes:

1. The lost weekend (1945) – Billy Wilder

A vida de um escritor frustrado completamente dominado pelo álcool. Em um contínuo processo de autodestruição por não poder conviver consigo mesmo.

2. Shadows (1959) – John Cassavetes

O mestre do cinema independente. A improvisação é o pretexto para a narrativa. Nota-se no filme uma grande vontade do realizador em revolucionar formas e fórmulas.

3. Splendor in the Grass (1961) – Elia Kazan

A repressão sexual vivida por um jovem casal.

4. Lolita (1962) – Stanley Kubric

A vida interior de um pacato professor, figurada na obsessão por uma menina de 14 anos, que chega ao ponto de criar um falso casamento com a mãe para manter-se ligado à filha.

5. Vie Privée (1962) – Louis Malle

Uma mulher que ao se tornar uma estrela, tem sua vida privada tornada pública. O incômodo da fama, do assédio dos fãs e da imprensa afetam diretamente a sua vida.

6. Il Deserto Rosso (1964) – Michelangelo Antonioni

Uma dona de casa atormentada, e a sua relação com o marido, que ignora o seu frágil estado psicológico.

7. Lilith (1964) – Robert Bresson

A vida privada de uma mulher, numa abordagem complexa e trágica.

8. Persona (1966) – Ingmar Bergman

Uma mulher que não fala**.** Porque esta mulher não fala há mais de três meses? A sua relação com a enfermeira e a busca para descobrir os fatos.

9. Faces (1968) – John Cassavetes

A privacidade de dois casais em crise, e os seus conflitos. O declínio do homem dentro do seu próprio meio.

10. Cria Cuervos (1976) – Carlos Saura

Um álbum de família, e a vida privada dos seus elementos.

11. Taxi Driver (1976) – Martin Scorsese

A vida interior de um homem atormentado por uma sociedade que o rejeita.

12. Ordinary People (1980) – Robert Redford

A transformação na vida de uma família causada por um acidente que vitimou um dos filhos.

13. El Sur (1983) – Victor Erice

Um casamento insuportável que se mantém pelos filhos, e pela covardia do casal.

14. Paris, Texas (1984) – Wim Wenders

A crise pessoal de um homem devido a um desencanto afetivo, que desfaz a sua vida.

15. Secrets and Lies (1996) – Mike Leigh

A vida privada tornada pública através dos segredos e mentiras.

16. Taste of Cherry (1997) – Abbas Kiarostami

As perturbações psicológicas de um homem à procura de alguém que o ajude em seu suicídio.

17. Le Scaphandre et le Papillon (2007) – Julian Schnabel

A vida interior de um homem que só tem um olho para se comunicar com o mundo.

18. Una Mujer sin Cabeza (2008) – Lucrecia Martel

A vida interior de uma mulher que vive assombrada pela possibilidade de ter matado alguém.

19. Blue Valentine (2010) – Dereck Cianfrance

A vida privada de um casal à beira de um divórcio, onde somente um acredita na eternidade da família.

20. Elena (2012) – Petra Costa

A realizadora conta a morte da irmã Elena, através de imagens familiares.

Análise aprofundada:

BLUE VALENTINE (2010)
Realizador: Derek Cianfrance

Dean e Cindy formam um jovem casal. Tem uma filha, e levam uma vida normal. No início do filme percebemos que o casal tem algumas fricções, normais do dia-a-dia, mas que existe claramente uma vida familiar.

O filme abre com a filha à procura da cadela que desapareceu. Grita por ela. O pai dorme no sofá, a mãe dorme na cama. A menina acorda o pai para ajudá-la a procurar a cadela, e ambos acordam a mãe de uma forma carinhosa. Todos brincam na cama do casal, como qualquer casal com uma filha pequena.

O dia começa para esta família. Vão à cozinha, preparam o pequeno almoço. O pai e a filha abandonam a tijela de cereais, e passam a comer diretamente da mesa. Brincadeiras de uma família aparentemente feliz.

Mãe, pai, e filha seguem os seus destinos diários. A mãe e o pai para os seus trabalhos, e a menina para a escola. Cindy trabalha como enfermeira, mas teria gostado de estudar medicina. Dean trabalha como pintor de paredes, e não tem ambição para mais.

A vida segue normal, tudo dentro da normalidade de uma família de classe média de um subúrbio qualquer. Aparentemente tudo está bem.

Na volta do trabalho Cindy descobre a cadela morta, na berma da estrada. O realizador nos mostra a primeira perda familiar. O animal de estimação da família morre, após uma fuga de casa, porque alguém deixou a porta da cerca aberta. Uma perda por descuido, ou descaso. Quem deveria cuidar da cadela foi displicente. Tinha obrigação de cuidar, zelar, mas não o fez.

O filme volta atrás no tempo. Há o primeiro *flashback:*
Dean, mais novo, procura emprego. Vai trabalhar em uma empresa de mudanças. O trabalho corre-lhe bem. Nas pausas do trabalho, conversa com os colegas sobre relacionamentos. *"Os homens são mais românticos"*, diz aos colegas.

Um dia, faz a mudança de um homem de idade bastante avançada. Coloca muitos dos seus pertences no lixo, e leva o que sobrou para um lar de idosos. O trabalho neste dia é transportar os bens deste senhor para o seu novo quarto, no lar. Mas Dean vai mais além. Arranja-lhe todo o quarto. Apesar da pressa e do constante *"vamos embora"* dos seus colegas, Dean detêm-se no quarto por bastante tempo, decorando-o. Coloca o antigo uniforme de militar na parede. Olha as antigas fotos de casamento do idoso, e as pendura. Tenta fazer do impessoal quarto, um verdadeiro lar para o novo habitante. Trata do quarto, como se fosse uma casa. Dean não o conhece, mas mesmo assim o trata com carinho. Trata de um desconhecido, como se fosse o seu pai, a sua família. Dean nos demonstra todo o seu lado familiar. Um homem que acredita nos valores da família, e a trata com zelo e carinho.

É interessante como o filme se desenvolve com um ritmo natural. Os cortes e os ângulos da câmara são o mais naturalista possível. O realizador tem a preocupação de nos colocar dentro das cenas, como que a nos dizer: vocês podem fazer parte disto. As relações das pessoas estão sempre em primeiro plano. O realizador dispensa uma grande atenção ao desenvolvimento natural da trama. Há notoriamente uma vida real, nada está falseado.

A morte da cadela desencadeia uma ruptura. Para tentar amenizar o trauma da filha, os pais decidem deixá-la com o avô materno. Param à frente da sua casa. Dean não cumprimenta o sogro, e não entra na casa. O pai de Cindy pergunta: *"Brigaram de novo?"*

Notamos que afinal algo não está assim tão normal. A relação do casal começa a se revelar desgastada, ao mesmo tempo em que acompanhamos, em *flashbacks,* como Cindy e Dean se conheceram e se apaixonaram.

Flashback

Cindy conversa com a avó sobre o amor, sobre casamento, sobre a vida. A avó lhe aconselha: *"Cuidado por quem te apaixonas*, *tens que encontrar um homem que te valorize."*.

Cindy tem uma grande afinidade com a avó. Cindy não quer ser como os pais. Os pais desaprenderam a amar. Amaram-se em tempos, mas agora nada mais resta entre ambos. Somente brigas e gritos. O casal leva uma vida patética constituída por um pai violento, e uma mãe que se cala.

Dean está muito abalado com a morte da cadela. Receia que este seja o início do desmoronamento do núcleo familiar. O fim de tudo o que mais ama. Numa tentativa de recuperar o casamento, Dean propõe a Cindy uma ida a um motel temático. O que deveria ser a recuperação, acaba por ser o princípio do fim da relação.

Há uma cena fundamental na trama, quando o casal conversa no quarto do motel, e em que ele desabafa que tudo o que ambiciona, e que não sabia, era somente ter uma família e cuidar dela.

Mas Cindy quer mais dele. Quer que seja alguém, e não viva só de trabalhos esporádicos e de baixa qualificação. Diz-lhe que ele perdeu, ao longo do tempo, o seu potencial, que poderia ter feito mais. Poderia ser músico ou artista, mas ele não quer. Ele quer só ter uma família, contenta-se com isto.

Há uma dificuldade no casal em encontrar um denominador comum, em lidar com as expectativas individuais em prol de um projeto conjunto.

Aparentemente tínhamos uma família muito feliz, mas a relação não dá certo. A vida é cruel. Ambos tem visões diferentes do mundo, e hábitos bem distintos. Cindy não suporta ver o marido dormindo até tarde, tomando uma cerveja às 8hs da manhã e saindo para trabalhar um dia aqui, outro ali, sem grandes perspectivas de melhorar de vida. Como enfermeira, ela tem mais estabilidade e, claro, está preocupada com o futuro da filha. Mas para Dean, nada é mais importante do que ter o máximo de tempo livre para estar com a família.

Neste momento a ruptura está consolidada. Não voltarão a ser uma família. A família desmoronou-se. Há uma perda dos valores familiares. Deste ponto, até o fim do filme a narrativa está centrada na total perda da família. Não há mais conciliação possível entre os dois. Dean ama profundamente Cindy, mas ela quer mais que isto.

O filme mostra-nos o contrário do que prega a falsa utopia da sociedade, sustentada por bases religiosas, em que o matrimônio (e supostamente o amor) deve durar para sempre. Mas, o que se perdeu está perdido. Há uma perda e o reconhecimento da mesma.

SPLENDOR IN THE GRASS (1961)
Realizador: Elia Kazan

Bud e Dean são dois jovens que formam um casal de namorados. Vivem no Kansas. Ele, filho de um rico produtor de petróleo. Ela, filha de um comerciante de pequeno porte. Mas a diferença social não é a grande questão no filme. O problema dramático deste filme é o desejo sexual reprimido numa sociedade do final dos anos 20, no interior rural do Estados Unidos.

"Só fazemos essas coisas com os nossos maridos para satisfazê-los e para reprodução." diz a mãe de Dean.

Devido a este conceito sexual, Bud e Dean vivem uma grande tensão. Bud tenta resolver isto, e decide casar com Dean, mas é impedido pelo pai. O pai quer que Bud estude em Yale, e só depois, 4 anos mais tarde, case com Dean.

O filme mostra uma tensa relação entre pais e filhos. O pai de Bud, Ace Stamper, homem rico e poderoso, tem uma forte influência sobre o filho. Tem uma personalidade forte, com poder de persuasão, e um pensamento extremamente retrógrado e egoísta. Projeta em Bud toda a sua frustração.

O pai de Bud, na juventude, ao trabalhar em uma torre de extração de petróleo, sofre uma queda. Cai do alto da torre e fere-se com gravidade. Como sequela desta queda, fica a coxear para o resto da vida. Não pode mais jogar futebol na escola secundária que frequentava, o que lhe causa enorme frustração.

Ao contrário do pai, Bud é um excelente desportista. É capitão da equipa de futebol da sua escola. O pai tem grande orgulho do filho.

Como também não foi à uma universidade, obriga o filho a ir estudar em Yale. Para Bud, isto é um enorme sacrifício, pois este realmente só quer ser fazendeiro em uma das suas herdades, casar com Dean e ter filhos.

O pai coloca por cima dos ombros de Bud uma enorme exigência. Abrir mão de 4 anos da sua vida e casar com Dean, o grande amor da sua vida. E não se tornar, pelo menos por agora, um agricultor.

Por sua vez, todo este adiamento causa um grande trauma em Dean. Ela não suporta toda esta repressão e enlouquece. A repressão nas suas vidas é tão traumática, que Dean só tem a loucura como consolo. Através da perda da razão, o realizador figura o grande trauma causado pela repressão de uma sociedade antiquada.

Em contra ponto a toda esta repressão, temos a figura da irmã de Bud, Ginny. Ginny Stamper é uma jovem transtornada, e tem um ódio enorme pelo pai. Despreza o seu modo de vida, os seus valores e a sua hipocrisia. Incontrolável, despoleta no pai uma

enorme raiva, e faz com que ele projete todo sua frustração em Bud, intervindo no seu futuro.

Sexo é o problema mais evidente no filme. Lidar com a tensão de não poder ter relações sexuais, coloca Bud e Dean numa situação de enorme *stress*.

Bud vê-se de tal forma perdido, que não tem forças para enfrentar o pai, e diz a Dean que não quer mais vê-la. A frustração leva Dean a tentar o suicídio. O trauma faz com que Dean entre em depressão, e por concelho médico os seus pais a internam em um sanatório.

Bud vai para Yale. Dean passa 2 anos e meio em um hospital psiquiatra. E os jovens perdem a oportunidade de ficarem juntos.

O tempo passa e Dean volta do sanatório. A mãe sente imenso remorso por aquilo que aconteceu à filha. Pergunta à Dean se algum médico a apontou como culpada pelo sucedido.

Não supera o fato da filha ter tentado o suicídio e enlouquecido. Desculpa-se dizendo que fez o melhor que sabia, numa tentativa de apaziguar os seus sentimentos. Há um esvaziamento da culpa: *"Eu fiz o que sabia, o que aprendi com a minha mãe, e a minha mãe aprendeu com mãe dela."*, diz a mãe para filha.

No final, Dean procura Bud. Mas Bud já tem outra vida.

Não se volta atrás no tempo, o que se perdeu, está perdido. Bud e Dean perderam a possibilidade de se amarem para sempre. Há uma perda e um reconhecimento por parte dos personagens da mesma.

Elia Kazan nos coloca nos anos 20. O início do século que irá mudar o pensamento ocidental. Mas, apesar do início da mudança, impera ainda a forte repressão sexual.

Além da figuração da vida interior privada, Elia Kazan, explora a intimidade dos seus personagens.

O filme é realizado em 1961, época em que nos Estados Unidos, e em todo o mundo ocidental, dominam o pensamento pequeno burguês e os valores da Igreja. Havia normas de conduta e de moral extremamente rígida, em especial para às jovens e mulheres.

O realizador desafia todo este pensamento burguês, quebra o conceito da "sala de visitas", e figura os desejos mais íntimos e privados dos seus personagens. Expõe a vida interior privada de um jovem casal na busca da sua felicidade.

Dean, uma jovem educada dentro dos valores de uma pequena comunidade rural, nascida em uma família pequena burguesa, exibe os seus íntimos desejos e suas frustrações.

Kazan expõe, sem pudor, nas discussões familiares, a afronta de Dean à sua mãe. Fala da vida interior privada da personagem. Não tem medo de expor a sua intimidade.

Em relação à Bud e a sua família, figura um pai frustrado, hipócrita, com um pensamento retrógrado. O pai tem a firme convicção do valor superior dos homens em relação às mulheres.

Mostra-nos a intimidade da família. Expõe a vergonha de ter uma filha/irmã fora dos padrões do comportamento aceitáveis na época. A irmã mora longe da família, ou seja, onde não é vista. Está escondida nos "aposentos" da casa. Kazan traz a personagem para "sala de visitas". Expõe a "vergonha" de ter uma filha que abusa do álcool e do sexo.

Através da realização, Kazan filma a vida interior privada dos personagens. Quebra o muro que separa a "sala de visitas", do restante da casa. Afronta o pensamento burguês vigente na época. Coloca fora do seu filme a ideia da vida privada vs. vida pública, e assim acaba com os conceitos vigentes.

4.1. A RELAÇÃO DESTES FILMES COM O PROJETO

Em “Blue Valentine” a relação com o projeto é claramente a ruptura, e o desmoronamento do núcleo familiar.

Para Cindy, há realidades na vida familiar que são mais importantes do que os valores de Dean. Dean está centrado no amor entre os dois e o amor fraterno em relação à filha. Cindy quer muito mais do que isto.

Há uma separação familiar, apesar da intensa vontade de Dean para que não haja esta ruptura. Esta perda é lhe forçada, imposta, por acontecimentos que são contrários a sua natureza, e que ele não domina. É um homem que acredita no amor, na vida familiar e eterniza estes valores quando declara que isto lhe basta.

A forma com que o realizador filma, com naturalidade, nos aproxima da história e das emoções dos personagens. Não há mentiras neste filme. Tudo é filmado de forma verdadeira.

Outro ponto que relaciono com o projeto é a exposição que o realizador faz dos personagens. Não há meias verdades nos relacionamentos. Tudo o que é figurado em relação aos heróis da trama do filme é verdadeiro. Há uma clara exposição da vida interior privada.

Visionamos a intimidade dos personagens, e figura profundamente a vida privada do casal. Dean mostra os seus desejos mais profundos, expondo na tela a sua vida interior. Cindy deixa-nos muito claro o que quer em relação à família. Tudo está muito claro e verdadeiro.

Em “Splendor in the Grass”, a aproximação com o projeto está na forma como o realizador expõe a vida interior privada de seus personagens. O realizador, através da quebra dos valores burgueses da vida privada, mostra personagens com reais desejos carnais e com vontade de quebra das regras vigentes.

Através da manipulação das imagens e da tensão dos personagens fica claro que o realizador atinge o objetivo: a figuração da vida interior privada.

Porém há mais algumas ideias conceptuais que relaciono com o projeto. Ideias de figuração das relações familiares, das relações entre pais e filhos, e da eterna tensão entre as imagens, entre os personagens.

Elia Kazan parecer querer dizer que existe nele uma necessidade de fazer filmes movidos pelo desejo de perdoar os pais. O perdão que reconcilia. Como a minha reconciliação com o passado, com a morte do meu pai, e o reencontro com a memória perdida.

Kazan traz esta ideia do perdão e a ideia conceptual da reconciliação. O perdão que nos leva à liberdade da figuração da vida privada.

5. DIÁRIO DE BORDO

Ao longo do processo da produção deste projeto e da busca da maneira correta de realizar o filme proposto dentro do enunciado da matéria da tese, construí um "diário de bordo".

No diário fui registando os inúmeros avanços e recuos, o passo-a-passo do trabalho. Nele estão contidas todos as etapas do projeto, e a maneira como moldei o filme até chegar a um produto final, aceite por mim e pelo orientador.

Desde as primeiras experiências realizadas, as primeiras filmagens, até ter a certeza da possibilidade de fazer um filme sobre a vida interior privada, ficou assim registado em meu diário:

Diário de Bordo – Passo-a-passo

Os primeiros passos foram dados com a intenção de achar uma direção, um propósito, e uma temática para o trabalho.

Convidei o Professor Joaquim Sapinho para orientador. Começámos a ter sessões de trabalho para definir o tema, relacionados com enunciado, e como seria o desenvolvimento em termos de projeto.

Horas e horas de aulas a discutir, escrever e acertar o tema, e o projeto. Avanços e recuos prevaleceram nesta etapa. O trabalho que iria culminar na ideia final para o projeto.

Durante este período, e apesar de não ter o projeto totalmente definido, já dei início a algumas filmagens. Filmava, editava e mostrava ao orientador. Experiências, relacionadas com o que íamos discutindo em aula. O que funcionava, e o que não.

Mas como colocar o projeto em prática, ou seja, transformá-lo em filme? Executá-lo, era o próximo passo. E quando estava definido o objeto de estudo deste trabalho,

iniciei os passos que iriam culminar no filme. Já havia encontrado dificuldades na definição do projeto, mas o que vinha pela frente era maior, e ainda mais difícil de executar.

1º Passo – Escolha do género cinematográfico

Para realizar o filme tinha de escolher dentro dos três estilos de realização cinematográfica: independente, autor ou *main stream*.

Escolheria o que mais se encaixava com a ideia de figuração da vida interior privada, e onde estava mais confortável. Teria que levar em conta também, os meios de produção e as dificuldades para a realização do projeto.

Descartei logo a ideia da realizar um filme autoral. Este estilo estava definitivamente fora dos meus planos.

Hipótese 1

A primeira ideia para a escolha do estilo cinematográfico seria filmar dentro do *main stream.* Discuti esta ideia com o orientador. A proposta era a história de um arquiteto, português, morando em São Paulo que, quando faz 50 anos, resolve voltar à Lisboa, para resolver dentro de si a morte do seu pai. Isto incluía filmagens em São Paulo e em Lisboa. Dependeria de uma grande produção, de atores, viagens, e de um grande conhecimento cinematográfico.

A ideia pareceu completamente disparatada, porém cheguei a escrever algumas cenas para o filme.

Não tinha meios de produzir e realizar o projeto de um longa metragem dentro do *main stream*. E seguramente não tinha conhecimentos suficientes para realizá-lo. Não tinha conhecimentos fortes em escrita de guião, direção de atores e realização. Não era de todo realizável. Seria impossível. Descartei esta hipótese.

Ainda restava a figuração cinematográfica dentro do *Indie*. Esta ideia era a que mais me agradava. Por questões pessoais de estética, por ser o estilo do qual mais gosto no cinema, por ser mais fácil de produzir, e por requerer poucos meios de produção. Certamente esta era a opção acertada.

Já havia realizado três curtas metragens dentro do género *Indie,* e este é o estilo no qual sinto-me mais confortável. Nas minhas pesquisas bibliográficas e cinematográficas, concluí que este género cinematográfico ia ao encontro da maneira com a qual queria filmar.

Procurei uma maneira de realizar um filme documental, que não se parecesse com uma reportagem familiar, mas sim contasse a história da procura de alguém por um passado esquecido, a realizar um balanço, próprio de quem chega ao meio da sua vida.

2º Passo – Primeira ideia

Chegou às minhas mãos o filme *"Trans Ocean"*, de Adriana Komives.

A Adriana é uma brasileira de origem judaica com pais oriundos da Hungria, que vive em França. No filme ela conta a história dos pais, da imigração, do país de origem, e da sua avó que nunca abandonou o país natal, apesar das ocupações nazista e soviética. No final do filme a avó morre e Adriana vai com a irmã até a Hungria, para desmanchar a casa que foi da família. Ninguém da família vivia mais ali.

A forma com que filmou, como uma colcha de retalhos, que só tomou forma na montagem final, fascinou-me. Adriana filmou a sua vida durante anos, imagem após imagem, e depois de tudo filmado, sentou-se para editar os pedaços da sua vida. Fez isto com muito poucas imagens adicionais, e o filme funciona com as imagens que ela tinha.

Achei desafiadora a ideia de fazer um filme com as imagens que conseguisse juntar, apesar das dificuldades da distância, e provavelmente da qualidade das mesmas, e

depois editá-las e as complementar com filmagens que fossem necessárias, com liberdade. Algo que o *Indie* nos permite.

Porém, o desafio tornou-se muito maior quando sentei em frente da mesa de montagem, e concluí que eu não tinha imagens.

Estavam dados os primeiros passos.

3º Passo – Procurar ferramentas e materiais para realizar o projeto

Este é um projeto de um filme documental, autobiográfico, experimental e muito pessoal.

Além da distância temporal, de mais de trinta anos, teria que lidar com a distância geográfica de mais de dez mil quilómetros. Experimentaria e procuraria ferramentas de trabalho que pudessem encurtar estes espaços.

Iria tirar todo o proveito das novas tecnologias, para diminuir o tempo e o espaço.

O primeiro passo era usar a internet como via de acesso às informações, documentos e depoimentos que queria incluir, mostrar e meditar sobre nesta história. Enviar emails e mensagens a pedir documentação sobre o meu pai. Textos, fotografias, objetos fotografados. Juntar tudo o que conseguisse, pois não existiam muitas fotografias e documentos da época e a maior parte das pessoas envolvidas, que eram adultas na altura, já faleceu há muito tempo.

Havia uma latente falta de materiais, como comprovei ao tentar resgatá-los. Teria de procurar recursos alternativos para a minha busca, e modos de a figurar cinematograficamente, mantendo sempre a ideia da possibilidade de se fazer um filme sobre a vida interior privada.

Ao longo de alguns meses exercitei uma série de maneiras de filmar. Fiz tentativas com diversos enfoques possíveis para o meu projeto. Realizei filmagens minhas, do

meu filho, e com uma atriz. Algumas destas tentativas mostraram-se inadequadas à proposta, e outras foram mais ou menos bem sucedidas.

Foi através das experiências, algumas das quais despropositadas, que cheguei a decisão de como realizar este trabalho. Foi através do experimentar, que verifiquei a possibilidade de fazer um filme sobre a vida interior privada, como no anunciado do meu projeto.

4º Passo – Filmar com Gabriel

Hipótese 2

Dentro da ideia de "a quem contar esta história", iniciei uma experiência em que o veículo do filme, já que o *core* estava decidido, seria o meu filho mais novo. Eu também apareceria nas imagens, mas seria somente um condutor da narrativa.

Durante alguns dias realizei filmagens de situações entre nós. Colocava a câmara em determinado ponto da casa e começava a gravar imagens soltas, sem nexo, e sem continuidade. Tentei montá-las dentro de uma cronologia, mas não funcionaram e se mostraram longes do meu objetivo.

Existe uma relação demasiado íntima entre nós. As imagens mostraram-se muito produzidas e sem tensão, algo que não tencionava para o filme. Não eram cinematográficas, não havia nada de cinema nelas. Eram simples imagens quotidianas, que não representavam ou figuravam a vida interior privada. Desisti da ideia.

5º Passo – Filmar com uma atriz

Hipótese 3

Depois, cogitei fazer um filme tendo a mim como ator. Filmar a minha história, ficcionando-a, comigo mesmo. Convidei uma amiga, atriz, a Susana Palmerston, para fazer o papel de minha companheira.

Escrevi duas pequenas cenas e a encenei com ela. Preparei o cenário, *set* de filmagens e toda a produção necessária.

Filmei e editei as cenas e depois de editadas, não me agradaram de todo. Além da insatisfação com as cenas em si, era notório o meu despreparo, e o não-a-vontade em frente à câmara naquelas condições.

As imagens não funcionavam como filme. Todo o trabalho estava mal executado.

Desisti também desta ideia de ter-me como ator. Deitei o material fora. Mais uma vez recuava no projeto.

Neste ponto, senti que estava a afastar-me do enunciado proposto. Coloquei outras questões a partir destes falhanços. Comecei a trabalhar a ideia de um documentário, baseado em entrevistas.

6º Passo – Filmar-me noutro contexto

Hipótese 4

Neste período, ainda não tinha definido o que seria o filme, e como figurar a vida interior privada. Portanto, decidi filmar todas as possibilidades ao meu alcance.

Filmava conversas privadas, cenas da vida quotidiana, como almoços, jantares, ou as reuniões com os amigos. Filmava quase tudo o que se passava à minha volta e editava, tentando dar um sentido nas imagens e chegar ao encontro do enunciado do projeto: É possível fazer um filme sobre o vida interior privada?

Um dia, quase por acaso, filmei-me a mim a falar sobre as aulas, sobre o projeto, e sobre como deveria filmar. Era noite, havia voltado de mais uma aula e falava sobre o que tínhamos discutido em sala de aula. Eu entrava no plano, e minha esposa, em *off* , colocava questões sobre o trabalho, e a relação com a minha vida interior privada.

Editei as imagens que gravei e o resultado me agradou.

E assim achei a forma com que queria realizar o meu projeto: direto, sem forçar "naturalidades". Estava achado um princípio, uma ideia mais concreta (que no final, acabou por ficar também toda de fora). Tinha agora um começo mais consistente que o anterior.

7º Passo – Manter-me no *Indi* ao encontro do *film doc*

Para manter o filme dentro do género *Indie* e com uma forte influência do *film doc,* estilo que muito me agrada, tinha de apelar à criatividade para lidar com a distância, e contar com a colaboração de algumas pessoas para obter as imagens de Pelotas, a minha terra natal no sul do Brasil. Iria usar entrevistas com as pessoas que vivenciaram comigo este período como modo narrativo.

Também pensei na possibilidade de "filmar por procuração", passar instruções e pedir a algumas pessoas que fossem eu na minha cidade, que filmassem por mim.

A ideia era contactar os familiares *in loco* para ajudarem com a captação de imagens. Assim tinha que me sujeitar às condições técnicas disponíveis. Eles seriam os meus olhos por lá. Mas teria imagens de diversas qualidades, de telemóveis ou até câmaras fotográficas.

As pessoas que convidaria teriam que realizar entrevistas e fazer imagens de Pelotas.

Porém, também queria conduzir as entrevistas, pois certamente iriam surgir dúvidas e questões que poderia querer questionar no momento. Assim, optei por realizar entrevistas pelo Skype, sem adiantar muito o assunto. As pessoas assim não estariam a espera de uma entrevista, de uma câmara intimidadora, e falariam à vontade, com espontaneidade, numa conversa quase telefónica.

Mesmo sabendo que iria contar com imagens de menor qualidade, achei que conseguiria maior autenticidade e sentimento nos depoimentos. As pessoas não teriam tempo de pensar no assunto e escolher as palavras corretas a usar.

Decidi que as imagens que as pessoas filmassem por mim em Pelotas, seriam usadas somente como imagens ilustrativas, e as entrevistas seriam realizadas por mim.

Lançada a ideia de colher os depoimentos sobre a vida do meu pai, e sobre a época da morte dele, iniciei as filmagens à filmar rostos. Percebi o quanto eram familiares os rostos que filmava, mas que não via há muito tempo. Por força da distância geográfica e da distância temporal. Mas estes rostos eu conhecia, e neles me reconhecia.

8º Passo – Procurar a importância dos rostos na imagem

O húngaro Béla Balázs (Balázs, 1945), poeta, escritor e também um crítico e teórico do cinema, começou a escrever durante a época do cinema mudo. Em 1945 escreveu:

"O Close-up e o Rosto do Homem, onde sugere que a imagem aproximada, seja de um objeto, uma parte do corpo ou, especialmente, do rosto humano, mudou nossa percepção do mundo."

Havia a ideia de que o rosto podia mostrar a alma. Através da aproximação do rosto, poderíamos ver aquilo que sempre esteve próximo, mas que nunca percebemos.

Os *close-ups* revelam a carga dramática de uma conversa entre duas pessoas filmadas inicialmente em plano médio.

Portanto, afirma Balázs, quando o *close-up* levanta o véu de nossa incapacidade perceptiva e nos mostra a face dos objetos, o que ele nos mostra é o homem. Mais importante do que a fisionomia das coisas, é descobrir a face humana.

"A expressão facial é a mais subjetiva manifestação do homem, mais subjetiva ainda do que a fala, porque o vocabulário e a gramática estão sujeitos a convenções e

regras mais ou menos válidas universalmente. Enquanto a representação dos traços do rosto [...] não é governada por regras objetivas, ainda que seja em larga medida uma questão de imitação. O close-up torna objetiva essa que é a mais subjetiva e individual das manifestações humanas."

(Balázs, Béla, 1945)

O rosto é a parte do corpo humano que nos leva ao reconhecimento imediato de alguém. Quando reconhecemos o rosto de alguém que caminha no meio de uma multidão, as imagens envolventes desvanecem-se, e focamos a nossa atenção somente neste rosto, que torna-se o foco da nossa atenção.

A expressão facial de um rosto é compreensível em si mesma. A alegria ou a tristeza do mesmo é imediatamente reconhecida quando vemos um rosto em *close*. A preocupação, a dor, a vitória, a perca, o ganho, a satisfação, qualquer sentimento, é nos mostrado, e por nós reconhecido, quando vemos um rosto. Vemos emoções, temperamento, pensamentos, sentimentos que os nossos olhos podem ver, mas que não estão no espaço físico.

Filmar os rostos para as entrevistas mostraria estas emoções. Colocar os rostos aproximados ao ecrã criaria uma carga dramática mais próxima ao enunciado do projeto. Poderia a questão ser figurada com a aproximação da câmara aos rostos e a densidade dos depoimentos?

9º Passo – Dar início a captação

Assim que iniciei a captação dos depoimentos, surgiram logo as primeiras questões.
As pessoas às quais tinha "encomendado" as imagens, teriam dúvidas e dificuldades técnicas? Nenhum deles tinha o hábito de fazer filmagens, muito menos eram operadores de câmara. Tentei dar indicações técnicas de como gostaria de ter as imagens, e quais as imagens que necessitava.

Nos depoimentos que tinha decidido realizar pelo Skype, surgiram outras questões, como a disponibilidade das pessoas para falarem e o fuso horário entre Portugal e o Brasil.

Apesar da falta de qualidade das imagens e do som, notados já nas primeiras experiências, continuei a achar que seria a opção mais acertada para resolver o problema, com o qual contava já a partida: a distância e a impossibilidade de deslocação.

Assumi as condições de trabalho, fui persistente e continuei as filmagens.

As primeiras sessões serviram para testar como as pessoas se sentiriam na frente de uma segunda câmara. A primeira câmara era a câmara do computador.

A ideia de se colocarem em frente a câmara do computador não é mais um problema nos dias de hoje. Já faz parte do nosso quotidiano. Porém temi pela segunda câmara. Esta poderia causar algum embaraço ou desconforto aos entrevistados, e assim resultar em alguma falsidade nas respostas.

Será que ao saber que estaria à frente de uma segunda câmara, a pessoa manteria esta naturalidade?

Como se portariam as pessoas ao saberem que além da câmara do seu computador, estariam a ser captadas por uma segunda câmara, e que esta registaria as imagens para a posteridade?

As primeiras experiências decorreram muito bem. Como a segunda câmara estava por trás de mim, e as pessoas continuavam a ver-me a mim em primeiro plano, e a dirigir a palavra à minha pessoa. Foi como se a mesma não existisse. As pessoas sabiam que estavam a ser filmadas por uma segunda câmara, mas esta não estava à interferir na conversa diretamente, e isto fez com que as pessoas reagissem de forma positiva. Continuaram com a mesma naturalidade de uma qualquer outra conversa pelo Skype.

Nas primeiras sessões utilizei perguntas diretas, que resultaram em respostas diretas, claras e curtas. Ao visionar as imagens, percebi que haviam nelas um registo quase jornalístico, o que não era exatamente o que interessava. As perguntas diretas estavam a condicionar as imagens, e optei por filmar conversas mais informais, e tentar dentro destas, induzir o assunto que queria que fosse focado, e obter as informações que queria.

O resultado são horas e horas de filmagens. Conversas e mais conversas. Um longo documento, que além do registo, fez com que descobrisse detalhes sobre a morte do meu pai que desconhecia completamente. E este será um documento que ficará para as gerações futuras, descendentes do meu pai.

Percebi que estava a gravar o património histórico da minha família.

10º Passo – Testar a diferença cultural

Durante o processo de filmagens, surgiram algumas dúvidas: teriam as outras pessoas, que passaram ou não, por experiências parecidas com a minha, problemas de memória em relação ao pai?

Qual o grau de defesa da nossa memória em relação a momentos traumáticos?

Resolvi realizar uma série de entrevistas filmadas com amigos, aqui em Portugal, de diferentes idades e de diferentes culturas, com experiências muito diferentes. Conversei com as pessoas sobre o que se recordavam do pai.

Haviam muitas recordações, a maior parte ligada a coisas boas. Passeios, brincadeiras, viagens, momentos da infância.

Aqueles que ainda tem o pai vivo e convivem com ele com regularidade, tem por norma ter boas recordações, e tem dificuldade em definir uma lembrança única. O pai faz parte da sua realidade, do presente, e não tem necessidade em ir em busca de uma memória.

As pessoas que passaram por momentos traumáticos, mais ou menos graves, como pais que foram embora, crianças que alternavam entre a casa do pai e a casa da mãe, os que vivenciaram brigas e discussões entre os pais, e os que os pais já faleceram, tinham mais facilidade em apontar um único momento, uma memória do pai. E por outro lado, estes eram aqueles que haviam apagado várias outras lembranças.

Neste segundo caso, sem exceção, havia uma memória seletiva. As pessoas selecionaram, mesmo sem intenção, o que queriam ou não lembrar. Portanto, havia um ponto em comum. Todos apagaram em alguma ocasião, um determinado momento traumático.

Editei estes depoimentos, mas fiquei em dúvida: usar ou não este material na montagem do filme? Faria algum sentido utilizá-lo? O que seriam estas imagens? Somente objetos de estudo e comparação, ou teriam algum interesse narrativo?

Não, decidi que não tinham interesse narrativo. Com estas entrevistas não conseguiria figurar a vida interior privada, não chegaria ao meu objetivo.

11º Passo – Voltar ao propósito das entrevistas

Fiz a filmagem de uma entrevista *online*. Filmei uma conversa no Skype com a minha filha sobre o projeto, e sobre de que forma queria que ela participasse no mesmo. Resultou.

Além da importância do rosto, o recolher dos depoimentos traria ao filme um outro importante aspecto, a palavra. Os seres humanos são capazes de comunicar de uma forma clara e precisa, através da palavra falada, escrita ou gesticulada. A palavra tem um grande poder em nossas vidas. Sem a palavra, ficamos reduzidos a seres que não comunicam, expressam, aprendem ou ensinam. Concluí que estava a juntar dois do elementos fortes na narrativa cinematográfica. A palavra e o rosto. E a partir deste ponto já conseguiria encontrar uma possibilidade para figurar a vida interior privada.

Conforme recolhi as imagens, ou seja, palavras e rostos, editei-as e adotei uma linha de trabalho: recolha de imagens, seguida de edição, e a posteriori, com a união das frações criadas, a construção de um guião e a união do conteúdo da minha pesquisa com uma voz locutora. A locução poderia ser o fio condutor. Através de uma locução em *off*, conseguiria colocar a palavra em evidência.

12º Passo – Usar a palavra, usar rostos, buscar documentos

A partir da ideia de usar a palavra e os rostos para contar uma história, procurei documentos para ilustrar as mesmas.

Solicitei à família e aos amigos próximos uma busca de documentação fotográfica e escrita (cartas). Que juntassem tudo que conseguissem, e enviassem o material pela internet.

Também fui à procura das poucas fotografias e cartas que possuía. Ao longo dos últimos anos, em cada volta à minha terra natal, fui à busca de fotografias da minha infância e dos meus pais. As poucas imagens que encontrei, fotografei, ou tirei fotocópias coloridas, para ao menos ter referências do meu passado, e neste momento o objetivo era juntar documentos que pudessem se encaixar no filme.

13º Passo – Filmar por procuração

Pelotas, cidade do Estado do Rio Grande do Sul do Brasil, é a minha cidade natal. Queria a mostrar também no filme, e assim este foi o desafio que lancei à minha filha Marília, que lá vive: realizar filmagens, ser o meu "olho" por lá. A ideia era resgatar imagens dos locais da minha infância e juventude. Queria que filmasse a minha cidade natal como se fosse eu a ver. Sugeri que ela simplesmente andasse pelas ruas da cidade, e filmasse a vida comum das pessoas. Seria como se eu ainda morasse lá, como se vivesse ainda em Pelotas.

À minha prima, que reside em Oxford, na Inglaterra, e viaja com frequência para Pelotas, solicitei que fizesse uma entrevista com o meu irmão mais novo. Ele não tem Skype e falar com ele pela internet, é mais complicado.

Também entrei em contacto com um primo que estuda fotografia, e perguntei se teria disposição e tempo para me ajudar. Entusiasmado, respondeu-me positivamente. Por ter à vontade com a câmara, e por ser próximo da entrevistada, pedi-lhe para realizar uma entrevista com a sua avó, a tia Ana, a pessoa mais velha ainda viva da minha família.

14º Passo – Quem filmar?

Enumerei uma lista de pessoas ligadas a mim e aos meus pais. Familiares e amigos próximos, com os quais poderia conversar sobre a altura da morte do meu pai, para tentar reacender as memórias apagadas, e tentar conseguir lembrar o que havia esquecido.

Os critérios para a escolha dos entrevistados basearam-se em três pontos distintos:
O primeiro, entrevistar a segunda geração. Os filhos dos filhos. Os netos do meu pai. O que sabem, ou o que se lembram de ouvir falar do avô. Os netos não conheceram o avô e, pelas primeiras conversas que tive com eles, pouco sabem de como era como pai, o que fazia, como era como pessoa, qual o seu carácter, como era conhecido ou do que gostava. O que foi contado, por nós, os filhos, aos nossos filhos. Descobrir junto aos netos se querem saber esta história, e o qual o interesse em verem esta história contada. Tinha muitas questões para as entrevistas.

Escolhi quatro netos para entrevistar: Alfeu, Marília e Gabriel, os meus três filhos e o Gustavo, filho mais velho do meu irmão Renato, e muito próximo aos meus filhos mais velhos, sobretudo na infância. Outra ideia, seria utilizar somente os meus filhos e assim poderia criar um paralelo entre os três irmãos - os meus irmãos e eu, e os meus três filhos.

O segundo critério, os envolvidos diretos: os meus irmãos. Cada um de nós registou o assunto de modo diferente na sua memória e guardou o que era mais importante para si. Não estamos muitas vezes juntos. Na verdade nos últimos 22 anos só estivemos os três juntos uma única vez, no Natal de 1998. Os meus irmãos não conversam entre si muitas vezes, e acabo por ser o elo de ligação.

O que ficou registado na minha lembrança e na dos meus irmãos? Qual a importância que cada um de nós deu à este período da nossa vida, e a passagem do testemunho da mesma.

O terceiro critério é entrevistar as pessoas que estiveram envolvidas, e que acompanharam a doença e a morte do meu pai. Pessoas que conviveram com o meu pai, com os meus irmãos, e comigo nesta altura.

O resultado foi uma série de depoimentos sobre mim, minha família, minha infância e adolescência. Além de histórias sobre meu pai e minha mãe. Um patrimônio registado e guardado.

Montei, sonorizei e finalizei. Tinha o filme. Mas não era este o resultado pretendido. Não estava lá figurado o trauma, nem mesmo a vida interior privada.

Ao analisar o trabalho, ficou claro que o projeto final tinha ruído. Não mostrava o que tinha sido proposto para o trabalho. Não falava da vida interior privada, nem da possibilidade de sua figuração.

As imagens não iam de encontro com o objeto proposto para a tese, nem com o enunciado do projeto.

O que tinha realizado era apenas um documento, com interesse para mim, e talvez para a minha família. Era um objeto que estava longe de ser um filme, não tinha constituição artística. Tinha um filme que não era um filme. Não era aceitável.

Recolhi toda a aprendizagem adquirida ao longo dos anteriores processos, e decidi que teria de repensar todo o projeto. Teria de continuar. Teria de recomeçar praticamente do zero.

15º Passo – Recomeçar o projeto

Estava de volta ao início. Tinha somente uma pequena base de trabalho. Iria tentar aproveitar o que estava realizado, corrigir os erros e aproveitar os acertos. Adquirir mais conhecimentos, trabalhar mais em cima da ideia inicial e focar-me no enunciado do projeto: É possível fazer um filme sobre a vida interior privada?

Não queria perder o pouco que já tinha ganho, mas tinha que abrir mão, e afastar o desnecessário e o que estava errado, mas principalmente o que estava longe do enunciado do projeto.

Parecia-me que as filmagens estavam completas, que tinha as imagens que queria, mas que uma grande dúvida de realização se colocava no meu caminho. Como figurar a possibilidade de realizar um filme sobre a vida interior privada? Onde e como encontrar a figuração, utilizando as imagens que possuía? Faltava a certeza de como articulá-las e de como transformar aquele objeto em um objeto cinematográfico.

16º Passo – As imagens em Super8

Por um daqueles felizes acasos da vida, no meio deste processo de procura de imagens, ainda no início do desenvolvimento do projeto, chegaram às minhas mãos imagens dos anos 60/70s de uma família conhecida. Estavam em uma cassete de VHS, pois os originais em 8mm, já haviam se perdido.

A pessoa que guardava a muitos anos as imagens, entregou-me a cassete e disse: *"Estas imagens foram feitas pelo meu pai. Ele tinha uma câmara Super8, adorava cinema e adorava filmar. Filmava tudo o que aparecia à sua frente. Tinha muito mais filmes, uma caixa inteira de rolos. De tudo, só sobrou esta fita VHS, pois a minha mãe pediu a um senhor para transcrever os filmes. O resto perdemos, se foi!"*.

Agarrei na cassete a passei prontamente a visionar o material. Não queria acreditar na riqueza daquelas imagens. Que tesouro tinha aquela família! Imagens de encontros, das crianças, dos pais, dos avós. Passeios, viagens... tudo documentado!

Eram cerca de 45 minutos de imagens. Uma preciosidade guardada em uma cassete de VHS, que provavelmente, igual aos originais, iria se perder.

A primeira observação foi a qualidade da imagem. Apesar de serem imagens amadoras e de cunho familiar, eram filmadas com sensibilidade e com um enquadramento que beirava a perfeição. Mesmo tendo somente o propósito de documentar a família, era tudo muito bem filmado. As imagens não tinham um carácter amador, nem eram filmadas de qualquer modo. Quem as filmou teve um grande cuidado na escolha dos planos, da luz, e escolheu muito bem os momentos que registou.

Já na altura em que visionei as primeiras imagens, pensei que elas poderiam figurar no meu filme. Eram grandiosas demais para não serem usadas de alguma forma no projeto.

Na primeira montagem do filme utilizei as imagens somente no início, uma introdução que não ocupava mais do que 1 minuto do filme. Eram ilustrativas de uma época, faziam parte da narrativa, mas sem grande relevância, já que tinha decidido realizar o filme com entrevistas, e seguir a ideia de filmar rostos e palavras.

Mas aos poucos, percebi a beleza das imagens que tinham chegado às minhas mãos e passei a acrescentar mais e mais tempo das mesmas, e fui cortando as entrevistas.

Após algumas experiências na mesa de montagem as imagens estavam a ocupar quase todo o filme. Tinham tomado o lugar das entrevistas. Saiam as entrevistas, entravam as imagens de Super8.

Acabei por cortar todas as cenas das entrevistas, e o filme tornou-se mais coerente.

Após ter decidido que as entrevistas seriam cortadas, ainda durante o alinhamento do filme, decidi também que somente figurariam na montagem final as imagens daqueles 45 minutos de Super8. Não faria mais imagens, não filmaria mais nada. O filme teria que ser feito com o material que estava a minha frente, na mesa de montagem. Assim, a cada dúvida que surgia sobre determinado bloco do filme e o que nele figuraria, voltava a visionar todo o material, à procura da melhor imagem para aquele momento.

Estava decido o que seria o filme.

17º Passo – O filme

Hipótese 5

De posse das imagens Super8, e já decidido o que estaria no filme, voltei a revê-las inúmeras vezes. Revi, dezenas de vezes, todo o material que tinha em mãos, todos os 45 minutos, de uma ponta a outra. A cada nova cena, anotava, refletia, tentava perceber se estava a deixar passar algo importante. E onde encaixava cada imagem daqueles 45 minutos de imagens.

Passei a conhecer de cor todas as imagens. Imagem a imagem, tentei perceber onde e como elas poderiam estar inseridas na história do filme. O que diziam as imagens, e que ideia poderiam passar? Como teriam sido filmadas? Qual teria sido o contexto? Qual a ideia que passavam? Prosperidade? Riqueza? Perda? Dor? Abandono? Morte? Vazio?

Parecia importante perceber tudo o que se relacionava com aquelas imagens, visto terem sido feitas por outra pessoa, em outra época, e não terem sido filmadas com um propósito ficcional e sim para documentar a vida quotidiana de uma família.

Esforcei-me em perceber como pensava a pessoa que filmou aquelas imagens. O que queria contar a cada vez que apontava a câmara e iniciava uma gravação?

É claro que o filme original tinha somente um propósito: fazer um registo familiar. Mas imaginava mais além, pois queria dar um sentido maior àquelas imagens. Será que não quereria ele, além do registo familiar, também contar uma história?

De todo modo o conceito do filme familiar teria de mudar. Aquilo não poderia ser mais somente um filme de família. As imagens além de mostrar um quotidiano familiar, teriam que contar uma história dentro de um conceito narrativo cinematográfico. A história do meu filme.

18º Passo – Dar início a uma nova montagem

Iniciei um novo projeto de montagem e importei todas as imagens, todos os 45 minutos. Comecei tudo novamente, utilizando as imagens recebidas da Super8 para contar a minha história, a história da minha família.

Não haveria mais filmagens. Somente muito trabalho de montagem. Um *puzzle* a ser resolvido através da articulação das imagens. Cozer a colcha de retalhos.

Após ler, e reler, Walter Murch reconheci, e seguindo os seu concelhos, que a emoção vinha em primeiro lugar, sempre. E isto era o que queria no meu filme.

"O que você quer que público sinta? Se ele sente exatamente o que você queria durante todo o filme, você fez o máximo que poderia fazer, mas como o público sentiu isso.
O corte ideal (para mim) obedece simultaneamente aos seis critérios que se seguem:
1) reflete a emoção do momento;
2) faz o enredo avançar;
3) acontece no momento "certo", dá ritmo;
4) respeita o que podemos chamar de "alvo de imagem" (eye trace) – a preocupação com o foco de interesse do espectador e sua movimentação dentro do quadro;
5) respeita a "planaridade" – a gramática das três dimensões transpostas para duas pela fotografia (a questão da linha de eixo, stage-line, etc.) e;

6) respeita a continuidade tridimensional do próprio espaço (onde as pessoas estão na sala e em relação umas com as outras).”

(Murch,1995: 28-29)

“Por exemplo, se você está considerando um leque de possíveis cortes para um momento particular do filme e descobre que determinado corte transmite a emoção certa e faz o enredo avançar e é satisfatório ritmicamente e respeita o alvo de imagem e a dimensão dos planos, mas quebra a continuidade do espaço tridimensional, este é, certamente, o corte que deve ser feito. Se nenhum dos outros cortes transmite a emoção certa, vale mais a pena sacrificar a continuidade espacial.”

(Murch,1995: 29-30)

“Na maioria das vezes consegue-se satisfazer aos seis critérios: espaço tridimensional, plano bidimensional da tela, linha do olhar, ritmo, enredo e emoção vão se acomodar. Esse, é claro, é o objetivo sempre que possível – nunca aceite menos quando é possível conseguir mais.
O que estou sugerindo é uma escala de prioridades.”

(Murch,1995: 31)

Seguindo este princípio de edição e de corte, priorizei a emoção, a narrativa e o ritmo. Decidi dar ao filme uma dinâmica de planos que não durassem muito, mas manter a narrativa, e que em todos os cortes estivesse contida emoção.

“Montas o teu filme à medida que o filmas. Formam-se núcleos (de força, de segurança) a que se agarra todo o resto.”

(Bresson, 2000: 34)

De um modo empírico, e quase experimental, para mim, iniciei a montagem a colocar na pista de edição todas as imagens que tinha. Visionava as imagens, fazia anotações, e refletia sobre o que queria contar com aquelas imagens. Tirava o que a mim parecia demasiado, ou sem sentido, e voltava a visionar, até que chegava a conclusão que aquilo que tinha na minha frente fazia algum sentido, e contava uma história.

Criei blocos de imagens, para intensificar a ideia da construção. *Fade in, fade out*, blocos distintos e separados.

No início, não me preocupei com uma narrativa cronológica. Optei por dar saltos de tempo. Com o processo já chegando ao produto final, tornei a montagem cronológica e a respeitar a linha do tempo. Namoro, casamento, nascimento, morte, fim.

Na montagem utilizei algumas imagens numa velocidade mais baixa do que a velocidade original, visando criar um clima de mistério. A distorção do tempo e da velocidade poderiam assumir-se como a verdade das imagens.

"O cinema é artesanato"

Glauber Rocha

Fiz dezenas de tentativas na montagem, como um artesão, que vai cozendo as poucos a sua colcha. De montagem em montagem, de corte em corte, cheguei ao meu objetivo: contar uma história, rever um passado, passar um testemunho, ultrapassar um trauma. Estar no meio da vida, e fazer um filme sobre a vida interior privada. Ir de encontro do enunciado do meu projeto.

19º Passo – A cronologia das imagens

Como referi acima, dispus as imagens em ordem cronológica na linha de montagem. Editei as imagens em blocos de tempo, na seguinte ordem:

Imagens queimadas de alguns negativos.

O filme abre com um conjunto de imagens queimadas. Aquelas imagens, veladas, onde nada ou quase nada se distingue, já foram imagens, já foram um filme. Foram apagadas, pelo tempo, pelo descaso, pelo descuido. Estas imagens iniciam a minha busca de memórias para contar esta história.

Conduzir, e o sorriso da minha mãe.

A minha mãe, muito jovem, conduz um carro sozinha. Um avanço para a época: uma menina que já conduz. A sua felicidade é latente.

O seu sorriso mostra uma felicidade genuína, verdadeira. Um momento de pura felicidade. O meu pai, atento, regista o sorriso da minha mãe.

O casamento.

Atualmente é comum, para não dizer quase obrigatório, que os casais mandem filmar o seu casamento. A cinquenta anos atrás, filmar um casamento era algo raro. As imagens que documentavam os eventos familiares eram as fotografias.

O casamento é a união de duas pessoas de diferentes famílias que se unem para criar uma nova família e que pretende-se seja uma união para o resto das suas vidas.

O meu nascimento, o hospital.

A minha mãe está no hospital. Mas é para um bom motivo. A minha mãe está feliz. É o nascimento de um filho. O meu pai acompanha a minha mãe. É o meu nascimento e o meu pai pega-me ao colo.

Eu, 1 ano.

Reapareço. Agora a tentar perceber o mundo.

Família: os três irmãos e o nosso mundo.

Introduzo os meus irmãos. Somos nós os três.

Pais, filhos, tios, tias, avós, primos.

Um encontro familiar, todos partilham este momento de alegria. A casa está cheia, estão todos à volta da mesa. É verão. A vida é resumida a mais pura alegria.

A minha mãe morre.

A primeira ruptura. Mostro a minha mãe no hospital novamente. A minha mãe morre. Um crucifixo aparece na imagem. O símbolo da morte e da ressurreição está atrás da minha mãe.

A casa está vazia, sem barulho, sem pessoas, a porta está fechada.

O meu pai casa-se novamente.

Entra em cena uma mulher loira. Sorri para a câmara. É altiva, polida e elegante.

O meu pai feliz, filma tudo. A mulher invade a nossa casa, a nossa vida.

Mas o meu pai está feliz, tenta reconstruir a sua vida.

O meu pai morre.

A segunda ruptura familiar. O meu pai dorme na relva, um sono que será eterno.

Animais.

A ruptura final. Os crocodilos são três. Estão sozinhos. Não se movem. Somos os três irmãos, sem casa, sem dinheiro, sem ter para onde ir, sós. E, cada qual vai para um lado. Sou expulso de casa por um poder maior.

O nascimento do Gabriel.

Com o nascimento do meu filho Gabriel começo a relembrar o meu próprio pai. Um pai, que tem um filho, e que também tem um neto. Esta história é para o neto.

A voz do avô.

Sem imagens, a tela está preta, ouvimos a voz do meu pai, gravada em uma festa de noivado. O neto ouve a voz do avô. Completa-se o ciclo do conhecimento. É o único registo sonoro do meu pai.

20º Passo – A construção do ambiente sonoro

Colocou-se mais um grande desafio. O som para o filme. As imagens da Super8 não tinham som. O som teria de ser todo criado.

Queria ilustrar as imagens com sons que não fossem óbvios para as mesmas, não ter no filme um som ilustrativo. Ou seja, na cena do carro, não ter o som de um carro a passar, e assim por diante.

Pensei em duas construções sonoras: uma primeira que representasse o real. Gravar sons dentro da minha casa, ilustrando um ambiente sonoro familiar. Dar ao filme uma atmosfera de lar, como se eu contasse esta história dentro da minha própria casa.

Uma segunda hipótese era construir um ambiente sonoro próximo ao filme, mas sem ser óbvio.

Depois de criar e experimentar as duas hipóteses, optei pela segunda. O filme teria uma ambientação sonora próxima da realidade, mas sem ser demasiado ilustrativa.

Decidi que o filme dependeria muito pouco de bibliotecas de som. Iria gravar todos os sons para o filme. Os sons que encontrei nas bibliotecas soavam demasiados falsos.

Assim, dei início a uma série de gravações de sons. Em minha casa gravei os sons do quotidiano: o chuveiro, as torneiras, a televisão, as panelas no fogo, o vento na janela, a chuva no telhado.

Também gravei sons na rua: pessoas a conversar, pessoas a caminhar, trânsito, carros, cafés, vento, chuva, crianças, casamentos, festas.

Coloquei os sons no programa de edição de som e iniciei a manipulação dos mesmos. Inseri *plug ins* em alguns sons, e trabalhei o tempo, transformando-os até chegar ao pretendido.

Estava decidida a ambientação sonora para o filme. As imagens obrigavam a sons que criassem uma atmosfera de crescente tensão sonora.

As primeiras imagens são acompanhadas por sons das frequências altas, menos graves, criando assim, uma ideia de felicidade, sem a gravidade dos acontecimentos que irão acontecer no futuro. Conforme a narrativa avança, os sons tornam-se mais graves e distorcidos, como se a narrativa já fosse parte de um sonho mau. As frequências graves pesam, e o som torna-se mais solene. Conforme o filme avança e torna-se mais pesado, há uma relação entre a narrativa e o ambiente sonoro.

Também dentro do capítulo do som ficou claro que o filme teria uma voz que narrava a história. Teria de introduzir um narrador, um herói que contaria a história na primeira pessoa.

A cada visionamento imaginava uma narração que acompanhasse a história e palavras que estivessem diretamente ligadas às imagens. Após concluir cada visionamento anotava o que poderia ser a narração.

E deparei-me com outra questão: qual o sotaque ou a voz que usaria no filme. Usaria um sotaque português, por morar em Portugal a mais de 20 anos, por ter estudado cá, por ter produzido este filme aqui. Ou, usar um sotaque brasileiro, por eu ser brasileiro, pela história passar-se em parte no Brasil, mesmo não sendo possível a identificação dos lugares nas imagens. Qual a voz? A minha voz poderia ser uma possibilidade?

Para ter um sotaque português, teria que ter outra pessoa para narrar, pois a minha voz com um sotaque português soaria demasiado falsa, e não teria o impacto que a narração necessitaria.

Além disto, não era minha intenção que a minha voz fosse parte do filme. Estava descartada esta hipótese.

Mas quando iniciei a montagem, usei a minha voz para construir uma maqueta de voz, para ter a noção do tempo da imagem em relação a narração, bem como o sentido da narrativa.

Nas sessões com o orientador, percebi que a minha voz encaixava no ambiente fílmico. Apesar de alguma relutância da minha parte, aceitei a possibilidade da minha voz fazer parte do filme.

E assim, encontrei a voz para narrar o filme: a minha própria voz. Eu, e o meu sotaque de um brasileiro a viver a 22 anos em Portugal.

Assim, fora das imagens, sem figurar diretamente, estaria dentro do filme. Criei mais uma ligação pessoal à obra. Juntei a história e a voz.

Ficou decidido que a voz teria de ter um tempo lento, para acompanhar o tempo das imagens. O texto seria curto. O narrador teria de visualizar as imagens e narrá-las, sem nunca se antecipar às mesmas.

21º Passo – Inserir a voz do meu pai

No final do filme também inseri a voz do meu pai. Nas minhas buscas, encontrei uma fita cassete com uma gravação da voz do meu pai num depoimento numa festa de família. É o único registo sonoro do meu pai, pois não existem imagens em movimento dele.

Numa visita à Pelotas, em 2011, encontrei a minha prima Norma, e ela perguntou-me: Queres ouvir a voz do teu pai? Como assim, a voz do meu pai?

A Norma tinha guardada uma cassete de áudio que o cunhado fez no jantar do anúncio do seu noivado, em 1971.

Que alegria. A mais de trinta anos que não ouvia a voz do meu pai. A cassete dura mais de 50 minutos, e o meu pai fala duas vezes. Ouvimos toda a gravação em busca da voz da minha mãe, que fala por 2 segundos. Dois preciosos segundos, com a voz da minha mãe!

Tinha 9 anos na altura, e reconheci em alguns momentos a minha voz e a dos meus irmãos.

Queria fechar o filme com a voz do pai. Confirmar a presença dele na minha memória.

22º Passo – Acabamentos

Depois de ter todo o material montado e o ambiente sonoro composto, iniciei os acabamentos do filme.

Refiz algumas narrações para que nas locuções estivesse sempre a mesma emoção e sonoridade na voz. Realizei os acertos de imagem, afinei a cor, os contrastes e a luz, revi os tempos dos cortes, dos *fade in, fade out*, etc.

Vi e revi o filme ao pormenor, quase quadro-a-quadro até estar satisfeito com o trabalho.

6. O RESULTADO

Para chegar a proposta final do filme, defini os conceitos que iria aplicar neste trabalho. Com as imagens que tinha e a história que queria contar, iria fazer um filme quase documental, dentro do conceito de "cinema verdade", mas com imagens que não foram filmadas para este propósito. Portanto decidi misturar os conceitos da ficção e do documentário, ou seja, realizar um *"filme doc"*.

Centrado nesta ideia de transformar imagens filmadas com o intuito de um registo familiar, e através delas contar uma história verdadeira, adaptando-as para a minha realidade, comecei a trabalhar os conceitos dramáticos.

Construir a narrativa a colocar um problema dramático e ter um herói (narrador) com um desejo: contar uma história para o filho.

Dentro desta narrativa, aumentar gradativamente a tensão, com um conflito crescente: a perda pela morte.

Este conflito culmina na separação dos três irmãos, onde o narrador perde tudo.

Tentei usar também os conceitos do documentário, o cinema direto, teorizado por Dziga Vertov, cineasta russo. A exploração da realidade, mas não representada como ela é.

Criar uma suposta realidade no filme, confundindo o expectador, ao pensar que aquelas imagens me pertencem, e são as imagens da minha infância. Pensar que todo o filme é um documento da minha infância. Mas as imagens não são minhas, a história é que é. Ao misturar ambas, crio no expectador a convicção que aquela mulher é a minha mãe, e aquele homem é o meu pai, aquele sou eu, e aqueles são os meus irmãos e a minha família. Criei um documentário/ficção sobre a minha história.

Após muitas experiências e tentativas, cheguei a esta proposta: um filme sobre a minha infância, sobre a minha vida interior privada, com conceitos da ficção, misturados aos do documentário.

Esta é a minha proposta fílmica, a minha hipótese de trabalho.

7. SINOPSE

É possível fazer um filme sobre a vida interior privada?

Um homem no meio da vida, aos 50 anos, Eduardo reencontra as imagens da sua infância. Através destas, tenta reconstruir a memória do seu passado, com o objetivo de contar a história ao seu filho.

Ao ver o antigo filme da família, percebe que ali estão, guardadas em forma de imagens, as suas memórias. Eduardo quer contar a sua história, a história do seu "meio do caminho". Num exercício de memória, enfrentará a morte, a dor e a separação.

Através deste relato autobiográfico o realizador testará as possibilidades da figuração do trauma, e através da articulação das imagens, a possibilidade de se realizar um filme sobre a vida interior privada.

8. CONCLUSÃO

É possível fazer um filme sobre a vida interior privada?

Quando decidi fazer este projeto final de mestrado, levantei várias questões de como abordar, tratar e filmar o tema que iria escolher.

Durante o processo de escolha do tema, e durante as aulas para definir o projeto final, formulei muitas questões: Como filmar? Com que meios? Como fundamentar o projeto? E principalmente, sobre qual tema queria falar?

A questão que prevaleceu foi: É possível fazer um filme sobre a vida interior privada?

Se resumirmos estes palavras: vida, interior e privado, chegamos às seguintes ideias:
Vida: existir, viver.
Interior: parte de dentro, dentro de mim.
Privada: pessoal, particular.

Conseguiria ter a capacidade para ilustrar, através de imagens estes conceitos? Conseguiria realizar um filme onde, além da emoção, da memória e da perda, figurasse também a vida interior privada?

É possível fazer um filme sobre a vida interior privada? A pergunta que tantas vezes repeti durante este processo...

Concluo que no meu caso particular, não é possível. Mas que, sim, será algo possível, desde que não se busque um processo direto de lembrar.

A memória, a minha vida interior, não resgatou o que havia perdido. No meio da vida queria lembrar, e resolvi que este projeto seria uma maneira de lidar com esta questão.

Durante o desenvolvimento do projeto, comecei a lembrar alguns fatos, mas não por querer lembrá-los. Partes da memória foram sendo reconstruídos, mas não por um

processo direto. Lembrei por uma associação de conversas e informações, e não por querer recuperar as minhas lembranças.

A partir da questão colocada no enunciado do projeto, abriu-se esta possibilidade, ligada diretamente ao cinema. Construir uma memória não através de uma lembrança direta, e sim através a manipulação das imagens. Esta é uma possibilidade própria do cinema.

O cinema não é apenas a articulação das imagens e sim uma maneira própria de pensar, que não é o nosso pensamento vivo, não é a memória, e também não é do foro psicológico.

Neste caso, lidei com a função reparadora do cinema. Como referido pelo orientador do projeto: *"Através do cinema algo pode ser reparado."*.

Penso que consegui reparar a minha memória, mesmo que não na totalidade e o filme permitiu que lidasse com as minhas lembranças, e com a falta delas. Com este projeto cinematográfico criei a possibilidade de lidar e reparar a memória.

Através deste filme não lembrei de todos os fatos que gostaria, mas lembrei de outras coisas, outros momentos, outras dúvidas que me faziam falta. De certa forma, respondi a questão como se quisesse responder ao balanço dos 50 anos, o meio da vida, mesmo que não na forma direta da pergunta.

Encontro um filme, mas que verdadeiramente nunca existiu. Não o encontro na sua forma verdadeira, pois este nunca foi feito, mas dele, deste filme que encontrei, e nunca existiu, reconstruo e reparo o meu passado.

Esta possibilidade aberta pelo cinema, não é uma característica única, e sim uma possibilidade própria da arte.

O objetivo cumprido foi ter a capacidade para realizar um filme, íntimo, tendo sempre em mente os conceitos da realização e da narrativa cinematográfica, e pensar que este

exercício de memória e de dor, teve que sempre resultar em um objeto artístico e de valor documental.

O meu cinema independente

Quando iniciei o projeto, testei várias formas de filmar. Pensei várias maneiras de contar esta história. Qual seria a escolha mais acertada? Onde estaria mais confortável? Em que género ficaria mais seguro, e em consequência, mais clara e correta seria a minha narrativa?

Após muitas discussões, tentativas, escritas, reflexões, erros e acertos, cheguei a conclusão, em conjunto com o orientador, que estaria mais seguro e "à vontade", no *Indie*.

Mas, afinal o que seria *Indie* no meu filme? De que forma seria aplicado este conceito na minha história?

Queria aproximar o meu filme de um conceito, porém de forma independente, pois se estivesse aprisionado a um género, e restritamente dentro deste, perderia a tal "independência".

O primeiro pensamento foi: independência! Não ter contratos, compromissos. Estar somente comprometido com a verdade.

Conclui: independência = liberdade.
Liberdade de tentar criar novos meios, e novos conceitos de espaço e tempo.

Ter a liberdade para errar e assumir que está errado, de certa forma, e correto de outra forma. Ter liberdade de contar esta história com uma narrativa livre e verdadeira. Dar prioridade a emoção. Ser livre.

"Liberdade é uma palavra que o sonho humano alimenta, não há ninguém que explique e ninguém que não entenda."

(Cecília Meireles)

A revolução da imagem

O acesso às novas tecnologias, o atual baixo custo dos equipamentos, principalmente se compararmos com o passado, onde comprar uma câmara de qualidade era muito dispendioso, e a facilidade das soluções de edição, tornou a ação de filmar muito popular.

Cada vez filma-se mais. Cada vez registam-se mais imagens em movimento.

Dos acontecimentos banais, como um simples "parabéns à você" para um colega de trabalho, ou um concerto de rock de um *pop star* famoso, aos que nos são mais caros, como o crescimento dos filhos ou o "sim" do casamento, todos filmam.

A grande maioria das pessoas tem acesso quase instantâneo a uma câmara de filmar, e por sua vez estas imagens também, quase que instantaneamente, podem ser vistas, e ter público, nas redes sociais e sites da internet.

Basta presenciarmos um acontecimento que desperte interesse, para vermos inúmeras mãos ao ar com o telemóvel, em modo "câmara", apontado para o evento. Não há mais impunidade. Tudo é filmado.

Com as novas tecnologias, um telemóvel (câmara) e um computador portátil (edição) é possível realizarmos um pequeno filme. Existem hoje, vários festivais especializados em filmes feitos exclusivamente por telemóveis. Não dependemos mais das grandes produções cinematográficas para contar histórias através das imagens.

Há, nos dias de hoje, a facilidade de, através da articulação das imagens, contar pequenas histórias. Histórias de encontros e desencontros, amores e desamores da vida. Filmar torna as pessoas conectadas através da imagem.

O aproveitamento desta oportunidade e acessibilidade à produção da imagem, criará uma grande leva de pequenos realizadores, totalmente fora dos moldes clássicos de produção cinematográfica, e que agora ainda estão relegados a segundo plano.

Estaremos hoje a viver uma revolução das imagens? Será o cinema o futuro modo popular de contar pequenas histórias das famílias e dos amigos?

Ao terminar este trabalho concluo que o cinema, nos moldes não tradicionais, já é uma importante ferramenta de registo das histórias familiares, e que provavelmente terá mais importância do que a fotografia no registo familiar.

É imperativo que se reconheça o valor das novas tecnologias, leia-se, as novas formas de captar imagens, como uma forma válida de filmar. Não podemos considerar que somente os objetos visuais que, por terem o apoio de uma grande produção, realizados por um renomado realizador, dentro da intelectualidade já estabelecida, e projetados nos círculos dos festivais, ou de distribuição comercial, possam construir um discurso crítico.

Há uma nova forma de construir, realizar, produzir e ver cinema.

8.1. OBJETIVOS ATINGIDOS COM O PROJETO

Os objetivos no início do processo de escolha da temática a ser trabalhada, eram: recuperar a memória perdida; realizar um documentário para o meu filho que sempre viveu longe, tanto no tempo como no espaço, da minha infância; realizar um filme, com conceitos, regras e códigos.

Recuperar a memória perdida

Sim, recuperei algumas memórias perdidas, não todas. Alguns trechos da minha vida voltaram à minha mente. Ao ouvir as pessoas contarem pequenas histórias, às vezes sem ligação direta ao filme, recordei alguns momentos que estavam esquecidos.

Na posse destas memórias, que aos poucos apareceram na minha mente, foi possível chegar ao que é o filme final. Através deste conjunto de entrevistas e conversas

realizadas junto às pessoas próximas, foi possível construir uma narrativa que iria acabar por constituir o filme final.

Produzir um documento para o meu filho

Sim, também atingi este objetivo proposto. Fica o filme, que além de contar a história, também provocou questionamentos sobre outras questões da minha vida.

Ficam também horas e horas de entrevistas as pessoas que vivenciaram estes momentos comigo. Um documento familiar, que só interessa aos meus familiares e a mim, mas que mantem o sentido de documento visual e sonoro sobre a minha infância e família.

Realizar um filme

Finalizado o trabalho, o filme, objeto deste projeto, concluo que houve um avanço muito grande no que toca a realização. Quando comparo a versão final com a primeira montagem do filme, noto uma diferença enorme. Consegui um grande avanço a nível da realização e da narrativa. Penso que agora o filme pode ser considerado um objeto fílmico.

8.2. O QUE REPRESENTA O FILME

Falar da morte do meu pai, da minha mãe e da separação da família

Escolhi concretizar o projeto mais difícil. Produzir e realizar um filme com estas características, e que trata de um assunto delicado, a morte, é um exercício doloroso.

Difícil por ser um assunto pessoal e delicado.

A maior dificuldade que senti, foi me expor. Falar, conversar sobre, e ter que ouvir falar sobre momentos que, por autodefesa, escondi de mim mesmo. E mais difícil ainda, registar estas informações e depois expô-las publicamente através de um filme.

O medo da verdade

Quando finalizei a primeira montagem do filme, que na altura me pareceu definitiva, percebi que havia utilizado uma série de imagens que falseavam a ideia da morte e do sofrimento.

Havia uma articulação das imagens que mostravam cenas que não me pertenciam. Aquelas imagens, da felicidade familiar, não eram minhas. Inconscientemente, as utilizei para tentar resolver a minha história. Mas não estava a falar a verdade.

Conclui que ainda não tinha reconhecido o valor da verdade neste filme, e não só. Por medo da dor, tentei encobrir a realidade do passado. Existe uma perda e também o reconhecimento desta. Isto tem que estar presente nesta história. E nesta nova montagem consegui que estivesse.

Quem estaria interessado nesta história?

O projeto era contar uma história para os netos do meu pai, não dirigida exclusivamente à eles, mas para eles.

Vivemos em uma sociedade de consumo, com uma velocidade estonteante. A opinião de hoje, já de nada serve amanhã. Há uma perda dos valores de convivência. Vivemos na era da individualização. Basta entrarmos em um café para reparar quantas pessoas estão sozinhas, e das que estão acompanhadas, quantas estão fixadas em *tablets* e *smartphones,* sem sequer levantar a cabeça do ecrã.

Vivemos numa sociedade do descartável. Isto aplica-se tanto a um computador obsoleto, como às pessoas. Os velhos, na nossa sociedade, não tem mais o valor da sua experiência e dos seus conhecimentos. As empresas contratam jovens dinâmicos e

agitados. Sim, estes tem valor. A publicidade também valoriza a juventude. E este é o grande problema: estou a envelhecer. Tenho medo de não servir mais, de não conseguir produzir mais, e pior, não ser mais ouvido.

Em respeito à memória do meu pai, da minha família, e de mim próprio, coloquei uma série de objetivos neste trabalho. O principal foi realizar este filme, e fazê-lo bem, de forma a contar esta história para que tivesse interesse.

A vontade de contar uma história e que esta história, fosse ela também, por suas próprias pernas, mais longe. Que houvesse um reconhecimento, e que emocionasse quem a visse.

Durante o projeto percebi que o meu pai tinha netos, que não tinham avô. O avô era uma pessoa distante e até desconhecida. Não havia conhecimento, proximidade, portanto o avô era só um título dado à uma pessoa distante e desconhecida.

Por todos estes motivos é que me pareceu importante contar esta história, fazer este filme. Não morrer com estas lembranças e deslembranças comigo. Não deixar que os outros morram também sem contar. Não levar as memórias para a minha morte, partilhá-las antes disto. Mesmo que doa.

"O que há de magnífico na nossa profissão é que não se sabe muito bem o que se está a fazer."

(Jean Renoir)

9. BIBLIOGRAFIA E FILMOGRAFIA

Bibliografia

- AUMONT, Jackes, *O Olho Interminável – Cinema e Pintura*, Cosac & Naify, ..., ISBN 85 7503 281 1
- BORDWELL, David, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, 1985, ISBN 0 299 10174 6
- BRESSON, Robert - *Notas Sobre o Cinematógrafo*, Porto, Porto Editora, 2000, ISBN 972 0 45052 5
- CAMPBEL, Joseph - *O Herói de mil Faces*, São Paulo, Editora Pensamento, 1989, ISBN 978 85 315 0294 1
- CARNEY, Ray - *Cassavetes on Cassavetes*, London, Faber and Faber INC, 2001, ISBN 0 571 20157 1
- DANCYGER, Ken, and , RUSH, Jeff - *Alternative Scriptwriting,* Oxford, Elsevier INC, 2007, ISBN 13 978 0 240 80849 9
- DELEUZE, Gilles, *Cinema a imagem-movimento*, Editora Brasiliense, 1983
- HAYWARD, Susan, *Cinema Studies: The Key Concepts*, Routledge INC, 2000, ISBN 0 203 17993 5
- KATZ, Steven D. – *Shot by Shot*, Studio City LA, Michel Wiese Produtions / Focal Press, 1991, ISBN 0 941188 10 8
- LINS, Consuelo, e BLANK, Thais, *Filmes de Família, Cinema Amador e a Memória do Mundo*, Significação - Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, ECA/USP, nª 37, pág. 53/74, ISSN 1516-4330
- MENDES, João Maria - *Culturas Narrativas Dominantes – O Caso do Cinema*, Lisboa, EDIUAL, 2009, ISBN 978 989 8191 01 4
- MURCH, Walter – *Num Piscar de Olhos,* Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor Ltda, 2004, ISBN 85 7110 782 3
- RAMOS, Fernão Pessoa – *Teoria Contemporânea do Cinema – Documentário e Narrativa Ficcional, Volume II*, São Paulo, Editora Senac, 2004, ISBN 857359 423 3
- TOUSIGNANT, Nathalie – Le Film de Famille, Bruxelas, Publications des Facultés Universitaires Saint-Luis Bruxelles, ISBN 2 8028 0161 9
- VOGLER, Christopher – *The Writer's Journey*, Studio City LA Michel Wiese Produtions, 2007, ISBN 978 1 932907 36 0

- YANNIS, Tzioumakis, *American Independent Cinema*, Edinburgh University Press, 2006, ISBN 13 978 7486 1867 5

Papers, Internet :

- BURNETS, Charles, *Introdution to Film Studies*, The University of Western Ontário, 2012
Disponível na URL: www.uwo.ca/film/PDFs/Film1020E003.pdf
- GALVÃO, Stella, *Nosso Poder de Esquecer*, Viver Bem - Revista Viva Saúde, 2007
Disponível na URL: http://revistavivasaude.uol.com.br/Edicoes/53/artigo60724-1.asp/
- OLIVEIRA, Roberto Acioli, *O Rosto no Cinema III*, Blog Cinema Europeu, 2008
Disponível na URL: http://cinemaeuropeu.blogspot.pt/2008/04/o-rosto-no-cinema-ii-ingmar-bergman-por.html
- STRACCIALANO, Sandra, *Perspectiva da Analize Narrativa no Cinema*, 2011
Disponível na URL: www.doc.ubi.pt/11/dossier_sandra_coelho.pdf

Filmografia

- WILDER, Billy, *The Lost Weekend*, 1945
- CASSEVETES, John, *Shadows*, 1959
- KAZZAN, Elias, *Splendor in the Grass*, 1961
- KUBRIC, Stanley, *Lolita*, 1962
- MALLE, Louis, *Vie Priveé*, 1962
- ANTONIONI, Michelangelo, *Il Deserto Rosso*, 1964
- ROSSEN, Robert, *Lilith*, 1964
- BERGMAN, Ingmar, *Persona*, 1966
- CASSAVETES, John, *Faces*, 1968
- SAURA, Carlos, *Cria Cuervos*, 1976
- SCORSESE, Martin, *Taxi Driver*, 1976
- CASSAVETES, John - *The Killing of a Chinese Bookie*, 1976
- REDFORD, Robert, *Ordinary People*, 1980
- ERICE, Victor, *El Sur*, 1983
- WENDERS, Win, *Paris Texas*, 1984
- VERHOEVEN, Michael, *The Nasty Girl*, 1990
- LEIGH, Mike, *Secrets and Lies*, 1996

- KIAROSTAMI, Abbas, *Taste of Cherry*, 1997
- NOLAN, Chistopher – *Memento*, 2000
- SORIN, Carlos – *Histórias mínimas*, 2002
- SANT, Gus Van – *Elephant*, 2003
- SCHNABEL, Julian, *Le Scaphandre et le Papillon*, 2007
- KOMIVÈS, Adriana - *TransOcean*, France, 2007
- MARTEL, Lucrecia, *Una Mujer sin Cabeza*, 2008
- ARNOLD, Andrea – *Fish Tank*, 2009
- CIANFRANCE, Dereck, *Blue Valentine*, 2010
- ASSIS, Cláudio, *A Febre do Rato*, 2011
- PETRA, Costa – *Elena*, 2012

10. AGRADECIMENTOS

Prof. Joaquim Sapinho

Prof. Vítor Gonçalves

Prof. João Maria Mendes

Carlota Flieg

Marília Silveira

Alfeu Silveira

Gabriel Silveira

Olavo Amaro da Silveira

Renato Amaro da Silveira

Gustavo Oliveira da Silveira

Rosane Brandão

Carmen Cynira Gonçalves

Ricardo Rochedo

Norma Rochedo e Lígia Azevedo

Tia Ana Costa

Laura Azevedo

E em especial à:

Lídia Almeida, Nazaré Almeida e Maria João Almeida, pela imensa generosidade ao ceder para o este filme as imagens das suas vidas interiores privadas.

Guião

"UM FILME PERDIDO"

De

Eduardo Amaro

Projeto cinematográfico
Duração: 11'
Formato: HD 1920x1080

PRÓLOGO | Ecrã negro

VOZ OFF

Não lembrava do período da morte do meu pai. Não conseguia lembrar, não compreendia o porquê. Realizar este filme foi a maneira que encontrei para me relacionar com esta ausência.

CENA 1 | NEGATIVOS "QUEIMADOS"

Imagens não definidas, aos poucos vão aparecendo "fantasmas".

CENA 2 | EXTERIOR | DIA

A mãe, muito jovem conduz um carro, sorri para a câmara.

VOZ OFF
Este é o sorriso da minha mãe quando conheceu o meu pai.

CENA 3 | EXTERIOR | DIA

A festa de casamento dos meus pais. Ambos estão contentes.

VOZ OFF
A minha mãe olha o meu pai… Tudo nela pede um beijo, mas o meu pai, tímido, sorri, e não age.

CENA 4 | INTERIOR | DIA

A minha mãe está no hospital. É o meu nascimento. Eu apareço no colo do meu pai.

VOZ OFF
Este é o meu pai, e este sou eu.

CENA 5 | INTERIOR | DIA

Passado um ano, apareço a descobrir o mundo, a sorrir para o meu pai que filma.

CENA 6 | EXTERIOR | DIA

Meninos brincam. Jogam a bola. Correm para apanhar uma bicicleta.

VOZ OFF
Éramos três.
Três heróis, três *cowboys* com a bola no pé...

CENA 7 | EXTERIOR | DIA

Uma festa, a família está reunida à volta da mesa. É verão.

VOZ OFF
Três rapazes no meio de uma imensa família.
Primos, tios, avós...

CENA 8 | INTERIOR | DIA

A minha mãe está no hospital. Uma cruz anuncia a sua morte.

VOZ OFF
Como um rasgo, a minha mãe adoece, e morre.
Rápido.

CENA 9 | EXTERIOR | DIA

O jardim está vazio, a mesa agora está vazia.

VOZ OFF
A casa ficou em silêncio. Tudo era vazio.

CENA 10 | EXTERIOR | DIA

Uma mulher, loira e elegante entra em cena. Ela é a protagonista. A atenção está somente em torno dela.

VOZ OFF
O meu pai casa-se novamente.
Procura a esperança de destruir o silêncio que nos engolira.

CENA 11 | EXTERIOR | DIA

O meu pai está deitado no jardim, dorme. Nunca mais acordará.

VOZ OFF
Uma doença súbita prende o meu pai à casa, depois à cama, e por fim ao hospital.
Uma morte lenta e persistente.

CENA 12 | EXTERIOR | DIA

Três crocodilos estão apáticos, imóveis, não reagem.

VOZ OFF
Por fim, nós os três somos separados.
Cada qual foi com alguém.
Daqui para a frente íamos viver distantes uns dos outros.
E nós, os 3 irmãos, nunca mais nos encontramos.

CENA 13 | EXTERIOR | DIA

Os animais estão presos. Não tem outra alternativa.

VOZ OFF
E fui expulso... e tudo perdi.
Nada ficou e com nada fiquei.

Ao saber que ias nascer, queria te mostrar.

No Brasil havia uma caixa com memórias em forma de imagens, e eu as encontrei.

CENA 14 | EXTERIOR | DIA

As imagens de um bebé recém nascido. O bebé está a dormir, e começa a se movimentar. Olha o mundo à sua volta.

VOZ OFF
Este és tu, no dia em que nascestes...

CENA 15 | IMAGENS A NEGRO

Voz do pai, gravada em uma cassete. (voz off).

VOZ OFF
E esta é a voz do teu avô.

GENÉRICO FINAL