

Pedro Toscano Peralta

RELATÓRIO DO PROJECTO
MUPEPY MUNATIM

Orientador: Prof.Doutor Paulo Viveiros

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Lisboa

2011

Pedro Toscano Peralta

RELATÓRIO DO PROJECTO MUPEPY MUNATIM

Relatório da curta-metragem mupepy munatim apresentado para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Cinematográficos no curso de Mestrado em Estudos Cinematográficos conferido pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Orientador: Prof.Doutor Paulo Viveiros

Lisboa
2011

Dedicatória

Para a minha avó Maria José Machado.

Agradecimentos

Quero agradecer, do fundo do meu coração, à minha família e amigos pelo apoio e ajuda prestados ao longo dos últimos anos, sem os quais não teria sido possível para mim realizar o mestrado em Estudos Cinematográficos.

À família:

Aos meus pais, Luís Peralta e Elizabeth Peralta pelo amor e pela oportunidade de me terem permitido ir realizando os meus sonhos e objectivos; Aos meus Tios, Paulo Machado e Vitor Machado, pela irmandade, amor e profunda amizade que sempre me guiaram; Ao meu irmão André pela sua força silenciosa; Aos meus Avós, António Peralta e Maria de Fátima, e à minha tia, Licinia Toscano pela crença.

Aos amigos:

Ao Bruno, meu irmão na eternidade, por me ter feito acreditar; À Marta, pelo amor e companheirismo que sempre me tornou mais forte; À Nádia, à Inês, à Marta, ao João, ao Hugo e ao Rui pelo amor e amizade.

Ao meu orientador, o Prof.Doutor Paulo Viveiros, por toda a disponibilidade na orientação, pertinência nas questões, acompanhamento lúcido, e sobretudo pela compreensão, exigência e humanidade que sempre teve ao longo das várias fases deste projecto.

A toda a equipa técnica o meu agradecimento sincero pela valiosa colaboração durante a gravação deste projecto. E uma nota, em jeito de agradecimento profundo, ao Rui Tomás, ao Frederico Parreira, ao Pedro Motta e ao Ricardo Rodrigues pelo voto de confiança e crença neste projecto, e sobretudo pela disponibilidade, talento e empenho que dispenderam no projecto que sem eles não teria sido possível acontecer.

Índice

Introdução.....	6
1.Parte I - O Desenvolvimento do Guião.....	7
1.1 - A construção do personagem.....	8
1.2 - A canção.....	9
1.3 - A repérage.....	14
1.4 O trabalho com os actores.....	22
2.Parte II – Gravações.....	37
3. Parte III – A Pós-Produção.....	46
1.1- A montagem de imagem.....	47
1.2 - A pós-Produção de Som.....	50
1.3 - A pós-Produção de video.....	54
Conclusão.....	63
Bibliografia.....	65
Apêndices.....	I

Introdução

A presente dissertação tem o propósito de relatar o desenvolvimento e execução de todas as etapas de criação da curta-metragem *mupepy munatim*, da qual fui Realizador, Argumentista e Produtor.

Apresento esta curta-metragem como projecto de tese de mestrado para a obtenção do grau de mestre em Estudos Cinematográficos pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

O projecto de curta-metragem *mupepy munatim* foi desenvolvido no período entre Outubro de 2010 e Setembro de 2011. Numa primeira fase, desenvolvendo a ideia inicial e consequente guião com actor Sebastião Tomás, e seguidamente na fase de pré-produção e produção com o Director de Fotografia Frederico Parreira e com a Produtora Joana Cunha.

A pós-produção, sobre a minha orientação, foi concebida por Rui Tomás na montagem de imagem, Ricardo Rodrigues na pós-produção som e Pedro Motta na pós-produção vídeo.

Apesar do cunho autoral da obra, esta é um projecto colectivo na sua essência. Os elementos da equipa técnica acima mencionados tiveram um papel fundamental na criação da curta-metragem, colaborando criativamente nas suas áreas respectivas.

Este relatório irá descrever o nosso processo de colaboração e trabalho, descrevendo as opções e acções que fomos tomando ao longo das fases de produção.

O desenvolvimento do guião

Uma das premissas que tive para este projecto, no que concerne à metodologia de trabalho, foi que iria colaborar com não-actores e que as suas experiências pessoais seriam uma parte activa e fundamental durante o processo de escrita do guião.

Semelhante metodologia de trabalho requer, pelas suas particularidades, que seja fundada numa relação amizade e disponibilidade pessoal com base na confiança. Tal foi possível através da relação que criei com Sebastião Tomás, cidadão de origem Angolana a residir em Portugal há mais de 20 anos. Nele encontrei alguém cuja experiência e vivência pessoal se adequavam ao perfil da história e do personagem que tinha em mente. Fruto de um encontro fortuito, a nossa relação artística começou a delinear-se assim que percebi que a sua personalidade tinha características que iam de encontro a uma personagem que tinha desenvolvido para um outro projecto e que de certa forma esteve na génese deste projecto.

De forma a iniciar o trabalho sobre a narrativa propuz ao Sebastião a seguinte *plotline*: 'Um imigrante Angolano a trabalhar no estrangeiro regressa a Portugal para fazer o pagamento de uma promessa e encontrar a campa de sua Mãe para lhe colocar uma lápide'.

Em seguida, e para estruturar o desenvolvimento da narrativa e do personagem, foram colocadas as seguintes questões:

- *Quem é este Homem?*
- *Como vai ele conseguir* atingir o seu objectivo
- O que fará ele se *não conseguir* atingir o seu objectivo

Com o desenvolvimento do guião, em diferentes períodos, fomos arranando diferentes soluções para responder a estas questões, tendo porém sempre em mente a sua resolução.

A construção do Personagem

“Eu devo conhecer a fundo cada ator, enquanto pessoa, assim como seus métodos, e adaptar minha própria concepção do filme a essa personalidade. Eu devo lhes oferecer minha ajuda, meus conselhos, devo guiá-los quando eles me solicitam e lhes oferecer também simpatia e compreensão...”

DEMILLE, Cecil B. Cahiers du Cinéma nº 66, Dezembro, 1956. p. 69.

A minha intenção de trabalhar com não-actores não surgiu por uma exigência estética ou formal, mas como resultado do meu interesse em partir de uma premissa ficcional para narrar uma biografia pessoal.

Para o efeito, realizei vários encontros informais com Sebastião Tomás, onde fui conhecendo e tomando notas sobre a sua biografia. Desse processo comecei a delinear a personagem do Homem¹. Este é uma variação ficcional da personalidade do próprio Sebastião Tomás. Um mero decalque ficcional da sua personalidade, baseado apenas em factos reais, narrando de forma literal a sua biografia jamais poderia alcançar a verdade poética e humana da sua pessoa.

Assim, e partindo do conceito Aristotelico de *mimesis*², a criação da personagem nunca tratou *do que é*, mas do que *pode ser* : nunca existiu uma definição de *quem é* ou *quem foi* o Sebastião Tomás, mas antes uma descoberta do que poderia ter sido o Sebastião se fosse colocado numa determinada situação. Só assim, operando sobre este e se, foi possível criar um personagem e uma realidade cinematográfica que fossem verosímeis e pudessem *contar e representar* a verdade interior da biografia e pessoa de Sebastião Tomás.

¹ No guião não existe nenhuma referência ao nome do personagem. Assim, e como forma de distinguir o personagem ficcional da pessoa de Sebastião Tomás, coloquei o nome de ‘Homem’ ao personagem principal desta narrativa.

² Ao contrário de Platão, para quem a *mimesis* (imitação, simulacro) tinha um sentido negativo, considerando-a como algo menor, Aristóteles dá ao termo um carácter positivo no estudo da *Poética*. Sendo o objecto da *mimesis* a acção humana, ela trata sobretudo de interpretações possíveis do real. Consequentemente, qualidade de representação poética vem do modo como se cria e desenvolve esta *mimesis*, pois toda a *cópia* exige o desenvolvimento de uma ordenação própria de modo a criar a sua própria verdade.

A Canção

“Para mim, a música no cinema é aceitável quando usada como um refrão. Quando nos deparamos com um refrão num poema, nós voltamos (já tendo assimilado o que lemos) à causa primeira que estimulou o poeta a escrever os versos. O refrão faz renascer em nós a experiência inicial de penetrar naquele universo poético, tornando-o próximo e direto, ao mesmo tempo que o renova. Voltamos, por assim dizer, às suas fontes.”

TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir o tempo*, 1998, p.190

Uma das poucas ideias que foram estabelecidas *a priori* na construção da narrativa foi que esta seria pautada por uma canção, que serviria para avançar a acção e aprofundar o desenvolvimento do personagem no filme.

Inicialmente efectuei uma pesquisa de várias músicas tradicionais Angolanas, procurando alguma que pudesse servir como base de trabalho para a criação do guião. Nesse sentido, solicitei a ajuda do Sebastião Tomás para a tradução das letras de algumas canções, pois praticamente todas eram cantadas em dialectos Angolanos.

Durante esse processo, o Sebastião Tomás revelou-me que também ele compunha temas de musica tradicional Angolana. Pedi-lhe então que me mostrasse algumas dessas canções. Depois de ouvir algumas delas, percebi que era possível trabalhar com o Sebastião Tomás na criação de um tema original para o filme. Uma das canções que Sebastião me mostrou (Fig.1) acabou por servir de base para a *Mama ya zola*, a canção que atravessa o filme.



Fig. 1

*Sebastião Tomás a ensaiar a canção
Mama Ya Zola*

Mama ya zola tem por base a melodia de uma canção tradicional Angolana que é usada em cortejos fúnebres em Quimbele, província Uíge, de onde Sebastião Tomás é natural. Quando tal facto me foi explicado achei que faria todo o sentido que a canção para o filme fosse feita a partir dessa canção, visto ser, na tradição de Sebastião Tomás, parte de um ritual. Ao ser cantada na língua original e com base nesta melodia, a canção evoca esse mesmo ritual, que na *backstory* do Homem, ficou por concretizar, tendo ele de realizar esta viagem para o resolver.

A canção e a narrativa

Mama ya zola

(Letra original em Kigongo por Sebastião Tomás)

Mama ya zola
Ndanha Nwenda Mbola
Ca Ntumonhadococo

Mama ya zola
Ndanha Nwenda Mbola
Ca Ntumonhadococo

Nhexilo waxissa milugne
Nkawmonenadicoco we
Ca Ntumonhadococo

Nhexilo waxissa milugne
Nkawmonenadicoco we
Ca Ntumonhadococo

Wel é wel
Wel é wel mama
Ca Ntumonhadococo

Mama ya zola

(Tradução para Português por Sebastião Tomás)

A Mãe que eu gosto
Vai bem.
Nunca mais nos vamos encontrar.

A Mãe que eu gosto
Vai bem.
Nunca mais nos vamos encontrar.

A promessa que deixou
Foi cumprida.
Nunca mais nos vamos encontrar.

A promessa que deixou
Foi cumprida.
Nunca mais nos vamos encontrar.

Partiu..
Partiu..
Nunca mais nos vamos encontrar.

Nhexilo waxissa milugne	A promessa que deixou
nkawmonenadicoco we	Foi cumprida.
Ca Ntumonhadococo	Nunca mais nos vamos encontrar.
Nkumbele ya Ntucca Mbhwidisse	Lá em Kimbele onde nasci
Nzango Nkatumonanadiacoco	Já ouviram que a Mãe Partiu.
Ca Ntumonhadococo	Nunca mais nos vamos encontrar.
Wel é wel	Partiu..
Wel é wel mama	Partiu..
Ca Ntumonhadococo	Nunca mais nos vamos encontrar.

Ao situar-se na cena de abertura do filme (Fig.2) a canção assume a qualidade de uma introdução à narrativa. Ela dá a conhecer e revela o personagem. É através dela que se narra a grande História subjacente à personagem do Homem e a sua viagem.

Ela dá a conhecer a afeição do Homem pela Mãe (“A Mãe que eu gosto/ Vai bem.”) e revela uma das possíveis motivações para a viagem de redenção realizada pelo personagem: o pagamento de uma dívida para com a sua Mãe (“A promessa que deixou/ Foi cumprida”).

A repetição do verso “Nunca mais nos vamos encontrar” sugere-nos desde cedo que a música é um lamento para com o desaparecimento da sua Mãe (sugestão essa confirmada no refrão “Partiu../ Partiu../ Nunca mais nos vamos encontrar”) e a convicção de jamais poder reaver o passado e a presença de sua Mãe, quer física quer espiritualmente.

A canção serve assim como uma sucinta apresentação do personagem principal e da história a ser contada, além de inevitavelmente ser o primeiro elemento que caracteriza o Homem: antes de as imagens revelarem o seu rosto, a canção revela-nos o seu interior. Compreendemos a melancolia deixada pela impossibilidade de superar a morte da mãe e a resignação do Homem a este facto. Mais, a canção revela-nos factos sobre a biografia do

Homem (“Lá em Kimbele onde nasci”) e sugere-nos uma possível ligação que este mantém com esse mesmo passado e geografia (“Já ouviram que a Mãe Partiu”).



Fig 2.

*Cena de abertura da curta-metragem
mupepy munatim*

A canção e o percurso do personagem

Está por esta altura implícito que a canção é parte activa de um ritual fúnebre. Não realizado o ritual, que é sempre um ritual de passagem, não há, segundo a tradição à qual Sebastião Tomás pertence, descanso para a alma de quem parte. Como um círculo por fechar, não realizado o ritual, a Morte situa-se sempre no presente, ficando assim por resolver.

Para o personagem do Homem, face à impossibilidade de reaver o passado, o único ritual possível surge na forma de uma viagem de redenção. A canção surge assim, neste contexto narrativo, inevitavelmente ligada aos diversos movimentos e momentos da redenção do Homem.

Num primeiro momento ela surge na cena inicial do filme como a materialização poética desse ímpeto que move o personagem. Só através da canção, que é também oração e consequentemente o verdadeiro motor do ritual implícito na viagem, é possível alcançar a redenção.

Gorada a esperança do Homem em encontrar o local onde a sua Mãe foi enterrada e consequentemente em concretizar a homenagem, a canção, como o Homem, tem que se renovar.

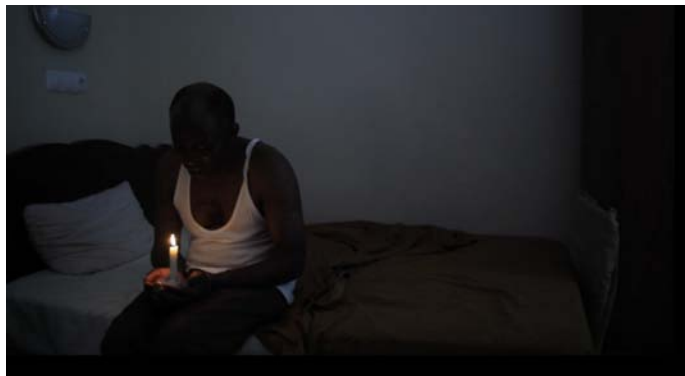


Fig3.

O Homem canta a canção Mama Ya Zola como uma oração em memória de sua Mãe.

Quando a canção surge novamente (Fig.3) a sua significação fez o mesmo percurso que o Homem: onde antes houve esperança há agora resignação. O Homem aceita o seu *phatos* e inicia a sua viagem de regresso a casa. A canção acompanha-o, como no início. É ela que possibilita a verdadeira *viagem interior*. Finda a canção, o Homem pára a carrinha. É o momento da sua revelação interior. Compreendeu o novo significado da canção. Assim, nesse momento, através da canção, supera-se. Nesse momento, depois dessa nova renovação, a canção voltou novamente a ser *apenas* uma canção: a sua função foi cumprida.

A repérage

“É preciso criar uma imagem do real, não na intenção de contar uma história, mas do ponto de vista de uma poética da restituição [...] essa fabricação do “real” com peças tomadas ao acaso: atores, figurino, cenário, tudo vem da vizinhança. Essa proximidade lhes confere o tom de realidade e de verdade. “

ISHAGHPOUR, Youssef. *O real, cara e coroa - o Cinema de Abbas Kiarostami*, 2004, P.130

Uma das características deste projecto é, como já foi anteriormente referido, o facto da biografia de Sebastião Tomás ter operado como matéria-prima para a criação do personagem do Homem. Deste modo, ficou estabelecido que os locais onde iriam decorrer as acções do filme seriam locais ligados à biografia de Sebastião Tomás.

Ao trabalhar com não-actores e ao desenvolver o guião a partir da biografia particular de uma personagem não ficcionada, apercebi-me que só faria sentido se os locais onde acontecesse a viagem ficcional (a viagem *do filme*) fossem locais onde essa biografia tivesse decorrido. Os locais, tal como a biografia, também teriam de ser restituídos através do Cinema.

Para ser coerente, teriam de ser locais que Sebastião Tomás se tinha relacionado no passado e dos quais tinha perdido o contacto (isto durante a primeira parte da viagem, onde ele regressa à procura de informações onde foi enterrada a sua mãe).

Foram seleccionados locais onde Sebastião viveu (Bairro do Zambujal) ou onde exerceu alguma actividade profissional (zona de Benavente). Eram lugares que Sebastião guardava uma memória e aos quais teve de voltar e confrontar-se com a passagem do tempo sobre eles. Exactamente o que acontece ao Homem na história. O único local que não está relacionado com a biografia de Sebastião (a Igreja de Odivelas) é precisamente o único local que na história o Homem também não conhece.

Concluída a primeira versão do guião, iniciou-se o processo de *repérage*. Esta primeira versão (Fig.4) comportava apenas a acção essencial do filme e uma ideia geral dos locais a utilizar.

2.**EXT - TERRENO BALDIO - DIA**

Um nevoeiro ligeiro paira no ar num terreno baldio. Um cão surge e percorre uma poça de água, cheirando-a.

Em seguida surge o Homem. Caminha com o Saco Castanho às costas por um caminho de terra.

Vê DOIS HOMENS nas traseiras de um prédio e vai falar com eles. Estes conversam entre si e apontam-lhe uma direcção. O Homem segue essa direcção.

Fig.4.

Primeira versão do guião, contendo apenas as indicações gerais da acção e do espaço.

Era no entanto fulcral que nesta fase do guião os locais fossem genéricos. Isto porque a minha intenção foi fazer da *repérage* uma parte activa da escrita do guião. A escrita seria feita tendo um espaço específico em mente. Só assim seria possível criar a *mise-en-scène* adequada a cada espaço.

Tendo eu e a produção acordado que pelas características propostas para a estética do projecto (mínimo de alteração dos *décors*; Uso de *décors* naturais) e por uma questão de gestão de recursos, não seria necessário uma pessoa para a desempenhar a função de Direcção de Arte, ficando essa encarregue à área da Realização e Direcção de Fotografia, a *repérage* tomou um papel fundamental: seria no processo de escolha dos locais que grande parte do trabalho de Direcção de Arte seria feita.

Naturalmente todos os *décors* sofreram ligeiras alterações de forma a serem coesos com a realidade do filme, mas todas essas alterações foram sempre no sentido de uma certa depuração do local para as necessidades de cada cena do filme.

O Bairro do Zambujal

Iniciamos a *repérage* pelo Bairro do Zambujal, em São Julião do Tojal, no concelho de Loures. A escolha deste bairro foi sugerida pelo próprio Sebastião Tomás, que ali havia vivido durante alguns anos há aproximadamente uma década atrás. Apesar de conhecer todos os moradores, a sua ida ao bairro seria sempre um regresso inesperado, um confronto com o seu passado e uma revelação das mudanças ali ocorridas. Tal como acontece com o personagem do Homem, também Sebastião Tomás encontrou um bairro que já não era o seu, apesar de o conhecer.

O facto de Sebastião ter residido no bairro facilitou o conhecimento dos diversos moradores e a obtenção da permissão para que parte do filme pudesse ser ali gravado, através da pessoa de Júlio Moreira, Presidente da *Associação de Moradores do Bairro do Zambujal*.

Depois de uma primeira visita, foi feita uma triagem de quatro possíveis locais para utilizar como *décors* na cena II (Fig.5 e Fig.6) e na cena III (Fig.7 e Fig.8) respectivamente.



Fig.5. Hipótese de décor para a cena II. Não seleccionada



Fig.6. Hipótese de décor para a cena II. Seleccionada



Fig.7. Hipótese de décor para a cena III. Não seleccionada



Fig.8. Hipótese de décor para a cena III. Seleccionada

Os critérios de selecção para a escolha dos locais foram potenciar a *mise-en-scène* estabelecida na primeira versão do guião, a coêrência na relação espacial e visual criada através da montagem e do som, a posição das casas relativamente ao sol³ e a ligação emocional que Sebastião Tomás tinha aos locais.

Terreno em Salvaterra de Magos – A Árvore

Dos diversos locais, o *décor* para a cena final era aquele que tinha as características mais difíceis de encontrar. Queríamos um cenário amplo, com o mínimo de vegetação, pautado apenas por uma grande árvore. Tinha de ser um local que sugerisse intimidade, isolamento e, paradoxalmente, fosse um terreno vasto.

Tínhamos como referência as paisagens alentejanas. Expliquei essa situação ao Sebastião, que nos sugeriu visitar Benavente. Disse-nos que no passado tinha aí trabalhado a vender fruta numa carrinha de caixa aberta. Aceitamos a sugestão e no seguimento da *reperáge* efectuada pelo Ribatejo, encontramos cenários que, embora diferentes, tinham qualidades em tudo semelhantes às que procurávamos.

O *décor* escolhido (Fig.9), distingue-se de todas as outras opções consideradas, que nunca atingiam a plenitude das intenções pretendidas. Este local era o único que não desvirtuava a ideia original.

³ Foi, decido com Director de Fotografia Frederico Parreira, que iríamos recorrer, sempre que possível, a luz natural a iluminação destas cenas

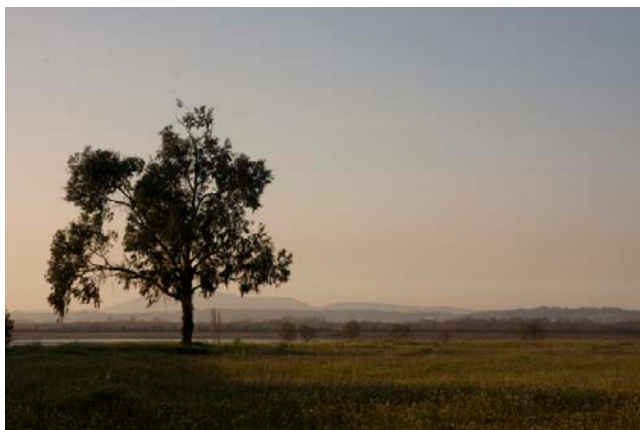


Fig.9

O décor da sequência final.

A sua maior virtude é porventura a árvore (um velho eucalipto). De todas as árvores que consideramos era aquela que tinha a presença mais diferenciada. Era sóbria e imponente como um monumento antigo. O seu isolamento era distinto: era o que marcava a diferença na paisagem, era ali que residia o centro de tudo em redor. Era a Árvore-Mãe, a Vida e a Natureza num único organismo. O infinito e o particular num único espaço.

Só depois de a ter encontrado tive a certeza que era possível o filme acontecer.

Estrada de Benavente

Durante as viagens de *reperáge* pela zona do Ribatejo, deparamo-nos com uma estrada agrícola (Fig.10), perpendicular à N10. Esta estrada, de aproximadamente 12 km, foi essencial para a restante *reperáge* e definição espacial dos *décors* do filme.

É uma estrada secundária, muito acessível, com a maior parte dos trechos a permitir uma circulação estável⁴. Atravessa uma área cuja fauna e paisagens evidenciam as qualidades típicas de toda a região do Ribatejo, Alentejo e Extremadura. É simultaneamente interessante e anónima, no sentido em que sem perder a beleza pode potencialmente situar-se em mais do que um local. Importante foi também a diversidade de terreno que encontramos na extensão dos seus 12 km, o que nos oferecia uma variedade de escolha ideal a nível de ambientes para os vários momentos da viagem⁵.

⁴ - Essencial, visto pretendermos gravar nessa estrada um plano-sequência com o uso de um *car mount*

⁵ No guião de rodagem está incluída uma cena em que seguimos a carrinha do personagem na viagem de regresso a França. Tal cena foi filmada e constou numa primeira fase da montagem final. Contudo, durante esse mesmo processo de

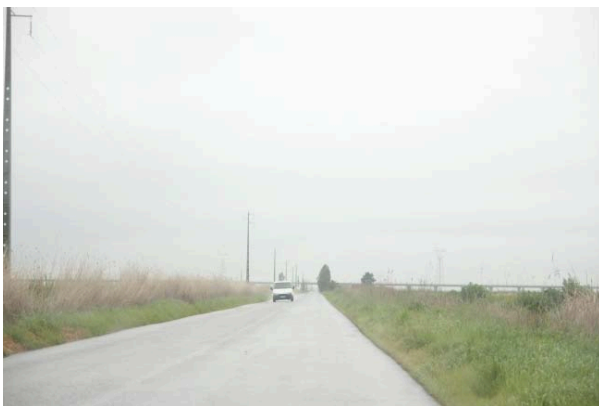


Fig.10.

Estrada agrícola perpendicular à N10.

Interessante, foi também o facto de esta estrada ter um conjunto de trilhos adjacentes, de muito fácil acesso, com vegetação semelhante à zona onde iríamos gravar a sequência final.

O quarto da pensão

Para a escolha do quarto questionei o Sebastião sobre pensões na zona da grande Lisboa onde ele esteve alojado aquando da sua vinda para Portugal no início dos anos 90. Com isto quis uma vez mais usar como *décor* um local com que Sebastião tivesse uma relação prévia. Fosse qual fosse a escolha, seriam todos, à partida, locais de recursos humildes e com uma certa precariedade nas condições, dada a realidade socioeconómica que Sebastião vivia na altura.

Fizemos uma *reperáge* por quatro pensões. Em termos de decoração eram bastante semelhantes, mas faltava sempre algo. Esse algo prendia-se com a arquitectura do espaço.

Por questões relacionadas com a narrativa e com o desenho de luz queríamos um espaço onde o personagem e a janela estivessem lado a lado na imagem. Assim, o Homem e o vento que entra pela janela estariam em lados opostos da imagem, equilibrando-a. Do mesmo modo, ao diminuírem a potência da presença de cada um na imagem, neutralizam-

montagem, sentimos que essa sequência não se integrava bem no ritmo e história do filme. A parte correspondente à viagem de regresso foi posteriormente reescrita e novamente filmada, com a solução das velas apagadas percorridas por uma chama enquanto se ouve o som da carrinha em movimento na estrada. Esta opção revela, no meu entender, de uma forma mais neutra, e consequentemente justa, a verdade interior dessa viagem de regresso, além de que adequa-se melhor à linguagem poética e estética do filme.

na. Fica assim criado o espaço para que a presença do vento surja como uma revelação, como algo que transcende os limites daquela realidade.

Encontramos uma pensão (Fig.11) que correspondia às nossas intenções no Rossio. Trabalhando-a podíamos alcançar o que pretendíamos sem grandes custos económicos. Queríamos criar um ambiente soturno, de intimidade e com o mínimo de elementos na imagem. Para o efeito iríamos utilizar no *décor* castanhos e amarelos secos. São cores relativamente neutras na imagem, e permitem criar uma homogeneidade no espaço.



Fig.11.

O quarto da pensão durante a reperáge.

Igreja Matriz de Odivelas

A Igreja Matriz de Odivelas (Fig.12 e Fig.13) surgiu como a minha primeira opção para este *décor*. Na narrativa é o único local que o personagem do Homem não conhece. Logo, e seguindo o critério da *reperáge* até então, teria de ser uma igreja que Sebastião Tomás não conhecesse.

A Igreja Matriz de Odivelas é uma igreja à qual tenho uma grande ligação afectiva e a qual conheço há vários anos. Esse facto foi muito importante na sua escolha, até porque me permitiu, ao contrário dos outros locais, escrever a acção tendo o seu espaço em mente desde o início.



Fig.12. A nave da Igreja Matriz de Odivelas



Fig.13. A nave da Igreja Matriz de Odivelas

Uma das particularidades desta igreja são as duas capelas adjacentes à nave da igreja, que não são imediatamente reveladas à entrada. Utilizamos esse facto como uma vantagem, escrevendo uma cena cuja *mise-en-scène* foi pensada especialmente para este espaço. Disso resulta que a personagem da Lena - que esta a trabalhar numa dessas capelas - não é imediatamente revelada ao Homem (nem a nós) que tem de percorrer a nave da igreja até encontrá-la.

Outro facto de interesse desta igreja é que ela é suficientemente pequena para que possa ser filmada como um espaço interior de intimidade, tal como um quarto, e ampla que baste para que mantenha intacta uma aura de solenidade e espiritualidade, algo que se adequa ao ambiente que procurávamos para este momento no filme.

O trabalho com os actores

“Não é provavelmente um mero acidente histórico que a palavra ‘pessoa’, em sua acepção primeira, queira dizer máscara. Mas, antes, o reconhecimento do fato de que todo homem está sempre e em todo o lugar, mais ou menos conscientemente, representando um papel(...) É nesses papéis que nos conhecemos uns aos outros; é nesses papéis que nos conhecemos a nós mesmos . (...) Em certo sentido, e na medida em que esta máscara representa a concepção que formamos de nós mesmos – o papel que nos esforçamos para chegar a viver – esta máscara é o nosso mais verdadeiro eu, aquilo que gostaríamos de ser. Ao final a concepção que temos de nosso papel torna-se uma segunda natureza e parte integral de nossa personalidade. Entramos no mundo como indivíduos, adquirimos um caráter e nos tornamos pessoas”.

PARK, Robert Ezra citado por Erving Goffman. *A Representação do eu na vida cotidiana*, 1975, p. 27.

Como anteriormente mencionado, ficou estabelecido desde o início do projecto que iria trabalhar com não-actores. Este facto acabou por actuar como o factor que definiu todo o método de selecção e direcção de actores.

Não é possível, nem nunca foi minha intenção, captar a realidade tal como ela é ou obter representações realistas. Ambas são falácias e surgem, não poucas vezes, associadas a um certo tipo de cinema realista ou documental. A representação e a teatralidade existem fora do cinema, não são exclusivas do artifício do espectáculo, mas antes parte constituinte das relações humanas.

De facto, já na antiguidade clássica ao analisar a relação que o Poder estabelece com o teatro, Aristóteles notou que o “Homem é um animal político”.

É porque reflecte sobre as suas acções e constrói as consequentes significações através da representação. Esta autoconsciência sobre a acção é indissociável das relações humanas, podendo o artifício do espectáculo (no caso do cinema, o aparato cinematográfico) acentuar ou não essa condição. Se acentua acontece aquilo que comumente no meio cinematográfico se designa por *overacting*, que surge precisamente do exagero dessa consciência de representação.

Foi com esta ideia de representação como parte da vida que estabeleci as bases da selecção e ensaios com os actores, bem como toda a direcção de actores durante as gravações.

Seleccção de actores

Figurantes e actores no bairro do Zambujal

Para os actores e figurantes do Bairro do Zambujal utilizei um processo de selecção directa, com o apoio da associação cultural, contactando directamente as pessoas do bairro. Através de uma breve entrevista, procurava saber qual o seu interesse em participar numa curta-metragem (não remunerada), se já tinham tido experiências anteriores no cinema ou noutras áreas do espectáculo e qual a sua disponibilidade para as datas de rodagem.

Assim foram seleccionados três jovens para figurantes (Fig.14), a Dona Antónia para a cena II em que uma mulher estende a roupa e a Dona Beba (Fig.15) para a cena III em que Sebastião procura saber onde vive Lena.



Fig.14.

Jovens moradores do Bairro do Zambujal, durante o processo de selecção para figuração na curta-metragem.



Fig.15.

Dona Beba, moradora do Bairro do Zambujal.

Personagem *Lena*

Para a personagem de *Lena*, e tendo em mente as condicionantes temporais que tínhamos para as rodagens, obtamos por fazer um *casting*.

Queríamos alguém com pouca ou nenhuma experiência em interpretação, mas cujo perfil pudesse adaptar-se à personagem da *Lena*, que estava por esta altura já escrita. Fizemos assim um *casting* baseado numa entrevista pessoal e na representação em duas cenas escritas para a ocasião.

Nesse processo de *casting* encontramos Isabel Martins Novo (Fig.16) , que rapidamente se distinguiu das demais, quer pela biografia e qualidade de representação, quer por uma coincidência circunstancial que rapidamente contribuiu como factor de coesão interior do projecto: Isabel cresceu e reside no Bairro do Zambujal.



Fig.16

Isabel Martins Novo durante o casting para a curta-metragem

Ensaaios

‘É o processo de construção particular a cada espectáculo que acaba por definir, em conjunto com os actores , o estilo de representação e a unidade estética da criação. Provavelmente é esta maneira de fazer crescer a teatralidade que consegue cimentar as discrepantes partes constituintes e o espectáculo torna-se um todo indissolúvel.’

BRITES, João. Textos e Pretextos. 1990, Texto policopiado

Os ensaios com os actores foram desiguais e serviram sobretudo para conhecermos as personalidades, os tempos e métodos de trabalho de cada um, bem como para desenvolver uma relação de comunicação pró-activa com base na confiança mútua.

Sebastião Tomás

Os ensaios com o Sebastião Tomás começaram ainda durante o processo de escrita da primeira versão do guião. Após demoradas conversas que se estenderam por dias, fui conhecendo melhor a pessoa do Sebastião, sempre fazendo anotações.

Estas anotações foram importantes para a escrita do guião e para o desenvolvimento de um plano de ensaios com o Sebastião.

Numa primeira fase, começamos por realizar exercícios especialmente dirigidos para não-actores, inspirados nos exercícios, jogos e técnicas teatrais desenvolvidas por Augusto Boal para o Teatro do Oprimido⁶.

⁶ Augusto Boal desenvolveu o conjunto de técnicas e metodologias de trabalho que correspondem ao Teatro do Oprimido no sentido de democratizar e tornar acessível o teatro a todas as classes, independentemente da sua origem ou condição económica. Partido do princípio que a linguagem teatral é a linguagem que todos usamos no nosso dia-a-dia, o Teatro do Oprimido cria a possibilidade de qualquer um desenvolver e produzir teatro, não sendo condicionado a uma forma prévia : é livre de expressar a sua forma de fazer teatro. Este método teatral foi especialmente relevante na década de 60 no Brasil, ao permitir o acesso da produção teatral às camadas mais desfavorecidas da sociedade, tendo mais tarde tido desenvolvimentos um pouco por todo o mundo. Decidi utilizar tal método visto ser o que melhor adaptava-se às exigências que iriam decorrer de trabalhar com não-actores, bem como por uma questão de coerência moral, visto o Teatro do Oprimido ter surgido inicialmente para possibilitar a arte da representação a quem não tinha possibilidades para tal, do mesmo modo tive a intenção de levar o Cinema a quem, pela sua classe económico-social, não teria hipótese de fazer Cinema.

Os primeiros exercícios foram essencialmente para começar a trabalhar a experiência da relação com os objectos e do corpo a um nível sensorial e emocional (Fig.17).

Passo a enumerar alguns dos exercícios seleccionados:

Exercício Muscular

O actor relaxa todos os músculos do corpo. Pega num objecto (por exemplo uma garrafa, caneta, chaves, etc) e tenta sentir e lembrar-se de todos os músculos e sensações decorridos durante essa mesma acção. Em seguida repete a mesma acção sem o objecto, procurando lembrar-se das sensações e acções musculares quando tinha o objecto.

Exercício Sensorial

O actor cheira ou saboreia um estímulo (mel, açúcar, uma maçã, etc). Em seguida faz exactamente o mesmo, mas sem o estímulo, procurando lembrar-se do sabor e ou cheiro, e da respectiva resposta física e sensorial.

Exercício de Memória

O actor é convidado a descrever detalhadamente e cronologicamente um dia da sua vida (ou simplesmente o dia anterior), tentando descrever com um rigor quase fotográfico a sua experiência durante esse dia.

Exercício de Emoção

O actor é convidado a recordar-se de um acontecimento que o fez extremamente feliz ou triste (o nascimento do seu filho; a morte de um familiar próximo) e a fazer a transferência dessa emoção para outra acção ou acontecimento (por exemplo ao ler uma carta de um familiar ou colocar flores num jarro)



Fig.17.
Sebastião Tomás durante um dos exercícios sensoriais.

Estes exercícios e suas variações decorreram durante várias sessões. Ambos potenciam, sem anular, o desenvolvimento de um Eu-actor, de uma forma totalmente consciente e controlada.

Foram, no meu caso particular de Realizador, igualmente importantes no sentido em que me permitiu criar uma relação de trabalho com o Sebastião e ao mesmo tempo estudar e compreender processos de direcção da sua pessoa para os períodos de gravação.

Inicialmente trabalhamos só os dois, sem câmara. Progressivamente fui adicionando elementos aos exercícios: comecei a filmar e fotografar os ensaios, para que a câmara se tornasse gradualmente uma presença invisível; Fomos ensaiando com mais pessoas (filho e mulher do Sebastião; eu inclusive), etc. Quando senti que as bases estavam sedimentadas começamos outros tipo de exercícios, mais próximos do tempo e da noção de estar em cena.

Para evitar cair na repetição e na monotonia, nunca ensaiamos cenas do filme na sua totalidade. Em vez disso, parti a acção de algumas cenas do guião e adaptei-as para novas cenas, que foram a base de uma segunda fase de exercícios, escritos por mim. Todas as cenas foram dirigidas tendo em conta a experiência, aprendizagem e processos desenvolvidos na primeira fase dos ensaios.

Apresento aqui alguns exemplos:

Exercício da vela

INT - SALA - DIA

O Homem entra na sala. Fecha as cortinas. Vai buscar uma vela ao balcão e acende-a. Olha para ela durante um momento e começa a fazer uma oração. Quando acaba a oração guarda a vela e abre as cortinas e a janela.

Exercício de bater à porta

INT - ESCADAS DO PRÉDIO - DIA

O Homem sobe as escadas do prédio e bate à porta. Ninguém vem abrir a porta. O Homem aproxima-se da porta e escuta. Ouve alguém a aproximar-se da porta e afasta-se.

Em todos os exercícios ia fazendo anotações do comportamento e interpretações do Sebastião.

Essas anotações serviam para escrever novas cenas, reescrever o guião e sobretudo poder sugerir novas opções de acção para cada cena ao Sebastião, mais coesas com a sua forma de agir. Nesta fase era essencial encontrar onde estava o excesso, em que acção o Sebastião se encontrava demasiadamente consciente do seu corpo e das suas acções.

Cada cena tinha também, um conjunto de variações a nível da acção e elementos cénicos que iam progressivamente surgindo. A título de exemplo, no *Exercício de bater à porta*, escrevi as seguintes variações:

Exercício de bater à porta II**INT – ESCADAS DO PRÉDIO – DIA**

O Homem sobe as escadas do prédio e bate à porta. Ouve alguém. Aproxima-se com cuidado da porta. Aproxima-se e escuta. Ninguém vem abrir a porta. O Homem toca à campainha e espera.

Exercício de bater à porta III**INT – ESCADAS DO PRÉDIO – DIA**

O Homem está a chegar do trabalho. Sobe as escadas do prédio com uma mala. Pousa-a e bate à porta. Fica à espera. Um vizinho do lado oposto sai de casa.

Vizinho

Bom dia

O Homem agradece e deseja-lhe bom dia. Enquanto isso abrem-lhe a porta de casa e ele entra.

Este método de escrever variações em cada cena, introduzindo elementos novos e inesperados para o actor, nunca revelando na totalidade o que ia ocorrer na acção, de forma a que a reacção do Sebastião e dos restantes intervenientes pudesse ser o mais espontânea possível, foi utilizado em todas as cenas ensaiadas e estabelecido como método de trabalho.

Foi utilizado durante as gravações (algo que explicarei mais tarde neste relatório) como método de direcção de actores.

Com o passar do tempo e dos ensaios, também o guião foi sofrendo alterações. Tornou-se progressivamente mais depurado. Cada cena tinha mais relevo e entrosamento com as restantes. Os ensaios foram sendo adaptados tendo em conta essa depuração.

Durante o último mês de ensaios (as gravações ocorreram durante o meio do mês de Maio; os ensaios começaram em Fevereiro) trabalhamos sobre variações de cenas do guião.

Para a cena inicial realizamos três sessões de ensaios. A primeira sessão (Fig.18) serviu para ensaiar a canção enquanto o Sebastião conduzia. Era essencial que a canção surgisse como parte da viagem, algo de involuntário, que não exigisse a atenção directa do Sebastião enquanto ele conduzia. Ensaíamos essa cena das mais variadas formas, até a canção se tornar para o Sebastião um processo automático integrado com a condução do veículo.

No segundo ensaio trabalhamos a noção de estar em cena enquanto conduzia. Para isso levei uma câmara e filmei o Sebastião enquanto lhe dava direcções. Algumas delas eram bastante simples e concretas⁷, outras apelavam ao lado emocional e da memória, como já tínhamos trabalhado nos ensaios preliminares⁸.

⁷ Exemplo: em determinada parte de um certo trajecto pedia para o Sebastião olhar para um cartaz na estrada

⁸ Enquanto filmava, pedi ao Sebastião que descrevesse a sua Mãe, primeira física e depois psicologicamente, com o máximo detalhe; Deste modo a sua concentração foi focada nas suas lembranças, libertando a sua atenção para o facto de estar a conduzir e a ser filmado. Tinha já em anteriores ensaios, sobretudo nos iniciais, percebido que este seria um bom método de dirigir o Sebastião. Consequentemente, fizemos progressivas variações sobre este exercício. Em seguida, pedi-lhe que fizesse o mesmo - descrevesse a sua Mãe enquanto conduzia - mas que o fizesse sem palavras, apenas com gestos e olhar. Quando sentia que o resultado me satisfazia ou que tínhamos chegado a um ponto sem retorno, ia sugerindo variações e adicionando elementos. Por exemplo: pedi-lhe que me descrevesse um dia em que passeou com a sua Mãe, descrevendo com o máximo detalhe o passeio e a paisagem, mas sem palavras. Pelo caminho ele teria de ir olhando a paisagem. Dei-lhe total liberdade de acção e indiquei-lhe que era ele que determinava quando acabava a cena. O Sebastião conduziu durante um momento pela estrada enquanto ia olhando a paisagem (estávamos numa estrada de montanha). Passado um pouco parou o carro e ficou em silêncio. Abriu a janela e suspirou. Começou aí a mexer numa pulseira que tinha no braço. Percebi aí que era possivelmente uma pulseira que tinha um alto valor simbólico para ele. Quando acabamos o ensaio perguntei-lhe porque razão ele ficou a mexer na pulseira. 'Esta pulseira era de minha Mãe. Foi a última coisa que ela me deu em vida na última vez que a vi' disse-me. Nada mais comentei. Mas a ideia da pulseira como ligação à Mãe e como canalizador emocional ficou presente e mais tarde, durante as gravações, foi o motivo para uma nova cena – incluída no filme – que corresponde ao momento em que o Homem se apercebe que tem que fazer a homenagem à sua Mãe, mesmo que não seja na sua campã.



Fig.18

*Ensaio da primeira sequência da curta.
Sebastião canta a canção Mama Ya
Zola enquanto conduz*

Para as cenas passadas no Zambujal tivemos dois tipos de ensaios. Um com os actores (descrito abaixo) e outro apenas com o Sebastião. Nesse ensaio, que foi realizado antes de qualquer ensaio com outros actores, propus ao Sebastião que fôssemos para a rua e ele abordasse pessoas, perguntando onde se situava uma determinada rua. Enquanto isso, eu filmava. Este exercício teve como objectivo elucidar o Sebastião em como a representação se misturava com a vida quotidiana. Como ambas coexistiam na mesma realidade.

A cena da pensão (Fig.19) foi a mais trabalhada em ensaios. É uma cena longa, com uma uma variação de momentos e tempos incomum no resto do filme, exigindo que um determinado ritmo seja seguido sem que o actor possa ter uma grande margem para a improvisação.

A cena iria ser filmada como um plano-sequência. Todos os seus momentos tinham de estar bem articulados, caso contrario não iria funcionar.

Decidi por isso, partir a cena nas suas diferentes acções: o momento em que o homem está a dormir e/ou meditar (conforme a variação); O momento em que vai à janela depois do vento entrar e sente novamente a presença de algo incomum; O momento em que regressa à sua cama e canta a canção em memória da sua mãe.

*Fig.19*

Sebastião Tomás num dos ensaios da cena da pensão

Cada momento foi trabalhado individualmente. Ao contrário de todas as outras cenas, não havia nada de concreto que o Sebastião pudesse interagir. Não havia uma pessoa, um veículo ou uma lápide. Essa interacção teria de ocorrer a um nível interior, da sua imaginação. Talvez por isso esta cena demorou tanto nos ensaios: sem um estímulo exterior que pudesse interagir, Sebastião tendia a exagerar sempre que sentia, ouvia ou via.

Depois de alguns ensaios e muitas experiências frustradas, pareceu-me claro que em cada momento a representação de Sebastião seria tão mais natural quanto reduzida fosse a acção. Seriam necessários estímulos no set a intermediar cada um dos momentos.

O primeiro estímulo era simples: a janela abria-se bruscamente e as cortinas esvoaçavam. O segundo, no momento em que o Sebastião fecha a cortina e ouve algo, foi feito através de um estímulo sonoro - assim Sebastião reagia a algo. O terceiro, foi o acender e segurar da vela. Sebastião confidenciou-me que muitas vezes realizava orações assim, junto de uma vela. Sugeri-lhe que experimentássemos uma abordagem semelhante quando ele cantava a canção (que é também uma oração). As diferenças foram abismais. Sebastião tinha agora algo com que se relacionar física e psicologicamente. Desta forma, para ele, não havia *representação*. Apenas e só uma oração.

Para a cena final, em que o Homem homenageia a sua mãe junto da árvore, realizamos dois ensaios.

O primeiro algum tempo antes das gravações, sobretudo para apurar processos de acção e trabalhar o olhar e a posição corporal. Para isso bastou uma sessão de ensaios, num parque perto da casa de Sebastião. O segundo, realizamos dois dias antes do dia de

gravações. Por essa altura já tínhamos tido a experiência de quase uma semana de gravações⁹ e não faria sentido ensaiar esta cena como já tínhamos feito.

Assim, esta consistiu numa visita ao cemitério onde Sebastião tem o seu sogro enterrado. Depois dessa visita, e depois de ambos termos experienciado um momento de homenagem, chegamos à forma justa de tom e tempo que a cena exigia.

Sebastião Tomás e Isabel Martins Novo

A cena em que o Homem e Lena conversam foi ensaiada segundo um plano de ensaios próprio.

Correspondendo ao momento central do filme - em que o Homem enfrenta pela primeira vez o seu passado e compreende que não será possível redimir-se como esperava – é a única cena de interacção extensa entre dois personagens e acarretava um desafio acrescido dado o tom introspectivo e a natureza do seu arco narrativo.

Comecei com uma sessão de trabalho com a Isabel. Uma conversa informal, em que lhe expliquei as premissas do projecto e o método de trabalho iríamos seguir. A sua presença neste projecto tinha uma particularidade que a distinguia dos restantes personagens: ela tinha uma personagem já delineada. Assim, e para tentar aproxima-la do restante registo do filme, questionei-a, no sentido de encontrar na sua experiência algo que a pudesse relacionar com a personagem da Lena. Perguntei-lhe se conhecia alguém que a pudesse inspirar para o papel (familiar, vizinha); Se já tinha trabalhado ou se conhecia alguém que tivesse trabalhado como empregada doméstica ou de limpezas; Onde é que ela poderia ir buscar experiências?

Felizmente a sua resposta foi positiva. Não só tinha contacto com muitas mulheres que desempenhavam este tipo de função (no Bairro do Zambujal é comum as mulheres terem emprego como empregadas domésticas) como ela mesma já tinha desempenhado essa função no passado. Com essa informação, pudemos aprofundar um pouco mais a construção desta personagem.

⁹ A última cena, por motivos técnicos e logísticos foi rodada cerca de três semanas após o primeiro período de gravações.

No decorrer da mesma sessão, convidei Isabel a visitar a Igreja de Odivelas para conhecer o espaço cénico e de modo a contactar as empregadas de limpeza da igreja, observando e registando como estas desempenhavam as suas tarefas.

Esta visita revelou-se fundamental para a compreensão do trabalho desempenhado pelas empregadas, tanto para mim, como para a Isabel. Compreendemos, entre outras coisas, que era um trabalho muito mais solitário do que eu inicialmente tinha previsto (por esta altura, no guião, estavam duas mulheres a desempenhar as tarefas de limpeza; Na versão final alterei para apenas uma empregada, quer por uma questão de economia cénica, quer por ter verificado no local que era algo mais próximo daquela realidade). Era também um trabalho que estava integrado na rotina do dia a dia da igreja, sendo que pessoas continuavam a visitar a igreja durante as limpezas.

A seguinte sessão de trabalho para esta cena contou com o Sebastião e com a Isabel. Planeei-a de modo a estabelecer os processos de trabalho e a criar uma *backstory* comum entre ambos os personagens, com a particularidade de serem os actores a cria-la durante um dos exercícios

Inicialmente, a minha intenção para esta cena era que no final os diálogos surgissem de uma conversa improvisada entre os actores. Eu apenas determinaria os tópicos, a ordem que estes surgiam e algumas indicações cénicas (posição do corpo, o olhar, etc). Tudo o resto seria definido pelos actores.

Para isso, estabeleci que falaria sempre com cada um dos actores individualmente antes de cada ensaio (ou *take*, no caso das gravações) para lhes dar direcções. A cada um era dado um objectivo e indicações específicas sobre:

- O que tinha que fazer
- Porque teria de o fazer
- Como é que o iria fazer

Os actores nunca sabiam o que esperar um do outro. O diálogo era criado com as suas próprias palavras sobre os moldes definidos. Indiquei-lhes também que teriam que seguir sempre as minhas direcções, mesmo que isso entrasse em choque com a contracena. Criava assim obstáculos que eles tinham de ultrapassar com a interacção.

Por isso mesmo, muitas vezes dava indicações contrárias a um e outro (exemplo: se dizia à Lena ‘ A seguir a dizer que não sabes onde está enterrada a mãe dele toca-lhe no braço’, ao Sebastião diria ‘ Nunca deixe a Lena aproximar-se. Se ela porventura lhe tocar, retire delicadamente a mão dela do seu braço’) o que criava conflito e consequentemente dinamizava a acção.

Para experimentarmos este método começamos com um exercício simples, ainda sem qualquer ligação às personagens do filme, e onde as regras eram bastante rígidas. O Sebastião tinha uma informação que tinha de evitar a todo o custo que fosse revelada e por sua vez foi dada a indicação à Isabel que tinha que saber essa informação, de forma discreta, levando para isso a conversa para um ponto onde fosse inevitável ela ser revelada. Isto levou a que a conversa entre ambos fluísse como um jogo de polícia & ladrão, mas com uma dinâmica de silêncios.

Seguiram-se alguns ensaios semelhantes, onde progressivamente fui dando maior liberdade de intervenção a cada um. Quando senti que a interacção entre os dois era suficientemente boa, propus um exercício que serviu para criar uma *backstory* entre ambos.

Ao Sebastião indiquei que o homem que ia representar estava atrasado para o jantar e teria de informar a Lena que tinha conseguido arranjar um trabalho em França na área da construção civil. Para agravar a situação, iria partir durante esse fim-de-semana.

À Isabel indiquei que devia repreender Sebastião por ter chegado atrasado ao jantar, mas que iria em seguida revelar que tinha uma surpresa: tinha ganho num programa de rádio um fim-de-semana para duas pessoas no Algarve no fim-de-semana seguinte.

Esta situação criou um duplo conflito: O Sebastião percebeu que tinha que contar que não podia ir porque ia sair de Portugal; A Isabel percebeu que não só ia ficar sem o fim-de-semana a dois como ia ficar sem o Sebastião. A cena resultou muito bem. A relação entre ambos ficou num impasse. Criou-se deste modo, sem que eles se tivessem apercebido a *backstory* de ambos que iria ser utilizada no futuro para o filme.

Antes das gravações tivemos mais duas sessões de trabalho sobre esta cena, focando o trabalho na *mise-en-scène* e sobre modelos de improvisar e renovar os diálogos, o que ao fim vários ensaios era progressivamente mais difícil, sendo as actuações menos

frescas e espontâneas. Assim, ao fim destas duas sessões, entendi ter alcançado um ponto ideal para trabalhar novamente só durante a gravação.

Sebastião Tomás & Dona Beba & Dona Antónia

As cenas que em que Sebastião contracena com a Dona Beba e Dona Antónia eram, no que diz respeito à *mise-en-scène*, relativamente simples. Ambas baseavam-se em acções concretas (abrir a porta e dar direcções; Estender a roupa e dar direcções) e nunca poderiam ser ensaiadas em excesso, sobre pena de perderem a espontaneidade. Assim, para cada um dos casos, tivemos apenas uma sessão de ensaios, com e sem câmara.

Com a Dona Beba, além de uma conversa a explicar o meu método de trabalho, a acção e o que dela pretendia, ensaiamos sobre uma cena simples que consistia em ela abrir a porta ao Sebastião e responder às suas questões.

Com a Dona Antónia fizemos um exercício que consistia em ela estender a roupa enquanto dava indicações a Sebastião, que chegava a casa e perguntava-lhe algo.

Gravações

A gravação do filme foi, de todas as fases de produção do filme, aquela que correspondeu ao período mais conturbado, por numa fase primária não ter sido encontrado o equilíbrio de equipa necessário entre os diferentes membros e as suas funções.

Inicialmente prevista numa janela de quatro dias seguidos, a gravação acabou por estender-se por dois períodos, de quatro e três dias respectivamente, com diferença de aproximadamente um mês, por questões de logística de equipa técnica e de equipamento cinematográfico.

Também por questões de logística, a produção da curta-metragem, apenas teve oportunidade de realizar uma reunião de equipa com todos os elementos presentes, algo que se veio a revelar manifestamente insuficiente dado muitos dos elementos nunca terem trabalhado em conjunto anteriormente, o que resultou numa dinâmica de equipa deficiente para as exigências do projecto.

As limitações da equipa eram sentidas tanto quanto mais difícil era do ponto de vista técnico a execução de uma cena. Alguns planos tinham um nível de execução técnica elevado, visto consistirem em planos-sequência com movimentos de câmara e *charriot* precisos e coordenados com a acção, exigindo um grande esforço de concentração e coordenação por parte da equipa técnica. Tal facto entrou algumas vezes em conflito com algumas das minhas intenções para o período de gravação.

De forma a manter as actuações espontâneas, expliquei à equipa e à produção que iríamos realizar para cada sequência vários *takes*, com diferentes variações de cena. Estas tinham sido planeadas segundo anotações minhas feitas nos ensaios com os actores e estavam pensadas para tirar o máximo partido da fase de gravação. Tal metodologia foi seguida por três factores que considero cruciais na definição deste projecto:

- Os actores serem todos não-actores
- Utilizarmos como câmara a máquina digital *Canon 5D MII*, o que nos permitia fazer vários *takes* sem um acréscimo de custos financeiros
- Tornar o período de rodagens mais dinâmico e como o local onde trabalhávamos verdadeiramente, de *take* para *take*, a narrativa do filme

Contudo, esta metodologia entrou em conflito numa fase inicial com as expectativas de alguns membros e com o facto de nas sequências de maior exigência técnica muitos *takes* terem de ser repetidos por erros técnicos.

Com o decorrer da gravação, e sem abdicar dos pressupostos que tinha definido, fui-me adaptando às diferentes circunstâncias e limitações que se iam revelando, sendo que no final o resultado foi francamente positivo.

Irei em seguida fazer uma análise, pormenorizada tanto quanto possível, dos vários dias de gravação.

Gravações - Dia I

Iniciamos as rodagens no bairro do Zambujal . Eram, numa perspectiva de exigência para os actores, as cenas mais acessíveis. Por essa razão foram uma escolha natural para iniciar as rodagens.

Tínhamos previsto gravar durante essa tarde as duas cenas passadas no Zambujal. Ambas decorriam em exteriores e dependiam da luz solar. Ficou definido que a cena II (Fig.20) teria o PAG (pronto a gravar) às 15h e a cena III às 17h30.



Fig.20.

Gravações da cena II no Bairro do Zambujal

Tinha previsto três variações de acção para cada um dos elementos, incluindo os figurantes. Isto permitia-me trabalhar sensivelmente sobre uma variação de nove *takes*, sem que nenhum dos actores ou figurantes repetisse exactamente a mesma acção da mesma forma.

Infelizmente tal não foi possível de realizar como inicialmente planeado, devido a dois problemas técnicos com a câmara¹⁰, o que nos custou cerca de seis *takes*. Esta situação levou a um desgaste prematuro de toda a equipa técnica, incluindo actores.

A cena ficou apenas concluída ao *take* 19. Esse factor custou-nos tempo precioso, pois dependíamos da luz solar e de horários rígidos para gravar a cena III como queiramos para que houvesse *raccord* de luz entre as duas cenas. Depois de uma conversa com a produção, ficou acordado, para bem da qualidade do projecto, que iríamos gravar essa cena numa outra data.

Durante a noite tínhamos a cena no quarto da pensão (Fig.21), cujo o PAG era às 22h30. Contudo, as gravações tiveram de começar com hora e meia de atraso, devido a problemas técnicos com a iluminação, com o apito¹¹ e com o *charriot*.

Durante a gravação, surgiu também um problema com o som, que não estava de acordo com o que o elemento da captação de som pretendia. Depois de uma conversa em que ele me explicou que devido às condições do local não ia ser possível assegurar a qualidade sonora pretendida, optamos por gravar apenas som directo. A canção e restantes sons seriam captados e concebidos em pós-produção.



Fig.21.

Sebastião a receber direcções na cena da pensão

¹⁰ A meio do segundo *take* a câmara parou por sobreaquecimento. Paramos durante um momento, pensando que poderia ser apenas do calor, e colocamos a câmara debaixo de um pára-sol. Depois de testarmos e não verificarmos nenhum problema decidimos continuar a gravar. Contudo, a meio do terceiro *take* o problema verificou-se novamente. Pensamos inicialmente ser da bateria e trocamos. O problema continuava a persistir. Só quando trocamos o cartão de memória percebemos a causa do problema. Nos dois seguintes verificou-se um problema com as lentes (possivelmente mal montadas quando se procurava a causa do problema do sobreaquecimento da câmara), o que nos custou outros dois *take*.

¹¹ Ventoinha utilizada para criar vento artificial

Ocorreram também durante os *takes* iniciais alguns erros técnicos relacionados com a maquinaria, que levaram a que a sequência (que tinha aproximadamente a duração de 2 minutos e 30 segundos) tivesse que ser repetida por quatro vezes.

A soma de todos estes percalços durante o dia de gravações teve porventura um efeito negativo na dinâmica de equipa.

Não obstante, a resposta do Sebastião Tomás foi sempre positiva. Manteve sempre altos índices de concentração e seguiu na perfeição as minhas indicações.

Gravações - Dia II

O segundo dia foi em Benavente. A equipa dividiu-se em duas partes: uma para montar o *set* para sequência final (Fig.22), pois esta tinha que ser gravada numa janela de tempo reduzida perto do pôr-do-sol; Outra para montar o *car-mount* (Fig.23) para a sequência da viagem de regresso de Sebastião.



Fig.23. Sequência com o *car-mount*



Fig.22. Montagem do *set* para a sequência final

Foi a primeira sequência que utilizamos o *car-mount*. Ensaíamos uma vez a cena, apenas para encontrar um método de coordenação entre os dois veículos. Uma vez encontrado realizamos dois longos *takes* que continham aquilo que precisávamos.

Dada a experiência do dia anterior, onde tínhamos perdido muitos *takes* devido a erros técnicos, aproveitamos para fazer ensaios técnicos mais intensos na cena em que era necessário utilizar o *charriot*. Talvez por isso ambas as cenas correram conforme o planeado e sem sobressaltos.

No final do dia, em reunião ficou decidido que a última parte da sequência final iria ser gravada numa outra data, por termos verificado ser impossível abanar os ramos da árvore de forma satisfatória recorrendo à ventoinha alugada.

Gravações - Dia III

Este dia começou cedo, de madrugada ainda, pois a primeira sequência teria de ser gravada durante o nascer do sol. A equipa estava reduzida ao mínimo (Fig. 24) para cada plano. Estiveram apenas presentes eu no cargo de Realização, o Sebastião (actor), a Joana Cunha (Produção), o Frederico Parreira (Direcção de Fotografia) e os dois assistentes de imagem (Pedro Motta e Selma Lopes).

Gravamos todas as sequências em falta na área de Benavente (sequência inicial com o *car-mount*, sequência do Homem a parar o carro e sequência do Homem a andar por um trilho de campo) de forma absolutamente satisfatória e cumprindo os horários.



Fig.24.

Equipa de imagem a montar a câmara no campo em Benavente

Talvez por isso a maior lição deste dia de gravações foi que, no caso específico deste projecto, a equipa funcionava melhor quando reduzida ao essencial.

Desta experiência tiramos conclusões que vieram a definir a construção da equipa para os dias de rodagem *extra*.

Gravações - Dia IV

Este dia foi totalmente dedicado à sequência que decorre na Igreja de Odivelas. Começamos pelo plano-sequência que corresponde à entrada do Homem na igreja em busca de Lena (Fig.25) . Houve algumas dificuldades na parte da montagem do *charriot* e da iluminação (Fig.26), o que atrasou um pouco o início da gravação.

Mais uma vez houve alguns erros na parte técnica que custaram alguns *takes*, mas desta vez, tomei em conta esse facto na preparação da cena, tendo diminuído o número de variações da mesma. Assim, conseguimos que pretendíamos ao sexto *take*.

A cena do diálogo entre Lena e Homem consumiu-nos a restante parte do dia. Ao contrário de outros sets, tínhamos um horário relativamente apertado na Igreja e cada minuto era precioso.

Escrevi cinco variações da cena para cada um dos personagens. A cada um dos actores dava um conjunto de três objectivos e de pontos que tinham que referir em conversa. Nas duas primeiras versões, pedi a Isabel, que tivesse o máximo contacto visual com o Sebastião, nunca lhe escondendo o seu desagrado por ele ter partido. Verifiquei que esta opção não estava a resultar, pois criava uma tensão desnecessária e um falso conflito durante toda a cena. Para os dois *takes* seguintes pedi à Isabel o contrário. Ela teria que evitar o contacto visual com o Sebastião, até este lhe explicar porque razão partiu¹². Este facto, criou uma dinâmica muito mais interessante entre os dois.



Fig.25. Gravação de sequência na Igreja



Fig.26. Montagem de reflector

¹² O que equivalia ao momento em que resolvia o conflito particular que a personagem da Lena tinha com a personagem do Homem

Ao quarto *take* fiquei com a sensação que tinha aquilo que pretendia. Ainda fizemos mais uma versão, que não acrescentou nada de interessante ao que já tínhamos conseguido.

Devo confessar porém, que mais tarde, já durante a montagem, e depois de vistos todos os *takes* e analisar a sua relação com o resto dos planos, acabei por considerar esta cena como o ponto fraco de todo o filme.

A nível individual, a cena apresenta algumas fragilidades, resultado da dinâmica que se estabeleceu entre os dois actores. Há um contraste nos estilos de representação que *a posteriori*, e quando vendo o filme como um todo, cria um certo ruído. Sebastião Tomás tem uma forma de dialogar quebrada, construindo as frases em português de uma forma atípica, se considerarmos o português correntemente. Nunca pretendi alterar essa circunstância, pois considero-a uma mais-valia na pessoa de Sebastião Tomás. Contudo, e quando em interacção com alguém como Isabel Martins Novo, que fala um português fluente e sem quebras, isso causa um choque de ritmos.

Durante os ensaios e durante a rodagem não pensei que esse facto fosse causar algum tipo de problema, mas a verdade é que o resultado não se revelou totalmente satisfatório.

Concluo assim, que o problema, a existir, está relacionado sobretudo com a escolha de Isabel Martins Novo para o papel e de não ter identificado tal situação durante o período de ensaios, para que pudesse ser trabalhada.

Gravações - Dia V

O quinto dia de gravações ocorreu aproximadamente um mês após o quarto dia de gravações. Com a experiência adquirida durante o anterior período de gravações, marcamos apenas uma cena por cada dia de gravações. A equipa técnica ficou também reduzida ao mínimo: eu como Realizador, o Director de Fotografia, um Assistente de Imagem e um Director de Som.

O plano-sequência em questão assim o permitia: a câmara era fixa, e íamos utilizar sobretudo a luz solar, tendo apenas um projector dentro da habitação a servir de luz recorte para personagem da Dona Beba.

A luz solar oferecia-nos uma janela de tempo de aproximadamente uma hora de trabalho com o desenho de luz pretendido. Assim, fomos ao início da tarde para o Bairro do Zambujal, onde começamos a montar o *décor*.

Uma vez isso finalizado, começamos as gravações (Fig.27). No final ficamos com três variações da cena que podíamos utilizar (aqui as variações não eram tanto nos diálogos. Estas focavam-se sobretudo no facto de a personagem da Dona Beba aparecer à porta ou à janela, ou já se encontrar no exterior quando a personagem do Sebastião surgia).



Fig.27.

Ensaaios da cena III

Penso que parte do sucesso deste dia deveu-se precisamente à redução da carga logística ao nível da equipa técnica e no facto de termos tido uma tarde inteira para podermos trabalhar uma cena apenas, sem a pressão da metodologia de trabalho um dia de rodagens tradicionalmente associada ao cinema. Agora, *a posteriori*, posso afirmar que esta foi erradamente utilizada na primeira fase das gravações. Simplesmente não é adequada ao método de trabalho que tinha proposto para esta curta-metragem.

Além do mais, o facto de ser um trabalho académico, onde a maioria das pessoas não tem a experiência ou a disponibilidade temporal necessária, entrou também em conflito com esse método de trabalho, que se revelou pouco flexível para abranger essas condicionantes.

Gravações - Dia VI

Este dia resumiu-se a gravar os dois planos das velas na igreja de Odivelas e a fazer captação sonora de ambientes da Igreja de Odivelas.

Estiveram presentes apenas eu na função de Realizador, o Director de Fotografia e o Director de Som.

Gravações - Dia VII

O último dia de gravações foi dedicado à sequência final. Aquando da primeira tentativa de fazer abanar os ramos da árvore, percebemos que estes só poderiam ser abanados ora recorrendo a uma ventoinha de maior porte (o que estava completamente fora das nossas possibilidades, visto não existirem as necessárias em Portugal) ou atando cordas aos ramos que pretendíamos ver abanados e puxá-los, de modo a que esse efeito se assemelha-se à passagem de vento pela árvore.

Para o efeito realizamos um teste com cordas nos ramos da árvore duas semanas antes da gravação. Tendo este sido satisfatório, avançamos com esta opção.

Estavam presas seis cordas aos ramos da árvore, que sobre minha indicação eram soltas, e novamente puxadas, para serem soltas novamente. Pelo meio deste plano existe um plano da reacção do Homem à passagem do vento pelos ramos, que, pelo corte na montagem, permite ocultar o movimento das cordas a serem puxadas.

Tínhamos pouco tempo para poder gravar o plano, visto este se passar no lusco-fusco. Por esse motivo, ensaiamos várias vezes a coordenação entre as minhas indicações, o momento que as cordas são soltas e a reacção do Homem.

Fizemos apenas três *takes*. Um deles só para ter informação do cenário, caso fosse preciso na pós-produção.

A Pós-Produção

O trabalho de pós-produção começou logo após o primeiro período de gravações. O filme, apesar de estar previamente muito estruturado, apenas revelou-se durante a fase de pós-produção. A escolha, na montagem, do *take* certo é tão relevante como o ensaio antes da gravação desse *take*; O som, que em equidade importância à imagem na criação do dispositivo cinematográfico, e que no caso específico desta produção teve um papel residual na fase da gravação, foi praticamente todo ele construído na pós-produção de som para as sequências já gravadas; Além dos mais, gravar utilizando uma câmara digital implica uma sequência de trabalho em que a pós-produção vídeo é tão importante como o acto de iluminação durante a gravação.

Esta é portanto uma fase de igual criatividade e esforço individual e colectivo, podendo qualquer movimento em falso comprometer a ideia original e a coesão interna do filme.

Irei nas seguintes páginas explicar cada uma das fases da pós-produção, dissertando sobre os acontecimentos que considero mais relevantes para a criação do filme.

A montagem de imagem

“Poderíamos também dizer que a montagem tende a desaparecer em favor do plano-sequência, com ou sem profundidade. Não é verdade, porém, em princípio, e a montagem continua a ser na maioria das vezes o ato cinematográfico essencial. Só que muda de sentido: em vez de compor as imagens-movimento de tal maneira que delas saia uma imagem indireta do tempo, ela decompõe as relações numa imagem-tempo direta de tal maneira que desta saiam todos os movimentos possíveis.”

DELEUZE, Gilles. Imagem-Tempo. 1990. P.159

Apesar de este filme ser composto, sobretudo, por planos-sequência, consideramos a montagem como mais uma das fases criativas de construção do filme e não como uma fase onde iríamos meramente sequenciar planos já existentes.

No caso concreto deste filme, se considerarmos os *travellings* e as panorâmicas como ferramentas de *montagem interna*, operada dentro do plano-sequência, podemos afirmar que são estas ferramentas que, tal como numa montagem relacional entre planos, dão um sentido às imagens no contexto do filme. Assim, podemos afirmar que muitas das relações entre imagens que são criadas, numa certa óptica de cinema com recurso à montagem, já estavam presentes nos plano-sequência gravados.

A montagem começou a definir-se na escolha dos *takes*. Este processo foi relativamente moroso pela quantidade de *takes* que tínhamos de cada cena e pelo meu método de trabalho ter incidido sobre pequenas variações da mesma cena, o que significava que apesar de muitos dos *takes* serem interessantes enquanto unidade não se relacionavam de forma satisfatória entre si.

Havia, em alguns casos, diferenças significativas ao nível do tempo da acção e da *mise-en-scène*, ou mesmo de diálogo entre personagens. No caso das sequências da viagem de ida e volta na carrinha estávamos dependentes do tempo exacto da canção, que por altura da primeira montagem, ainda não tinha sido gravada.

Assim, foram inicialmente feitas duas pré-montagens do filme, com pequenas diferenças de tempo e sequências, que foram trabalhadas, até uma versão final.

Fomos particularmente rigorosos na definição da duração de cada plano-sequência. Não obstante de alguns destes durarem cerca de dois minutos, um segundo a mais ou a menos seria potencialmente desastroso para a articulação orgânica do tempo nas imagens e na forma como estas se relacionam. Fizemos por isso várias experiências, que se estenderam por dias, até encontrarmos a relação perfeita entre os planos.

Houve, inclusivamente, como já anteriormente referido, o caso da sequência da viagem de regresso do Homem a França, em que chegamos à conclusão que as sequências não se articulavam entre si.

Tínhamos gravado uma sequência (Fig.28) onde iríamos ver a viagem de regresso do Homem, enquanto ouvíamos a canção. A sequência passava-se na mesma estrada de campo da sequência inicial, mas num movimento inverso: em vez de vir ao nosso encontro, o carro do Homem distanciava-se de nós; Era também fim de tarde, em vez de madrugada. A determinada altura havia um corte e víamos a paisagem num movimento progressivamente cada vez mais lento, através de um plano subjectivo do ponto de vista da carrinha, até cortarmos para a cena onde o Homem pára a carrinha.



Fig. 28.

Plano não utilizado na montagem final

O problema encontrava-se no ritmo. As imagens desta sequência, desenrolavam-se num movimento contínuo, que depois era cortado por um outro movimento rápido e horizontal. Estes dois movimentos chocavam com o ritmo das sequências que lhe precediam e sucediam. Não funcionava também porque nada até então no filme tinha um ritmo semelhante. O contraste era por isso ainda mais explícito. Eram também imagens demasiadamente literais na forma como narravam a história. Ao contrário da sequência

inicial, que não tem nenhuma história *a priori* e portanto funciona como um bloco por si só, relativamente abstracto, esta sequência relacionava-se com toda a acção que lhe precedia. Consequentemente, era bastante linear e objectiva, entrando em conflito com o verdadeiro sentido da viagem de regresso.

Decidimos repensar esta sequência e gravámos uma outra, tendo em mente esta questão do ritmo interno do filme e da narrativa.

Pela mesma razão, refizemos o plano em que as velas se apagam na igreja. Este plano consistia numa sequência (Fig.29 e Fig.30) em que víamos a Nossa Senhora de Fátima e seguíamos num *travelling* vertical até um conjunto de velas que eram subitamente apagadas.

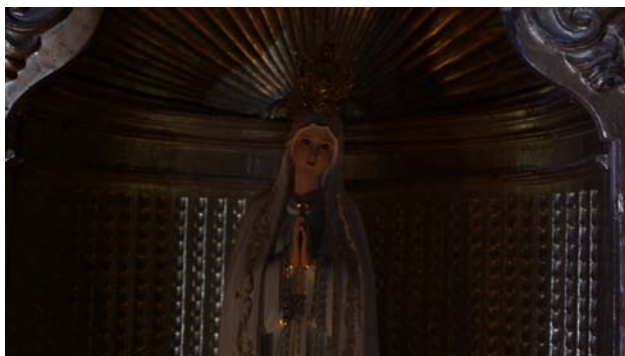


Fig.29. Plano não utilizado na montagem final



Fig.30. Plano não utilizado na montagem final

Concluimos que o facto de aparecer uma imagem religiosa entrava em ruptura com a linguagem do filme. Este, apesar de abordar temas manifestamente relacionados com a espiritualidade humana, não aborda directamente nenhuma religião em concreto¹³. Nesse sentido o *travelling*, além de induzir um movimento que gerava ruído no ritmo do filme, criava uma relação simbólica entre a imagem da Nossa Senhora de Fátima e as velas, que considerei desadequada à intenção que pretendia.

¹³ Não obstante, tenho de aceitar que há uma influência directa do universo cristão no filme. A viagem de redenção do Homem, carregando a lápide de sua Mãe às costas, evoca directamente a experiência de Jesus Cristo a caminho da crucificação. Mais, a personagem Lena, é uma referência directa a Maria Madalena, discípula de Jesus Cristo, e a figura que na mitologia cristã recebe a notícia de um anjo que Cristo ressuscitou, tendo ela a função de informar os apóstolos.

A Pós-Produção de Som

“Quando os sons do mundo visível refletido na tela são removidos, ou quando esse mundo é preenchido, em benefício da imagem, com sons exteriores que não existem literalmente, ou, ainda, se os sons reais são distorcidos de modo que não mais correspondam à imagem, o filme adquire ressonância.”

TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir o tempo*, 1998, p.200

Depois da experiência na minha curta-metragem anterior¹⁴, tinha decidido que a maior parte da construção sonora seria feita em pós-produção. Durante as gravações iríamos apenas captar os diálogos e alguns ambientes que poderiam ou não ser utilizados na versão final.

Este facto deve-se às limitações que o plano-sequência revela quando se pretende utilizar som directo. Para além do mais, nenhum dos locais possuía as características sonoras que pretendia para cada uma das cenas. Ora tinham muito ruído (Bairro do Zambujal, Pensão, Terreno em Salvaterra de Magos) ou não eram interessantes o suficiente.

Irei em seguida descrever algum do trabalho sonoro efectuado para cada uma das cenas.

Cena I – A estrada

A canção, cantada a solo, é o centro desta cena. Não queríamos por isso que nenhum outro som se sobrepusesse à canção, sobre pena de anular o sentimento de intimidade e melancolia. Para isso não poderíamos fazer o som corresponder à imagem. Isso não seria interessante. Precisávamos sim, de uma base sonora que alimentasse o que pretendíamos e estivesse de acordo com a canção.

Para isso criámos uma base sonora de ambiente, a partir de quatro pistas constantes: uma de vento, outra de grilos e ambientes nocturnos, uma dos pneus da carrinha na estrada e outra de pequenos barulhos da carrinha.

¹⁴ *Ninguém*, Universidade Lusófona, 2010

Cena II e Cena III – O Bairro do Zambujal

Para as duas cenas no Bairro do Zambujal procedemos à captação sonora de ambientes no bairro durante duas manhãs, quando ainda não havia muito movimento pelas ruas. A isso juntamos algumas pistas de vento. Todos os diálogos foram gravados *a posteriori*, bem como todos os sons concretos da acção (passos, bater à porta, etc).

Cena IV – A Igreja de Odivelas

Numa das visitas à Igreja de Odivelas apercebi-me do som dos pássaros no exterior da Igreja. Tinha para mim uma qualidade fundamental para o ambiente que queria para esta cena. Assim, procedemos *a posteriori* à captação de ambientes dentro da igreja vazia, durante uma manhã, para captar este som ambiente.

No início desta sequência, quando o Homem entra na igreja, adicionamos um assobio, que surge sempre que o Homem olha para a esquerda e direita à procura de Lena.

Na mesma cena, enquanto o homem caminha, começamos progressivamente a ouvir alguém a trabalhar. Um balde com água é pousado no chão. O Homem olha nessa direcção. A câmara faz uma panorâmica enquanto ouvimos alguém a mexer em água e flores. Toda esta acção fora de campo foi captada *a posteriori*, dentro da capela da igreja.

Cena V – A Pensão

A cena da pensão começa com o som brusco de um comboio a passar enquanto vemos a cortina a esvoaçar. Através do som criamos um espaço exterior e atribuímos uma causalidade ao movimento da janela a abrir-se, que de outra forma seria inexplicável. Criamos também uma sensação subliminar de movimento: o som do comboio a passar é deste ponto de vista simbólico do estado de espírito do Homem. Quando este fecha a janela continuamos a ouvir o exterior, mas como um ruído longínquo. Tudo parece calmo novamente. Temos a impressão de que estamos num local isolado, fora dos limites da cidade (o que está de acordo com o plano seguinte). Adicionamos também uma gota de água que cai pontualmente – criando uma sensação do tempo a passar e simultaneamente um sentimento de estranheza.

Todos os sons que estão nesta cena foram captados durante a fase de pós-produção e criados especificamente para esta cena.

Cena VI – O Homem pára a carrinha

Para esta cena queríamos um ambiente que fosse simultaneamente amplo e íntimo. Procedemos assim à captação de ambientes numa estrada remota na zona do Ribatejo. Nestes ambientes apenas ouvimos pássaros e vento pela estrada e folhas das árvores.

Quando cortamos para o plano frontal da carrinha com o Homem sentado, decidimos baixar um pouco o ambiente e introduzir apenas um novo elemento: a respiração do Homem, criando um efeito de intimidade.

Cena VII – O Homem caminha

Esta é a única cena onde não ouvimos o Homem. Ouvimos apenas o som ambiente. Tomamos esta opção pela escala do plano. Ouvem-se sons de pássaros, o vento e o som de guizos das vacas próximas. Deste modo, criámos uma noção de espaço que não está na imagem mas que a enriquece.

Cena VIII – A sequência final

Para a sequência final criámos quatro momentos sonoros distintos, sobre uma base comum. Inicialmente, quando o Homem vê pela primeira vez a árvore, ouvimos o som do vento a passar pela relva e de pássaros próximos de nós. Quando mais tarde vemos o Homem a cavar, os sons dos pássaros quase desaparecem. Ouvimos muito mais o vento, ligeiramente mais agressivo. Enquanto isso, ouvimos o Homem a cavar como se ele estivesse próximo de nós. O som e a imagem contrastam pela diferença de escalas, criando um conflito que se pressente, e que é necessário dada a carga emocional que pretendíamos para a cena.

Na última parte da sequência já não se ouvem pássaros. Apenas o vento nas folhas da árvore. Criámos assim uma passagem de tempo, que é tanto de ordem temporal (o tempo que demorou desde o Homem ver a árvore até cavar a sepultura em memória da

mãe) como emocional. Por esse motivo na última parte apenas ouvimos o vento na árvore enquanto vemos o Homem.

Por fim, no *tild up*¹⁵ final sobre a árvore, começamos a ouvir o som de grilos e de um ambiente nocturno. Há pois uma elipse temporal concretizada através do som, sem existir um corte na imagem. Deste modo o som transforma o espaço, o tempo e acção.

¹⁵ Panorâmica vertical

A Pós-Produção de vídeo

“É que a verdade não é da ordem do realismo, das aparências, do cotidiano, dos fatos. É sim uma questão filosófica. Dito de outra forma, a realidade não é a verdade” .

BERNARDET, Jean-Claude: *Os caminhos de Kiarostami*, 2004, pg.87

O *working flow* quando se grava com uma câmara digital é substancialmente diferente ao *working flow* de uma produção em que se utiliza uma câmara que filma em película. Tipicamente é necessário um maior tempo de pós-produção quando a gravação é feita em digital.

Consequentemente, esta foi relativamente morosa, especialmente na correcção de cor e na correcção de algumas das limitações técnicas da câmara, nomeadamente a nível da latitude de exposição, bem como de alguns erros técnicos ocorridos durante a fase da gravação.

Irei em seguida descrever, sempre que possível recorrendo a imagens antes e depois da pós-produção, o que de maior relevância efectuamos nesta fase.

Cena I – A estrada



Fig.31 Sequência Inicial sem pós-produção



Fig.32 Sequência Inicial com pós-produção

Nesta sequência (Fig. 31 e Fig.32) utilizamos a pós-produção vídeo de forma a reforçar as características distintivas deste plano: o facto de ocorrer num movimento contínuo num único eixo – o que resulta num feito hipnótico – e o facto de ter sido gravada durante o nascer do sol. Disto resulta uma maior variação na luz comparativamente a outra

sequência do filme, exceptuando a sequência final. Para o efeito criámos uma *layer*¹⁶ em que controlámos a exposição das imagens. Baixámos 2 *f-stops* no início do plano até progressivamente voltarmos à exposição que inicialmente tínhamos gravado.

Desde modo acentuamos a alteração da luz no plano, e consequentemente criamos a sensação de uma passagem de tempo superior à que realmente ocorre.

Cena II e Cena III – O Bairro do Zambujal



Fig.33 e Fig.34. Foram utilizadas *layers* de contraste e exposição na parte inferior da imagem. A zona do centro da imagem, onde ocorre a acção, torna-se assim mais relevante.



Fig.35 e Fig. 36. A sobreposição de dois takes deu origem a um totalmente original.

A pós-produção na cena II cingiu-se a uma correcção de cor e de contrastes da imagem, bem como algumas *layers* para controlar a exposição (Fig.33 e Fig. 34) . A imagem fica assim mais equilibrada mantendo uma coerência espacial e temporal com a cena III.

¹⁶ Para a pós-produção do filme foi utilizado o programa *Adobe After Effects CS5*. Neste programa a imagem é trabalhada em diversas camadas (*layers*) que permitem alterar e controlar diversos parâmetros, desde a cor, a exposição, os níveis contraste, etc, ao mesmo tempo que os podemos animar para que estes se alterem durante um plano.

Na cena III utilizamos a sobreposição de dois *takes*. Num dos *takes* a posição do sol criava uma sombra de um edifício no passeio, o que conferia um maior interesse e equilíbrio à imagem. Havia também um cão rafeiro que passava pela estrada, algo que estava no guião para a cena II e algo que eu não queria perder na narrativa, pois além de ser um elemento característico dos bairros sociais servia como uma metáfora da personagem do Homem. Nesse *take* contudo, a *mise-en-scène* não era tão conseguida e relevante como a do *take* que acabámos por utilizar. Decidi então experimentar juntar as partes que me interessavam de cada um dos *takes*. Depois de ver o resultado final da sobreposição dos dois, decidimos junta-los (Fig.35 e Fig. 36).

Cena IV – A Igreja de Odivelas



Fig.37. Sequência da Igreja sem pós-produção vídeo



Fig.38. Sequência da Igreja com pós-produção vídeo

Os brutos da primeira sequência da cena IV tinham duas características que desequilibravam e perturbavam a acção. A primeira prendia-se com o desenho de luz executado durante a rodagem. Este revelou-se, *a posteriori* na montagem do filme, desadequado, pois era relativamente distante da lógica do desenho de luz efectuado para a cena do dialogo entre o Homem e Lena. A outra característica prendia-se com o excessivo tom avermelhado que configurava nos brutos e que tinha de ser atenuada.

Podemos considerar na sequência da entrada do Homem na igreja (Fig.37) dois momentos e dois espaços distintos : a entrada do Homem na nave da igreja à procura de Lena e o diálogo com Lena perto da capela adjacente à nave. Estes dois momentos são separados por uma panorâmica pela nave da igreja enquanto ouvimos, *off* câmara, os passos do Homem a andar e Lena a trabalhar. Nos brutos, não existe uma clara distinção

entre estes diferentes momentos. Assim, o nosso trabalho em pós-produção vídeo, foi trabalhar cada um isoladamente, como se planos individuais se tratassem. Para isso, criamos *layers* animadas, que se vão alterando consoante a acção do personagem e os movimentos de câmara.

Na primeira parte da sequência (Fig.37 e Fig.38) criámos *layers* em volta da personagem do Homem em que diminuámos a exposição. Deste modo o personagem ganha um maior destaque relativamente ao cenário. Trabalhámos igualmente os tons da imagem até chegarmos a um tom geral acastanhado, que neutraliza a imagem. A nossa atenção é assim dirigida para a zona mais luminosa da imagem, que corresponde ao personagem.



Fig.39. *Brutos da panorâmica pela nave da igreja*



Fig.40. *Panorâmica pela nave da igreja com pós-produção vídeo*

Em seguida, escurecemos a nave da igreja durante a panorâmica (Fig.39 e Fig.40). Fizemo-lo por dois motivos: é neste espaço da igreja que na sequência seguinte se irá realizar o diálogo entre o Homem e Lena. Aí cenário está mais escuro relativamente às personagens, criando uma sensação de intimidade. Contudo, nos brutos desta sequência este espaço não está na penumbra. Ao escurecê-lo aproximámo-lo das características com que ele é apresentado no plano seguinte. Do mesmo modo, o facto de este ser o momento em que o espaço está mais escuro em toda a sequência, faz com que exista um maior contraste entre a nave da igreja e a capela onde se encontra Lena.

Cena V – A Pensão



Fig.41 *Frame dos brutos do plano-sequência na pensão.*



Fig.42 *Frame do plano-sequência na pensão com pós-produção vídeo.*

Os brutos da cena da pensão tinham um conjunto de problemas relacionados com alguns problemas técnicos¹⁷ ocorridos durante as gravações e que trouxeram constrangimentos para o desenho de luz que o Director de Fotografia Frederico Parreira tinha previsto realizar.

Na altura, não quisemos sacrificar a ideia original, que consistia em ter uma fonte de luz vinda da janela e outra vinda de uma vela. Como consequência, algumas zonas da imagem ficaram subexpostas.

Na pós-produção vídeo começamos por dar maior leitura à personagem do Homem. Para o efeito, aumentamos a exposição e diminuámos o contraste da imagem. Do mesmo modo, resolvemos alguma da sobreexposição que a imagem registava perto da zona da janela (precisamente onde se situava o projector). Estes ajustes zonais na exposição da imagem, juntamente com ajustes na saturação, permitiram equilibrar a iluminação da imagem (Fig.41 e Fig.42) e aproximar a sequência do desenho de luz inicial.

¹⁷ Tínhamos previsto filmar este plano com uma lente 24mm f/1.4. Tal facto, à última da hora não foi possível. O plano foi então filmado com uma lente de 24mm f/2.8, e não podendo subir o ISO da câmara acima dos 800 ISO devido ao ruído digital tivemos que optar por resolver a situação com o material existente, ficando os brutos assumidamente aquém do que teria sido possível fosse o material de imagem o previsto.

Cena VI – O Homem pára a carrinha



Fig.43 *Frame dos brutos em que o Homem pára a carrinha*



Fig.44 *Frame do plano em que o Homem pára a carrinha com pós-produção vídeo.*

Este plano foi gravado de manhã, cerca de hora e meia depois do nascimento do sol. Na pós-produção vídeo tivemos de o trabalhar para uma situação perto do fim de tarde.

O principal trabalho neste plano foi ajustar a saturação da imagem de forma a que os tons ficassem mais carregados, tal como num fim de tarde. Trabalhamos cada elemento da imagem individualmente, desde a carrinha às árvores, ao chão de terra, alterando cores e contraste de acordo com o momento do dia e estética do filme (Fig.43 e Fig.44).

Cena VII – O Homem caminha



Fig.45. *Frame sem pós-produção vídeo*



Fig.46. *Frame com pós-produção vídeo*

Esta é porventura a cena que visualmente sofreu maior alteração com a pós-produção vídeo pois era também aquela que mais se afastava em termos de iluminação e cores de todas as cenas que constituem o último terço do filme (Fig.45). O facto de ser um

plano muito geral sem movimentos de câmara facilitou o trabalho que em outros planos teria sido muito mais moroso.

Dividimos a imagem em três zonas distintas a serem trabalhadas individualmente: o terreno agrícola, o caminho pedestre com campo verde em fundo, e o céu. No pedaço que correspondia ao terreno agrícola criamos várias *layers* em que trabalhamos o contraste e saturação até chegar ao resultado final do castanho escuro com diversas camadas que dão maior profundidade à imagem. Para o céu criamos uma *layer* laranja que percorre toda a parte inferior, aproximando-o da variação ao nível de tonalidades que o céu perto do fim de tarde apresenta (Fig.46) . Na zona do caminho pedestre, trabalhamos as cores até alcançarmos o verde seco característico desta zona no Verão.

Cena VIII – A sequência final



Fig.47 *Frame sem pós-produção vídeo, ainda com o céu sobreexposto*



Fig.48 *Frame com pós-produção vídeo, com o céu reconstruído*

A sequência final é composta por quatro planos que decorrem no mesmo espaço cénico, mas em tempos diferentes. Considerei-a no entanto como um bloco que deveria ser trabalhado em conjunto, servido cada plano como referência para o outro.

O primeiro plano desta sequência tinha como situação prioritária resolver a sobreexposição do céu (Fig.47). Na altura, sabendo das hipóteses da pós-produção, o Director de Fotografia optou por não colocar um filtro gradiente na lente, pois sabia que o céu poderia ser recriado em pós-produção vídeo. Não precisava de sacrificar todo o seguimento do plano após o *dolly-out* em que a câmara nos leva até ao local onde o Homem cava a campá para a sua mãe, pois o filtro iria notar-se.

O céu foi recriado (Fig.48) e animado em conformidade com os movimentos de câmara. Acertamos igualmente as tonalidades do restante cenário e demos uma maior

leitura à personagem do Homem, que nos brutos se encontrava demasiadamente subexposta.



Fig.49. *Frame sem pós-produção vídeo, ainda com o céu sobreexposto*



Fig.50. *Frame com pós-produção vídeo, com o céu reconstruído*

No plano seguinte, em que o Homem cava um buraco na terra para a sepultura de sua mãe, tivemos novamente de criar o céu. Desta vez apenas recorrendo a diversas camadas de *layers* com filtros de cores, em vez de *frames* de outros *takes* como no plano anterior. Tal facto aconteceu, depois de constatar que seria extremamente difícil e moroso recriar um céu a partir de *frames*. O material gravado que possuíamos não era adequado e seria muito difícil arranjar uma imagem em que o céu fosse coerente com a zona da imagem onde se encontra a árvore, pois esta está constantemente em movimento e não poderia ser substituída.

Trabalhamos também a cor e os contrastes da parte inferior da imagem, de forma a aproxima-la aos restantes planos e à altura do dia, bem como para dar uma maior profundidade à imagem, que se encontrava muito bidimensional nos brutos do filme.

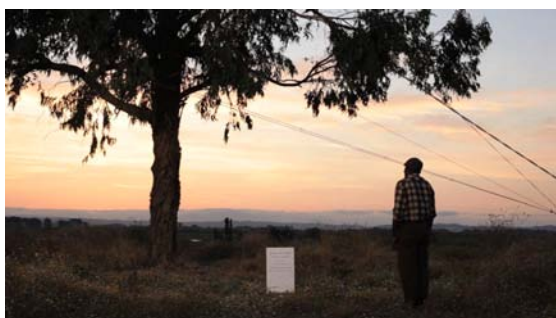


Fig.51. *Frame sem pós-produção vídeo, com as cordas visíveis*

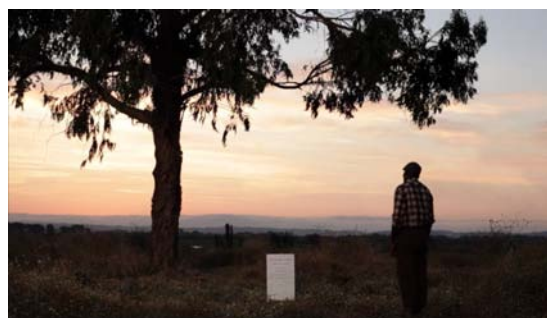


Fig.52. *Frame com pós-produção vídeo, sem as cordas visíveis*

O último plano do filme foi aquele que mais tempo exigiu de pós-produção devido ao extenso trabalho de rotoscopia efectuado de forma a eliminar as cordas da imagem.

As cordas, que estavam amarradas a seis ramos da árvore (Fig.51), eram puxadas e depois soltas, criando um movimento semelhante à passagem do vento pela árvore. Consequência disso, as cordas movimentavam-se sempre em diferentes áreas da imagem, o que exigiu um trabalho minucioso de trabalhar praticamente cada *frame* individualmente.

Pedro Motta, que ficou encarregue da pós-produção vídeo do filme, teve de recortar a personagem do Homem do restante cenário, e voltar a cola-lo sobre o cenário já trabalhado. Na árvore foi preciso recortar e reconstruir os ramos da imagem, de forma a ocultar a presença das cordas, sem desvirtuar o movimento que estas criam na árvore.

O resultado final é a junção de várias *layers*, que se relacionam entre si de forma a criar a ilusão de uma presença que passa em dois movimentos pela árvore (Fig.52).

Conclusão

O processo de criação de um filme é, independentemente da circunstância espacial ou temporal, dos recursos técnicos e humanos, um percurso que exige constante sacrifício pessoal e adaptação aos diferentes problemas e situações que ocorrem durante as diferentes fases de produção.

Cada filme reflecte, talvez como nenhum outro *medium*, a soma de todas as ocorrências ao longo do percurso da sua criação. O resultado final nunca pode ser dissociável da forma como cada situação é resolvida ao longo das várias fases.

Sendo este o filme que apresento como projecto de tese de mestrado para a obtenção do grau de mestre em Estudos Cinematográficos pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, considero o presente relatório como mais uma das etapas desse percurso. Consequentemente, este relatório estará sempre incompleto sem o filme. Ele é um relato do processo de criação. Fora do contexto da narrativa, as imagens documentam, inevitavelmente, o dispositivo cinematográfico. Creio que o presente relatório, ao realizar uma análise detalhada de cada um dos métodos e processos de cada uma das fases de produção, possibilita uma leitura mais completa dessas mesmas imagens enquanto documento.

Se é verdade a premissa que um filme, como qualquer objecto artístico relevante, oferece mais questões do que soluções, devo constatar que parte dessas soluções se revelaram sobre a forma de competências práticas e técnicas. É indubitavelmente essa uma das pequenas vitórias deste filme. A experiência adquirida pelo desempenho nos cargos de Argumentista, Realizador e Produtor ao longo das fases de produção deu-me um conjunto de conhecimentos que será essencial para o desenvolvimento de outras faculdades e sensibilidades ao longo do meu percurso profissional, artístico e pessoal.

As questões que a arte levanta são da ordem da Vida e da existência Humana. Não concebo a Vida do Homem desligada da Arte. Ela é algo de fundador e essencial na experiência Humana. Sendo o objecto de análise deste relatório um objecto de cariz artístico – e consequentemente pessoal – aceito-o como algo permeável ao erro, à dúvida, ao seu carácter profundamente inconcluso que advém de nunca estar completa sem um espectador – nós, que estamos sempre em movimento, sempre em mudança.

Não acredito pois que por analisá-la, ou explicar minuciosamente cada uma das suas fases seja possível compreendê-la na sua totalidade. Essa nunca foi a minha intenção. As imagens guardam um mistério profundo, indizível senão na poesia da sua contemplação. E a contemplação é sempre da ordem da sensação, é sempre contra a interpretação.

Apenas posso descrever, relatar os meios que me levaram a criar esta obra. Foi isso o que propus com este relatório, e é isso que espero ter conseguido tornar perceptível ao longo destas páginas. Mais seria pretencioso e desnecessário. O Cinema não se explica: acontece.

Bibliografia

AUGUSTO, M. F. (2004). *A montagem cinematográfica e a lógica das imagens*. São Paulo: Annablume

BAZIN, A (1991). *O cinema, Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense

BERGMAN, I. (1988). *The magic Lantern*. London: Penguin Books

BERNARDET, J.C. (2004). *Os caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras

BIRD, R. (2008). *Andrey Tarkovsky – Elements of Cinema*. London: Reaktion Books Ltd

BOAL, A. (1999.) *Jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BOAL, A. (2005). *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BORDWELL, D. (1988). *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton University Press

BRITES, J. (1990). *Textos e Pretextos*. Texto policopiado

BRESSON, R. (2004) .*Notas sobre o Cinematógrafo*. Porto: Porto Editora

DELEUZE, G. (2004). *A Imagem-Movimento, Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim

DELEUZE, G (1990). *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense.

EISENSTEIN, S.(2002). *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar

EISENSTEIN, S.(2002). *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar

GOFFMAN, E. (1975) *A Representação do eu na vida cotidiana*, trad. Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes

ISHAGHPOUR, Y. (2004). *O real, cara e coroa - O Cinema de Abbas Kiarostami*, São Paulo:Cosac Naify

SCHRADER, P. (1988). *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Da Capo Press

SONTAG, S. (2009). *Against Interpretation and Other Essays*. London: Penguin Books

STANISLAVSKI, C. (2008). *Creating a role*. London: Methuen Drama

STANISLAVSKI, C. (2008). *An Actor Prepares*. London: Methuen Drama

TARKOVSKY, A. (1990). *Esculpir o Tempo*. São Paulo : Livraria Martins Fontes Editora

VERTOV, D. (1984). *Kino-eye. The writings of Dziga Vertov*. Los Angeles, London, University of California Press

WESTON, J.(1996). *Directing Actors – Creating Memorable Performances for Film and Television*. Studio City, Los Angeles: Michael Wise Productions

Apêndices

Apêndice I – Sinopse

Apêndice II - O guião de rodagem

Apêndice III - Ficha Técnica

Apêndice IV - Relatório de Contas

Apêndice I – Sinopse

Um Homem regressa de França a Portugal em busca da campa de sua Mãe. Quer fazer-lhe uma homenagem. Quer redimir-se do passado.

Apenas tem o contacto de uma pessoa. Encontra-a. Porém, ela não sabe o paradeiro da campa.

O Homem está pronto a desistir quando tem uma revelação. Sente que ainda há um caminho a percorrer. A promessa tem que ser cumprida.

Apêndice II - O guião de rodagem

mupepy munatim

por Pedro Peralta

versão de 1/5/2011

1.**INT – ESTRADA RIBATEJO - DIA**

O sol está quase a nascer numa longa estrada pastoral no Ribatejo. Vemos uma CARRINHA DE CAIXA ABERTA a vir na nossa direcção. Só as luzes dos faróis da Carrinha iluminam a estrada. Dentro da Carrinha o HOMEM (40S) conduz enquanto murmura uma CANÇÃO.

HOMEM (OFF)

mama ya zola
ndanha nwenda mbola

ca ntumonhadococo

wel é wel
wel é wle mama
catumononanadicoco

Nkuimbele ya Ntucca Mbawidisse
Nzango Nkatumonazadiaco

ca ntumonhadococo

wel é wel
wel é wle mama
catumononanadicoco

2.**EXT – CASA DA LARANJEIRA – DIA**

Um MORADOR DO BAIRRO 1# lava a garagem. A água escorre pelo chão. Um cão surge e percorre uma poça de água, cheirando-a.

Ouvem-se conversas soltas e o vento muito brando.

O Homem estaciona a sua Carrinha e desde a encosta.

Uma MULHER 1# esta a estender a roupa à porta de sua casa.

HOMEM

Bom dia.
Sabe-me dizer onde fica o nº34?

MULHER 1#

Bom dia.
Desce e vira à direita.
É nessa rua.

3.

EXT - VIVENDA NO ZAMBUJAL - DIA

Ouvem-se conversas em fundo de forma solta, o som de música ao longe. O vento percorre a rua.

O Homem bate à porta. Ninguém responde. O Homem espera um pouco mais. Volta a insistir. Ninguém. Passado um, pouco uma MULHER IDOSA #1 (60S) surge à janela.

HOMEM

Bom dia minha Senhora.
A Lena está?

MULHER IDOSA #1

Lena não mora mais aqui.

HOMEM

A Senhora sabe onde a posso encontrar?

MULHER IDOSA #1

Lena trabalha na igreja de Odivelas.

HOMEM

É? Obrigado boa Senhora.
Fique na graça de deus.

O Homem continua a andar.

4.

INT - ÁTRIO DA IGREJA - DIA

O Homem entra no átrio da igreja e avança pelo centro. O seu passo é lento e cuidadoso. A certa altura pára e olha. Vê LENA (30S), está a limpar os pés da estátua de Jesus Cristo. O Homem aproxima-se, sem que ela repare na sua presença.

HOMEM

Lena?

Lena pára de lavar os pés da estátua, vira-se para trás e vê o Homem. Olha-o durante um momento em silêncio.

HOMEM

Posso falar contigo?

Lena acena com a cabeça positivamente.

O Homem senta-se num banco ao centro do átrio da igreja e espera por Lena. Passado um momento, ela chega e senta-se junto dele. Ele sorri levemente. Ela mantém-se em silêncio, com os olhos baixos.

LENA

O que vieste aqui a fazer?

HOMEM

Quero saber onde a minha Mãe foi enterrada.

Lena olha-o directamente.

LENA

Ninguém foi ao funeral dela.
Não meteram nem uma lápide na sua campa..

Silêncio. O Homem não responde logo. Pega nas mãos de Lena.

HOMEM

Sabes onde ela está?

Lena desprende-se das mãos do Homem e levanta-se.

LENA

Só soube que ela faleceu passado muito tempo..
Não vejo ninguém da tua família há mais de sete anos.

Silêncio. O Homem olha para ela.

HOMEM

Tive de partir.
Perdi tudo.
Os poucos amigos..

Nós..
(Pausa)
Mas queria por uma pedra bonita na campa da minha Mãe.
Amanhã vou voltar para França.
Não sei se cá volto mais.

Os dois ficam em silêncio por um momento. Vemos a imagem da Virgem Maria no altar. A luz com que esta é iluminada vai lentamente desaparecendo, até a Virgem Maria ficar na penumbra. Ai vemos um conjunto de velas acesas por debaixo da Virgem Maria a luzir.

Enquanto isso continuamos a ouvir Lena e o Homem a conversar.

LENA
Só Deus sabe futuro.
Gostava de te poder ajudar,
Mas não sei onde ela está.

HOMEM
(silêncio)
Amanhã o dia vai ser longo.
Obrigado..

Ouvimos o som do vento. Uma brisa passa sobre as velas que apagam-se.

5.

INT - QUARTO DA PENSÃO - NOITE

É noite profunda. Uma rajada de vento abre a janela do quarto. As CORTINAS esvoaçam.

O Homem está deitado na cama a dormir. Acorda com a rajada de vento e fica durante um momento a olhar para a janela. Levanta-se e fecha a janela devagar, pensativo.

Senta-se na cama e acende uma vela. Segura-a e começa a murmurar a CANÇÃO.

HOMEM

mama ya zola
ndanha nwenda mbola

ca ntumonhadococo

wel é wel
wel é wle mama
catumononanadicoco

O Homem olha para a janela.

6.

EXT - PORTÃO DO CEMITÉRIO ANTIGO - DIA

Continuamos a ouvir o Homem a cantar.

Homem (off)

Nkuimbele ya Ntucca Mbawidisse
Nzango Nkatumonazadiaco

ca ntumonhadococo

wel é wel
wel é wle mama
catumononanadicoco

O Homem está em frente de um grande portão fechado de um cemitério antigo. Tem uma pose muito hirta. Agita uma das pernas nervosamente e abre e fecha a mão.

O vento sopra sobre o corpo imóvel do Homem. Papeis e lixo são arrastados pelo vento no chão. O casaco do Homem abana, mas este não se mexe, mantendo-se estático.

7.

INT - ESTRADA RIBATEJO - DIA

Continuamos a ouvir o Homem a cantar.

Homem (off)

Nhexilo waxissa milungne
Nkawmonenadicoco we

ca ntumonhadococo

wel é wel
wel é wle mama
catumononanadicoco

Seguimos a Carrinha de Caixa Aberta do Homem pela estrada.

Vemos a uma vasta planície pontuada por algumas árvores junto à estrada.

O Homem pára a carrinha na berma da estrada repentinamente. Fica durante um momento parado no carro.

8.

EXT - PLANÍCIE - DIA

O Homem caminha em frente na planície com a Mala Castanha às costas.

9.

EXT - PLANÍCIE - DIA

É fim de tarde. Numa vasta planície o Homem vê uma árvore solitária. A terra está húmida e a relva pisada como alguém se tivesse deitado sobre ela. O Homem pára quando vê a relva pisada.

O Homem escava com a lápide um buraco na terra húmida.

O Homem olha a lápide em silêncio. Uma rajada de vento forte passa pela planície. As folhas da árvore agitam-se bruscamente. O Homem olha para a árvore por um momento.

Quando baixa o olhar uma segunda rajada de vento passa pelas folhas das árvores.

Vemos o Homem a olhar para a árvore e em seguida para o céu. Sorri levemente. Baixa os olhos e vai-se embora.

Vemos o céu de fim de tarde e ouvimos o vento ao longe pela planície.

Apêndice III - Ficha Técnica

Argumento e Realização

Pedro Peralta

Assistente de Realização

Rui Tomás

Anotação

Nuno Casa-Novas

Produção

Joana Cunha

Pedro Peralta

Directora de Produção

Joana Cunha

Chefe de Produção

Branca Chiotte

Pedro Caetano

Direcção de Fotografia

Frederico Parreira

Operação de Câmara

Miguel Serra

Pedro Motta

1º Assistente de Imagem

Selma Lopes

Captação de som directo

Ivan Neskov

Chefe de Maquinaria

Adjame Figueira

Maquinaria

Edgar Pacheco

Chefe Electricista

Edgar Pacheco

Making Of

Luís Lobo

Montagem de Imagem

Rui Tomás

Sound Designer & Folley

Ricardo Rodrigues

Mistura de Som e Masterização

Ricardo Rodrigues

Pós-produção vídeo e Correção de cor

Pedro Motta

Banda Sonora Original

Sebastião Tomás

Apêndice IV - Relatório de Contas

RELATÓRIO PROGRESSO											
LISTAGEM DE CUSTOS											
Registo Contabilístico											
Descrição da Despesa	N.º de conta	N.º. De Lançamento	Data do Documento de Despesa	Tipo de Doc.	Doc. Nº	N.º Doc. Justificativo pagamento	Fornecedor	N.º Fiscal	Valor do Documento	Valor Imputado	Valor do IVA deduzido
NÃO PREENCHER									TOTAL		
CATERING				Fact/Recibo	02/01988558		Bar Cantina da U.L.H.T.	505916215			
CATERING				Fact/Recibo	4352		Restaurante Snack-Bar "O Cantinho"	c-226039650			
CATERING				Fact/Recibo	04580051012142330/053299		Pingo Doce	500329993			
CATERING				Fact/Recibo	73108		Yaveima Imperial	501174108			
CATERING				Fact/Recibo	1395175		MiniPreço	503003808			
CATERING				Fact/Recibo	1402698/99		MiniPreço	503003808			
CATERING				Fact/Recibo			Paciana A Florescente, Lda	500728267			
CATERING				Fact/Recibo			Paciana A Florescente, Lda	500728267			
CATERING				Fact/Recibo			Paciana A Florescente, Lda	500728267			
ILUMINAÇÃO / ELECTRICIDAD				Fact/Recibo	484190		AKI Loures	5022116069			
ILUMINAÇÃO / ELECTRICIDAD				Fact/Recibo	6120		Xiang Xiaoming	231788832			
ILUMINAÇÃO / ELECTRICIDAD				Fact/Recibo	568		Cinemate	500332118			
					92/01		GRIPMAN	511188528			
MAKE UP				Fact/Recibo	??		base e afins	??			
MAKE UP				Fact/Recibo							
ARTE				Fact/Recibo	/043		Florista Jardim do Cruzeiro	240030397			
ARTE				Fact/Recibo	7936		Joaguina & Santos, LDA.	500901210			
ARTE				Fact/Recibo	25515		Matricauto	508831807			
ARTE				Fact/Recibo	??		vests de igreja	??			
ARTE				Fact/Recibo	??		tabuas para lapide	??			
ARTE				Fact/Recibo	??		residencial	??			
PORTAGEM				Fact/Recibo	956419		Brisa	502790024			
PORTAGEM				Fact/Recibo	633433		Brisa	502790024			
PORTAGEM				Fact/Recibo	908014		Brisa	502790024			
PORTAGEM				Fact/Recibo	399504		Brisa	502790024			
PORTAGEM				Fact/Recibo	587635		Brisa	502790024			
PORTAGEM				Fact/Recibo	587710		Brisa	502790024			
PORTAGEM				Fact/Recibo	163627		Brisa	502790024			
ESTACIONAMENTO				Fact/Recibo	158		Praça da Figueira Compostest	501564262			
GASOLINA				Fact/Recibo	1438354		GESPOST - Gestao Postos Abastecimentos, LDA	503769959			
GASOLINA				Fact/Recibo	8128		BP	506228739			
GASOLINA				Fact/Recibo	3032		PA GADO BRAVO	171741862			
GASOLINA				Fact/Recibo	1313		BP AREIRO	156381580			
TRANSPORTES				Fact/Recibo	30541002-0115586		Metropolitano	500192855			
TRANSPORTES				Fact/Recibo	30451158-0203916		Metropolitano	500192855			
TRANSPORTES				Fact/Recibo	30451149-0126217		Metropolitano	500192855			
TRANSPORTES				Fact/Recibo	20792224-0065924		Metropolitano	500192855			
TRANSPORTES				Fact/Recibo	5004178999/11		Translejo	500723770			
TRANSPORTES				Fact/Recibo	60052361738/11		Translejo	500723770			
TELECOMUNICAÇÕES				Fact/Recibo	550		TMN	502800268			