



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

NUNCA ESTIVE TÃO PERTO:
O CINEMA COMO EXPRESSÃO DA ESPERA E DO LUGAR

Relatório de Projecto apresentado à Universidade
Católica Portuguesa, para obtenção do grau de
Mestre em Cinema

Francisca Dores Leal

Porto, setembro de 2023



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

NUNCA ESTIVE TÃO PERTO:
O CINEMA COMO EXPRESSÃO DA ESPERA E DO LUGAR

Relatório de Projecto apresentado à Universidade
Católica Portuguesa, para obtenção do grau de
Mestre em Cinema

Francisca Dores

Trabalho efectuado sob a orientação de
Daniel Ribas

Porto, setembro de 2023

DEDICATÓRIA

Este projeto é dedicado a todos os lugares que nos devolvem o olhar.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Professor Doutor Daniel Ribas pela constante dedicação e pela confiança depositada em mim ao longo deste projeto.

Ao Ben Rivers, pela sua generosidade no acompanhamento artístico do filme.

A todos os docentes da Escola das Artes que contribuíram, direta ou indiretamente, para este projeto.

À minha equipa, pelo incansável apoio na produção do filme.

Ao Carlos Jerónimo, pela ajuda fundamental na procura pelos sineiros e pelos ensinamentos sobre os sinos.

Ao Augusto e à Estér Brandão, pela bondade com que nos receberam e tocaram os sinos.

A todos os amigos que me apoiaram durante este percurso.

À minha mãe, pelo acompanhamento crítico e artístico, pela leitura atenta e pelo apoio incondicional.

Ao Henrik, pelo amor e por iluminar os meus dias.

RESUMO

Este projeto teórico-prático propõe pensar os lugares contemporâneos e as suas metamorfoses, no contexto das cidades e da globalização. Nesta pesquisa, entende-se o campo – as periferias rurais – e a cidade como um todo, moldado pelas comunidades que neles habitam. Procura-se, assim, analisar a dialética dos lugares em transformação, a partir da sua relação com a atual concepção do tempo, da espera e da presença humana. A partir de conceitos como imagens e lugares de espera, cidade-mundo e comunidade-mundo, pretende-se refletir sobre a influência da modernização do mundo, o anular das distâncias, o imediatismo tecnológico e, conseqüentemente, a ocupação da paisagem através do olhar. Neste sentido, analisa-se a obra *O Movimento das Coisas* (1985), de Manuela Serra, como o culminar da investigação teórica sobre as metamorfoses do tempo, dos lugares e das comunidades.

O pensamento sobre os lugares contemporâneos, bem como a sua problematização, é consolidado por uma prática cinematográfica que, por sua vez, parte do sino enquanto objeto do constante retorno – um elo entre o passado e o presente. A exploração das interseções entre os diferentes conceitos abordados no primeiro capítulo é, então, cimentada através da realização da curta-metragem *Nunca estive tão perto*. Deste modo, foi possível verificar que a paisagem tem a capacidade de devolver o olhar e que o fenômeno do anular das distâncias contribuiu para uma contração do mundo.

PALAVRAS-CHAVE

cinema; paisagem; cidade-mundo; campo; espera; distância; comunidade; olhar

ABSTRACT

This theoretical-practical project proposes thinking about contemporary places and their metamorphoses in the context of cities and globalisation. In this research, the countryside - the rural peripheries - and the city are understood as a whole, moulded by the communities that inhabit them. The aim is to analyse the dialectic of places in transformation, based on their relationship with the current conception of time, waiting and human presence in communities. Using concepts such as images and places of waiting, world-city and world-community, the aim is to reflect on the influence of the modernisation of the world, the annulment of distances, technological immediacy and, consequently, the occupation of the landscape through the gaze. To this end, Manuela Serra's *The Movement of Things* (1985) is analysed as the culmination of theoretical research into the metamorphoses of time, places, and communities.

Thinking about contemporary places, as well as problematising them, is consolidated by a cinematographic practice that, in turn, starts with the bell as an object of constant return - a link between the past and the present. The exploration of the intersections between the different concepts discussed in the first chapter is then cemented through the making of the short film *Nunca estive tão perto*. In this way, it was possible to see that the landscape can return the gaze and that the phenomenon of the cancellation of distances has contributed to a contraction of the world.

KEY-WORDS

cinema; landscape; world-city; countryside; waiting; distance; community; gaze

ÍNDICE

	DEDICATÓRIA	III
	AGRADECIMENTOS	IV
	RESUMO	V
	ABSTRACT	VI
I	INTRODUÇÃO	1
II	O TOQUE DOS SINOS, A ESPERA CONTEMPORÂNEA, O TERRITÓRIO E A COMUNIDADE	3
II.1	As Imagens e a Espera Contemporânea	5
II.2	Da Espera para o Lugar	13
II.3	Do Lugar para o Mundo	16
II.3.1	A Cidade e o Campo	19
II.3.2	A metamorfose das paisagens sonoras	21
II.4	Comunidade	24
II.5	Os Sinos e o Cinema Etnográfico Português: O Movimento das Coisas	26
III	NUNCA ESTIVE TÃO PERTO	31
III.1	Pré-produção: os Sinos	35
III.1.1	Nota de Intenções	37
III.1.2	Sinopse	38
III.1.3	Metodologia e Cronograma	39
III.1.4	Equipa	41
III.1.5	Direção de Produção	42
III.1.6	Realização	45
III.1.7	Direção de Fotografia	46
III.1.8	Direção de Som	48
III.1.9	Repérage	49
III.2	Produção: os Lugares	50
III.2.1	Diário de Rodagens	51

III.3	Pós-produção: as Comunidades	53
III.3.1	Montagem	54
III.3.2	Desenho e mistura de som	57
III.3.3	Cor	59
III.4	Reflexões	61
IV	CONCLUSÕES	63
V	BIBLIOGRAFIA	65
VI	ANEXOS	67
VI.1	Ficha Técnica	68
VI.2	Dossier de Pré-produção	69
VI.3	Diário de Projeto	114

INTRODUÇÃO

“o nosso olho, o nosso mundo”
(Arendt, 2021, p. 47)

Há lugares que nos convidam a ver de perto, mas ao longe. A partir desta premissa, *Nunca estive tão perto* nasce de uma vontade de nos aproximar-mos dos lugares, permitir que estes nos devolvam o olhar para nos falar das suas metamorfoses. A paisagem natural de uma periferia rural deixou de o ser. Mesmo permanecendo as ruas estreitas, algumas das casas e as igrejas, quase tudo o que a compõe e que nos olha de volta é artificial: os campos plantados de monoculturas, as matas de eucaliptos, os conjuntos de apartamentos, o som das fábricas, dos automóveis e dos camiões. No entanto, o toque dos sinos, suspensos nas gastas torres sineiras, prevalece. Este som integra, assim, este tipo de paisagens em transformação, para nos lembrar que o tempo passa e que a nossa existência é efémera.

Através de um longo exercício de contemplação, procuramos encontrar nos fragmentos uma linguagem, uma narrativa e um conjunto de lugares aparentemente próximos, mas que permanecem distantes. John Berger diz-nos que “os animais são sempre os observados”, acrescentando que eles “são os objetos do nosso conhecimento em constante expansão.” (Berger, 2020, p. 45) Da mesma forma, poderíamos pensar a paisagem transformada como objeto da atitude colonizadora e progressista da sociedade. Berger procede, dizendo-nos: “Quanto mais sabemos, mais longe eles [os animais] estão de nós” (Berger, 2020, p. 45). Segundo o pensamento de Hannah Arendt, os indivíduos são agora habitantes de “um todo global contínuo” (Arendt, 2001, p. 313), e, portanto, colonizado. Compreendemos, assim, que a distância, na contemporaneidade, perdeu o seu sentido. Numa tentativa tudo tornar próximo, com a vontade de querer conhecer a totalidade da superfície do globo terrestre, o ser humano conquistou a distância pela velocidade.

Refletindo sobre o tempo, a espera, as imagens, os lugares e as comunidades, procuramos, neste estudo, pensar o mundo contemporâneo, bem como as suas metamorfoses. Pontuando o relatório com obras cinematográficas como *Meteorlar* (2017), de Gürçan Keltek, *Polustanok* (2000), de Sergei Loznitsa, e *O Movimento das Coisas* (1985), de Manuela Serra, pensamos também sobre estratégias de criação de uma linguagem cinematográfica distinta, que privilegia o carácter sensorial do cinema. Acreditamos, ainda, que Hannah Arendt (2021, p. 47), ao estabelecer uma relação entre o nosso olho e o nosso mundo, destacando-se aqui o sentimento de posse perante ambos, se estará a referir não apenas à capacidade mutável do mundo, mas também à crescente individualidade dos habitantes desse mundo. Comparando a expressão de Arendt com a arte cinematográfica, compreendemos que todo o filme pode ser “mundo” e que o seu respetivo criador pode ser “olho”. Neste sentido, analisámos as referidas obras cinematográficas com vista não apenas a distinguir o mundo criado em cada uma delas, mas essencialmente para compreender o conjunto de olhares que lhes deram origem.

No início desta investigação reunimos, então, um conjunto de questões fundamentais para a reflexão sobre conceitos teóricos e metodológicos estruturais que permitem uma prática cinematográfica: O que nos dizem os lugares, quando nos devolvem o olhar? Qual é o papel do toque dos sinos na transformação do tempo e do espaço? Pode uma comunidade ser definida apenas pelos aspetos visual e sonoro do lugar “que lhe pertence”?

Analisando o conjunto de relações entre tempo, espaço e comunidade, bem como a presença do toque dos sinos como elemento aglutinador, optou-se por concentrar estas inquietações numa só questão de investigação: Como pode a prática cinematográfica materializar uma sensação e assim constituir um modo de pensar os lugares, o tempo e a sua relação com a comunidade?

Deste modo, esta pesquisa procura contribuir para uma melhor compreensão das metamorfoses do mundo. Optamos, assim, por um processo metodológico linear, que tem o seu início no raciocínio teórico a partir da análise de referências bibliográficas especializadas, para de seguida pensar a prática cinematográfica, através de uma reflexão sobre a produção da curta-metragem *Nunca estive tão perto* e o seu processo de contemplação.

Partindo, também, do pensamento de autores que se tornaram fundamentais na construção deste estudo, definiram-se e catalogaram-se conceitos relevantes para a compreensão destas metamorfoses do mundo. Destacam-se, assim, as seguintes nomenclaturas: imagem de espera, lugares de espera (Augé, 2016) imagem-Terra (Whitman, 2003), imagem-mundo, cidade-mundo (Alonso, 2022) e comunidade-mundo. Neste sentido, o presente relatório estrutura-se em dois capítulos fundamentais, correspondentes à investigação teórica e à prática cinematográfica, onde se desenvolvem, sucintamente, os conceitos já enunciados e a sua relação com o cinema.

No primeiro capítulo, procuramos refletir sobre as transformações inerentes à espera, ao território e à comunidade na atualidade, estabelecendo ao mesmo tempo uma relação com os sinos. O exercício de pensar o tempo e o espaço através do toque dos sinos implica uma reflexão sobre a espera e a comunidade, bem como o seu significado na atualidade. O toque dos sinos constitui, não apenas uma importante ferramenta de controlo do tempo, primeiro pela Igreja e, depois, pelo sistema capitalista de produtividade laboral, mas também uma muralha sonora que delimita o território de uma determinada comunidade, num qualquer lugar.

Uma reflexão sobre a espera contemporânea será, então, o ponto de partida para melhor compreender a sensação de passagem do tempo, as comunidades e até mesmo o território, no sentido em que este está completamente dependente da presença humana, pois ela já se instalou e nele deixou a sua marca. Por este motivo, refletimos sobre as questões filosóficas da espera e a sua materialização em imagens. Pensamos, de seguida, as imagens de espera e como é que esta denominação pode ser também aplicada aos lugares, pois na espera está contido não só o tempo, mas também o espaço. Considerando, então, o território aqui definido, investigaremos sobre as suas metamorfoses e a tomada de posse dos lugares pelos habitantes do mundo. Deste modo, procurar-se-á compreender o conjunto de transformações geográficas, sociais, visuais e auditivas que constituem o mundo contemporâneo, bem como o conceito de cidade-mundo. Ao mesmo tempo, assistimos, nestes lugares, a um processo de individualização das comunidades. Neste sentido, procuraremos compreender a sua volatilidade e fragilidade, tendo como ponto de partida a sua ocupação e relação com os lugares. Por fim, a convergência destes elementos e a sua materialização cinematográfica será observada a partir de uma análise do filme *O Movimento das Coisas* (1985), de Manuela Serra. Aqui, o sino marca o tempo e o espaço, assim como os lugares e as comunidades são envolvidos por um conjunto de metamorfoses, enquanto o filme presta um testemunho a um Portugal rural em desaparecimento.

No segundo capítulo, intitulado “Nunca estive tão perto”, analisamos a prática cinematográfica desenvolvida no decorrer da investigação, apresentando, ao mesmo tempo, os resultados da produção da curta-metragem homónima. Também aqui regressamos aos conceitos e ideias desenvolvidos no primeiro capítulo, como ponto de partida para a exploração visual e sonora dos diferentes elementos do filme.

Por fim, a secção “Anexos” reúne todo o material relativo à prática cinematográfica, desde o momento da pré-produção até à finalização do projeto. Destaca-se, aqui o Diário de Projeto, que contém todos os devaneios e uma descrição detalhada das transformações do percurso artístico até ao resultado final.

II.

O TOQUE DOS SINOS,
A ESPERA CONTEMPORÂNEA,
O TERRITÓRIO
E A COMUNIDADE

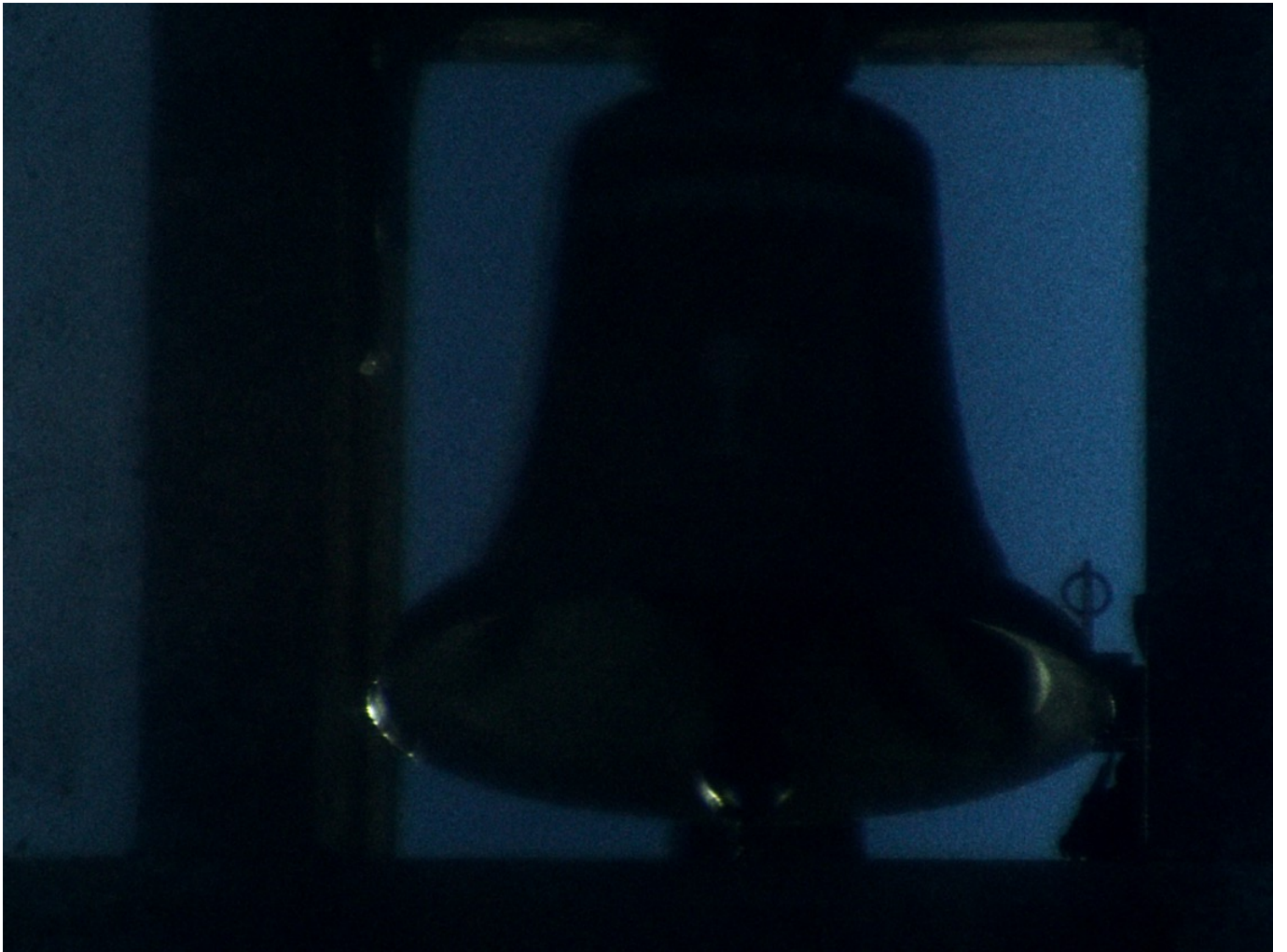


Figura 1. Fotograma de *Nunca estive tão perto* (2023), Francisca Soares

II.1 - As Imagens e a Espera Contemporânea

E tu esperas, aguardas a única coisa
que aumentaria infinitamente a tua vida;
o poderoso, o extraordinário,
o despertar das pedras,
os abismos com que te deparas.

(Rilke, 2005, p. 99)

Não sabemos por aquilo que esperamos, mas temos também uma profunda consciência de que é apenas com esse objeto ou acontecimento último que somos capazes de aumentar “infinitamente” a nossa vida, como descreve Rilke. Ao mesmo tempo, compreendemos que os indivíduos, ao habitarem um mundo preenchido de expectativas e de ilusões, e que fazem por não dormir ou esperar, veem a sua paciência atormentada. Segundo o pensamento de Andrea Köhler, no seu *Ensaio sobre a Espera*, o ato de sincronizar as expectativas com a sua velocidade da concretização é um dos fatores que intensificou a impaciência do ser humano (Köhler, 2021, p. 79). Neste sentido, não esperar será também perder a subjetividade, pois é na espera que encontramos também a individualidade. Ao ser envolvido e arrastado pelas ondas da modernidade, impedindo a âncora de se fixar no chão para um momento de pausa, de contemplação ou de introspeção, o indivíduo cai na ilusão de que vive um “tempo sem espera” e, conseqüentemente, um tempo deficiente em cooperação e reciprocidade (Crary, 2018, pp. 128, 129). Jonathan Crary, em *24/7 – O Capitalismo Tardio e os Fins do Sono*, refletindo sobre o filme *D’Est* (1993), de Chantal Akerman (figura 2), e o pensamento de Jean-Paul Sartre, afirma que o ato de esperar é “essencial na experiência do convívio, na tímida possibilidade de comunidade. É um tempo em que podem ocorrer encontros.” (Crary, 2018, p. 128).

Em contrapartida, este mundo que nos envolve, definido pelo autor como um mundo 24/7, isto é, um mundo de indiferença que “repudia a sua relação com as texturas rítmicas e periódicas da vida humana” (Crary, 2018, pp. 16, 17) e que aparenta ser um mundo social, será, na verdade, uma suspensão da própria vida em prol do progresso, da produtividade e do excesso. Segundo este pensamento, “ilusão” e “aparência” são as palavras que



Figura. 2.
Fotograma de *D’Est* (1993),
Chantal Akerman

mais ressaltam quando pensamos no mundo de hoje e na constante tentativa de anular qualquer espera e, inevitavelmente, o sentido de individualidade de cada ser. Podemos afirmar que é como se esta mesma espera tivesse caído no esquecimento e a única coisa que permaneceu foi precisamente a ilusão de uma cadeia de momentos que, na sua hiperatividade, mais não serão do que um novo tipo de suspensão aparentemente ativa. Neste sentido, Köhler afirma que “toda a nossa vida é uma espera por qualquer coisa que, logo aquando do primeiro choro, caiu no esquecimento.” (Köhler, 2021, p. 18) Paradoxalmente, consideramos que este tipo de inocência perante a espera será aquilo que provoca o descontentamento e a insatisfação permanente e que resvala pela vida apenas para esperar a morte. Haverá sempre a expectativa de encontrar um lugar ou situação melhores. O processo ativo de trânsito para chegar a esse lugar, mais não é do que uma espera mascarada de produtividade. O esperar impõe um qualquer movimento, ou uma expectativa de movimento que se traduz num adiamento. Deste modo, podemos também considerar a espera como um momento de transição. Köhler define-a como um momento de limiar que se relaciona com períodos específicos de desenvolvimento (Köhler, 2021, p. 115), como olhar para o invólucro de uma metamorfose, que se aparenta imutável e que, em simultâneo, sofre uma série de transformações no seu interior.

A espera pelo momento do despertar, que acompanha a fase final de uma metamorfose, poderá ser também associado ao intervalo ocupado pelo espectador. Com efeito, Köhler refere-se ao Teatro, e segundo esta perspetiva podemos também arriscar em considerar a arte cinemática como uma espera “em estado puro.” (Köhler, 2021, p. 48) A autora afirma ainda que o drama pressupõe, em si, uma espera para que algo aconteça. Neste sentido, quando um filme como *Polustanok* (2000), do ucraniano Sergei Loznitsa, é projetado num qualquer ecrã e o espectador se vê confrontado com um conjunto de imagens de espera (figura 3), considera-se que o seu estado será o mimetizar de um momento de espera que não se vai resolver. O conjunto de corpos adormecidos que espera na paragem de comboio, no intervalo proposto por Loznitsa, não vai para lugar algum. Consideramos, aqui, que o cineasta aniquila por completo, logo nos primeiros planos apresentados, qualquer expectativa do espectador poder aceder ao seu destino. Em *Polustanok* estamos, portanto, perante uma “espera que não contém nada a não ser a própria espera” (Köhler, 2021, p. 49), seja ela a dos corpos que preenchem a paragem de comboio, seja a dos espectadores que os observam.

O pensamento que se faz sentir sobre as imagens e aquilo que as caracteriza é primordial para que uma reflexão sobre as imagens de espera se possa suceder. A latência das imagens é uma característica que está vinculada



Figura. 3.
Fotograma de *Polustanok*
(2000), Sergei Loznitsa

à sua natureza, assim como a espera o está em relação ao quotidiano, que tão prontamente se presta a anular essa possibilidade. Crary define este tempo instantâneo e sem espera como uma ilusão (Crary, 2018, p. 128). Desta mesma forma, poderíamos definir aqui também uma imagem. Tal como a espera, que se faz sentir, primeiramente, no “hesitar antes do nascimento” (Kafka apud Köhler, 2021, p. 10), também a relação do ser humano com as imagens remonta à sua origem. Para Marie-José Mondzain, o ato primitivo de autorretratar a mão na parede da caverna, é um gesto de se retirar para produzir a sua imagem. Deste modo, o ser humano apresentou-a como o registo de algo que vive, mas que, no entanto, está amputado, isto é, separado de si (Mondzain, 2010, p. 42). A autora prossegue, afirmando que esta autorrepresentação, que será considerada como a primeira da história, é uma “prova da separação, a instauração de um regime de separação e de uma subjetividade desatada.” (Mondzain, 2010, p. 42) Mondzain mais afirma que é a partir desta separação, bem como dos gestos que a originaram, que são suscitadas as operações tanto icónica como imaginária. (Mondzain, 2010, p. 43) Neste sentido, não existirá uma imagem de origem, mas sim um gesto, um lugar de proveniência do ser humano, que por sua vez apenas ganha sentido ao indicar o seu destino. (Mondzain, 2010, p. 44)

José Gil, no texto *A visão do invisível*, introduz: “A experiência primeira é a da imagem intensiva” (Gil, 2005, p. 23). Segundo esta perspetiva, a imagem que acompanha um qualquer princípio será um lugar onde se encontram acumuladas aparências, sensações, pensamentos e perceções. Para a formação da imagem, é essencial que exista o desejo de ver um determinado olhar recriado. A definição de “imagem”, segundo a perspetiva de John Berger (2018b), é precisamente a de uma recriação ou reprodução do olhar. Para o autor, a imagem será uma aparência, ou um conjunto de aparências, isolada do seu tempo e lugar de origem. Berger prossegue, afirmando: “Cada imagem encarna um modo de ver.” (Berger, 2018b, p. 19) Considera-se que, à semelhança de Gil, o autor entende a imagem como um lugar sensível, onde podem ser inscritas memórias, pensamentos e sensações que permanecem latentes, à espera de serem revelados. As imagens podem ser, desta forma, compreendidas do mesmo modo que Walter Benjamin (2018, p. 144) compreende o colecionar de vivências: “Cada pensamento, cada dia e cada vida se encontram aqui como sobre a mesa de um laboratório.” A mesa laboratorial de Benjamin transforma os pensamentos, os dias e a vida em imagens. Comparando-as a um metal, o autor assinala a necessidade de “extrair por todos os meios uma substância desconhecida”, isto é, mais uma vez, revelar na imagem aquilo que está latente.

À definição da imagem como um lugar de memória, podemos acrescentar que a própria constitui uma tentativa de imortalização do intervalo de aparências que se propõe capturar. As aparências, das quais consideramos fazer parte as sombras e os reflexos, são o objeto capturado pelas imagens. A imagem não será, assim, parte integrante do objeto. Em vez disso, consideramos que o objeto, ou a sua aparência, é parte fundamental da imagem. Neste sentido, Mondzain afirma que a relação entre o sujeito e a sua imagem não é “de posse, mas de desapossamento.” (Mondzain, 2015, p. 52). É precisamente através do “desapossamento” que é formulada uma qualquer noção de Ser, de uma identidade. Se o olhar tem a capacidade de dar existência, a condição do sujeito que vê é renunciar a possibilidade de se ver (Mondzain, 2015, p. 69). Podemos, então, considerar que apenas é possível tomar consciência da própria existência através da sombra e do reflexo. A consciência da ausência de si, por outro lado, é sugerida através da imagem. Observar a aceleração do ritmo da produção imagética, não será também testemunhar a morte dos aspetos fundamentais do ser? Neste sentido, consideramos que o excessivo capturar das aparências, que pretende conservar e imortalizar a essência, desmaterializa o Ser, tornando-o abstrato e fragmentado.

Na introdução ao fenómeno de “ser” e “parecer”, onde a fronteira do exterior com o interior se dilui e a aparência é a essência do Ser (não o seu oposto), Sartre (2021, p. 30) destaca que aquilo que é, “é-o absolutamente, já que se revela *como é*.” Mais afirma, que este fenómeno pode ser desta forma descrito e estudado, pois “é *absolutamente*

indicativo de si mesmo” (itálico no original). Para o autor, aparência e essência unem-se num só. Mantendo uma relação simbiótica, a primeira, em vez de esconder, revela a segunda: a aparência “é a essência.” Deste modo, podemos afirmar que os reflexos e as sombras, sendo representações externas – aparências – não são desligados do Ser. Pelo contrário, são partes integrantes do fenômeno que permite o reconhecimento do Ser, a sua criação. Não existirá, segundo o pensamento de Sartre, uma dualidade entre o Ser e o parecer, pois “um ser do existente é precisamente aquilo que ele *parece*.” Se um Ser é a aparência em si, então a percepção, que dá a aparência, é precisamente aquilo que dá existência ao Ser. Seguindo esta perspectiva, e sobre a fórmula de George Berkeley, Tomás Maia afirma que “uma coisa só existe porque é percebida.” (Maia, 2016, p. 42). Sobre a proximidade entre ser e parecer, também Gilles Deleuze se manifesta, afirmando: “como podem as imagens estar na minha consciência, se eu próprio sou imagem [...]” (Deleuze, 2016, p. 96). Desta forma, uma imagem, segundo a perspectiva do autor, poderá ser também considerada como um conjunto de tudo o que aparece. Quem olha a imagem, segundo Maia, “*renasce* no lugar previamente ocupado pelo olho-câmara, e é precisamente essa a função do projetor: fazer coincidir o olho vivo de alguém [espectador] com o olho mecânico da câmara” (Maia, 2016, p. 45). Recorrendo às palavras de Deleuze, podemos ainda afirmar que “o olho está nas coisas, nas imagens luminosas em si mesmas.” (Deleuze, 2016, p. 99) Podemos então considerar que na tentativa de preencher uma ausência, que procede a imagem, cria-se uma outra: a do olhar ou do ponto de vista.

No cinema assistimos também a um sobrepor de pontos de vista ou antes, a uma fusão entre aquilo que será a realidade percebida e a percepção capturada na imagem. Segundo o pensamento de Deleuze, “é o mundo que se torna a sua própria imagem, e não uma imagem que se torna o mundo.” (Deleuze, 2016, pp. 94, 95) O autor mais afirma que será através do movimento cinematográfico que é possível criar narrativas onde a distância do “percebido e do percebente, do mundo e da percepção” é encurtada. (Deleuze, 2016, p. 95)

Neste sentido, se “coisa e percepção são uma só e mesma coisa, uma só e mesma imagem” (Deleuze, 2016, p. 103), podemos afirmar que existe uma imagem latente, tanto nas coisas como na percepção. Esta imagem coincidente, contudo, tem uma natureza distinta em cada uma das suas dimensões, pois esta depende daquilo a que se refere. Por este motivo, Deleuze afirma que a percepção é uma “imagem refletida por uma imagem viva” (Deleuze, 2016, p. 102), sendo esta última correspondente à coisa, que será considerada como a “imagem tal como ela é em si.” (Deleuze, 2016, p. 103)

Compreendendo que a latência das imagens estabelece uma relação direta com a espera, no sentido em que ambas partilham uma natureza omissa, podemos considerar as imagens de espera como a percepção de uma qualquer omissão, de uma transição que não se mostra na superfície. No poema *A Cega*, podemos considerar que Rainer Maria Rilke relaciona a espera com uma *não visão* e com a expectativa, que por sua vez se transforma em ilusão de conseguir ver:

E todo o tempo eu pensava: noite e: noite
e julgava ver uma faixa de claridade
que crescia como um dia;
e julgava aproximar-me da manhã
que há muito repousava nas minhas mãos.
Despertei a minha mãe quando o sono pesadamente
se desprendia do meu rosto sombrio,
chamava a minha mãe: «Mãe, vem cá!

Traz luz!»
E escutei. Durante muito tempo tudo esteve em silêncio,
e senti que as minhas almofadas se petrificavam, –
então foi como se visse brilhar algo:
era o pranto da minha mãe,
em que não quero mais pensar.
Traz luz! Traz luz! Gritava eu em sonhos:
O espaço desabou [...]

(Rilke, 2005, p. 261)

O intervalo da transição da noite para o dia, no poema, pode ser interpretado do mesmo modo que Köhler interpreta a espera: como um momento “de limiar em que, durante algum tempo, as coisas ainda estão na indefinição.” (Köhler, 2021, p. 9) As almofadas a que a Cega se refere, ainda não estavam petrificadas, mas sim em estado de petrificação. Num outro excerto do mesmo poema, em conversa com o estrangeiro, a Cega volta a referir-se a um limiar de suspensão temporal, quando afirma: “Quando os teus olhos descansam, / e pouco importa quão cansados estejam, / podem ainda erguer-se de novo. / ... Os meus calam-se. / As minhas flores perderão a cor. / Os meus espelhos congelarão.” (Rilke, 2005, p. 263) Assim como as almofadas, os espelhos não estão ainda congelados. Contudo, a imagem que nos fica gravada, em ambos os momentos, não será a do momento de transição. A percepção do momento será, assim, a de uma petrificação ou de um congelamento, ou seja, as consequências e estados finais do intervalo percebido. Segundo o pensamento de Köhler, a espera tem a capacidade de criar sensações não apenas influenciadas pela dimensão temporal, mas também de despertar sensações térmicas nos indivíduos. Deste modo, podemos interpretar que o ato de congelar os espelhos não se traduz apenas numa sensação visual de congelamento, mas também na sensação física que a palavra “congelar” nos provoca, como se de um adiamento ou de uma conservação se tratasse.

Do mesmo modo que a sensação física permanece no pensamento, na medida em que quase sentimos na pele o sentido das palavras, também a imagem de espera destes limiares será, respetivamente, a de almofadas petrificadas e de espelhos congelados, como se de fotografias se tratassem. Segundo este pensamento, considera-se que as imagens de espera – sejam elas de natureza material, concreta, ou imaterial, isto é, imagens que pertencem ao reino do imaginário e que são provocadas por um qualquer estímulo – aparentam constituir, essencialmente, materializações visuais, e por vezes palpáveis, de um certo intervalo das metamorfoses contidas num qualquer momento de espera. Neste intervalo, aquilo que se poderá observar é o exterior, apenas com alguns vislumbres da transformação que estará a ocorrer no interior, na camada latente que opera em silêncio.

As imagens de espera estarão, assim, para o espectador, como a luz estava para a Cega, que, quando esperava para a ver, o brilho era afinal uma outra coisa, uma desilusão. Como se a Cega tivesse despertado e se tivesse apercebido de que a mudança não teria sido a transformação da noite em dia, mas sim a lamentação da sua mãe, espelhando a angústia da filha. Talvez por isso tenha desabado o espaço, quando a Cega se viu confrontada com uma imagem que ilustrava a sensação que a espera pela luz lhe provocava. Também num excerto de *O Processo*, de Franz Kafka, um brilho que surge na escuridão da visão enfraquecida de um homem que espera à entrada da lei é delator do seu estado (Kafka, 2011). À semelhança da Cega, a luz vislumbrada pelo homem, enquanto marca o aparente fim da sua espera,

não corresponderá à expectativa que este havia criado durante anos: a de atravessar a porta e aceder à Lei. Em vez disso, é-lhe revelado que essa mesma luz esgota o momento da espera em si, para lhe mostrar que aquele seria o seu destino, a sua última porta a atravessar. Com efeito, o guarda-portão, enfurecido pelo homem se encontrar tão intimamente ligado a este limiar, grita-lhe que aquela entrada se destinava apenas a ele. Sobre este excerto, Köhler observa que “todos nós conseguimos ver o brilho, ao longe, mas não ousamos seguir nessa direção (...)” (Köhler, 2021, pp. 44, 45). A autora mais afirma, estabelecendo uma relação com o sono, que todas as noites ocorre o ensaio da espera da qual não será possível o despertar, a espera por uma manhã que não chega e no seu lugar estará a eterna escuridão (Köhler, 2021, p. 11).

Neste sentido, se considerarmos a espera como uma antecâmara para o momento do despertar, que por sua vez altera por completo a percepção do mundo em relação ao momento anterior à espera, uma imagem de espera revelará precisamente o intervalo que compreende um momento entre ações determinantes de um qualquer destino. Ainda que a espera possa resultar tanto de uma escolha pessoal como de uma condenação, considera-se que no final irá constituir, na maior parte dos casos, um tempo subjetivo. Esta subjetividade estará também presente nas imagens de espera e da sua necessidade de induzir uma determinada sensação ou experiência em todos aqueles nelas envolvidos, isto é, desde o seu criador até ao espectador que as observa. Podemos, aqui, argumentar que em todo o ato de criação está presente a espera, a espera pelo instante ideal, pelo acaso ou pela reunião das condições perfeitas para que a obra possa nascer.

Como tão bem o diz Walter Benjamin, em relação à fotografia, o próprio espectador procura pelo instante que irá determinar o final da sua espera: “O espectador sente uma compulsão irresistível de procurar a pequena centelha do acidente, o aqui e o agora.” (Benjamin, 2015, p. 91). Desta forma, podemos considerar que uma imagem de espera não será necessariamente a ilustração de um momento de espera, mas antes o capturar de um momento onde, na sua ambiguidade e aparente inatividade, o indivíduo procura, sequioso, por uma qualquer centelha que dê um propósito ao que observa. Neste sentido, nem todas as imagens são imagens de espera, mesmo que a espera esteja implicada no seu processo de criação e produção. De regresso a *Polustanok*, de Loznitsa, compreendemos, também, que nem todas as imagens que compõem o intervalo escolhido pelo autor são imagens de espera. Os primeiros quadros que são apresentados ao espectador são imagens que, mesmo considerando a sua estética que sugere uma certa ambiguidade e atribui uma camada onírica latente a todo o filme, terão como função a contextualização do espectador do lugar que observa. Por sua vez, o plano do exterior da paragem de comboio à noite (figura 4),



Figura. 4.
Fotograma de *Polustanok*
(2000), Sergei Loznitsa

que antecede e procede as imagens capturadas no seu interior, poderia ser considerado como uma imagem de espera. Aqui, consideramos que a curta duração do seu período de exposição no filme não permite estabelecer uma relação de dependência da espera com o tempo, incitando à compulsão a que se refere Benjamin. Contudo, consideramos que esta opção do cineasta apenas intensifica a natureza das imagens que se seguem, isto é, os planos dos corpos adormecidos no interior da paragem (figura 3), como imagens de espera.

Na espera, segundo o pensamento de Köhler, está também presente uma dramaturgia, no sentido em que um qualquer intervalo de espera, simultaneamente, implica e provoca uma atuação. (Köhler, 2021, p. 21) Isto poderá querer dizer que todos os ensaios que fazemos mentalmente nos momentos em que esperamos, em relação ao momento do despertar desse mesmo intervalo de espera, fazem parte de uma dramaturgia da espera. Transpondo esta questão para as imagens, poderíamos, mais uma vez, observar que todas as imagens são, de alguma forma, imagens de espera, pois também nelas estão presentes a dramaturgia e a expectativa de concretização de algo. Contudo, considerando a relação entre espera e imagem, verificamos que, para que ambos os conceitos se possam fundir, alguma forma de transferência será necessária. Isto significa que a espera terá de ser transferida para a imagem, para que nela possa habitar e ser posteriormente transferida mais uma vez para o espectador. Uma imagem de espera será, então, uma imagem para a qual lhe foi transferida uma espera e que terá a capacidade de voltar a transferir uma outra espera, individual e subjetiva, para quem a observa. O espectador espera, assim, pelo despertar da imagem, e um dos aspetos mais importantes deste tipo de imagem é precisamente a sua não concretização. Assim, estamos perante uma espera latente que transforma o interior de quem a olha, enquanto o exterior permanece aparentemente inalterado, como se de um intervalo do sono se tratasse.

Se a espera se encontra, assim, num lugar cativo do tempo presente (Köhler, 2021, p. 65), segundo o pensamento de Deleuze, é impreciso considerar a imagem cinematográfica como algo cuja natureza pertence ao presente (Deleuze, 2020, p. 166). A forma das imagens será, segundo esta perspetiva, um conjunto de camadas de passado que coexistem com o presente de quem as observa e que remete para o antigo presente vivido. Podemos, então, considerar que o espectador que observa as imagens procura, no passado, um presente que lhe é coexistente, o limiar entre as duas realidades temporais. Será também neste limiar que encontramos a espera. Podemos então interpretar que um espectador que, na sala de cinema, aguarda expectante, pela resolução de uma imagem, estará a procurar o presente através do passado. Neste sentido, e a partir do pensamento de Henri Bergson, Köhler afirma que a perceção implica um determinado tempo de espera. Esta duração, que lhe é imprescindível, parte do princípio de que “a perceção do passado se perpetua no presente.” (Köhler, 2021, p. 93). Assim, podemos considerar que a espera se encontra no intervalo entre as duas dimensões temporais. A suspensão de uma imagem de espera passada, assombra o presente, incita a que o espectador, por expectativa ou frustração, procure na imagem aquilo que a vai resolver, que irá dar por terminado o lado provisório da imagem que se recusa a responder às suas questões.

Quando observamos os corpos de *Polustanok*, uma das questões mais imediatas será precisamente se, em algum momento, aqueles indivíduos vão despertar e entrar num dos comboios que ouvimos passar. É então que observarmos todos os detalhes, percorremos o enquadramento com o nosso olhar em busca de um qualquer elemento que poderá responder a essa e a muitas outras questões que podem, e vão, surgir. No *frenesim* do olhar de quem espera, por entre os corpos congelados, observamos, por fim, a ponta de um pé que bate levemente no chão. A ilusão de que a nossa pergunta pudesse ter sido respondida é imediata: se o corpo se move, é porque está desperto. Loznitsa, contudo, não nos permite essa satisfação e, neste momento, compreendemos que, se aquele subtil movimento não deu por terminada a espera daquele conjunto de corpos, muito menos a nossa espera, a dos espectadores, chegou ao fim. Resta-nos, então, imaginar o seu destino, enquanto compreendemos que a “expectativa

continua a manter viva a chama do anseio.” (Köhler, 2021, p. 67) Será este o poder das imagens de espera, o de despertar uma expectativa que não termina, como se a imagem tivesse a capacidade de entrar num sono profundo que apenas nós, espectadores, conseguimos pacientemente observar?

II.2 - Da Espera para o Lugar

[...] Tira-me o espaço
da cara e do peito.
Tens que levantá-lo, erguê-lo bem alto,
tens que devolvê-lo às estrelas;
eu não posso viver assim, com o céu sobre mim.

(Rilke, 2005, p. 261)

Um lugar pressupõe uma presença. Um lugar é um espaço ocupado por um corpo ou conjunto de corpos. Talvez por este motivo nos referimos a lugares interiores para descrever o ato introspectivo, e não a espaços interiores. O lugar existe porque, assim como o tempo, nele estará contido um alguém. Neste sentido, podemos considerar que os lugares são uma criação dos indivíduos que imaginam, que sempre que encontram um qualquer tipo de abrigo o transformam num lugar seu. Neste conjunto de momentos, é a imaginação quem constrói as paredes de sombra impalpáveis, como refere Gaston Bachelard, e que conforta o ser humano com uma ilusão de proteção (Bachelard, 2014, p. 78). Ao mesmo tempo, Marc Augé (2016, p. 83) afirma existirem palavras que criam imagens e que “certos lugares existem apenas pelas palavras que os evocam.” Por sua vez, Bachelard refere que a casa, enquanto lugar evocado, fornece, em simultâneo, imagens dispersas e imagens agrupadas num corpo, isto é, a imaginação será um dos fatores que aumenta o valor da realidade (Bachelard, 2014, p. 76). Se, por um lado, a imaginação tem a capacidade de construir paredes de sombras, imateriais, por outro, compreendemos que a luz é um elemento fundamental para que este fenómeno ocorra. A formação de um lugar estará, assim, não apenas dependente do indivíduo que o imagina, mas também da luz que o ilumina.

Podemos, deste modo, considerar a luz como uma urgência, um elemento fundamental à imaginação. Recordamos, aqui, as palavras da Cega, de Rilke: “Traz luz! Traz luz! Gritava eu em sonhos: / O espaço desabou.” (Rilke, 2005, p. 261). A Cega prossegue, suplicando para que lhe tirem o espaço, para que o lugar deixe de o ser, pois ela não o suporta mais. O espaço terá de deixar de ser lugar. Contudo, se considerarmos que a luz e a sombra se relacionam por simbiose, a imaginação, assim como os lugares, carecem também das sombras. Grande parte dos lugares que atualmente habitamos, iluminados artificialmente durante o dia e a noite, são lugares que, de certa forma, induzem os indivíduos num estado de harmonia cenagosa (Crary, 2018, p. 15). Consequentemente, este imaginário alimenta os lugares, homogêneos e torpes, onde são anulados os ritmos circadianos do ser humano. Considerando, então, espaços contemporâneos como as salas de espera, as repartições, os aeroportos, estações ferroviárias, os pavilhões, etc., podemos afirmar que estes são lugares iluminados permanentemente onde, paradoxalmente, o tempo é sentido de tal forma que “alguém se deixa afundar na sua própria existência (...)” (Köhler, 2021, pp. 77, 78) A uniformidade destes lugares, bem como o ruído que deles se apodera, refletir-se-á também no modo como a espera é sentida pelo corpo coletivo que os habita, como se deles emanasse uma espécie de “essência negra da espera.” (Köhler, 2021, p. 43)

Por sua vez, Augé classifica este tipo de lugares como “palimpsestos nos quais se reinscreve sem cessar o jogo misto da identidade e da relação.” (Augé, 2016, p. 70) Estes “não-lugares” servem, segundo o pensamento do autor, um tipo de comunicação que apenas coloca o indivíduo em contiguidade com uma outra imagem de si, como um duplo. Ainda que Augé estabeleça esta relação em particular para as “redes de cabos ou sem fios que mobilizam o espaço extra-terrestre” (Augé, 2016, p. 70), considera-se inevitável que este tipo de comunicação e vivência dos lugares se estenda para um conjunto mais alargado. Composto por lugares descaracterizados cuja finalidade é a circulação ou espera para chegar a um outro lugar, este conjunto incorpora, assim, aqueles que se podem imaginar como lugares de espera “onde os passos se perdem (...)” (Augé, 2016, p. 8). Neste sentido, uma definição possível para os lugares de espera, diferenciando-os de outros lugares, seria a sua associação a uma dimensão temporal e não espacial. Segundo Marc Augé, o “termo «espaço» em si próprio é mais abstrato do que o de «lugar»”, que por sua vez corresponde, muitas vezes, a um acontecimento, um mito ou uma história (Augé, 2016, p. 73). Podemos interpretar, segundo este pensamento, que os lugares de espera não apenas privilegiam o tempo, na sua raiz, como também são lugares subjetivos, que dependem quase exclusivamente da percepção e, por este motivo, consideramos que apresentam uma natureza mutável.

A capacidade de transformação destes lugares estará intrinsecamente relacionada com um dos efeitos que a espera tem sobre os indivíduos: o de os fazer duvidar dos lugares onde se encontram. Köhler (2021, p. 22) considera este tipo de incerteza como um dos momentos que fazem parte da espera, o da “revisão da informação”, onde se dá o questionar de que esperamos no lugar certo, pela circunstância certa, no tempo certo. Neste sentido, podemos interpretar que o ato e momento da espera se sobrepõe ao lugar escolhido para o efeito, reafirmando assim a importância do tempo em ambos. Por outro lado, um lugar, como uma sala de espera que faz sentir o tempo, será também um lugar que provoca um efeito desmoralizante nos corpos que o preenchem. Podemos depreender, quando Andrea Köhler afirma “Quem nos faz esperar, mantém-nos no mesmo lugar”, que a espera pode também ser considerada uma ação passiva, ou uma condenação que, em lugares como salas de espera, se torna de alguma forma uma experiência coletiva.

Em *Polustanok*, todo o edifício da estação de comboios transforma-se numa sala de espera – uma evidência da capacidade mutável dos lugares de espera – para o corpo coletivo que dorme. Este corpo, apesar de partilhar uma experiência semelhante, como se os indivíduos, e consequentemente o seu sono, estivessem vinculados uns em relação aos outros, está também visivelmente só (figura 5). Relativamente à solidão dos lugares de



Figura. 5.
Fotograma de *Polustanok*
(2000), Sergei Loznitsa

espera, consideramos que será esta a característica que permite aos corpos que esperam encontrar a sua possível individualidade. Talvez por este motivo os diferentes corpos estejam empenhados em permanecer num estado de profunda sonolência, onde acedem, apenas e só, ao seu interior. Podemos, então, observar que durante o filme, assim que o rosto de alguém sugere um despertar e uma tomada de consciência do que o rodeia, o interior se impõe sobre as pálpebras que se fecham e lhe devolvem o sonho.

Nos lugares de espera, compreendemos que não existirá uma necessidade de espera, mas sim uma inevitabilidade da mesma. Desta forma, podemos afirmar que o lugar está contido na espera, e não o seu oposto. É o ato da espera que define a natureza do lugar, e talvez por esse motivo a característica mutável dos lugares de espera seja a mais importante para a sua definição. Neste sentido, à semelhança da imagem-percepção, definida por Deleuze como uma “reflexão da imagem numa consciência de si-câmara” (Deleuze, 2016, p. 122), podemos também considerar que o lugar de espera provoca um certo sentido de consciência de si-câmara, entendendo, neste contexto, a câmara de filmar como o outro. O outro é aqui compreendido como um qualquer indivíduo que partilha o mesmo tipo de experiência, no mesmo lugar, cujo olhar muitas vezes não tem outra alternativa senão a de procurar um ser seu semelhante, um ponto de interesse, uma distração.

Considerando que a espera é uma “realidade que só individualmente conseguimos iludir” (Köhler, 2021, p. 36), podemos interpretar que quem se encontra num lugar de espera está cativo com seu próprio entorpecimento, assim como a “pessoa que acaba de despertar está ainda cativa dos seus sonhos” (Benjamin, 2020, p. 65). Desta forma, podemos concluir que os lugares de espera se encontram num intervalo que pode ser comparado ao de transição do sono para o despertar, uma suspensão que não se realiza completamente.

II.3 - Do Lugar para o Mundo

O mundo perdeu o eixo, o sujeito também já não pode fazer dicotomias, mas acede a uma mais elevada unidade, de ambivalência ou de sobre-determinação, numa dimensão sempre suplementar à do seu objeto. O mundo tornou-se caos, mas o livro permanece imagem do mundo, caosmos-radícula em vez de cosmos-raiz.

(Deleuze & Guattari, 2020, p. 16)

Considerando o ponto de vista de Deleuze e Guattari sobre o mundo da atualidade, podemos afirmar que o contexto determina os sentidos, os sentimentos antagônicos coexistem e a imagem do mundo está em permanente transformação. Assistimos ao fim dos lugares identitários e à criação de uma imagem-mundo onde prevalece a horizontalidade dos termos e dos elementos que a compõem. O campo deixou de ser campo, as cidades também deixaram de o ser, assim como as comunidades. Existe, agora, uma comunidade-mundo que habita uma cidade-mundo. Estabelecendo uma relação entre as imagens e o pensamento radicular de Deleuze e Guattari, podemos afirmar que, atualmente, as imagens se amontoam, como a terra que se junta no pé das plantas de raízes adventícias, cobrindo todo o território e todo o tempo. “A árvore é já a imagem do mundo ou, antes, a raiz é a imagem da árvore-mundo.” (Deleuze & Guattari, 2020, p. 13) A imagem do mundo será, então, fragmentada e posteriormente montada e reimaginada. Se a relação entre a imagem e o mundo parte da sua fragmentação, podemos considerar, segundo a perspectiva de Deleuze e Guattari, que esta não poderá ser dicotômica ou binária. Neste sentido, observamos que os objetos e as suas imagens interligam-se, fundem-se e contestam-se mutuamente na criação da “poderosa imagem-Terra” e, como nos diz Walt Whitman, “o visível é apenas a força geradora.” (Whitman, 2003, p. 15) Neste sentido, o conceito de “imagem-Terra” será aqui compreendido como o conjunto de imagens, fragmentadas e montadas, que compõe uma percepção individual do mundo. Enquanto a cidade-mundo será o efeito de um processo de globalização avançado, a imagem-Terra será uma versão personalizada da realidade que circunscreve o indivíduo que percebe-a.

John Berger descreve-nos, então, o campo de visão ideal como aquele que mais facilmente produzirá aquilo que o autor denomina de experiência: a sensação de conjugação do espaço e do tempo através da percepção. Este campo, idealmente uma área com “limites que sejam visíveis”, onde “os efeitos da perspectiva são reduzidos ao mínimo e a relação entre o que está distante e o que está próximo é mais igual” (Berger, 2020, p. 111), será aqui considerado como a tela onde são projetadas as imagens que representam, que pensam, que contestam e que se fundem com a realidade. O campo de Berger eleva-se, nesta pesquisa, ao cinema como objeto, forma e aparato. Neste sentido, consideramos também os acontecimentos descritos pelo autor como imagens: “O campo não se limita a enquadrar esses acontecimentos, também os contém. (...) Todos os acontecimentos existem enquanto acontecimentos definíveis em virtude da sua relação com outros acontecimentos.” (Berger, 2020, p. 115) Desta forma, podemos considerar a relação entre acontecimentos contidos no campo, descrita por Berger, semelhante à relação rizomática, do mundo

e das coisas, estabelecida por Deleuze e Guattari. O mesmo se poderá dizer de autores, como Italo Calvino, que começam por considerar a importância da fragmentação das imagens e dos acontecimentos antes da sua montagem e construção em objetos únicos. Na sua obra *As Cidades Invisíveis*, Calvino descreve, então, lugares aparentemente impossíveis, mas onde encontramos latentes os fragmentos das comunidades e das paisagens que nos são familiares. Quando Marco Polo medita que “as imagens da memória, depois de fixadas com as palavras, apagam-se” (Calvino, 2010, p. 98), somos transportados para o pensamento de Deleuze e Guattari com que escolhemos iniciar este capítulo: “O mundo tornou-se caos, mas o livro permanece imagem do mundo” (Deleuze & Guattari, 2020, p. 16). Assim, o nosso conhecimento será também uma consequência de um processo de montagem das imagens e das memórias que foram fixadas, justapostas e contrapostas. Consideramos, ainda, que este conjunto de relações, que compõe a natureza dos lugares e, consequentemente, das comunidades, está também intimamente ligado com as questões de distância e proximidade com que o mundo moderno se debate.

Se considerarmos que os lugares começaram por ser um único continente que se fragmentou, e que foi posteriormente dividido em territórios e cidades muralhadas às mãos da humanidade, podemos também compreender que os primeiros movimentos colonizadores tiveram como fim a fusão forçada dos diferentes fragmentos culturais, sociais e políticos, dispersos pelo espaço terrestre. Recuperamos, então, o pensamento de Hannah Arendt (2001, p. 313) já enunciando no capítulo da Introdução, que afirma que os indivíduos são agora habitantes de “um todo global contínuo” e, portanto, colonizado. Compreendemos, assim, que a distância, na contemporaneidade, perdeu o seu sentido. Numa tentativa do ser humano tudo tornar próximo, de conhecer a totalidade da superfície do globo terrestre, a distância foi conquistada pela velocidade e perdeu a sua importância. Segundo a autora, “nenhuma parcela significativa da vida humana (...) é agora necessária para que se atinja qualquer ponto da Terra”, o que nos leva também a pensar que as imagens se transformaram numa nova forma de estar e conhecer. O imediatismo com que os indivíduos são agora capazes de habitar o mundo promove as imagens para lugares transgredíveis, culturalizáveis, sujeitos a serem habitados e visitados. Contudo, as imagens também permitem a re-significação das coisas, através da forma como são montadas e colocadas em diálogo. Assim nos demonstrou Aby Warburg com o *Atlas Mnemósine*, onde as relações entre cada uma das imagens se revelaram infinitas. Assim o faz o cineasta turco Gürçan Keltek, com o filme *Meteorlar* (2017), ao reimaginar lugares e acontecimentos através da montagem de imagens que partem de diferentes olhares da comunidade. Neste sentido, será possível identificar, em *Meteorlar*, uma prática que recorre à reimaginação e construção das paisagens e dos acontecimentos, a partir da fragmentação da imagem-mundo?

Deste modo, podemos verificar que as paisagens do cinema de Gürçan Keltek são construídas através de retalhos de lugares que ficaram cravados na memória das comunidades que por eles passaram, ou que neles estagnaram. Os lugares retratados pelo cineasta encontram-se algures entre ruína, campo, cidade e território. Ao analisar a obra de Keltek, compreendemos que existe uma série de elementos fundamentais para refletir sobre a sua prática: um pensamento sobre a falaciosa dicotomia entre a cidade e o campo (que iremos aprofundar no subcapítulo seguinte) e o eliminar das distâncias que, como já observamos, resultou do quase total conhecimento do território terrestre. Inevitavelmente, este conjunto de variáveis relaciona-se com o constante retorno de Keltek a uma paisagem que consideramos psicológica e, portanto, construída, ou, se quisermos, reimaginada. Observamos, então, que esta construção será possível precisamente devido ao progresso tecnológico (figura 6), por sua vez, um dos grandes agentes na transformação de um mundo desconhecido num mundo conhecido, globalizado, e a uma maior acessibilidade à informação.

Refletindo sobre *Meteorlar*, podemos também considerar que o imediatismo das imagens e a consequente presença imaterial nos lugares poderá também ser uma forma de voltar a “desconhecer” o mundo. Partindo da

fragmentação e posterior montagem dos elementos existentes, será, então, possível aceder às relações e aos múltiplos significados das imagens. Podemos, então, considerar que assistimos à montagem de uma paisagem que constrói um lugar onde realidade e ficção se fundem para criar significados fragmentados de uma verdade. Consideramos, então, que Keltek procura conhecer um lugar, uma comunidade e o seu contexto, desconhecendo-o, isto é, começando por o fragmentar para depois o construir.

Assim, as imagens que observamos em *Meteorlar*, surgem do olhar dos habitantes locais que documentaram o conjunto de eventos que compõe a narrativa e imprimem, no território, a memória traumática do conflito curdo-turco. Contudo, podemos analisar que os diferentes pontos de vista e meios de captação tornariam o filme de tal forma heterogénea que se perderia o sentido de comunidade e uniformização da paisagem, tão presentes no cinema de Keltek. Talvez por este motivo o cineasta tenha escolhido o preto e branco como estratégia para criar uma sensação de coesão visual entre os diferentes tipos de registo. Neste sentido, Ben Nicholson afirma que esta opção estética e narrativa dá um sentido unificador imediato à colagem de lugares e um matiz memorial às histórias devastadoras visitadas em *Meteorlar*. Nicholson mais afirma que existe, aqui, um certo tradicionalismo geográfico na forma como a *found footage* é utilizada na criação de uma “paisagem de retalhos”. (Nicholson, 2020) Podemos, assim, considerar *Meteorlar* um filme que resulta de fragmentos reunidos e montados com o objetivo de encontrar uma verdade política, não absoluta.

Observamos, neste sentido, que a imagem-mundo, não apenas representará um conjunto de imagens e das relações infinitas que, a partir dele, podem ser percecionadas, como também será composta pela cidade-mundo e pela comunidade-mundo. Será, então, nestas duas partes fundamentais que encontramos a pluralidade dos olhares que veem as suas memórias enterradas, isto é, enraizadas, nos lugares. Podemos, ainda, verificar que a relação do olhar e das comunidades com os lugares contribuiu ativamente para a criação da cidade-mundo, composta por fragmentos de diferentes identidades que habitam os mesmos lugares, no mesmo intervalo de tempo.

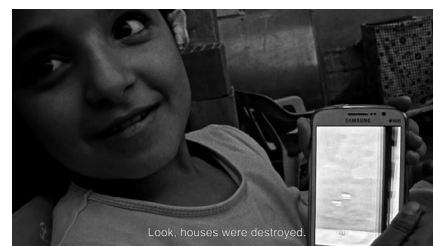


Figura. 6.
Fotograma de *Meteorlar*
(2017), Gürcan Keltek

II.3.1 - A Cidade e o Campo

— Podes apanhar o avião quando quiseres — disseram-me —, mas vais chegar a outra Trude, igual ponto por ponto, o mundo está coberto por uma única Trude que não começa nem acaba, só muda o nome no aeroporto.

(Calvino, 2010, p. 139)

O pensamento contemporâneo revela-nos que a definição de lugar tem sido alvo de transformações ao longo da história. Segundo a perspetiva de Zygmunt Bauman (2012, p. viii), compreendemos que, na modernidade, que o autor apelida de “líquida”, a mudança é a única permanência e a incerteza a única certeza. Referindo-se à década de 90, Bauman considera que todos os lugares do planeta, com algumas exceções, estão sujeitos a uma mudança, atualmente denominada como “modernização”, que será obsessiva, compulsiva e imparável.

Compreendemos, então, que a relação dicotómica de conceitos como “cidade” e “campo” se estabelece no seu aparecimento como imagens moldadas e criadas a par com a ideia de modernidade e de progresso. Neste sentido, as fronteiras físicas entre estes dois lugares estão cada vez mais ténues, isto é, que existem apenas numa latência. Esta relação desligada, remeterá, assim, para um tempo em que as cidades estavam circunscritas por muralhas que demarcavam fisicamente a separação entre cidade e campo. Segundo o pensamento do filósofo Jeff Malpas (2022), com o desaparecimento funcional das muralhas desaparece também o lugar físico onde é possível fazer a distinção concreta entre o fim da cidade e o início do campo. Malpas conclui também que “o processo de urbanização se expandiu de tal maneira para o exterior que o próprio campo está já urbanizado - que foi já ele mesmo capturado pelos tentáculos da cidade” (Malpas, 2022, p. 78). Segundo o pensamento de John Berger “cada imagem encarna um modo de ver.” (Berger, 2018b, p. 19). A partir daqui, podemos considerar que cada lugar encarna um modo de estar, por sua vez moldado pela sua geografia. Será neste sentido que Jeff Malpas afirma: “Grande parte da identidade de uma cidade vem da sua localização geográfica e do seu modo de vida tal como é moldado pela paisagem, pelo campo em que está instalada.” (Malpas, 2022, p. 82) O campo surge, assim, como exórdio para a construção do discurso sobre as cidades e os modos de vida.

Se, no início, estava o campo, então o regresso ao campo será também “reencontrar o sentimento de estarmos no sítio de onde viemos, um sentimento que não se esgota nem é plenamente evidente na vida da cidade por si só.” (Malpas, 2022, p. 85) Consideramos, aqui, que a nostalgia latente ao modo de vida na cidade advém de uma sensação de perda do lugar de origem. Neste sentido, António Guerreiro afirma existir “o fantasma de um ideal perdido de cidade que é homólogo à nostalgia que advém do sentimento de perda do campo” (Guerreiro, 2022, p. 28), isto é, a própria construção da cidade parte da construção da paisagem do campo. Não apenas o campo estaria na origem da cidade, como também seria essencial para que a cidade se erguesse como tal.

Sem campo, não há cidade. O que permanece é um território sem fronteiras físicas ou formais e que apenas se poderá dividir entre território urbano ou não-urbano. Sem campo, ou com a absorção e transformação do campo

pela estrutura e modos de vida da cidade, também a cidade deixará, progressivamente, de ser cidade. Deste modo, compreendemos que a existência de um, não sobrevive sem a presença do outro. Ambos os conceitos – cidade e campo – foram criados com vista a estabelecer uma separação física com base nas características distintas do território. Esta questão estará também relacionada com a ideia de modernidade, a obsessão pelo progresso e a alta velocidade de deslocação e propagação de informação que resulta na eliminação das distâncias. Deste modo, Pedro Ignacio Alonso afirma, segundo o pensamento de Paul Virilio, que “a oposição simplista entre cidade e campo foi há muito superada por uma cidade-mundo (e/ou metacidade)”. (Alonso, 2022, p. 35) Desta forma, consideramos que todo o território do planeta será compreendido como um todo uniforme, um projeto de exploração que visa a posse e o total conhecimento do mundo. Segundo esta perspetiva, Alonso sustenta que a “distinção persistente entre urbano e não-urbano não visa iluminar terras esquecidas; pelo contrário, visa transformar todo o planeta num projecto.” (Alonso, 2022, p. 41) Segundo o autor, “o mundo já foi *terraformado* pela velocidade” (Alonso, 2022, p. 41), ou seja, foi já afetado por um conjunto de transformações influenciadas pelas mudanças na relação entre espaço e tempo. Esta transformação refletir-se-á, também, na perceção sobre a paisagem e os lugares.

Prontamente, a acessibilidade instantânea domina o planeta, que se contrai devido à globalização e consequente aumento da velocidade de transporte e comunicação (McHale *apud* Alonso, 2022, p. 34). Consideramos, assim, que será este um dos principais fatores que potenciou a transformação da perceção do mundo. Através dos avanços tecnológicos ao longo das décadas, a nossa perceção foi ampliada ao mesmo tempo que o mundo foi diminuindo. (Alonso, 2022, p. 40) A cidade-mundo, não apenas enquanto fusão dos conceitos de cidade e campo, será, nesta perspetiva, um conceito cada vez mais proporcional à realidade geográfica e social do planeta. Segundo esta perspetiva, também Italo Calvino reconhece existir, a propósito das cidades contínuas, homogenia entre os lugares. Por sua vez, um todo análogo, constituído por parcelas com denominações distintas, é formado a partir destas cidades, que perderam a sua identidade (Calvino, 2010, p. 139). Aqui, a ambiguidade existencial das cidades, edificadas por retalhos da imaginação de Marco Polo, apenas é possível devido à presença de um desconhecimento. Observamos, ainda, que esta fértil ausência de conhecimento sobre o mundo está, agora, em extinção.

II.3.2 - A Metamorfose das Paisagens Sonoras

[...] Agora só me resta ouvir,
Para juntar o que oiço a este canto, para deixar que os sons contribuam para ele.
Oíço bravuras de pássaros, o rumor do trigo que cresce,
o crepitar das chamas, o crepitar da lenha com que cozinho,
Oíço o som que amo, o som da voz humana,
Oíço todos os sons, juntos, combinados, fundidos ou seguindo-se,
Sons da cidade e sons fora da cidade, sons do dia e da noite
[...]

(Whitman, 2003, p. 72)

Em 1977, R. Murray Schafer, fundador da ecologia acústica, introduzia já a sua obra *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Turning of the World*, com uma atenta observação: “a paisagem do mundo está em transformação.” (Schafer, 1994, p. 3). A poluição sonora tornou-se num problema global. Schafer alerta, precisamente, para os perigos emergentes de um conjunto de sons, cuja intensidade e natureza em muito diferem do passado. De forma indiscriminada e imperialista, estes sons alastram-se, sem aviso. Tal como as imagens, os sons amontoam-se para formar uma paisagem desassossegada, saturada. Tal como nos diz Whitman, os sons juntam-se, combinam-se, fundem-se e seguem-se, independentemente do seu lugar de origem. Se considerarmos que uma das grandes diferenças entre as paisagens sonoras rural e urbana seria precisamente a quantidade de ruído de fundo: a experiência auditiva rural, de poder ouvir em profundidade e à distância, ou uma experiência urbana e, portanto, comprimida num modo de ouvir que privilegia aquilo que está perto. Atualmente, com a constante contaminação da paisagem sonora, os sons do campo muitas vezes perdem a sua perspetiva e tridimensionalidade. Esta perda de perspetiva será, assim, algo importado de um lugar urbanizado onde não existem distâncias, apenas presenças (Schafer, 1994, p. 43). Na periferia das cidades, em lugares rendidos a uma aparência natural, composta por florestas de eucaliptos e campos de milho, cada vez mais, o silêncio é dominado pelos sons dos aviões, das fábricas e das zonas industriais.

Admitindo a globalidade e a consequente transformação das paisagens sonoras terrestres, como poderemos compreender as pequenas metamorfoses de um lugar particular e distinguir aquilo que o torna inconfundível? Poderemos considerar a existência de lugares sonicamente separados uns dos outros, ou cada vez mais caminhamos para uma paisagem sonora de tal forma saturada que, se fecharmos os olhos e atravessarmos um conjunto de lugares geograficamente distantes, teremos a sensação de não ter sequer saído do mesmo lugar? Segundo Carlos Alberto Augusto (2016), o investigador Bernie Krause distingue a paisagem sonora natural, da animal e da humana, atribuindo-lhes, respetivamente, três designações: geofonia, biofonia e antropofonia. Toda a paisagem sonora dominada por sons cuja proveniência são as máquinas, os objetos e a comunicação humana será, então, considerada como antropofonia. Este tipo de paisagem será cada vez mais evidente em lugares avassalados pelas metamorfoses

do mundo contemporâneo. A geofonia e a biofonia perderam expressão e deixaram de estar presentes, de forma exclusiva, no quotidiano dos habitantes da cidade-mundo. Os lugares estão agora envolvidos por uma constante antropofonia, apenas pontualmente marcada de silêncios, de animais ou do som do vento. Testemunhamos, nas cidades e nas zonas industriais, a intensificação de uma paisagem sonora onde o ruído é uma constante. Augusto considera, então, o ruído como um “som intimidatório (...) capaz de invadir, de forma cirúrgica e microscópica, territórios ainda inexplorados, nomeadamente o nosso território pessoal.” (Augusto, 2016) Simultaneamente produzido e sentido pelo ser humano, o ruído atua sobre os lugares, as comunidades e os ambientes naturais, que são cada vez mais tocados pela modernização e, por isso, cada vez mais humanizados. Neste sentido, segundo a perspectiva de Augusto, “o ruído é uma arma de dominação.” (Augusto, 2016) Podemos, então, considerar que, da mesma forma que o olhar começa por tomar posse da paisagem, também a produção de som se eleva sobre os lugares. A antropofonia poderá, assim, constituir uma demonstração exuberante da presença humana no planeta, confirmando a sua soberania perante tudo o resto.

Na sua obra *Sons e Silêncios da Paisagem Sonora Portuguesa* (2016), o compositor Carlos Alberto Augusto questiona: “O que é distintamente português na nossa paisagem sonora?” Augusto começa por responder, afirmando que, em Portugal, “as vozes soam sempre demasiadamente alto e de forma confusa, lançam-se muitos foguetes, bate-se com muita violência nos bombos, ovaciona-se freneticamente, de forma muitas vezes despropositada, mas a estes actos não corresponde, o mais das vezes, uma escuta cuidada e atenta.” (Augusto, 2016) Ainda que este conjunto de características não seja exclusivo do contexto português, constitui uma prova irrefutável da necessidade de dominação dos lugares através do arruído das comunidades (figura 7).

Intensificada pela transição da vida rural para o contexto urbano, a paisagem sonora dos lugares passou também a conter o trabalho do tempo como forma de controlar as comunidades e os lugares por elas ocupados. Segundo a perspectiva de Murray Schafer, ao som do tempo corresponde o som do toque horário dos sinos. Através da sua incontornável presença e cruel pontualidade, o relógio mede audivelmente não apenas as distâncias entre os lugares, mas principalmente a passagem do tempo. (Schafer, 1994, p. 55) Podemos, neste sentido, afirmar que uma das principais consequências das metamorfoses da paisagem sonora será o constante lembrar da efemeridade do ser humano. Como tão bem o diz Schafer: “Os relógios chegam aos recantos da noite para recordar ao ser humano a sua mortalidade.” (Schafer, 1994, p. 56) Ao mesmo tempo, as comunidades contemporâneas parecem



Figura. 7.
Imagem captada durante a rodagem de *Nunca estive tão perto*, em Tenões, Braga, a propósito da procissão das festas de Santa Eulália

cair num estado de dormência auditiva. Presos na sua individualidade, os habitantes dos lugares parecem deixar de se reger pelo toque dos sinos. Contudo, o som do tempo e da modernização não deixa de se fazer sentir nos diferentes lugares. O conjunto destes lugares corresponderá, então, a um território que, por sua vez, é delimitado pela própria paisagem sonora que lhe corresponde. Por este motivo, consideramos que a dominância da antropofonia é um dos indícios de um mundo que se torna cada vez mais idêntico e veloz, composto por territórios expostos aos excessos da globalização.

II.4 - Comunidade

As grandes cidades são mentirosas; enganam
o dia, a noite, os animais e as crianças;
mentem com o silêncio e com os ruídos
e mentem com a docilidade das coisas.

(Rilke, 2019, p. 34)

O mundo, assim como as cidades e os lugares, como observamos nos capítulos anteriores, está em permanente transformação. Uma das mutações mais evidentes das últimas décadas, mais precisamente desde a era moderna, através o desenvolvimento tecnológico, será a contração do mundo. Numa tentativa de mais descobrir e de ampliar o território, o mundo foi ficando cada vez mais pequeno, mais fechado: “nada do que possa ser medido pode permanecer imenso; toda a medição reúne pontos distantes e, portanto, estabelece proximidade onde antes havia distância.” (Arendt, 2001, p. 314). Segundo o pensamento de Hannah Arendt, “a descoberta da América e subsequente exploração de toda a Terra” é um dos acontecimentos que determinaram o carácter da era moderna (Arendt, 2001, p. 311). Esta “descoberta”, surgiu, segundo a autora, como um ponto de partida para que o indivíduo tomasse “posse da sua morada mortal (...) para formar um globo cujos majestosos contornos e detalhes geográficos conhece como as linhas da própria mão.” (Arendt, 2001, p. 313). Do mesmo modo que Alonso assume a existência de uma cidade-mundo, Arendt considera que cada indivíduo será tanto um habitante do seu país como da Terra (Arendt, 2001, p. 313). Se considerarmos, aqui a proliferação das imagens, podemos também observar que todas as imagens, como representações do visível, se unem para formar, ou gerar, uma única imagem. Assim acontecerá também com as cidades que desaparecem apenas para formar uma cidade-mundo, num planeta que, como já pudemos constatar, é considerado como um projeto de exploração e globalização. Assim, o individual é substituído pela ilusão de um sentido de pertença ao mundo, a algo maior, a uma comunidade global e instantaneamente acessível independentemente do tempo e espaço.

Este ser individual, que integra as novas comunidades da cidade-mundo, será também aqui considerado como um corpo “corrigido” e transformado ao longo das décadas. Rilke, que assume as grandes cidades como “mentirosas”, observa que estes lugares criam uma ilusão capaz até de enganar aquilo que os indivíduos não seriam capazes de controlar ou projetar: o dia e a noite. Sabemos, contudo, que há muito que o ser humano procura impor, por completo, a sua presença no mundo. Jonathan Crary observa, neste sentido, que apesar de tanto a escuridão como céu noturno serem considerados um bem comum, um direito humano, mais de metade da população do mundo habita “em cidades permanentemente envolvidas numa penumbra de poluição e iluminação de alta intensidade.” (Crary, 2018, p. 12) Neste sentido, acreditamos que Rilke, referindo-se às “grandes cidades”, estará a definir um lugar humanizado e marcado por uma comunidade, pelos indivíduos conscientes que o transformaram e que em muito se distanciam da inocência e do natural. Consideramos, então, que a expressão “mentem com a docilidade das coisas” (Rilke, 2019) poderá ser colocada em diálogo com a definição dos corpos dóceis de Michel Foucault: “É

dócil o corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (Foucault, 2021, pp. 158, 159). Podemos concluir, desta forma, que também estas cidades são dóceis, pois assim o são os corpos e as comunidades que nelas habitam: passíveis de serem transformados.

Considerando, assim, o paralelismo entre a metamorfose do mundo e das comunidades, compreendemos que, segundo a perspectiva de Bauman, todas as comunidades serão também “projetos em vez de realidades, algo que vem depois, e não antes da escolha individual.” (Bauman, 2012, p. 169). Segundo esta perspectiva, podemos então deduzir que, na sociedade moderna, tudo, desde a paisagem até à existência individual e em comunidade, pode ser visto como um projeto. Com efeito, a existência individual, isto é, a identidade, apenas terá surgido a partir de uma profunda mutação das comunidades. Neste sentido, Hobsbawm, citado por Bauman, observa que no preciso momento em que a comunidade colapsa, a identidade é inventada. (Bauman, 2012, p. 171) Através da sua perspectiva, poderemos então compreender que não apenas a questão da identidade humana provém de uma transformação, como também essa transformação é traumática. As comunidades, assim como as cidades e as muralhas, desmoronaram-se. Atualmente, podemos então considerar que tanto as cidades como as comunidades se tornaram realidades absurdas. Segundo o pensamento de Bauman, o comunitarismo moderno apenas acentua um desequilíbrio, que cada vez mais se faz sentir nas comunidades, entre a liberdade individual e a segurança (Bauman, 2012, p. 170). Neste sentido, o paradoxo das comunidades contemporâneas terá como base a falsa promessa de um espaço seguro, ao mesmo tempo que se revela um lugar em constante transformação e, portanto, imprevisível para o indivíduo que, por sua vez, vê aumentado o volume das suas responsabilidades individuais (Bauman, 2012, pp. 170, 171). Podemos, então, concluir, que o desequilíbrio existencial nas comunidades e a sua volatilidade têm como uma das principais consequências a fragilidade das relações humanas. Consideramos, aqui, que a relação entre a comunidade e o território deixou de ser simbiótica (entre seres humanos e lugares) para passar a existir como uma relação entre projetos que alimentam, mutuamente, a instabilidade um do outro. Neste sentido, Bauman afirma, segundo o pensamento de Philippe Cohen, que as principais fontes de ansiedade, nos indivíduos, sobre o presente e o futuro (tanto o futuro imediato como um mais distante), são precisamente fruto da vida em comunidade em ambientes urbanos: o desemprego, as perspectivas incertas da velhice e imprevisibilidade e hostilidade associados à vida urbana (Bauman, 2012, pp. 171). No fundo, podemos afirmar que este tipo de comunidades contemporâneas, por muito que preencham os mesmos lugares, no mesmo intervalo de tempo, nada têm de coletivo (Bauman, 2012).

Observando comunidades e lugares contemporâneos, profundamente marcados pela transformação, protagonizada pela imposição humana, sobre uma presença ancestral natural, lembramos as palavras de John Berger: “De uma ponta à outra do planeta, nós vivemos numa prisão.” (Berger, 2018a, p. 17) Neste pensamento está implícita a metamorfose do mundo e dos indivíduos pelo anular das distâncias, pela criação de um território sem fim e um lugar onde até o olhar é um importante recurso colonizador. Nos capítulos “Do Lugar para o Mundo” e “A Cidade e o Campo”, do presente estudo, observamos que as novas ferramentas tecnológicas promovem o imediatismo da informação e a onnipresença dos indivíduos no mundo. Consideramos, agora, o mundo não como uma prisão, mas sim como um panóptico, onde todos observam tudo. O mundo e tudo o que o integra está sobre-exposto, saturado de olhares e de proximidades. Esta mesma sobrecarga, contudo, poderá fazer-se valer como uma ferramenta para o imaginar de novas realidades, de novos cenários ou paisagens. Apesar de mais próximos, existirá sempre uma distância latente que será própria de quem desconhece o conhecido.

II.5 - Os Sinos e o Cinema Etnográfico Português: *O Movimento das Coisas*

O som do sino da «minha aldeia» define o espaço da «minha terra». Quando se deixa de ouvir o sino da nossa terra, é sinal de que entramos no território dos «outros».

(Augusto, 2016, p. 20)

Segundo o pensamento de Carlos Augusto (2016), no contexto português, o sino é ainda hoje considerado como um poderoso instrumento que, não só tem “o poder de marcar em exclusivo, durante longo tempo, o espaço sonoro”, como também adere à Igreja, que o domina, esse mesmo poder. Assim, o toque dos sinos que imperativamente pontua a paisagem sonora do imaginário português, no contexto rural, define o lugar que o circunscreve. Aqui, o toque dos sinos é observado a partir da sua capacidade de propagação no espaço e no modo como define os lugares periféricos das grandes cidades. Segundo a perspetiva de Augusto, “o sino é um símbolo da comunidade, que vai muito além do importante simbolismo religioso que se lhe pode atribuir” (Augusto, 2016).

Considerando, então, as paisagens sonoras, as comunidades e a transformação dos lugares, escolhemos analisar o filme de Manuela Serra, *O Movimento das Coisas* (1985), para pensar as metamorfoses que, atualmente, se continuam a manifestar nas periferias rurais portuguesas. O testemunho de Manuela Serra, as características do conjunto de transformações que ocorreram na década de 80 no interior de Portugal, podem ser atualmente observadas nas periferias rurais. Se, por um lado, em *O Movimento das Coisas*, ainda é possível assistir a um conjunto de práticas ancestrais que se relacionam e contrastam com a crescente saída do campo e aproximação aos lugares e práticas industriais e urbanas, atualmente apenas podemos observar os vestígios, ou fragmentos, dessa tradição e de um contexto dominado pela manualidade.

Na primeira sequência do filme começamos, então, por observar uma paisagem ribeirinha do rio Lima. Lentamente, aproximamo-nos da torre sineira de uma igreja quase impercetível entre o nevoeiro (figura 8). Os sinos tocam e assinalam o início do dia. Com um olhar etnográfico sobre a aldeia de Lanheses, em Viana do Castelo, Serra acompanha o



Figura. 8.
Fotograma de *O Movimento das Coisas* (1985), Manuela Serra

quotidiano de três famílias para investigar a transformação cultural e social das comunidades rurais portuguesas.

Na torre da igreja, fazem-se soar as seis badaladas que dão início ao dia de trabalho. Consideramos, aqui, que este momento corresponde também ao início do filme. O som dos sinos é tanto o símbolo do despertar da aldeia, como o dos espectadores que nela são convidados a entrar. Acompanhada pelo constante tiquetaquear dos relógios, Isabel prepara-se para sair de casa. Uma vez mais, o sino toca, assinalando a meia hora. Segue-se um momento de espera, na paragem de autocarro. A azáfama sonora, inserida numa atmosfera tipicamente antropofónica (ver capítulo 2.3.2. *A Metamorfose das Paisagens Sonoras*), contrasta com as ruas quase vazias, banhadas pela luz da manhã. Regida pelo toque dos sinos, a comunidade divide-se entre o trabalho rural e o trabalho “modernizado”, isto é, aquele que implica a saída desse mesmo contexto.

Segundo a perspectiva de Murray Schafer (1994, p. 53), existem dois pontos de viragem fundamentais na história da humanidade: a mudança de uma vida nómada para a agrária e a transição da vida rural para a vida urbana. Em *O Movimento das Coisas*, assistimos a esta última transição, com a partida de Isabel para a cidade, num autocarro, seguida de uma senhora que comanda um carro de bois. Esta transição vê-se, assim, acompanhada de uma profunda transformação na paisagem sonora: a coexistência do som do motor com o dos cascos dos bois e as rodas de madeira. Para Carlos Augusto, este conjunto de sons, característicos da modernização e industrialização dos lugares, teve um papel ativo nas suas metamorfoses, não apenas pela sua natureza, “mas também pelo seu ritmo, pela sua duração e sobretudo pelas intensidades que são capazes de gerar.” (Augusto, 2016) O filme prossegue na paisagem rural, e ouvimos, tenuemente, os sons do trabalho agrário. O silêncio domina a paisagem rural, mesmo quando nos aproximamos dos habitantes daquele lugar e observamos uma mesa onde as crianças comem o lanche da manhã. Em contrapartida, o centro da aldeia, muitas vezes aparentemente vazio, é preenchido pelos motores dos automóveis. A câmara percorre os campos, delimitados por uma vinha, e termina novamente na torre sineira, acompanhada do som das badaladas (figura 9). Uma vez mais, o som das badaladas do sino chama a comunidade da aldeia para o trabalho.

Deste modo, a partir de um sensível trabalho etnográfico, Manuela Serra percorre os gestos do quotidiano das mulheres de Lanheses que ficam em casa a fazer o pão, a trabalhar os campos e a cuidar dos animais. De seguida, uma vez mais, somos lembrados de que o tempo passa, quando ouvimos a troca de falas: “Estás com fome, Joaquim?”, ao que o próprio responde “Já são horas.” A hipersensibilização em relação ao tempo, por parte das comunidades, poderá também ser uma das consequências da



Figura. 9.
Fotograma de *O Movimento das Coisas* (1985), Manuela Serra

transformação e modernização dos lugares. Com efeito, a resposta de Joaquim não é afirmativa nem negativa em relação ao seu apetite, ela tornou-se completamente dependente de um ritmo e de um horário pré-estabelecidos para o momento da ação “comer”. A sequência de imagens que se segue poderá constituir uma confirmação a esta observação, pois nela observamos o conjunto de mulheres na sua pausa de almoço.

O olhar de Serra, ora se aproxima dos gestos do trabalho manual, acompanhados de paisagens geofónicas e biofónicas, ora mantém a distância em relação aos momentos marcados pela mudança. Na comunidade, a união e intimidade faz-se sentir nos grupos de mulheres e crianças, através do trabalho. Ao mesmo tempo, sentimos uma maior distância dos homens da aldeia e das suas ruidosas máquinas. O movimento de um pai e de um filho que recorre a uma motosserra para cortar uma árvore, contrasta violentamente com o conjunto de sons e gestos da lavagem da roupa no tanque, do foijar das ervas para alimentar os animais e do colher das couves na horta. Ainda que este conjunto de ações seja contrastante entre si, o sentido comunitário entre as pessoas que trabalham, muitas vezes adultos acompanhados de crianças ou adolescentes, é evidente nas imagens captadas por Manuela Serra. Em cada uma destas tarefas, que contribuem para o sustentar da vida quotidiana na aldeia, está latente uma profunda compreensão do lugar que habitam e que moldaram para se adaptar ao seu ritmo e modo de viver. Desta representação rural, da comunidade da aldeia de Lanhese (figura 10), Serra corta para Isabel, que se encontra a costurar numa fábrica (figura 11).

O choque é evidente e, nesta atmosfera dominada pelos sons da indústria têxtil, Isabel permanece só. Observando o vai e vem que se segue, das imagens da construção de uma habitação e, novamente, para a fábrica, compreendemos uma intenção de sensibilização do espectador para a mudança. Voltamos a encarar a torre sineira, que se destaca entre as casas da aldeia, mas desta vez não ouvimos o som das badaladas. Em vez disso, a sirene da fábrica, assinalando o final do dia de trabalho, propaga-se pela paisagem e a imagem acompanha-a com um *zoom out*. Isabel regressa, então, à aldeia, marcando, sensivelmente, o meio do filme.

Em casa de Isabel, após o dia de trabalho, tornamos a ouvir o tiquetaquear dos relógios e o toque dos sinos que assinalam a meia hora. Seguem-se, então, momentos de espera, limiares que nos revelam como a espera pode definir a natureza dos lugares, pelo final do dia de trabalho e, de seguida, o regresso a casa para os restantes habitantes de Lanheses. À mesa de jantar, o trabalho e a falta de tempo dominam a conversa. De seguida, Serra revela-nos um novo fragmento da paisagem: uma imagem de uma fábrica, que começa por ser próxima, mas que se vai afastando. Este movimento



Figura. 10.
Fotograma de *O Movimento das Coisas* (1985), Manuela Serra



Figura. 11.
Fotograma de *O Movimento das Coisas* (1985), Manuela Serra

de afastamento é revelador da dimensão do edifício e da sua influência no cenário rural. O nosso olhar segue, pois, desta imagem para a de uma grua. Recordamos, aqui, o pensamento de António Guerreiro, quando constata que, tendencialmente, o campo estará mais próximo da cidade. Esta relação de proximidade e semelhança faz-se sentir, principalmente, na geografia e arquitetura destes lugares – começam a surgir as fábricas e os prédios – no acolher de ritmos e modos de estar tipicamente urbanos. A música de José Mário Branco é, então, silenciada pela cena familiar, onde o trabalho, o tempo e as vidas atarefadas dos mais jovens voltam a ser tema de conversa.

Nas restantes sequências de *O Movimento das Coisas*, continuamos a observar o trabalho da comunidade e as relações estabelecidas entre os indivíduos para o exercício das suas respetivas funções. Observamos, também, um conjunto de práticas tradicionais, cada vez menos presentes na atualidade, com a exceção das feiras que ainda hoje podemos observar nas periferias rurais. Tomando de exemplo o momento da festa da desfolhada, podemos analisar que, mesmo com a crescente presença de vestígios da globalização e da modernização nestes lugares, neles se sentia um profundo sentido de comunidade, vinculado não apenas nos momentos de celebração e romaria, onde se podiam observar os corpos a dançar e a cantar em unísono, como também nas próprias ações e gestos do quotidiano. Alternando entre uma celebração religiosa na igreja que, à distância, pontua o filme, e a paisagem natural envolta em neblina, Manuela Serra impele-nos, então, a estabelecer uma convivência entre a comunidade e o lugar.

Próximo do final do filme, testemunhamos o toque dos sinos, agora próximos, e o trabalho do sineiro que, através do gesto e da memória nele enraizada, profunda a ligação entre o passado e o presente em transformação, apelando, ao mesmo tempo, a presença da comunidade (figura 12).

Também nesta cena, o toque manual dos sinos, acompanhando um momento fúnebre, faz-se ouvir na paisagem, delimitando o território de Lanheses. Aqui, o sino cumpre a sua irrevogável função: relembra toda a comunidade da efemeridade da vida. Na saída deste momento, Manuela Serra corta, uma vez mais, para a imagem da fábrica, agora ainda mais evidente na paisagem. Esta será, contudo, a última imagem do filme que será também acompanhada pelos créditos finais (figura 13). Consideramos, aqui, que esta imagem pode ser interpretada como um olhar para um futuro industrializado, uma previsão do conjunto de transformações que vão continuar a acontecer e que, inevitavelmente, se vão apoderar deste tipo de lugares. No contexto onde se insere a obra de Serra, compreendemos que a geração de Isabel é a primeira a não dar continuidade ao trabalho rural ancestral. Ao mesmo tempo, temos um vislumbre do tempo que está porvir - e que podemos agora confirmar, 38 anos mais tarde - onde, tal como Isabel,



Figura. 12.
Fotograma de *O Movimento das Coisas* (1985), Manuela Serra



Figura. 13.
Fotograma de *O Movimento das Coisas* (1985), Manuela Serra

as gerações mais novas migram das aldeias para as cidades-dormitório, à procura de outras condições de vida e, conseqüentemente, descaracterizando estes lugares, muitas vezes deixados ao abandono.

O Movimento das Coisas, de Manuela Serra, presta-se, então, como um registo etnográfico de um dos intervalos da transformação de Portugal e do mundo. Recorrendo ao confronto entre as imagens que respiram tradição e momentos de evolução tecnológica, Serra dirige o nosso olhar para um conjunto de latências, para o início da criação de uma cidade-mundo e de uma comunidade que se começa a deixar dominar pela individualidade e pela espera contemporânea. Neste sentido, podemos também observar que aqui se torna evidente que tudo o que acabamos de absorver, ao longo do filme, constitui o testemunho de uma forma de viver que está a desaparecer.

III.

NUNCA ESTIVE TÃO PERTO

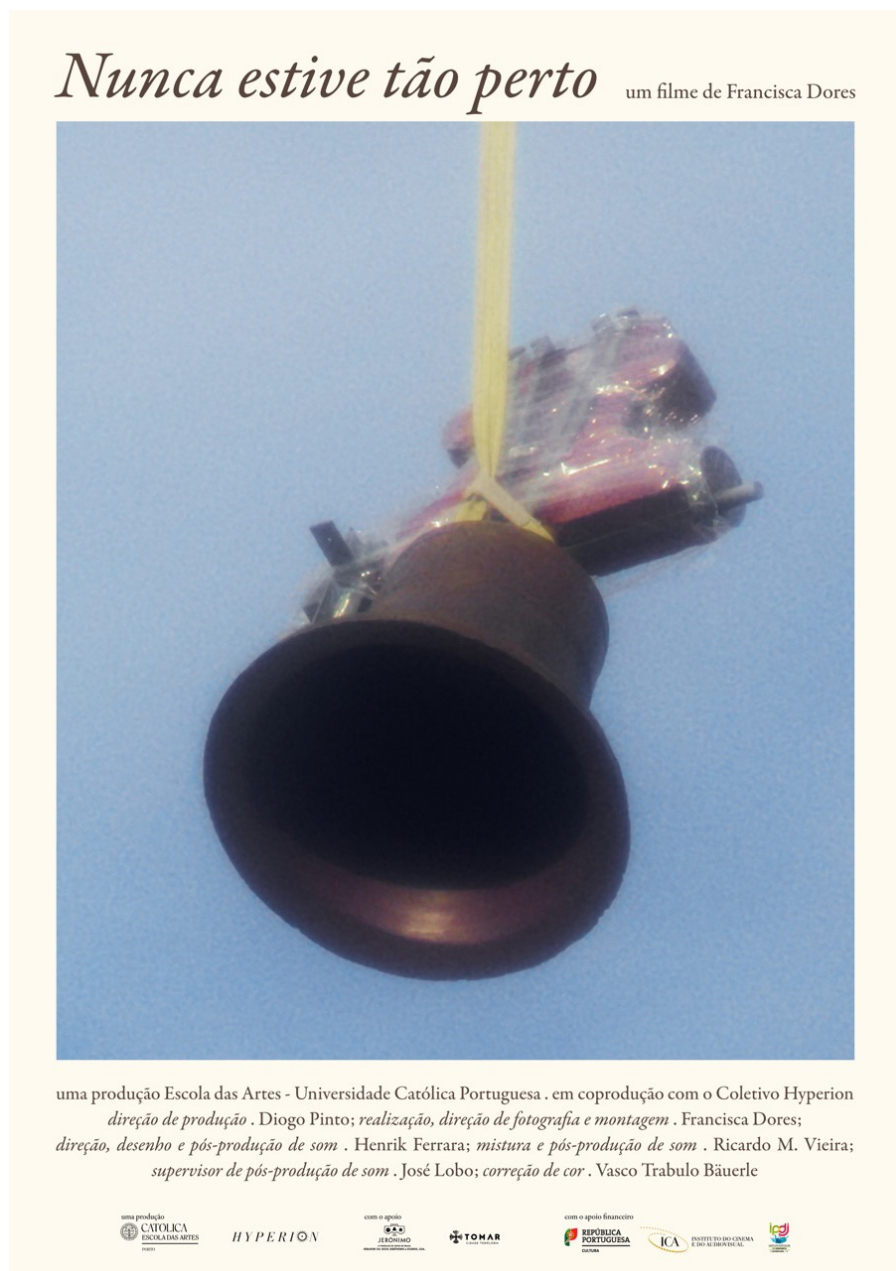


Figura. 14.
Cartaz de *Nunca estive tão
perto* (2023), Francisca Soares

O conceito de distância perdeu o seu sentido. O imediatismo imagético permite ao indivíduo contemporâneo, através da tecnologia, aceder a qualquer lugar no mundo, em qualquer altura. Em simultâneo, os lugares tornaram-se descaracterizados e profundamente marcados pelos sons e imagens do progresso económico. A curta-metragem *Nunca estive tão perto* (consultar o anexo 6.1. *Ficha Técnica*) procura evidenciar esta contradição, onde a identidade de quem observa se sobrepõe à identidade do próprio lugar, que passa a absorver as características imaginadas pelo seu observador-criador. Neste sentido, o título, que remete para o paradoxo da relação entre distância e proximidade que mantemos com os lugares, propõe-se, como premissa para pensar a nossa posição no mundo contemporâneo.

O simples olhar, que tudo procura compreender, tornou-se assim numa poderosa ferramenta colonizadora. Contudo, segundo o pensamento de Suzanne Daveau, o ser humano nunca será capaz de compreender plenamente o universo, pois ele é parte daquilo que está a tentar apreender (Daveau, 2021, p. 120). Neste sentido, a fragmentação dos lugares e a sua posterior montagem poderá ser interpretada como um modo do ser humano se autoconhecer. Deste modo, podemos considerar que a montagem permite não só a criação de novos lugares e realidades, mas, essencialmente, a construção de um conjunto de verdades que contribui para a “autocompreensão”, e não para uma compreensão do mundo. Existem, no entanto, lugares que nos devolvem esse olhar inquisidor. Estes lugares constituem, então, a fundação para a construção de *Nunca estive tão perto*.

Os lugares de espera, introduzidos pela exploração cinematográfica das imagens de espera, como pudemos observar no capítulo 2.1 *As Imagens e a Espera Contemporânea*, estão profundamente dependentes da presença humana para a sua existência. Assim, a espera estará presente na construção do tempo e do espaço contemporâneos, bem como na convivência constante em periferias rurais. Como resposta aos toques horários dos sinos, que ecoam no território, os habitantes partem para o trabalho, para práticas industriais que começaram por ser manuais. O sino estabelece, então, um elo entre o passado e o presente em constante transformação. O toque manual, substituído por máquinas e mecanismos automáticos, está a desaparecer. Ao mesmo tempo, a presença humana torna-se cada vez mais evidente através da industrialização e da transformação da paisagem. A paisagem verde, circunscrita por armazéns e fábricas, é composta por eucaliptos e por monoculturas, o céu é rasgado pelos aviões e os camiões fazem tremer as casas. O monótono sino toca agora sozinho e o gesto desse toque habita uma suspensão, como se ainda lá estivesse um sineiro fantasma. Tal como observado no decorrer do capítulo 2. *O Toque dos Sinos, a Espera Contemporânea, o Território e a Comunidade*, a automatização do toque dos sinos levou ao controlo do tempo e as periferias rurais transformaram-se em lugares-dormitório e de intensa atividade industrial. Assim, este conjunto de questões que define a contemporaneidade dos subúrbios das cidades, passou a constituir a génese do filme *Nunca estive tão perto*.

Deste modo, optamos por recorrer à observação dos lugares para a fundamentação e criação do filme. Para o exercício da observação desafiamo-nos a que a contemplação prolongada da paisagem resultasse na devolução do seu olhar. Permanecendo no interior geográfico destes lugares, sentimos a sensação de distância enunciada por Hannah Arendt: estamos perto, mas cada vez mais longe. Quanto mais familiares, mais as paisagens rurais de Vila do Conde nos surpreendiam através dos seus olhares devolvidos. Ao exercício visual, juntou-se o exercício auditivo como elemento profundamente revelador da natureza destes lugares.

Segundo a perspetiva de João Botelho, o povo português e, conseqüentemente o seu cinema, tem em si uma natureza contemplativa. Botelho afirma, neste sentido, na apresentação do filme *Um Adeus Português*, a propósito do ciclo Seleção Nacional, dedicado ao cinema português, com curadoria de Daniel Ribas e Paulo Cunha: “Somos da contemplação e não da ação. Somos do tempo e não do movimento.” Ainda que esta premissa tenha sido introduzida numa fase já avançada do projeto, considera-se fundamental para a finalização do filme, que privilegia a dimensão

temporal, contemplativa e sensorial dos lugares e dos acontecimentos. Assim, o exercício da espera contemplativa, que viu o seu início na *repérage*, foi transposto também para a produção do filme, onde a filmagem foi acompanhada por um lento exercício de observação e escuta: gravar menos e sentir mais. O mesmo sucedeu na montagem, onde grande parte dos planos captados acabaram por integrar a versão final do filme, mantendo a sua duração original. Numa tentativa de aproximar a prática de filmagem digital à metodologia da filmagem em película, a montagem foi imaginada desde o momento em que a câmara começava até que parava de filmar.

Por fim, para melhor compreender o processo de trabalho de *Nunca estive tão perto*, será importante recordar que esta é uma curta-metragem que tem como pontos de partida um lugar e um som (o dos sinos) para pensar a espera, a transformação dos lugares e a atual perda de um sentido comunitário na sociedade. De modo a retratar visualmente a transformação dos lugares, que, na sua maioria, são lugares globais onde a distinção entre cidade e campo deixou de fazer sentido, propõe-se a construção de uma paisagem através de fragmentos do lugar retratado, ou de outros com as mesmas características. Neste sentido, a paisagem reimaginada deverá, através do evidente contraste entre o que é aparentemente natural e urbano, ou industrial, formar um elo entre o passado nostálgico e um presente em transformação.

Este filme propõe-se, então, não apenas como uma preservação de algo que se perde, mas essencialmente como um testemunho de uma das muitas metamorfoses do mundo. Este testemunho poderá despertar nos seus espectadores uma sensação nostálgica associada à perda do campo, um lugar que se liga às memórias de infância. Contudo, procurou-se quebrar com esta sensação nostálgica através de um confronto com a vida urbana e industrial nas periferias. As paisagens sonoras desempenham, aqui, uma importante função para pensar a contemporaneidade: o conjunto de sons contrasta com os lugares vazios, capturando pequenos momentos suspensos e profundamente conectados entre si.

III.1 - Pré-produção: os Sinos

Considerando as características já enunciadas e previstas para a construção cinematográfica dos lugares e de uma sociedade em transformação, o ponto de partida para a pré-produção do filme foi a procura pela influência sensorial do toque dos sinos na paisagem e na comunidade. Este período foi então marcado por um conjunto de momentos de *repérage* (figura 15) acompanhados da câmara de filmar, com as características e especificações técnicas e estéticas já pretendidas para o filme.

Neste sentido, numa tentativa de melhor fazer sentir a atmosfera do lugar, a utilização de uma objetiva danificada pela presença de fungos, surge como estratégia para a criação de uma sensação de harmonia visual entre os fragmentos de lugares distintos e com características visuais opostas. Os resultados desta objetiva *zoom* são, essencialmente, a formação de uma neblina e de um brilho particular na imagem (figura 16). Ainda, com uma distância focal de 28-135mm, a objetiva permite uma grande versatilidade de enquadramentos, próximos ou distantes do assunto. Deste modo, mesmo que subtilmente, a imagem adota um caráter onírico sem que por esse motivo perca a sua verossimilhança.

A atmosfera do conjunto de imagens que escrevem a paisagem, poderá então sugerir um lugar em suspensão. A montagem do filme servirá, então, o ritmo do lugar captado e construído, procurando, ao mesmo tempo, elevar a sensação de suspensão a ele inerente. A linguagem cinematográfica será deste modo caracterizada por planos longos e sequências de aproximação ao objeto central da curta-metragem: o sino. Também nesta fase ficou definido o formato do filme, 4:3, que, através de uma janela mais constricta, permite uma seleção mais cuidada dos elementos da paisagem a incluir no enquadramento. Esta opção será, então, fundamental para a construção da paisagem a partir de fragmentos nela existentes. Ao mesmo tempo, este formato estará mais próximo das dimensões e proporções de um sino, cujo aspeto formal une, cimenta e serve de fio condutor das diferentes partes da curta-metragem, transformando-as num todo.

Definido o ritmo pretendido e a dimensão estética do filme, a observação dos lugares teve início no outono de 2021. Em novembro de 2022, começaram as rodagens, processo que se estendeu até junho de 2023. No decorrer dos meses de rodagens, a aproximação às paisagens rurais e aparentemente naturais, compostas de “falsas” florestas de eucaliptos foi



Figura 15. Registo de um dos momentos de *repérage* filmados, na Igreja de Vilar no dia 20 de novembro de 2022.



Figura 16. Fotograma de *Nunca estive tão perto* (2023), Francisca Dores

significativa para a construção narrativa da atmosfera que se pretendia retratar. Ao mesmo tempo, os sineiros pareciam não existir. Durante esta fase, estava latente o pensamento de que não seria possível encontrar um sineiro que ainda praticasse o tocar manual dos sinos. Nas aldeias, ouvia-se falar de “senhores”, já de idade avançada, que recentemente tinham deixado esta prática. Contudo, detetou-se que no ano de 2021, a Associação de Sineiros de Portugal tinha organizado um encontro de sineiros portugueses. Carlos Jerónimo, um dos porta-voz desta associação e responsável pela A Fundição de Sinos de Braga – Serafim da Silva Jerónimo & Filhos (figura 17), foi então contactado. Posteriormente, foi Jerónimo quem introduziu a equipa de *Nunca estive tão perto* ao contexto da prática sineira em Portugal. Através deste contacto, a produção e realização teve, então, conhecimento da substituição dos sinos na torre sineira da Igreja São João Baptista, em Tomar, que recorreria a um mecanismo que permite tanto o toque automático como o manual. Ávido impulsor do movimento de preservação do património imaterial dos toques dos sinos em Portugal, Jerónimo mostrou também abertura para a captação do processo de fundição de novos sinos, uma prática onde ainda predomina o trabalho manual. Finalmente, através de Jerónimo, torna-se possível o contacto com um casal sineiro da freguesia de Tenões, em Braga: Augusto e Estér Brandão. Neste sentido, podemos considerar que o processo de pré-produção se fundiu com a própria produção do filme, prolongando-se ao longo de sete meses.



Figura. 17.
Primeira visita à Fundição de Sinos de Braga – Serafim da Silva Jerónimo & Filhos, no dia 15 de fevereiro de 2023

III.1.1 - Nota de Intenções

Através de um registo documental, de carácter sensorial, *Nunca estive tão perto* pretende, assim, reimaginar um lugar e uma espera em transformação. As comunidades contemporâneas são ilusões de núcleos de conforto e segurança, onde o individual é substituído pela utopia de um sentido de pertença ao mundo, a algo maior, a um lugar global e instantaneamente acessível independentemente do tempo e do espaço. Nas escassas aldeias onde ainda encontramos sineiros que toquem os sinos, as melodias exigem a presença dos corpos da comunidade. A experiência do tempo tem-se tornado cada vez mais privada e as badaladas automáticas que assinalam as horas são mascaradas pelo ruído da paisagem em transformação.

Segundo Zygmunt Bauman, compreendemos que, na modernidade, a mudança é a única permanência e a incerteza a única certeza. (Bauman, 2012, p. viii) Neste sentido, consideramos que as fronteiras físicas entre lugares, como o campo e a cidade, estão cada vez mais ténues, isto é, que existem apenas numa latência. As periferias rurais das grandes cidades, são marcadas por uma urbanização cada vez mais evidente e que se faz sentir pelo fumo das fábricas, o cheiro nauseabundo da indústria do leite e da carne, pelo som dos motores dos aviões, dos carros e dos camiões. Também nestes lugares, os sinos ainda tocam e fazem-se ouvir de trinta em trinta minutos, regulando o movimento dos lugares e do tempo. Aqui, contudo, não conseguimos deixar de ouvir o sineiro, de sentir a presença latente do seu corpo na torre, como se em cada uma das igrejas pudéssemos encontrar um sineiro fantasma, mestre dos gestos invisíveis. A memória do sineiro vive através do sino, que, por sua vez, estabelece um elo entre o passado e o presente. Mesmo que o sineiro tenha sido substituído por um qualquer mecanismo automático, é ele quem vemos ao ouvir os sinos tocar. Sem partitura ou texto, o sineiro toca. O som, entranhado no gesto, é uma repetição.

O intervalo do sineiro-fantasma é feito não apenas pelo ato de puxar as cordas, mas também pela espera pelo momento ou hora certa. Esperamos, então, pelas badaladas, e o sineiro pelas horas. Será este o poder das imagens de espera, o de despertar uma expectativa que não termina, como se a imagem tivesse a capacidade de entrar num sono profundo que apenas nós, espectadores, conseguimos pacientemente observar?

Através do som, inevitavelmente, assistimos à transformação dos lugares, à impaciência da espera pelo tempo e à preservação do gesto. Assim, o trabalho do sineiro não se fica pelo assinalar do tempo e o aprimorar do toque dos sinos, ele é, sobretudo, um trabalho do tempo e com o tempo. Ao ouvir as badaladas do sino que assinala as horas, no largo vazio de uma igreja inserida num meio rural marcado pela indústria, a sensação que prevalece é a de algo que está na iminência de acontecer. Alguém estará prestes a chegar e a responder ao chamamento do sino que marca o tempo. Mas ninguém aparece, o largo continua vazio e o sino toca para todos e, simultaneamente, para ninguém.

A natureza do projeto será, neste sentido, de carácter sensorial. Pretende-se, assim, acompanhar, através da captura de imagens e sons, a transformação de um lugar que deixou de ser campo, mas que também não é cidade, partindo da presença visual e sonora dos sinos e do seu toque. Observamos também momentos de euforia festiva que pontuam os lugares adormecidos. O sineiro chama, as gentes reúnem-se no centro das aldeias. O cruzamento desta realidade com o gesto do trabalho da indústria sineira, enquanto elemento latente, estabelece a ligação entre o que se perdeu e o que ficou. Os lugares são agora habitados por corpos ausentes, que apenas se reúnem quando os estrondosos morteiros ou as máquinas agrícolas perturbam o silêncio da noite.

III.1.2 - Sinopse

Na penumbra da noite, onde a intensa luz dos candeeiros de rua não chega, as máquinas agrícolas devastam os campos. O rugir dos aviões impera na serena paisagem noturna. As nuvens negras esvaziam o céu e os sinos automáticos tocam, anunciando a alvorada.

Na fundição, o metal dos sinos obsoletos é vertido para os moldes dos novos sinos que lhes sucedem. As chamas consomem o oxigénio do ar. Abafadas pelo ruído do forno, as vozes do trabalho gritam em surdina. Embalados com uma fina película de plástico que nada protege, os sinos restaurados chegam ao seu novo destino e erguem-se no céu. Os altifalantes, no centro de uma pequena aldeia, seguidos do toque dos sinos, exigem a presença dos corpos. Tocam os bombos, os corpos marcham.

No cimo da torre, um sineiro toca os sinos. Cai a noite, os candeeiros de rua acendem e a melodia perde-se por entre os campos. Um sino automático começa por assinalar as horas, mas rapidamente é silenciado pelos estrondos dos morteiros que rasgam a escuridão do céu. Os corpos voltam a marchar, desta vez em sombra, iluminados apenas pelas velas que carregam consigo.

No largo da igreja, num lugar regressado ao seu habitual abandono, os sinos automáticos choram e tocam uma última vez.

Logline

Numa periferia rural em transformação, as máquinas agrícolas devastam os campos e os lugares são assombrados por uma eterna penumbra. Das chamas, renascem os sinos que invocam a presença da comunidade.

III.1.3 - Metodologia e Cronograma

Considerando a natureza do projeto, as três primeiras fases de produção de *Nunca estive tão perto* acabaram por se fundir e constituir um processo de trabalho contínuo. A estas fases correspondem, respetivamente, os ensaios e exercícios estéticos e conceptuais, a pré-produção e a produção e montagem do filme. Deste modo, a pós-produção da imagem e da cor do filme correspondem à última fase do projeto.

Reconhece-se, então, que a primeira fase de produção de *Nunca estive tão perto* teve o seu início no ano letivo de 2020/2021, durante o qual foram desenvolvidos pequenos exercícios que começaram por pensar a espera e os lugares através da captação de imagem e da criação de atmosferas sonoras particulares e com vista a construir novos lugares. Também aqui se refletiu sobre as imagens e os lugares de espera e foi apurada a estética do filme. Destes exercícios destacamos a curta-metragem *Acontece que os cenários desabam* (2021), como uma reflexão sobre o percurso do quotidiano e a suspensão do tempo nos lugares (consultar o anexo 6.2. *Dossier de Pré-Produção – secção IV Apêndice*), para a U.C. Projeto I do Mestrado e o filme ensaio *Ensaio Sobre a Espera*, com a participação da atriz Catarina Chora, desafiada a permanecer num estado de espera em dois lugares distintos: as escadas exteriores de um edifício e a simulação de uma viagem de comboio (consultar o anexo 6.2. *Dossier de Pré-Produção – secção IV Apêndice*).

A segunda fase do projeto, que corresponde à pré-produção do filme, acabou por se fundir, então, com a produção e rodagem do mesmo, sempre acompanhada da montagem dos novos elementos gravados. Com início no mês de novembro de 2022, dos momentos de *repérage*, começaram a surgir imagens e narrativas que se foram construindo e reimaginando ao longo daquilo que consideramos, em retrospectiva, oito meses de rodagem. Assim, em junho de 2023, terminada a produção do filme, foi apurada a sua narrativa através montagem, processo que decorreu até meados do mês de julho de 2023. Por fim, a pós-produção de imagem e de som do filme decorreu entre a segunda metade do mês de julho e o final do mês de agosto de 2023. O projeto ficou concluído no dia 3 de setembro de 2023, com uma duração total de tempo de produção de cerca de um ano e seis meses. A distribuição de *Nunca estive tão perto* começou, então, a partir do seu momento de conclusão, no mês de setembro de 2023.

No seguinte cronograma (tabela 1), estão reunidas as diferentes fases e as suas respetivas etapas, bem como a data de início e conclusão de cada uma. Este documento foi atualizado, no decorrer das diferentes etapas do projeto, de modo a incluir momentos que não estavam previstos aquando da sua criação. Destacamos, aqui, a extensão do intervalo de tempo de rodagem e de escrita do relatório de projeto, bem como a apresentação do filme (ainda incompleto) no contexto dos *Industry Screenings 2023*, do festival Curtas Vila do Conde (figura 18).

Cronograma	2021			2022									2023													
	Out	Nov	Dez	Jan	Fev	Março	Abril	Mai	Junho	Julho	Agost	Ser	Out	Nov	Dez	Jan	Fev	Março	Abril	Mai	Junho	Julho	Agost	Ser	Out	
Tecora																										
Seleção Bibliográfica																										
Leitura e análise																										
Orientação / sessões																										
Redação & Desenvolvimento																										
Estrutura da dissertação																										
Construção Sumário																										
Revisão Bibliográfica																										
Revisões do Relatório de Projeto																										
Prática																										
Estudo / Homenagem à Arte Escrita																										
Workshops / Residência Artística																										
Sessões de Tutoria																										
Pré-Produção																										
Produção / Rodagem																										
Pós-Produção																										
Apresentação de vários Works Industry Screenings do Festival Curtas Vila do Conde																										
Apresentação do filme (Panorama 2023)																										
Revisão com Orientador																										
Conclusões																										
Distribuição																										
Tempo Final																										
Exatidão da data																										

NH. (New Hand Lab) Residência que resultou na realização de uma curta-metragem que reflete sobre a atividade de um lugar aparentemente adormecido e a preservação através de imagens do gesto implicado na prática têxtil, por sua vez em desaquecimento face às novas tecnologias utilizadas na indústria: pesquisa e experimentação sobre o modo de capturar algo que está a desaparecer.

Tabela 1. Cronograma de Projeto e Investigação

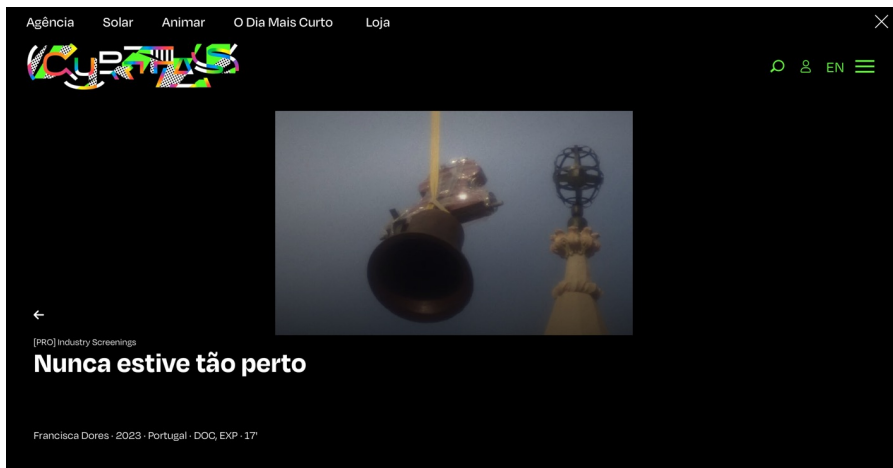


Figura 18. Captura de ecrã da página do filme *Nunca estive tão perto*, a propósito dos *Industry Screenings*, no *website* do festival Curtas Vila do Conde

III.1.4 - Equipa

Considerando a imprevisibilidade da produção de *Nunca estive tão perto*, optou-se por formar uma equipa de apenas três elementos, para a rodagem do filme (figura 20). Esta opção permitiu uma maior adaptabilidade para poder trabalhar de forma autónoma e espontânea, completamente dependente da receptividade dos lugares, dos indivíduos e das respetivas comunidades. Neste sentido, a par com a realização, assumi também a direção de fotografia (figura 19), a montagem e, inicialmente, a correção de cor. A acumulação de funções foi fundamental para captar momentos únicos e incontrolláveis, tal como o nevoeiro que percorre uma rua de madrugada.

O mestrando da Escola das Artes Diogo Pinto ficou responsável pela direção de produção, bem como pela assistência de câmara e de som, sempre que necessário. Henrik Ferrara, mestre em Design de Som pela FEUP, foi o responsável pela direção, captação e desenho de som.

Na última fase do projeto, a equipa contou também com os mestrandos da Escola das Artes, Ricardo M. Vieira e José Lobo, para a pós-produção e mistura de som (figura 21), e o *alumnus* Vasco Trábulo Bäuerle para a correção de cor.



Figura 19.
Rodagem no Parque Biológico de Gaia, no dia 27 de junho de 2023

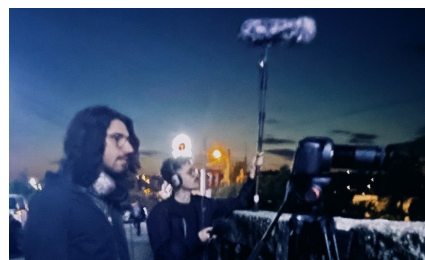


Figura 20.
Diogo Pinto e Henrik Ferrara, em rodagem na freguesia de Tenões, no dia 20 de maio de 2023



Figura 21.
Ricardo M. Vieira, Henrik Ferrara e José Lobo iniciam o processo de mistura e pós-produção de som na Escola das Artes, no dia 9 de agosto de 2023

III.1.5 - Direção de Produção

A produção de *Nunca estive tão perto*, assinada pelo Diogo Pinto, é da Universidade Católica Portuguesa, em coprodução com o Coletivo Hyperion. Considerando as necessidades do filme e a sua imprevisibilidade, no momento da criação da primeira versão do orçamento e montagem financeira do projeto, optou-se por contabilizar duas semanas de rodagens, cuja logística se assemelharia a uma residência artística nos locais de rodagem. Também nesta fase foi definido qual o equipamento a requisitar na Escola das Artes, sendo o restante material utilizado para as rodagens dos próprios membros da equipa. A opção de utilizar uma câmara e objetiva próprias, bem como o tripé e o gravador de áudio, contribuiu não apenas para a estética do filme, devido às características do equipamento, mas também para a liberdade e autonomia durante o processo de produção e rodagem do projeto. Neste sentido, desde a primeira versão do orçamento do filme, considerou-se o valor da estadia da equipa nos diferentes locais de rodagem, das deslocações e da alimentação como o conjunto de despesas mais considerável.

No início do ano letivo de 2022/2023, o projeto foi, então, submetido a pitch para obter financiamento do Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA), através da Universidade Católica Portuguesa, e do Instituto Português do Desporto e Juventude (IPDJ), através do Coletivo Hyperion. Num primeiro momento, foi entregue o dossier de pré-produção ao júri externo, convidado pela Escola das Artes para a avaliação dos candidatos a financiamento do presente ano, e no dia 20 de janeiro de 2023 o projeto foi apresentado. No dia 6 de fevereiro de 2023, dos oito projetos apresentados, *Nunca estive tão perto* ficou em segundo lugar na ordem definida pelo júri e foi, então, financiado pelo ICA com a totalidade do valor pedido à instituição na montagem financeira (650€). De seguida, o projeto foi apresentado aos membros do Coletivo Hyperion, tendo sido também enviado o respetivo dossier. Aprovado para financiamento, *Nunca estive tão perto* recebeu, mais uma vez, a totalidade do valor pedido para cobrir as despesas de produção e pós-produção (500€). Finalmente, considerando ainda a montagem financeira (tabela 3), acabou por não se concretizar nenhuma parceria com hotéis e restaurantes para estadia e alimentação durante as rodagens, devido principalmente à curta permanência e distância dos locais de rodagem em relação ao previsto.

Ainda, com a falta de antecedência entre a data de confirmação de rodagem, por parte dos indivíduos responsáveis pelos lugares, e a data de início da mesma, contribuiu também para que não fosse possível obter uma resposta e aprovação de apoio financeiro em tempo útil. Contudo, a duração da rodagem exterior aos locais de residência da equipa foi mais curta do que o previsto inicialmente, pelo que não foi necessário recorrer à totalidade do financiamento disponibilizado pelo IPDJ (figura 22), ficando este disponível para um maior apoio à pós-produção do filme.

Considerando, por fim, a temática do filme e o apoio da empresa de Carlos Jerónimo, todos os locais captados, após contactados, se revelaram recetivos a uma pequena equipa de rodagem. Destes fazem então parte a Câmara Municipal de Tomar, responsável pela Igreja de São João Baptista (figura 23), a própria Fundação de Sinos de Braga e a Paróquia de Tenões, em Braga. O Parque Biológico de Gaia, não tendo respondido ao e-mail com o pedido formal para a filmagem das aves de rapina, permitiu a filmagem quando abordado no local, compreendendo que se tratava de um projeto académico que em nada iria perturbar a imagem da reserva, nem o bem-estar dos animais.



INSTITUTO DO CINEMA
E DO AUDIOVISUAL

ORÇAMENTO - DESPESAS

Below Line				
RUBRICA	PREVISTO (1)	REALIZADO (2)	DESVIO (3)=(1)-(2)	OBSERVAÇÕES
	Valor	Valor	Valor	
8 VIAGENS, ESTÁDIAS E TRANSPORTES	1 050,00 €	0,00 €	0,00 €	
8.1 Viagens	200,00 €	0,00 €	0,00 €	valor para um carro
8.1.2 Realizadora	100,00 €	0,00 €	0,00 €	
8.1.3 Equipa Técnica	100,00 €	0,00 €	0,00 €	
8.3 Alojamento	850,00 €	0,00 €	0,00 €	valor para duas pessoas
8.3.1 Hotéis	500,00 €	0,00 €	0,00 €	5 dias de rodagens (duas pessoas)
8.4 Refeições	350,00 €	0,00 €	0,00 €	5 dias de rodagens (três pessoas)
10 MEIOS TÉCNICOS	170,00 €	0,00 €	0,00 €	
10.6 Consumíveis	40,00 €	0,00 €	0,00 €	Pilhas, marcadores, etc.
10.7 Outros (especificar)	130,00 €	0,00 €	0,00 €	valor para dois discos (Disco Externo Toshiba 2TB Canvio Basics 2.5" USB 3.0)
15 SEGUROS E DIVERSOS	50,00 €	0,00 €	0,00 €	
15.2 Publicidade e promoção	50,00 €	0,00 €	0,00 €	cartazes, postais, etc.
17 IMPREVISTOS (até 5% do total do orçamento)	55,00 €	0,00 €	0,00 €	4% do total do orçamento
Total Parcial:	1 270,00 €	0,00 €	0,00 €	
Total:	1 325,00 €	0,00 €	0,00 €	

Tabela 2.
Orçamento de
Nunca estive tão perto

Montagem Financeira

Tipologia	Valor	OBSERVAÇÕES
Valor pedido ao financiamento do ICA	650,00 €	
Fundos Próprios	500,00 €	
Outros fundos (especificar)	175,00 €	Parceria com hotéis e restaurantes para estadia e alimentação durante as rodagens
Montagem Final	1 325,00 €	

Tabela 3.
Montagem financeira
de Nunca estive tão perto

The screenshot shows a web form for the PAAJ (Programa de Apoio ao Audiovisual em Portugal) application. The form is titled '1. Caracterização geral' and includes sections for:

- 1. Designação: VI
- 2. Ligação ao PNJ: 2.2. Integra Tema - Chave do Plano Nacional de Juventude (checked)
- 2.2.1. Qual?: Ambiente
- 3. Objectivos gerais: Produção de obra cinematográfica, encabeçada por uma realizadora jovem.
- 4. Objectivos específicos e descrição de metas ou resultados a alcançar para cada um:
 - Viabilização de rodagem cinematográfica e respectivo processo de pós-produção;
 - Sensibilização para o património material do toque dos sinos portugueses, pelo registo audiovisual das diferentes composições tocadas nas igrejas portuguesas;
 - Sensibilização para a preservação da tradição sineta portuguesa através do registo audiovisual do trabalho dos sineteiros tocadores e fabricantes de sinos, bem como o registo dos encontros para sensibilização e formação da comunidade e de futuros jovens sineteiros portugueses;
 - Dinamização cultural de territórios do Interior de Portugal (Bragá, Vila do Conde, Tomar, entre outros a definir), pelo registo audiovisual e posterior divulgação da obra concretizada em...

Figura 22.
Candidatura online de *Nunca estive tão perto* (ainda com o título provisório - VI) ao IPDJ



Figura 23.
Rodagem na torre sineira da Igreja
de São João Baptista, em Tomar,
no dia 22 de março de 2023

III.1.6 - Realização

A materialização cinematográfica de *Nunca estive tão perto* e da sua atmosfera particular, dominada pelo ruído dos lugares em transformação, foram fruto de uma estreita ligação entre a direção de fotografia, a direção de som e a montagem. Partindo de um exercício contemplativo, como fundação para a criação dos planos e sequências narrativas, juntamente com as imagens e os sons imaginados aquando da escrita da sinopse, o projeto foi apurado ao longo dos 8 meses de rodagem e produção.

Em busca de um tempo suspenso, de periferias rurais e da spectralidade do toque dos sinos, a primeira versão da sinopse longa do projeto foi escrita a partir de um território específico: a união de freguesias de Vilar e Mosteiró. Neste sentido, num primeiro momento, a sinopse e a descrição de ação do filme apenas contemplavam o largo da Igreja de Vilar, com sinos automáticos, e o interior de uma torre sineira, onde ainda se praticasse o toque manual dos sinos. Esta sinopse longa foi-se, então, metamorfoseando ao longo do tempo e a *shot list* (ver anexo 6.1. *Dossier de Pré-Produção*) que lhe correspondia contava já com novos lugares sem, no entanto, sair do território de Vilar e Mosteiró. Através deste exercício definimos o contexto temporal do filme, cuja narrativa se iria desenrolar ao longo de um dia, com a madrugada e o crepúsculo como forças dominantes. A partir deste documento, que contemplava já algumas das imagens capturadas nas sessões de *repérage* acompanhadas de câmara de filmar, começamos a montagem e, conseqüentemente, o apuramento narrativo do filme. Aqui, à semelhança da sinopse, previu-se também a captação de um sineiro a praticar o toque manual dos sinos, com especial foque nos seus gestos. Contudo, com o surgir de novos elementos que não estavam previstos inicialmente, como a fundição de novos sinos e a obra na igreja de São João Baptista, em Tomar, a *shot list* passou para segundo plano e a experimentação através da montagem foi a estratégia escolhida. Este momento terá sido também fundamental para perceber como recorrer à linguagem cinematográfica para tornar coerente um conjunto de lugares e ações tão distantes. Uma vez mais, o mote terá sido a distância: olhar de perto, ao mesmo tempo que se está longe. Consideramos, portanto, que a realização e autoria do filme está perfeitamente dependente do trabalho de montagem e direção de fotografia.

III.1.7 - Direção de Fotografia

Considerando a natureza do projeto, a metodologia da direção de fotografia parte de um exercício de observação prolongada da paisagem e do recurso exclusivo à luz natural e disponível nos lugares, mesmo quando em espaços interiores. Desta forma, para a captação da paisagem e de lugares como o largo da igreja, a escolha da hora do dia e a espera pelas condições meteorológicas ideais foram fundamentais. Neste sentido, os planos com chuva, previstos na *shot list*, teriam de ser os primeiros a captar e os planos banhados pelo sol teriam de esperar até à primavera. Assim, escolheu-se o anoitecer e a noite para simular a alvorada e a subexposição dos interiores para que, no momento da montagem, se revelassem como o continuar do amanhecer, mesmo tendo sido gravados durante a tarde. No interior da fábrica de fundição de sinos, durante o processo de fundição, também não seria permitido a utilização de equipamentos extra à câmara e ao material de captação de som, por questões de segurança (figura 24). Deste modo, procurou-se recorrer ao encadeante metal líquido como fonte principal e realçar o alto contraste desta súbita e violenta fonte de luz em relação ao ambiente que a rodeia (figura 25). Também durante a extensa fase de rodagem se procurou que em cada plano captado estivesse presente uma qualquer fonte de luz direta, um reflexo ou um ponto de maior claridade que iria contribuir para um diálogo entre a luz e as sombras.

Para a criação de uma atmosfera simultaneamente suspensa e em transformação, optou-se, então, pela dominância das sombras em relação à luz. Nas periferias rurais, estes são os momentos de maior atividade humana, onde as fábricas começam a trabalhar e os lugares são pontuados por momentos de alta intensidade de tráfego de quem parte e de quem chega das cidades. Observando estes lugares, compreendemos que há um véu que os cobre, cujo adormecimento entorpece a visão, pois neles é evidente a ausência de um presente vivido e a presença de um elo entre a obsolescência do passado e do futuro. A existência deste véu latente terá sido uma das principais motivações para a utilização de uma objetiva *zoom* com fungos e, portanto, também ela obsoleta e improfícua. Esta característica adere à imagem uma neblina e um brilho particulares, que em muito se aproximam ao modo como a luz é registada na película. Ainda, os reflexos de luz que entram no enquadramento através desta objetiva, criam um conjunto de artefactos (figura 26), por vezes com manchas que se assemelham a padrões

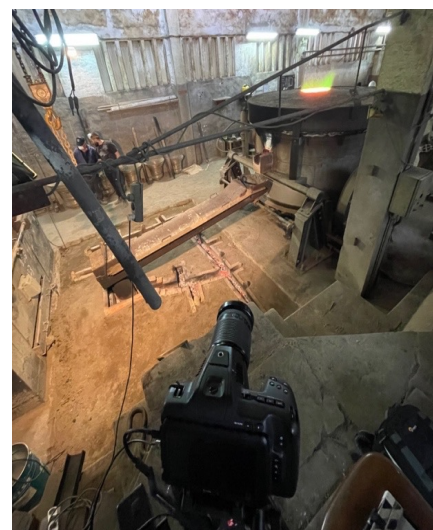


Figura 24.
Rodagem da fundição dos sinos,
em Braga, no dia 23 de março
de 2023



Figura 25.
Rodagem da fundição dos sinos,
em Braga, no dia 23 de março
de 2023

geométricos, que podem tornar a imagem bizarra e fantástica, pela sua evidente manipulação no momento da captura.

Contudo, considerando também que a objetiva é pouco luminosa e que a maior parte dos planos do filme terão sido capturados em situações de baixa luminosidade, foi necessário aumentar o ISO, o que resultou no aumento do grão digital. Por fim, com vista a responder ao carácter sensorial que se pretendia dar ao filme, optou-se também por aumentar a velocidade do *shutter*, o que, em determinadas situações, tornou os movimentos arrastados. Esta característica é particularmente evidente nos planos da fundição dos sinos, nomeadamente das faúlhas (figura 27), que se pretendia que fosse um momento especialmente hipnotizante.

Por último, a escala de planos escolhida manteve-se constante ao longo das rodagens, predominando os planos gerais, conjuntos e de pormenor (figura 28). Para a captação destes planos a câmara seria montada a uma distância considerável, para que a aproximação aos objetos fosse mecânica, isto é, com o recurso à teleobjetiva. Como pretendido, os objetos dos diferentes planos foram comprimidos, resultando numa ilusão de que tudo está pretensamente próximo. Ainda, tendo sido já definido o formato 4:3, todos os planos foram captados com uma *overlay* na câmara utilizada, uma Black Magic 6K Pro, que permitiu a construção de uma composição o mais próxima possível do quadro final.

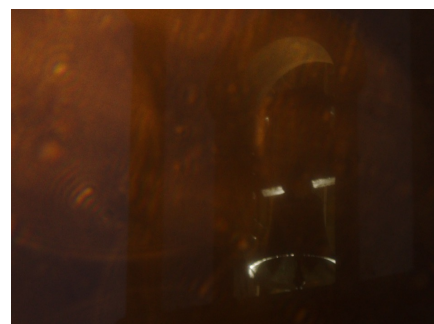


Figura 26.
Fotograma de *Nunca estive tão perto* (2023), Francisca Dores

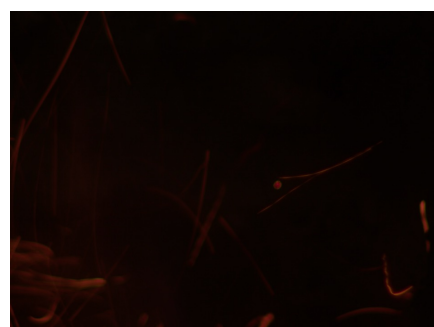


Figura 27.
Fotograma de *Nunca estive tão perto* (2023), Francisca Dores



Figura 28.
Fotograma de *Nunca estive tão perto* (2023), Francisca Dores

III.1.8 - Direção de Som

Considerando a natureza do projeto, a composição sonora do filme será um dos elementos que mais evidencia as características de uma paisagem em transformação. O motor dos aviões, das máquinas agrícolas, dos carros e caminhões e até o ruído dos barcos preenche a atmosfera sonora de lugares aparentemente intocados pela urbanização. Em 2021, Henrik Ferrara escreve o *Manifesto dos Ruídos*, que pensa a transformação dos lugares e das paisagens sonoras. Este texto acompanhou a produção do filme até ao momento de desenho e mistura de som.

A proposta para o desenho de som terá, então, como base um evidente contraste entre o que é visto e o que é ouvido: a imagem de uma paisagem natural e manipulada (como um campo ou o conjunto de eucaliptos que compõe uma bouça) poderá ser confrontada com a saturação de sons urbanos e industriais. A paisagem sonora do filme será, neste sentido, composta por camadas distintas, que se tornam mais ou menos presentes dependendo da cena e da natureza das imagens, o que permitirá, em determinados momentos, tornar o som mais aveludado, menos próximo do aspeto verosímil do filme, sem que, no entanto, se desconecte por completo do real. Esta intenção poderá ser mais evidente, por exemplo, em planos com uma menor luminosidade, onde a própria amplitude sonora é também diminuída, tornando-se menos intensa, permitindo assim que certos sons sejam colocados em primeiro plano e que se tornem, portanto, mais evidentes e presentes na realidade sonora (tais como a chuva, os pássaros, os cães, e até sons metálicos, subtis, que associamos, intuitivamente, aos sinos).

O trabalho da distância, através do som, é também um elemento fundamental para a curta-metragem. Neste sentido, procurar-se-á compreender como ressoam os sinos em diferentes intervalos espaciais. O latir dos cães, bem como os restantes ruídos urbanos e industriais, serão também manipulados espacialmente com base na distância, ora aproximando-se, ora afastando-se, de modo a criar uma viagem sonora sensorial ao longo dos planos fixos do filme. Nestes momentos, poderá ser também necessário criar um momento de pausa na intensidade da atmosfera sonora criada, um silêncio que se faz ouvir apenas através de uma paisagem sonora menos saturada. Por fim, a passagem do tempo dos momentos de espera será discretamente marcada de por um conjunto de sons percussivos. Consideramos, aqui, o som dos passos de alguém que caminha nas ruas de paralelo, de algum objeto que, pela força do vento, colide com outro, o som de gotas de água, entre outros.

III.1.9 - *Repérage*

Durante os momentos de *repérage*, optou-se por três estratégias distintas: fazer-se acompanhar da câmara de filmar, de fotografar ou realizada através de uma visita virtual. A *repérage* acompanhada de câmara de filmar foi realizada em lugares familiares e cujas características seriam já conhecidas. A familiaridade com estes lugares permitiu, assim, o foco na experimentação e exploração estética dos mesmos, recorrendo ao material e definições a utilizar nas rodagens do filme. Estes momentos de *repérage* e simultânea rodagem foram realizados em todas as localizações de Vilar (figura 29), desde o largo da igreja até à paisagem agrícola, e no Parque Biológico de Gaia, numa fase já tardia do projeto. Também na primeira visita à paróquia de Tenões a equipa se fez acompanhar do equipamento de rodagem, de modo a poder ensaiar pontos de vista e enquadramentos, prevenindo assim a imprevisibilidade e espontaneidade do momento de rodagem do toque manual dos sinos e da festa popular de Santa Eulália, que aconteceu cerca de um mês depois da primeira visita. Quanto à visita à Fundação de Sinos de Braga, na *repérage* a equipa fez-se acompanhar de uma câmara de fotografar de modo a estudar a luz do espaço e os enquadramentos possíveis, dentro das limitações do funcionamento habitual da empresa. Por fim, devido a evitar custos de produção extra, a equipa não se deslocou a Tomar a fim de realizar uma *repérage* presencial. Através da ferramenta *Google Street View*, procurou-se compreender a arquitetura e as limitações do lugar em questão. Ainda, a equipa dirigiu-se ao local de rodagem com algumas horas de antecedência, com a finalidade de ensaiar o posicionamento e os movimentos de câmara.

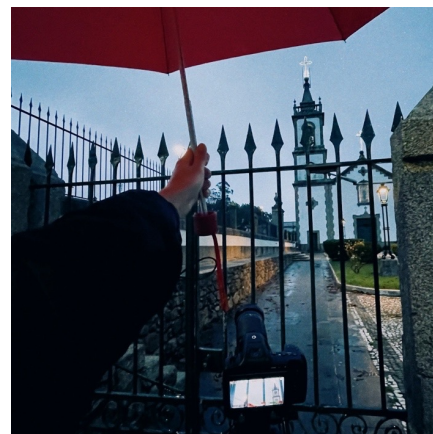


Figura 29.
Repérage na Igreja de Vilar,
novembro de 2022

III.2 - Produção: os Lugares

A escolha dos lugares para *Nunca estive tão perto* foi basilar para a materialização audiovisual das sensações pretendidas. Neste sentido, e considerando o largo da igreja e a sua respetiva torre sineira como lugares primários, de onde parte e acaba a narrativa, a procura pelo lugar ideal foi acompanhada de diversos momentos de espera. Ferramenta fundamental para o exercício da contemplação, a espera poderá proporcionar um olhar e uma escuta atentos. Espera-se que algo aconteça, que a chuva comece ou pare de cair. Espera-se pelo nevoeiro ou pelas máquinas agrícolas. Nestes momentos era também possível observar a metamorfose da cor das paredes, com a transformação da luz ao longo do dia, os ponteiros do relógio que pesadamente tombavam de minuto a minuto, a tonalidade alaranjada que tudo pintava, quando, automaticamente, se acendiam os candeeiros. Este cenário em particular deveria apresentar as típicas marcas do tempo, sem que por isso revelasse sinais de degradação. Este lugar deveria aproximar-se mais de um lugar invisível, repleto de latências ainda por descobrir, do que de uma ruína, de um lugar abandonado ou esquecido. Refletindo sobre o território que circunscreve a torre sineira e os restantes lugares ainda por descobrir – tais como a fábrica de Fundição de Sinos, em Braga, a Igreja de São João Baptista, em Tomar, e a pequena freguesia de Tenões – compreendemos que existiu também um certo conjunto de elementos fundamentais para a imaginação e posterior concretização da atmosfera cinematográfica. Destes elementos fazem, então, parte as florestas de eucaliptos parasitas e altamente inflamáveis – as “árvores do abandono” (Baldaia & Camargo, 2017) –, os aviões que ruidosamente rasgam o céu, as ruas desniveladas pelos paralelos de granito, as cinzentas fábricas e armazéns, os campos de monoculturas cuja única finalidade é a alimentação do gado, entre outros.

III.2.1 - Diário de Rodagens

As rodagens de *Nunca estive tão perto*, como já referido, começaram em novembro de 2022 e terminaram no mês de junho de 2023. Contudo, este não foi um processo ininterrupto, mas profundamente marcado por intervalos de tempo onde as imagens captadas eram montadas e surgia uma nova versão do filme. Ainda, esta gestão do tempo de rodagem e a sua distribuição temporal permitiu captar momentos alusivos a cada uma das estações do ano. A sensação de passagem do tempo, no contexto de uma curta-metragem, alude assim a um longo período de tempo onde tudo permanece suspenso.

O primeiro momento de rodagem, que durou no total 5 dias, decorreu entre os dias 20 de novembro e 22 de dezembro. Durante este período foram captados todos os planos do largo e da torre sineira da Igreja de Vilar, em Vila do Conde, que correspondem atualmente ao início e final do filme. De seguida, no dia 19 de fevereiro, também na localidade de Vilar, foram captadas as máquinas agrícolas a devastar os campos à noite, correspondentes à sequência inicial de planos noturnos. Aqui, pode-se observar o nevoeiro que lentamente preenche uma rua vazia, a paisagem agrícola, também coberta por uma neblina e o frio tom azulado do inverno. Para estes dois primeiros momentos de rodagem seria, então, fundamental captar imagens da chuva e do nevoeiro. De modo a concretizar a atmosfera imaginada para o filme, por questões meteorológicas, estas foram das primeiras imagens captadas.

O segundo momento de rodagem decorreu durante o mês de março de 2023, com a visita à Igreja de São João Baptista, em Tomar, que estaria em estado de finalização das obras de recuperação, e à Fundação de Sinos de Braga, pronta a fundir um conjunto de novos sinos. Nos dias 21 e 22 de março, a equipa deslocou-se, então, a Tomar, com o objetivo de captar a colocação dos sinos na torre sineira. Aquando do momento de rodagem, optou-se por recolher uma quantidade generosa de paisagens sonoras do local de obras, alguns planos da equipa de conservação e restauro, bem como dos sinos embalados, à espera de subida para a torre. No segundo dia, embora os sinos já estivessem prontos a ser içados, sucedeu-se uma espera de cerca de cinco horas até ao início deste movimento. Em poucos minutos, a grua eleva o sino médio que, com o apoio de correntes metálicas em roldanas puxadas manualmente, entra por fim na torre. No dia 23 de março, a equipa seguiu em direção a Braga, para captar o momento em que o metal líquido seria vazado para os moldes com a forma e as inscrições de novos sinos. Neste local, por motivos de segurança, durante o momento em que o metal é derramado, a equipa teve de ocupar dois lugares fixos. Por este motivo, a ação foi gravada sempre da mesma perspetiva.

A captação do toque manual dos sinos e das festas de Santa Eulália, na freguesia de Tenões, em Braga, correspondem ao terceiro momento de rodagem. Esta fase decorreu durante o mês de maio de 2023, nos dias 3 e 8 e do dia 20 a 21, respetivamente. No primeiro dia, compreendemos que não seria possível gravar em cima da torre, do ponto de vista do sineiro, Augusto Brandão. Por este motivo, a torre sineira foi captada de diferentes perspetivas, que poderiam ser futuramente utilizadas como planos de corte. No dia 8, a equipa foi apresentada a Estér Brandão, esposa de Augusto, que também pratica, atualmente, o toque manual dos sinos.

Durante cerca de 20 minutos, Augusto e Estér tocaram os sinos (figura 30). Durante este reduzido intervalo, foram, então, captadas sequências contínuas a partir de diferentes perspetivas. Neste dia, foi também realizada uma entrevista gravada ao casal, com o objetivo de aproximação entre a equipa e os mesmos, a partir da

qual surgiu o convite para a captação das festas populares de Santa Eulália, a decorrer do dia 19 a 21 de maio do presente ano. Com a expectativa de captar o toque dos sinos com a presença da comunidade, a equipa voltou a dirigir-se a Tenões para testemunhar dois dias de festa. Contudo, devido à imprevisibilidade horária do toque dos sinos no referido contexto, não foi possível voltar a capturar o toque manual dos sinos de forma satisfatória em relação à linguagem já estabelecida para o filme. Assim, a equipa optou por se focar na presença da comunidade e no visível contraste entre ruas anteriormente vazias e agora preenchidas de rostos, fumo, velas e os clarões dos morteiros que violentamente anunciavam a procissão.

O último momento de rodagem de *Nunca estive tão perto* decorreu no mês de junho de 2023 e teve início em Vilar, Vila do Conde. Após a montagem de uma das últimas versões do filme, considerou-se que, na ligação entre o toque manual dos sinos e o regresso à paisagem crepuscular, faltava um elemento de transição entre cenas. Numa das sessões de tutoria com o Ben Rivers, tutor externo do projeto, e, posteriormente, com Daniel Ribas, orientador, compreendeu-se que este espaço vazio poderia ser ocupado pela presença de um animal que, assim como as paisagens do filme, nos devolve o olhar. Por esse motivo, foram realizadas filmagens nas ruas de Vilar, com a longa espera por gatos ou cães de rua encarassem a câmara de filmar e, portanto, em última instância, o espectador. No entanto, esta presença, quando incluída na montagem, fez-se sentir negativamente, revelando-se desconectada do todo. Mais tarde, com o habitar diário da paisagem de Vilar no mês de junho, foi tomada a decisão de captar uma coruja, mocho ou bufo. O mocho-galego (*athene noctua*) é uma das espécies facilmente detetáveis em zonas rurais, incluindo a união de freguesias Vilar e Mosteiró (figura 31). Por aqui habitam inúmeros exemplares, sendo que em junho será o último mês do ano em que é possível observar as crias fora do ninho.

Apesar da sua abundância, a captação destas pequenas aves revelou-se extremamente desafiante e, por esse motivo, a equipa optou por visitar o Parque Biológico de Gaia, nas freguesias de Avintes e Vilar de Andorinho, em Vila Nova de Gaia. Por fim, no dia 27 de junho de 2023, correspondente ao último dia de rodagem, foi captado um conjunto de imagens de diferentes mochos, corujas e bufos.



Figura 30.
Estér Brandão toca os sinos, imagem capturada durante a rodagem de *Nunca estive tão perto*, em Tenões, Braga, no dia 8 de maio de 2023

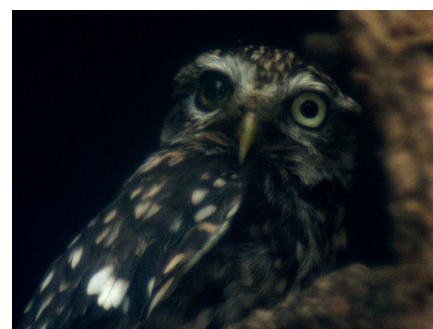


Figura 31.
Mocho-galego (*athene noctua*) do Parque Biológico de Gaia, imagem capturada aquando da *repérage* ao local.

III.3 - Pós-produção: as Comunidades

A escolha dos lugares para *Nunca estive tão perto* foi basilar para a materialização audiovisual das sensações pretendidas. Neste sentido, e considerando o largo da igreja e a sua respetiva torre sineira como lugares primários, de onde parte e acaba a narrativa, a procura pelo lugar ideal foi acompanhada de diversos momentos de espera. Ferramenta fundamental para o exercício da contemplação, a espera poderá proporcionar um olhar e uma escuta atentos. Espera-se que algo aconteça, que a chuva comece ou pare de cair. Espera-se pelo nevoeiro ou pelas máquinas agrícolas. Nestes momentos era também possível observar a metamorfose da cor das paredes, com a transformação da luz ao longo do dia, os ponteiros do relógio que pesadamente tombavam de minuto a minuto, a tonalidade alaranjada que tudo pintava, quando, automaticamente, se acendiam os candeeiros. Este cenário em particular deveria apresentar as típicas marcas do tempo, sem que por isso revelasse sinais de degradação. Este lugar deveria aproximar-se mais de um lugar invisível, repleto de latências ainda por descobrir, do que de uma ruína, de um lugar abandonado ou esquecido. Refletindo sobre o território que circunscreve a torre sineira e os restantes lugares ainda por descobrir – tais como a fábrica de Fundição de Sinos, em Braga, a Igreja de São João Baptista, em Tomar, e a pequena freguesia de Tenões – compreendemos que existiu também um certo conjunto de elementos fundamentais para a imaginação e posterior concretização da atmosfera cinematográfica. Destes elementos fazem, então, parte as florestas de eucaliptos parasitas e altamente inflamáveis – as “árvores do abandono” (Baldaia & Camargo, 2017) –, os aviões que ruidosamente rasgam o céu, as ruas desniveladas pelos paralelos de granito, as cinzentas fábricas e armazéns, os campos de monoculturas cuja única finalidade é a alimentação do gado, entre outros.

III.3.1 - Montagem

A montagem de *Nunca estive tão perto* foi um processo gradual que teve o seu início no mês de dezembro de 2022, a partir das primeiras imagens captadas em Vilar, e terminou no final do mês de junho, cerca de uma semana depois do último dia de rodagens. Optou-se por um período de montagem extenso, acompanhando a produção do filme e, inevitavelmente, a sua construção narrativa através de um método tendencialmente experimental. Sempre que surgiam imagens, após um determinado período de rodagem, a montagem era alterada de forma a incluir as novas paisagens sonoras e visuais. Esta etapa, acompanhada por Daniel Ribas, Ben Rivers e João Braz, como consultor artístico do projeto, foi alvo de diversas metamorfoses. Poder-se-á assemelhar a montagem do projeto à cidade de Leónia, de Italo Calvino, que se “refaz a si própria cada dia que passa (...)” (Calvino, 2010, p. 123) Contudo, ao contrário de Leónia que se refaz do lixo que produz, *Nunca estive tão perto* reconstrói-se dos fragmentos de lugares e de comunidades que vão surgindo ao longo do tempo. Estas imagens, provenientes de lugares e espaços temporais distintos, unem-se, então, para a criação de uma atmosfera que pretende remeter para a suspensão inerente à transformação das zonas periféricas.

Com o sino como elemento central, que pontua a narrativa e estabelece a ligação entre os diferentes tempos e momentos, a curta-metragem começa e termina com a escuridão da noite. Neste sentido, o mote para a montagem foi o constante regresso ao sino, enquanto símbolo máximo do domínio do tempo e das comunidades (figura 32). Também nesta fase, optamos por recorrer à inscrição, em latim, presente no sino que se eleva até à torre sineira, para a introdução do filme. Esta inscrição, traduzida por Marta Sicurella, fotógrafa e investigadora no Instituto Politécnico de Tomar, e pelo professor doutor Manuel Ramos, diretor do departamento de Estudos Portugueses e de Estudos Românticos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, remete para a aparição de Cristo a Constantino, para que este aceitasse a religião cristã como sua. O que mais nos atraiu nesta inscrição, contudo, foi a personificação do sino, que, consciente de si, reclama: “Eu sou um sino.”

Ainda, a partir de referências como as curtas-metragens de Sergei Loznitsa, o cinema de Gürcan Keltek, de Chantal Akerman, de Andrei Tarkovsky e ainda de Theodoros Angelopoulos, o ritmo da montagem

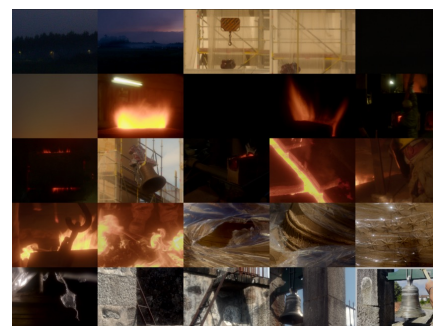


Figura 32.
Teste de sequência de montagem a partir de fotogramas das imagens captadas em momentos de rodagem e de *repérage*, maio de 2023

foi lentamente apurado e adequado à suspensão inerente das imagens capturadas. O tempo de cada plano corresponderá, assim, ao tempo que se considera necessário para que cada imagem revele um pouco de si. Tomando, então, como exemplo a célebre cena da elevação da mão, com o dedo indicador partido (figura 33), do filme *Landscape in the Mist* (1988), de Theo Angelopoulos, escolhemos incluir o plano de sequência do sino, que é içado pela grua até à torre, mantendo a duração original do seu movimento, isto é, sem cortes.

No decorrer dos seis meses de montagem do filme, destacam-se dois momentos fundamentais das tutorias externas com Ben Rivers e João Braz. Num primeiro momento, quando a montagem apenas contemplava as paisagens de Vilar, a elevação do sino e a fundição, permanecia uma sensação de incoerência estética e narrativa dos diferentes elementos e lugares captados. De modo a encontrar um sentido de harmonia entre as imagens e momentos captados, Ben Rivers sugeriu que a forma do sino fosse o elemento aglutinador. A coesão entre imagens, mesmo que díspares, começou a ser então apurada através de uma procura pela forma do sino. Este pensamento permaneceu até à montagem do último plano que, sucedendo o toque de dois sinos semelhantes e quase simétricos, apresenta duas corujas-do-mato (*strix aluco*) como que em espelho. Após os primeiros dias de rodagem em Tenões e reunidas, por fim, as imagens do toque manual dos sinos, surge, então, uma nova versão da montagem. Nesta versão, momentos como a fundição, a ascensão e o toque manual dos sinos apresentavam-se de uma forma linear e extremamente narrativa. Na fundição, podiam-se observar as diferentes etapas, entre as quais a preparação do metal, a limpeza da superfície dos moldes, o vazamento, a combustão de desperdícios de madeira para manter a alta temperatura e, por fim, a limpeza dos respiros. Quando a grua içava o sino, podia-se também observar as diferentes etapas, desde o momento em que o mesmo está no chão até que está prestes a entrar dentro da torre. O mesmo sucede com o toque dos sinos, cuja cena contemplava a simulação de uma subida à torre sineira. A sequência destes planos colocava em pormenor cada um dos movimentos, fragmentando cada uma das cenas. Esta fragmentação, não estando presente nas restantes sequências do filme, resultou também numa certa discrepância no ritmo até então apurado. A necessidade de o filme não detalhar as diferentes cenas terá sido, então, uma importante observação de João Braz para o trabalho da montagem. Assim, a partir desse momento, a cada uma das cenas passou a corresponder um número mínimo de planos, como será o exemplo do toque manual dos sinos que passou a estar contido num único plano.

A vontade e o desafio de materializar um conjunto de sensações, provenientes de um lugar ou conjunto de lugares, esteve, então, na fundação

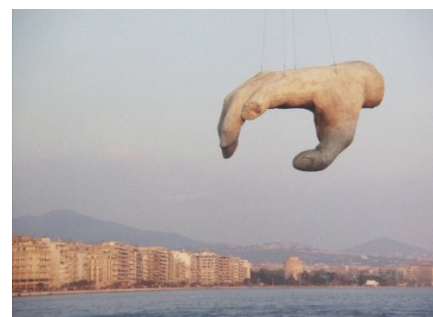


Figura 33.
Fotograma de *Landscape in the Mist* (1988), Theodoros Angelopoulos, a principal referência para a sequência da ascensão do sino

de uma autoimposição de um limite de 20 minutos para a duração do filme. Para este efeito, as primeiras versões de montagem, que integravam sequências de longa duração dos vários momentos narrativos, foram maturadas de forma a compreender qual a sua importância narrativa. Ainda, também nesta fase recorremos a um ritmo de montagem lento, através da utilização de um número reduzido de planos para cada cena. Esta opção permitiu, ainda, manter a sensação de, nestes lugares, o tempo demora a passar, mesmo que a duração da sequência respetiva seja menor, em relação ao *rough cut*. Esta simplificação das cenas foi importante não apenas para a duração e o ritmo do filme, mas também para o trabalho da narrativa através da montagem. Inicialmente, a sequência na fundição consistia no registo quase integral do momento capturado (figura 34), com apenas alguns cortes entre os gestos dos artesãos. Contudo, após verificar que, narrativamente, o objetivo do filme não seria pensar a indústria sineira, mas sim as metamorfoses dos lugares e das comunidades, optou-se por reduzir esta cena a apenas alguns planos representativos de momentos-chave deste movimento (figura 35).

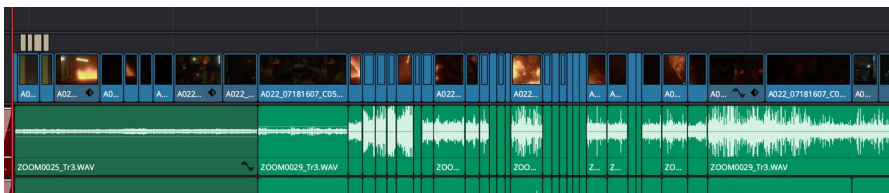


Figura 34. Sequência da fundição, na 9ª versão do *rough cut* de *Nunca estive tão perto*

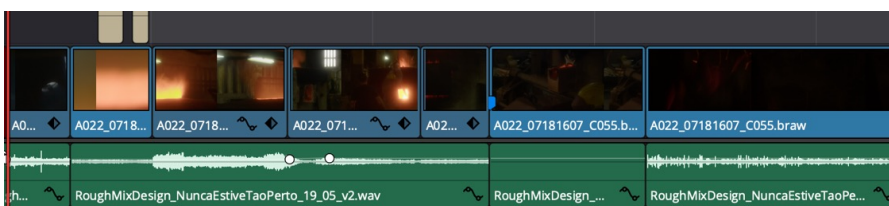


Figura 35. Sequência da fundição, na versão final da montagem de *Nunca estive tão perto*

Do mesmo modo que referimos a cena na fundição, em Braga, podemos também dar como exemplo, para o trabalho de apuramento narrativo e do ritmo do filme, cenas como as obras na Igreja de São João Baptista, em Tomar, e a romaria na freguesia de Tenões. Em cada uma destas sequências, foram retiradas imagens que as tornariam mais extensas, mas que, ao mesmo tempo, nos afastavam do propósito do filme. Neste sentido, podemos verificar que, através de um trabalho de apuramento da montagem, a versão final da montagem conta, então, com 16 minutos e 18 segundos.

III.3.2 - Desenho e Mistura de Som

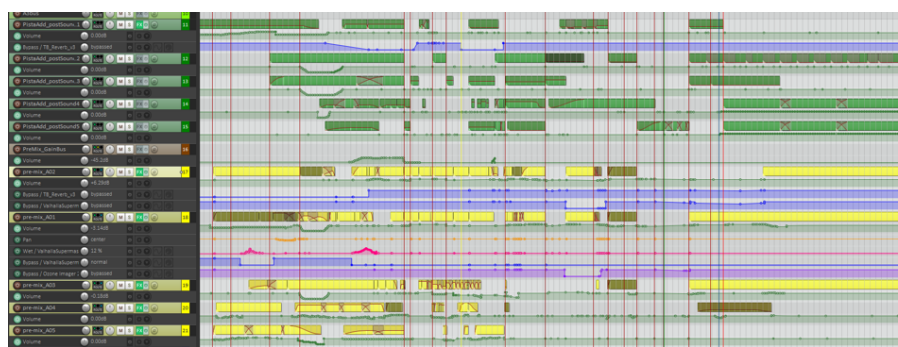


Figura 36.
Captura de ecrã da versão final do desenho de som de *Nunca estive tão perto*, realizado no *software Reaper*

Considerando as expectativas já enunciadas no subcapítulo *Direção de Som*, a metodologia para o desenho de som do filme passou pela procura (entre os áudios captados durante as rodagens, o arquivo pessoal de Henrik Ferrara, e bibliotecas de som *online*) por um conjunto de sons que complementasse as paisagens sonoras correspondentes a cada uma das cenas. Para além da integração de sons captados, em momentos como a cena na fundição e as cenas em Vilar, foram criados, pelo Diretor de Som, áudios sintetizados alusivos à atividade fabril e *drones* que se aproximam do som do vento, respetivamente. Por último, de modo a intensificar a dimensão onírica do plano das faúlhas, também na cena da fundição, foi acrescentado um conjunto de sons de saxofone, entre os quais se podem distinguir as chaves e o sopro de notas reverberantes e intervaladas, tocadas por Miguel Serrão Pereira. Deste modo, o silêncio constante das paisagens passou a ser pontuado pelo som dos carros e dos indivíduos que passam pelas ruas invisíveis, dos aviões que regularmente deixam o seu rasto no céu e das máquinas agrícolas que trabalham pela noite dentro. Nas cenas de maior intensidade sonora, nomeadamente da fundição e das obras de recuperação da Igreja São João Baptista, como já referido, foram também acrescentados sons da mesma natureza (figura 36), de modo a tornar as respetivas paisagens sonoras mais profundas. Ainda, no momento em que o sino é elevado pela grua foram acrescentadas diferentes camadas remetentes ao momento em que este está já dentro da torre sineira, destacando-se o som de correntes metálicas, apoiadas em roldanas e puxadas manualmente.

Após uma primeira exibição de *Nunca estive tão perto*, no contexto dos *Industry Screenings 2023*, do festival Curtas Vila do Conde, a equipa

compreendeu que o filme estaria demasiado próximo da tela e, portanto, distante do espectador. Neste sentido, numa tentativa de aproximar o universo do filme aos corpos que habitam a sala de cinema, a mistura de som foi desenhada em sistema *surround* – 5.1. Através do contributo criativo de Henrik Ferrara, Ricardo M. Vieira e José Lobo, todas as paisagens sonoras circunscrevem o interior da sala do cinema, aproximando a experiência cinematográfica de um cinema tendencialmente sensorial. Também neste sentido, foram trabalhadas as panorâmicas dos sons dos elementos que visivelmente atravessam o enquadramento. Posteriormente, foi também desenhada uma versão *stereo* do filme, adaptada do sistema 5.1, de modo a sonorizar o *screener*, essencial para a fase de distribuição do filme que se seguiria após o término da sua pós-produção.

III.3.3 - Cor

As filmagens de *Nunca estive tão perto* foram captadas no *codec Blackmagic RAW*, de modo a permitir uma maior versatilidade no momento da correção de cor do projeto. Assinada por Vasco Trábulo Bäuerle, a cor do filme é caracterizada pelos tons vibrantes e por uma estética que, também devido à objetiva utilizada e formato de imagem escolhidos, em muito se aproxima da película. Foi, contudo, elaborada uma versão provisória da correção de cor do filme para a montagem do filme, de modo a aproximar a imagem do resultado. Aqui, foram trabalhados os contrastes e foi acrescentado um filtro de grão analógico, simulando a textura da película de 16mm. Nesta fase, o projeto foi acompanhado, numa sessão de tutoria, pela colorista Jennifer Mendes que contribuiu, principalmente, para a resolução de problemas relacionados com a sobre-exposição de algumas das imagens. Destas imagens fazem parte os planos do metal líquido, na cena da fundição, o céu da torre sineira em contraluz no momento do toque manual dos sinos e, por fim, o primeiro plano da cena da procissão das velas, onde o candeeiro de rua apresentava uma auréola de tonalidade diferente na mancha de luz. A resolução destas aberrações cromáticas passou pela dessaturação da cor nas zonas de maior intensidade luminosa, bem como o desfoque das áreas com menos informação. Por fim, a cor do último plano do filme, originalmente com uma tonalidade esverdeada, foi alterada para um tom laranja, de modo a aproximar esta imagens dos planos precedentes.

Na etapa final da correção de cor do projeto, Vasco Bäuerle contava já com uma referência visual concreta da estética visual pretendida e com algumas soluções para a resolução dos referidos problemas de exposição. Neste sentido, a versão final da correção de cor do filme apresenta uma maior saturação nas cores, nomeadamente nos vermelhos, amarelos e azuis, um filtro de simulação de película de 16mm, e um menor contraste nos negros, que se aproximam agora a um cinza-escuro. Foi também aplicado um estabilizador de imagem ao plano do sino suspenso, de forma a corrigir alguma da instabilidade do movimento de câmara, e uma ferramenta de *sky replacement* para a correção do céu no plano da torre sineira de Tenões (figuras 37 e 38). Por fim, nas imagens noturnas que apresentavam um grão digital bastante acentuado, foi aplicado um filtro de redução de ruído de modo a atenuar esta característica presente, nomeadamente nas zonas de médias e baixas luzes.



Figura 37.
Fotograma de *Nunca estive tão perto*, em formato *RAW* e sem correção de cor



Figura 38.
Fotograma de *Nunca estive tão perto*, na versão final da correção de cor

III.4 - Reflexões

Se no início estavam os sinos, no momento da conclusão do projeto prevaleceram os lugares e a comunidade. *Nunca estive tão perto* substitui, então, *VI*, título do filme-embrião e alusivo às seis badaladas que iniciam o dia, que se focava apenas num lugar e na relação do toque dos sinos com o tempo e a espera. A metodologia de produção do projeto permitiu que este se abrisse a um novo conjunto de possibilidades e, conseqüentemente, à sua metamorfose narrativa e, principalmente, conceptual. Consideramos, também aqui, que a simultânea investigação sobre a espera, a montagem e a construção dos lugares terá constituído uma condição determinante na transformação conceptual do filme. Este será um filme que se refaz e que se sobrepõe ao filme idealizado. Será também neste sentido que consideramos *Nunca estive tão perto* como um híbrido entre o género documentário e o cinema experimental. De modo a abraçar todos estes elementos, a linguagem cinematográfica procura privilegiar as sensações, desconstruir os lugares e elevar o sino a protagonista do filme. No decorrer do projeto, a dimensão narrativa perdeu, então, a sua importância e foi ultrapassada pelo valor formal, atmosférico e sensorial dos lugares.

Através deste projeto, foi também possível compreender que o toque dos sinos, inicialmente encarado unicamente como um trabalho do tempo, é também, e principalmente, um trabalho com a comunidade. Quando o sino, ou o conjunto de sinos, é tocado manualmente, a comunidade dos lugares (onde, apesar da proximidade a uma grande cidade, a industrialização ainda não chegou) fica alerta. Por este motivo, considerou-se fundamental estabelecer uma relação de diferença entre o toque automático e manual dos sinos, mesmo que ambos sejam responsáveis pela militarização do tempo e, conseqüentemente, da própria comunidade. Ainda que aparentemente surda em relação ao som das badaladas, a comunidade de uma cidade-mundo não poderá ser indiferente a um constante lembrar de que o tempo passa. O habitante das cidades-mundo permanece, muitas vezes, num estado de ansiedade permanente em relação ao minuto ou à badalada que vem a seguir, enquanto nostalgicamente recorda o minuto que passou. Reconhecendo este conjunto de características nos lugares e comunidades cruzados no período de produção da curta-metragem, considerou-se fundamental materializar uma visão que habitava o espaço entre a inquietação do futuro e o saudosismo do passado. A procura por uma linguagem que privilegia o carácter sensorial do cinema partiu, então, da necessidade de exteriorizar este confronto de sensações, próprio da contemporaneidade.

Contudo, considera-se importante reconhecer que a exploração narrativa e sensorial do projeto através da estreita relação da montagem com a rotação apenas é possível quando reunido um conjunto de condições específicas. A disponibilidade temporal e do equipamento utilizado será, então, uma das mais importantes condições para este tipo de abordagem. Um projeto dependente do aluguer de material e da contratação de recursos humanos terá, inevitavelmente, de se sujeitar a uma gestão do tempo mais rigorosa, sob pena do orçamento disponível poder ser ultrapassado. Refletindo sobre a natureza do projeto e os recursos disponibilizados, considera-se que esta terá sido a metodologia indicada. Apenas deste modo o filme se tornou, de certa forma, autónomo no percurso a seguir.

CONCLUSÕES

Este projeto incidiu sobre a análise dos lugares em transformação, e respeitantes comunidades, cujo problema central se focou na necessidade de compreender o conjunto de metamorfoses, bem como as suas respetivas consequências, inerentes a uma necessidade progressista do ser humano. Dentro deste contexto, a questão que acompanhou toda a investigação prendeu-se com o pensamento sobre os lugares, o tempo e a sua relação com a comunidade, através de uma prática cinematográfica que pretendeu materializar uma sensação, ou conjunto de sensações, proveniente da exploração da interseção destes conceitos.

Neste sentido, o cruzamento da informação com o estudo de caso do filme *O Movimento das Coisas* (1985), de Manuela Serra, foi fundamental para o enriquecimento pessoal e criativo, para o apuramento investigativo do capítulo *O Toque dos Sinos, a Espera Contemporânea, o Território e a Comunidade* e ainda para o aprimorar da prática artística da curta-metragem *Nunca estive tão perto*, cujo processo de trabalho foi descrito no capítulo homónimo.

Importa, agora, examinar as principais ideias na origem e desenvolvimento deste trabalho, e o que se deixa por consolidar para o futuro relativamente ao pensamento sobre os lugares onde as comunidades estão latentes ou aparentemente ausentes.

No capítulo correspondente ao estado da arte, verificamos que a espera constitui um ponto de partida para melhor compreender a passagem do tempo, as comunidades e até mesmo o território. Colocamos em questão o território, enquanto lugar que se distingue pela sua transformação e humanização. Neste sentido, pudemos refletir, que estará completamente dependente da presença humana, que nele se instala e deixa a sua marca. Constatamos que as comunidades contemporâneas estão preenchidas de momentos de espera, que por sua vez, revelam a individualidade nos corpos. A partir do pensamento de autores contemporâneos, como Zygmunt Bauman, Hannah Arendt, Andrea Köhler, John Berger, Jonathan Crary, Jeff Malpas R. Murray Schafer e Italo Calvino, assim como da poética de autores como Rainer Maria Rilke, Walt Whitman e Walter Benjamin, problematizamos, então, o peso da globalização nos lugares e comunidades.

No capítulo correspondente ao processo de trabalho e produção da curta-metragem *Nunca estive tão perto*, refletiu-se sobre os conceitos, anteriormente explorados e enunciados, para a criação de um objeto-filme, coeso na sua linguagem e naquilo que pretende comunicar sobre as metamorfoses e as formas contemporâneas de habitar o mundo. Neste sentido, concluímos que a escuta e observação ativas das paisagens e das comunidades, através dos diferentes exercícios de contemplação e de espera, que acompanharam as fases de pré-produção e produção do filme, contribuíram largamente para que os lugares se fragmentassem em diferentes intervalos narrativos do mesmo.

Verificou-se, de uma maneira geral, que o imediatismo e o anular das distâncias, despertado pela modernização e pela globalização, impregna-se nas comunidades e nos lugares. Ao mesmo tempo, apurou-se que as paisagens sonoras constituem um elemento fundamental para a compreensão das metamorfoses e da natureza dos lugares. Através das relações de distância e de proximidade para com os lugares, foi possível verificar, não apenas que o mundo se encontra num estado de contração, mas também que a paisagem tem a capacidade de devolver o olhar que lhe é imposto. Podemos, então, considerar que esta devolução poderá instigar o espectador, que se vê refletido nos lugares e comunidades apresentados, a entrar num estado meditativo sobre as metamorfoses contemporâneas.

Outros aspetos a considerar para o futuro prendem-se com o aprofundar de uma pesquisa sobre o cinema

etnográfico, designadamente português, bem como a sua proximidade com os lugares. Neste sentido, cresceu o desejo de aprofundar a obra de António Reis e Margarida Cordeiro, *Glória* (1999), de Manuela Viegas, e ainda *Retrato de Inverno de uma Paisagem Ardida* (2008), de Inês Sapeta Dias, como materializações que ficaram por explorar na ocasião desta investigação. Embora exterior ao contexto do cinema português, considera-se relevante pensar, no futuro, também a obra de Jessica Sarah Rinland, nomeadamente a relação que estabelece com a distância e o estudo da imposição e consequente transformação humana sobre os lugares e os animais.

Para finalizar, considera-se que esta investigação contribuiu para alongar a problemática do olhar contemporâneo e da relação de poder que o ser humano estabelece em relação à paisagem. Porém, reconhecemos que a mutação das comunidades está também implícita na transformação global do mundo e contribui não apenas para a descaracterização dos lugares, mas também para a perda das suas próprias qualidades distintivas. Novas questões de investigação se revelam, assim, importantes de considerar no futuro: O que distingue o cinema etnográfico de um cinema geográfico? Como podemos definir o cinema que, partindo de um estudo etnográfico evidente, tem como ponto central os lugares onde a comunidade se encontra ausente e altamente individualizada

BIBLIOGRAFIA

- Alloa, E., Didi-Huberman, G., Rancière, J., Mitchell, W. J. T., Bredekamp, H., Belting, H., Coccia, E., Nancy, J.-L., Mondzain, M.-J., & Boehm, G. (2010). *Pensar a Imagem* (R. Dias, Ed.; Issue 1980). Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Alonso, P. I. (2022). A Metacidade. *Electra* 18, 33–42.
- Arendt, H. (2001). *A Condição Humana*. Relógio D'Água.
- Arendt, H. (2021). *Poemas*. Sr Teste.
- Augé, M. (2016). *Não Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade* (4a). Letra Livre.
- Augusto, C. A. (2016). *Sons e Silêncios da Paisagem Sonora Portuguesa*. Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Bachelard, G. (2014). *The Poetics of Space*. Penguin Group.
- Baldaia, B., & Camargo, J. (2017, June 23). *Por que razão é preciso travar o eucalipto?*
- Bauman, Z. (2012). *Liquid Modernity*. Polity Press.
- Benjamin, W. (2018). *Imagens de Pensamento* (2a). Assírio & Alvim.
- Benjamin, W. (2020). *Sonhos*. Sr Teste.
- Berger, J. (2018a). *Entretanto*. Antígona Editores Refractários.
- Berger, J. (2018b). *Modos de Ver*. Antígona Editores Refractários.
- Berger, J. (2020). *Porquê olhar os animais?* Antígona Editores Refractários.
- Calvino, I. (2010). *As Cidades Invisíveis*. Dom Quixote.
- Crary, J. (2018). *24/7 - O Capitalismo Tardio e os Fins do Sono*. Antígona Editores Refractários.
- Deleuze, G. (2016). *Cinema 1 — a imagem-movimento* (Les Editio). Editora Brasiliense S.A.
- Deleuze, G. (2020). *Cinema 2 — a imagem-tempo*. Documenta.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2020). *Rizoma* (2a). Documenta.
- Foucault, M. (2021). *Vigiar e Punir*. Edições 70.
- Gil, J. (2005). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções: Estética e Metafenomenologia* (2a). Relógio D'Água.
- Kafka, F. (2011). *O Processo*. Livros do Brasil.
- Köhler, A. (2021). *O Tempo que Passa: Um Ensaio sobre a Espera*. Guerra & Paz.
- Maia, T. (2016). *O Olho Divino: Beckett e o Cinema*. Documenta.
- Malpas, J. (2022). Redescobrir o Campo. *Electra* 18, 77–88.
- Mondzain, M.-J. (2015). *Homo Spectator: Ver, fazer ver* (1a). Orfeu Negro.
- Nicholson, B. (2020, August 4). Uncertain countries: rethinking the landscape film at Frames of Representation 2018. *Sight&Sound*. <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/festivals/frames-representation-2018-landscape-documentaries>
- Rilke, R. M. (2005). *O Livro das Imagens*. Relógio D'Água.
- Rilke, R. M. (2019). *O Livro da Pobreza e da Morte* (3a). Livraria Snob.
- Sartre, J.-P. (2021). *O Ser e o Nada: Ensaio de Ontologia Fenomenológica*. Edições 70.
- Schafer, R. M. (1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Turning of the World*. Destiny Book.
- Whitman, W. (2003). *Folhas de Erva*. Assírio & Alvim.

FILMOGRAFIA

Akerman, C. (1993). *D'Est.*

Keltek, G. (2017). *Meteorlar.*

Loznitsa, S. (2000). *Polustanok.*

Serra, M. (1985). *O Movimento das Coisas.*

VI.

ANEXOS

VI.1 - Ficha Técnica

Ano de Produção: 2023

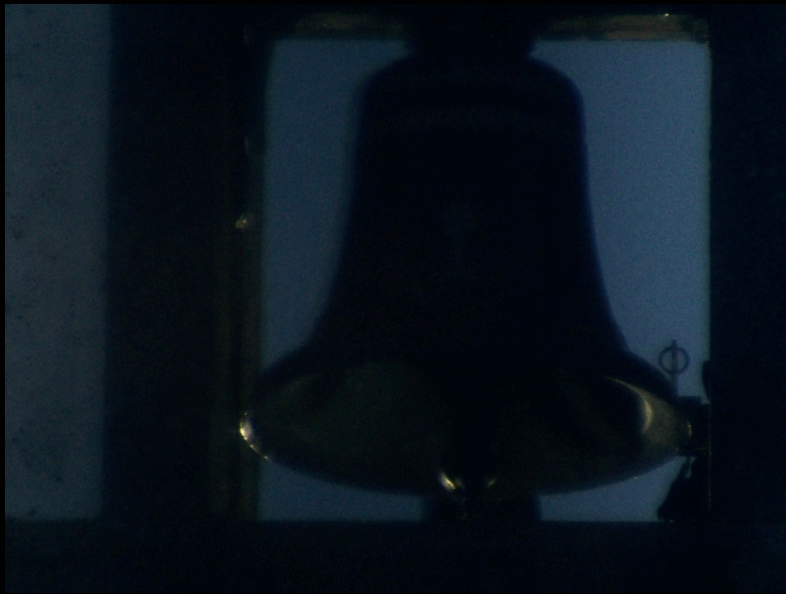
Duração: 16 minutos e 18 segundos
Género: Documentário experimental

Formato: 4:3
Som: *Stereo e Surround 5.1*
Cor

VI.2 - Dossier de Pré-produção

VI

Dossier de Pré-Produção



Francisca Dores

*Projeto Final
Mestrado em Cinema
Escola das Artes UCP 2022-23*

Índice

I. Realização	4
Ficha Técnica	5
Nota de Intenções	6
Sinopse	8
<i>Storyline</i>	8
Tratamento	9
<i>Découpage</i>	10
<i>Shot List</i>	10
O Sineiro-fantasma	14
Referências Visuais	15
II. Produção	21
Equipa	22
<i>Repérage</i>	24
Previsão Orçamental	31
Cronograma	32
III. Cinematografia	33
Tratamento Estético	34
Equipamento	35
IV. Direção de Som	36
Paisagens Sonoras	37
Equipamento	38
IV. Apêndice	39
Exercícios	40
Diário de Projeto	52

I. Realização

Ficha Técnica

Ano de Produção: 2022/2023

Duração: 20 minutos

Género: documentário experimental

Formato: 4:3

Som: stereo

Cor

Nota de Intenções

VI é uma curta-metragem que pretende, através de um registo documental, e de carácter sensorial, re-imaginar um lugar e uma espera em transformação. As comunidades contemporâneas são ilusões de núcleos de conforto e segurança, onde o individual é substituído pela crença de um sentido de pertença ao mundo, a algo maior, a um lugar global e instantaneamente acessível independentemente do tempo e espaço. O toque dos sinos das igrejas, será agora um lamento que apela a uma espera coletiva e à presença dos corpos das comunidades surdas. A experiência do tempo tem-se tornado cada vez mais privada e as badaladas que assinalam as horas são mascaradas pelo ruído da paisagem em transformação.

Segundo o pensamento de Zygmunt Bauman, compreendemos que, na modernidade, a mudança é a única permanência e a incerteza a única certeza. (Bauman, 2012, p. viii) . Neste sentido, consideramos que as fronteiras físicas entre lugares, como o campo e a cidade, estão cada vez mais ténues, isto é, que existem apenas numa latência. Esta relação desligada, remeterá, assim, para um tempo em que as cidades estavam circunscritas por muralhas que demarcavam fisicamente a separação entre cidade e campo. Segundo o pensamento de Jeff Malpas, com o desaparecimento funcional das muralhas desaparece também o lugar físico onde é possível fazer a distinção concreta entre o fim da cidade e o início do campo. Malpas conclui também que “o processo de urbanização se expandiu de tal maneira para o exterior que o próprio campo está já urbanizado - que foi já ele mesmo capturado pelos tentáculos da cidade.” (Malpas, 2022, p. 78)

Nas periferias rurais, marcadas, então, por uma urbanização cada vez mais evidente e que se faz sentir pelo fumo das fábricas, o cheiro nauseabundo da indústria do leite e da carne, o som dos aviões, dos carros e camiões, os sinos ainda tocam e fazem-se ouvir de hora a hora. Aqui, não conseguimos deixar de ouvir o sineiro, de sentir a presença latente do seu corpo na torre, como se em cada uma das igrejas pudéssemos encontrar um sineiro fantasma, mestre dos gestos invisíveis. A memória do sineiro vive através do sino, que, por sua vez, estabelece um elo entre o passado e o presente. Ouvimos as suas mãos a puxar as cordas, a sua respiração, a sua espera. Mesmo que o sineiro tenha sido substituído por um qualquer mecanismo automático, é ele quem vemos ao ouvir os sinos tocar. Sem partitura ou texto, o sineiro toca. O som, entranhado no gesto, é uma repetição.

O intervalo do sineiro-fantasma é feito não apenas pelo ato de puxar as cordas, mas também pela espera do momento certo. Esperamos, então, pelas badaladas, e o sineiro pelas horas. Ao longo de um dia, observamos o sineiro a trabalhar. Destes momentos, surgem imagens de espera que revelam a semelhança dos gestos em momentos diferentes. Restamos, então, esperar pelo som das badaladas. Será este o poder das imagens de espera, o de despertar uma expectativa que não termina, como se a imagem tivesse a capacidade de entrar num sono profundo que apenas nós, espectadores, conseguimos pacientemente observar?

Através do som, inevitavelmente, assistimos à transformação dos lugares, à impaciência da espera pelo tempo e à preservação do gesto. Assim, o trabalho do sineiro não se fica pelo assinalar do tempo e o aprimorar do toque dos sinos, ele é, sobretudo, um trabalho do tempo e com o tempo. Ao ouvir as badaladas do sino que assinala as horas, no largo vazio de uma igreja inserida num meio rural marcado pela indústria, a sensação que prevalece é a de algo que está na iminência de acontecer. Alguém estará prestes a chegar e a responder ao chamamento do sino que marca o tempo. Mas ninguém aparece, o largo continua vazio e o sino toca para todos e, simultaneamente, para ninguém.

A natureza do projeto será, neste sentido, de caráter sensorial. Pretende-se, assim, acompanhar, através da captura de imagens e sons, a transformação de um lugar que deixou de ser campo, mas que também não é cidade, partindo da presença visual e sonora dos sinos e do seu toque. O cruzamento desta realidade com o cotidiano do trabalho de sum sineiro, enquanto elemento latente que estabelece a ligação entre o que se perdeu e o que ficou, será também fundamental. Por este motivo, procuramos evidenciar um conjunto de ausências, através de um olhar sobre os gestos do sineiro, sobre o intervalo que faz sentir o tempo inerente ao ritual do seu trabalho e, por fim, de lugares aparentemente vazios.

Sinopse

O sol nasce e o ruído dos motores dos aviões rasga o horizonte. Os cães ladram e ouvem-se carros a percorrer ruas aparentemente vazias. Os sinos tocam, ressoando na paisagem. Ouvem-se as fábricas, os barcos e a campainha do metro. Ouvem-se os pássaros e os morteiros. Os bons dias, as bicicletas e os camiões de recolha do leite. Ouvem-se as vacas, as ovelhas e os corta-relvas elétricos. Ouve-se o vento e os tratores que fazem tremer as casas.

Na zona industrial, a máquina CNC faz gritar a pedra, as chapas refletem a luz do meio-dia e as paletes de madeira apodrecem na berma da estrada. Camiões que chegam, outros que partem. Os cães guardam os portões fechados para a hora do almoço. Os pássaros voam, presos nos reflexos das janelas dos armazéns.

O sineiro-fantasma, na torre, toca os sinos, compondo a melodia que marca as 11h30 da manhã. O largo da igreja está vazio. Alguns portões abrem, outros fecham. Ouvem-se os ruídos que preenchem a paisagem rural saturada pela indústria e pela urbanização.

Nuvens negras cobrem o céu. O largo da igreja continua vazio. Um carro chega e pára à porta da igreja. Ouve-se música. Alguém sai, o carro parte. O largo da igreja está vazio. Os sinos tocam. Começa a chover, e as gotas de água escorrem copiosamente pelas campânulas metálicas. Ouvem-se apenas os cães e os passos de quem por ali passa. Pára de chover e as nuvens atravessam a lua crescente.

Story Line

Numa periferia rural em transformação, um sineiro-fantasma espera pelas horas para tocar os sinos. Os sinos tocam, ressoam na ruidosa paisagem, ao mesmo tempo que uma presença latente, no largo da igreja, espera pelo toque dos sinos para saber as horas.

Tratamento

Uma nuvem esconde-se atrás de uma plantação de eucaliptos. O sol nasce por detrás de uma outra. Ouvem-se os sinos a tocar. A primeira luz da manhã ilumina o silêncio do largo da igreja. De vez em quando, ouve-se o latir longínquo dos cães, os aviões e os pássaros.

Os candeeiros de rua desligam-se. Momentos depois, as portadas das casas rangem, ao abrir, deixando entrar os primeiros raios de luz, as roçadoras fazem-se ouvir e os camiões fazem tremer as casas.

Dentro da torre sineira, já pintada pelo sol que se ergue no céu, ouvem-se os passos arrastados e reverberantes do sineiro que sobe as escadas. As paredes da torre estão marcadas por pequenas fissuras e manchas de humidade realçadas pelo tom amarelado da luz da manhã. O sineiro acaba de subir as escadas. Começa a tocar os sinos, puxando as cordas, em êxtase. Os sinos balançam de um lado para o outro e o sineiro toca, por fim, as badaladas que assinalam as dez horas da manhã.

Na zona industrial, os corpos operam as máquinas. Nas traseiras dos edifícios e na berma das estradas, podem-se observar aglomerados de lixo. Dentro dos armazéns, a cacofonia da indústria sobrepe-se às vozes de quem trabalha. As janelas dos contentores refletem o céu.

No largo da igreja, alguém olha para a torre e espera, impaciente, pelo toque nos sinos.

Os sinos tocam. Uma melodia anuncia as onze horas e trinta minutos da manhã.

Uma massa de nuvens negras cobre o céu. Os candeeiros de rua estão ligados e a luz amarelada que projetam no chão ilumina o vazio do largo da igreja. Ouvem-se os aviões, os barcos e o metro. Ouve-se o latir longínquo dos cães. Ouve-se o vento e as folhas das árvores. Ouvem-se as corujas. Começa a chover.

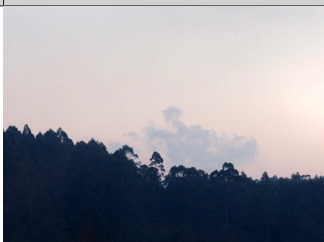
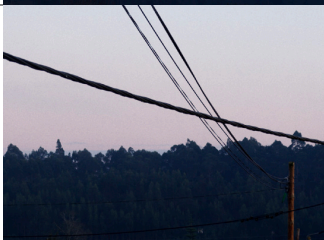


Dentro da torre, o sineiro está sentado, à espera. Olha para o relógio. Toca os sinos. As badaladas anunciam as sete horas da tarde.




À frente do largo da igreja, pára um carro. Ouve-se o motor, a música e os passos de quem dele saiu. Ouve-se uma porta a abrir e a fechar. Por fim, ouvem-se os sinos a tocar, assinalando as onze horas da noite.




Pára de chover, e o céu parece libertar-se da massa de nuvens que o cobria. As pequenas manchas negras, ainda por dissipar, atravessam a lua crescente.






Découpage

Shot List (previsão)

ref.	escala plano	descrição	movimento câmara	perspetiva pov	ambiente	imagem
1.1	PG	Paisagem, os cabos da eletricidade em frente às árvores, as nuvens.	fixa	normal	fim de tarde	
1.2	PG	Poste e cabos de eletricidade com a paisagem no plano de fundo.	fixa	normal	fim de tarde	
1.3	PP	Os cabos eléctricos formam uma trama.	fixa	contrapicado	fim de tarde	
1.4	PG	A janela de uma habitação da localidade	fixa	normal	fim de tarde	
1.5	PC (vários)	As ruas (talvez alguns dos planos com referência visual da igreja).	fixa	normal	fim de tarde	

ref.	escala plano	descrição	movimento câmara	perspetiva pov	ambiente	imagem
2.1	PG	Torre da igreja/capela. Toque dos sinos seguido de um longo silêncio. As luzes de rua desligam.	fixa	contrapicado	amanhecer (escuro)	
3.1	PC	Da janela da torre, o nascer do sol. O sineiro	fixa	normal	amanhecer	
3.2	PP (vários)	Tocar dos sinos (gestos).	fixa	normal	manhã	
3.3	GP	Rosto do sineiro, parcialmente tapado.	fixa	normal	manhã	
4.1	PG	Largo da igreja.	fixa	normal	meio-dia	
4.2A	PP	Torre sineira.	fixa	contrapicado	meio-dia	
4.2B	PP	Torre sineira.	zoom in	contrapicado	meio-dia	
4.3 (?)	GP / PC	O rosto ou sombra de alguém que olha para a torre sineira.	fixa	normal / picado	meio-dia	
4.4 (?)	PP	No largo da igreja, os sinos tocam (pormenor dos sinos).	handheld	contrapicado	início tarde	
5.1	PC	Os camiões e os corpos entram e saem das fábricas.	fixa	normal	início da tarde	
5.2	PC	O pó, os resíduos da madeira e do metal são projetados pelo ar e levitam sobre a rua.	fixa	normal	tarde	
5.3	PM	O lixo industrial apodrece na berma das estradas e em pequenos aglomerados junto às paredes dos edifícios.	fixa	picado ou normal	tarde	
5.4	PM	A máquina CNC corta a pedra, a água escorre pelo chão.	fixa	normal	tarde	
5.5	PP	A luz do final da tarde é refletida nas chapas metálicas que repousam contra a parede dos armazéns.	fixa	normal	fim de tarde	
5.6	PG	A luz de final de tarde banha os armazéns da zona industrial. No plano de fundo, avistam-se os eucaliptos e os pinheiros.	fixa	normal	fim de tarde	
6.1	PG	A torre da igreja, através das grades dos portões.	fixa	contrapicado	fim de tarde	

ref.	escala plano	descrição	movimento câmara	perspetiva pov	ambiente	imagem
6.2	PM	Torre da igreja.	fixa	contrapicado	fim de tarde	
6.3	PP	O sino na torre da igreja.	fixa	contrapicado	fim de tarde	
7.1	PC	Silhueta do sineiro sentado, à espera.	fixa	normal	fim de tarde	
7.2	PP	Mão do sineiro enquanto está sentado.	fixa	normal	fim de tarde	
7.3	GP	Rosto do sineiro enquanto espera.	fixa	fim de tarde	fim de tarde	
8.1	PC	Sineiro toca os sinos.	fixa	normal	anoitecer	
8.2	PP (vários)	Mãos do sineiro e sinos.	fixo	variável	anoitecer	
8.3	GP ou MGP	Expressão do sineiro	fixo	normal	anoitecer	
9.1	PG	Nuvens negras cobrem o céu	fixo	contrapicado	anoitecer	
10.1	PP	Largo da Igreja	fixo	normal	anoitecer	
10.2	PP	Largo da Igreja	fixo	normal ou picado	anoitecer	
10.5	PP	Relógio da torre sineira	fixo	contrapicado	anoitecer	

ref.	escala plano	descrição	movimento câmara	perspetiva pov	ambiente	imagem
10.4	PM	Torre sineira.	fixo	contrapicado	anoitecer	
10.5	PM	Torre sineira	fixo	contrapicado	anoitecer	
11.1	PP	Sino com gotas de água a escorrer.	fixo	contrapicado	noite	
11.2	PP	Sino com gotas de água a escorrer. (mais próximo)	fixo	contrapicado	noite	
12.1	PG	As nuvens negras descobrem o céu e trespassam a lua crescente	fixo	contrapicado	noite	

O Sineiro-fantasma

O trabalho do sineiro não é com o tempo. Em vez disso, o trabalho do sineiro será, para todos os corpos que aguardam o som das badaladas para saber as horas, o tempo em si. É um trabalho que depende da espera, da memória e do gesto. Podemos considerar que esta profissão se está a perder, mesmo nas comunidades mais rurais. Cada vez mais, os sinos das igrejas tocam de forma automática, com o recurso a altifalantes ou motores. Apesar do gesto associado ao toque dos sinos estar a desaparecer, ao mesmo tempo, ele está de tal forma entranhado culturalmente que em cada badalada conseguimos imaginar o sineiro dentro da torre. A ideia de que os sinos tocam sozinhos parece-nos impensável, preferível seria imaginar um fantasma dentro da torre sineira.

Para melhor compreender o trabalho do sineiro e de que forma a sua individualidade será retratada, será realizado um conjunto de entrevistas com o Sr. Carlos Jerónimo, um dos responsáveis pela Associação de Sineiros de Portugal, e de um sineiro (idealmente, da Igreja de Malta, em Vila do Conde, ou de uma igreja de Braga). Estas entrevistas pretendem também ser uma aproximação à sua pessoa, como parte do processo necessário à realização do filme.

Referências Visuais



The Old Believers, Jana Ševčíková (2001)

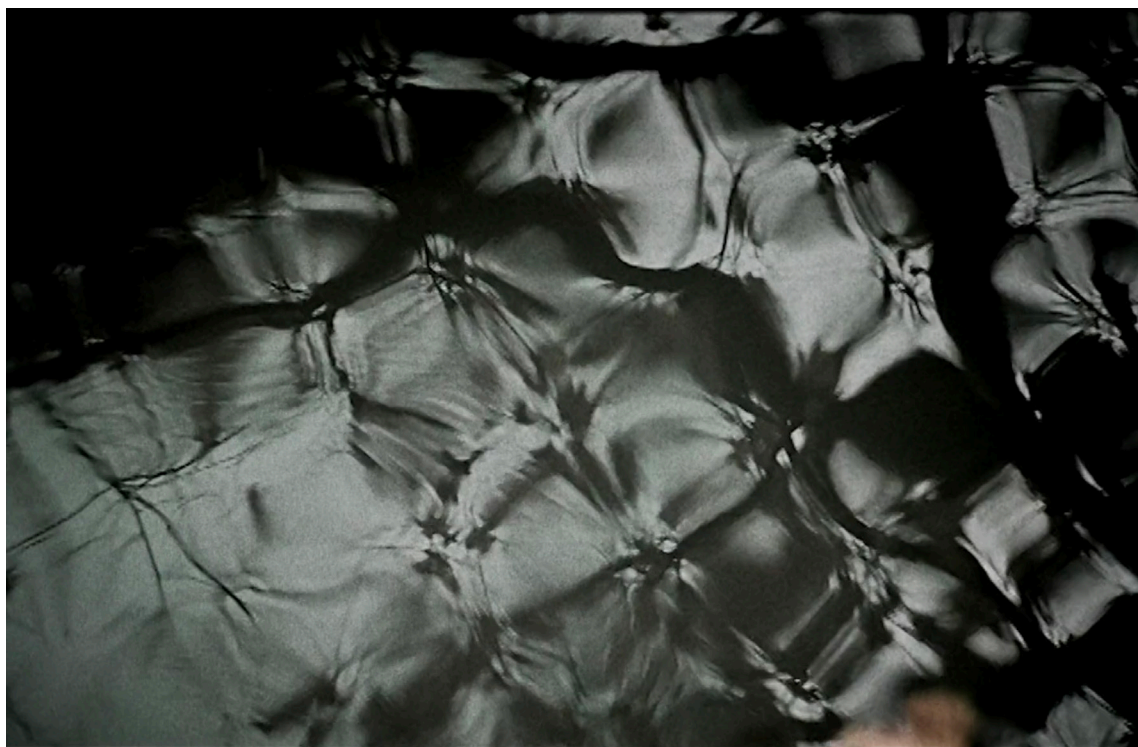




Polustanok, Sergei Loznitsa (2000)

Fazlamesai, Gürcan Keltok
(2011)





Gulyabani, Gürcan Keltek (2018)



The Burning Mountain, Gürcan Keltek (2014)



D'Est, Chantal Akerman (1993)



Polaroids, Andrei Tarkovsky
(1979-1983)



II. Produção

Equipa

Francisca Dores (1998, Porto)
Realização, Direção de Fotografia, Montagem

Francisca Dores é uma autora multidisciplinar com trabalho na área do cinema, da fotografia e da performance e instalação sonora. Estudou Vídeo na Escola Artística Soares dos Reis e Tecnologia da Comunicação Audiovisual, na Escola Superior de Media Artes e Design. Envolvida profissionalmente com o cinema e a fotografia desde 2016, integrou a equipa técnica de festivais de cinema como o Porto/Post/Doc, o Curtas Vila do Conde e o FEST | New Directors New Films Festival. É a autora da curta-metragem “Abel” (2017), com estreia no Porto/Post/Doc, e de “A Viagem das Palavras Não Ditas de Eva” (2018), com estreia no festival Porto Femme International Film Festival. O seu mais recente filme, “How to Be a Candid Woman” (2022), teve a sua estreia no festival Caminhos do Cinema Português. Em paralelo com o seu trabalho na área do cinema, desenvolve também projetos fotográficos e explorações sonoras, sendo um dos membros fundadores do coletivo ORCA (Orquestra de Robots, Computadores e Altifalantes) e membro integrante do coletivo LickSickDick.

Diogo Pinto (2000, Porto)
Direção de Produção

Diogo Pinto é licenciado em Som e Imagem pela Escola de Artes - UCP. Ocupou diferentes cargos em numerosos projectos cinematográficos, tais como realizador, produtor e montador. Produziu a curta-metragem “A nossa casa em chamas”, com estreia na edição de 2021 do festival Curtas Vila do Conde, e co-realizou, montou e foi um dos diretores de fotografia (enquanto membro do Coletivo Hyperion) do filme “Paralympia”, com estreia na edição de 2021 do festival Porto/Post/Doc. Tem também desenvolvido outros projetos ligados à fotografia, com presença em exposições coletivas, encontrando-se presentemente a frequentar o Mestrado em Fotografia na Escola das Artes - UCP.

Henrik Ferrara (1997, Vila Nova de Gaia)
Direção de Som, Desenho de Som

Henrik Ferrara é um músico e autor multidisciplinar sediado no Porto, Portugal. Gravou música original para filmes, peças teatrais e performances, ao mesmo tempo que lança música sob o nome de ATA OWWO, como o álbum “Songs for Green Tea and Peppermint Pope” (2020) ao lado de GUILLIO. Improvisa e actua regularmente com instrumentos electrónicos, sintetizadores e técnicas instrumentais electroacústicas variadas, sendo um dos membros fundadores do coletivo LickSickDick. Constrói os seus próprios instrumentos, como o Crescente, um instrumento de feedback electroacústico, a partir do qual desenvolve uma investigação sobre o tema de novas interfaces para a expressão musical. Para cinema, dirigiu o departamento de som em curtas metragens como “A Odisseia dos Pássaros” (2017), de Fernando Cavaleiro, e “Às vezes sou pessoa às vezes sou dinossauro” (2018), de Rosana Soares, e integrou a equipa de pós-produção áudio nas curtas-metragem “Domus” (2019), de Inês Silva, “A Mind Sang | A Mãe de Sangue” (2019), de Vier Nev.

Repérage



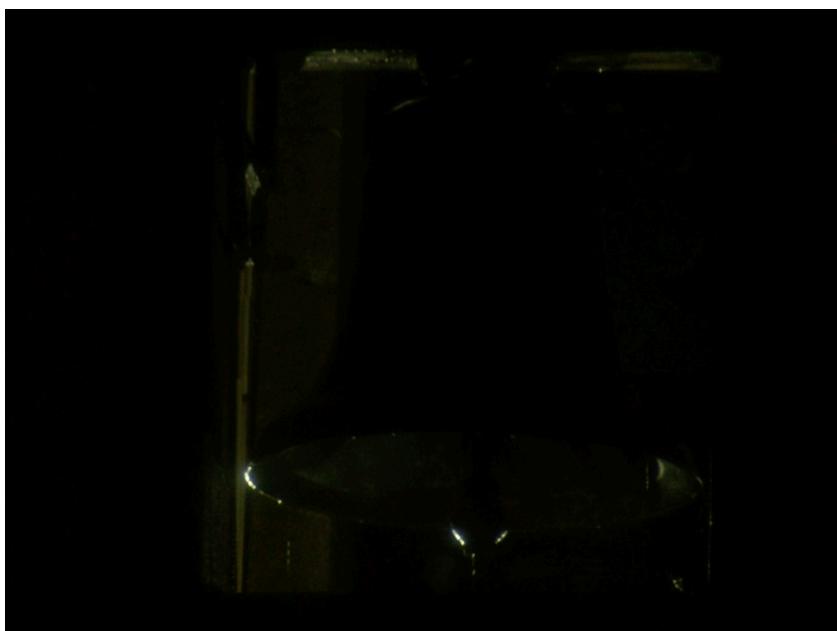
Exterior da Igreja de Vilar





Exterior da Igreja de Vilar





Exterior da Igreja de Vilar



Largo da Igreja, Vilar



Rua paralela à Igreja de Vilar (a cerca de 250m de distância), Vilar



Igreja de Vilar do Pinheiro, vista do largo da Igreja Paroquial de S. Gonçalo, Mosteiró



Exterior da Igreja Paroquial de S. Gonçalo, Mosteiró

Zona industrial de Mosteiró



Zona industrial de Mosteirão



Previsão Orçamental



ORÇAMENTO - DESPESAS

Below Line				
RUBRICA	PREVISTO (1)	REALIZADO (2)	DESVIO (3)=(1)-(2)	OBSERVAÇÕES
	Valor	Valor	Valor	
8	VIAGENS, ESTADIAS E TRANSPORTES	1 050,00 €	0,00 €	0,00 €
8.1	Viagens	200,00 €	0,00 €	0,00 €
8.1.2	Realizadora	100,00 €	0,00 €	0,00 €
8.1.3	Equipa Técnica	100,00 €	0,00 €	0,00 €
8.3	Alojamento	850,00 €	0,00 €	0,00 €
8.3.1	Hotéis	500,00 €	0,00 €	0,00 €
8.4	Refeições	350,00 €	0,00 €	0,00 €
10	MEIOS TÉCNICOS	170,00 €	0,00 €	0,00 €
10.6	Consumíveis	40,00 €	0,00 €	0,00 €
10.7	Outros (especificar)	130,00 €	0,00 €	0,00 €
15	SEGUROS E DIVERSOS	50,00 €	0,00 €	0,00 €
15.2	Publicidade e promoção	50,00 €	0,00 €	0,00 €
17	IMPREVISTOS (até 5% do total do orçamento)	55,00 €	0,00 €	0,00 €
Total Parcial:		1 270,00 €	0,00 €	0,00 €
Total:		1 325,00 €	0,00 €	0,00 €



Montagem Financeira

Tipologia	Valor	OBSERVAÇÕES
Valor pedido ao financiamento do ICA	650,00 €	
Fundos Próprios	500,00 €	
Outros fundos (especificar)	175,00 €	Parceria com hotéis e restaurantes para estadia e alimentação durante as rodagens
Montagem Final	1 325,00 €	

Cronograma

	2021		2022										2023									
	Out	Nov	Março	Abril	Mai	Junho	Julho	Agost	Set	Out	Nov	Dez	Jan	Fev	Março	Abril	Mai	Junho	Julho	Agost	Set	Out
Teoria																						
Seleção Bibliográfica						1*				2*												
Leitura e análise																						
Orientação / sessões																						
Redação & Desenvolvimento																						
Estrutura da dissertação																						
Construção Sumário																						
Revisão Bibliográfica																						
Revisões do Relatório de Projeto																	1*		2*			
Prática																						
Exercícios / Pensamento sobre a Espera																						
Workshops / Residência Artística								NHL					16mm									
Sessões de Tutoria*																						
Pré-Produção																						
Produção / Rodagens A																						
Produção / Rodagens B																						
Pós-Produção																						
Revisão com Orientador																						
Conclusões																						
Distribuição																						
Entrega Final																					dia 7	
Estrutura da defesa																						

NHL (New Hand Lab) residência que resultou na realização de uma curta-metragem que reflete sobre a atividade de um lugar aparentemente adormecido e a preservação através de imagens do gesto implicado na prática têxtil, por sua vez em desaparecimento face às novas tecnologias utilizadas na indústria; pesquisa e experimentação sobre o modo de capturar algo que está a desaparecer.

* a definir

O - versão final do orçamento

III. Cinematografia

Tratamento Estético

VI é uma curta-metragem que tem como ponto de partida um lugar e um som, o dos sinos, para pensar a espera, a transformação dos lugares e a atual perda de um sentido comunitário na sociedade. De modo a retratar visualmente a transformação dos lugares, que, na sua maioria, são lugares globais onde a distinção entre cidade e campo deixou de fazer sentido, propomos a construção de uma paisagem através de pequenos fragmentos do lugar retratado ou de outros com as mesmas características. Neste sentido, a paisagem re-imaginada deverá, através do evidente contraste entre aparentemente natural e urbano, ou industrial, formar um elo entre o passado nostálgico e um presente em transformação.

Este filme propõe-se, então, não apenas como uma preservação de algo que se perde, mas essencialmente como um testemunho das metamorfoses do mundo. Este testemunho, inevitavelmente, despertará nos seus espectadores uma sensação nostálgica associada à perda do campo, um lugar que se liga às memórias de infância. Contudo, procuramos quebrar com a sensação de nostalgia, através de um confronto com a vida urbana e industrial nas periferias, capturando pequenos momentos suspensos e profundamente conectados entre si. Por este motivo, e numa tentativa de melhor fazer sentir a atmosfera do lugar, optamos por utilizar uma objetiva danificada, com fungos, como estratégia para criar uma sensação de coesão visual entre os fragmentos de lugares distintos e com características visuais opostas. Os resultados visuais desta objetiva zoom, com uma distância focal de 28-300mm, o que permite uma grande versatilidade de enquadramentos, próximos ou distantes do assunto, são, essencialmente, a formação de uma neblina e de um brilho particulares na imagem. Deste modo, ainda que subtilmente, a imagem adota um carácter onírico sem que por esse motivo perca a sua verossimilhança. Neste sentido, a atmosfera do conjunto de imagens que escrevem a paisagem, poderá sugerir um lugar em suspensão. Também neste sentido, a montagem do filme servirá o ritmo do lugar captado e construído, procurando, ao mesmo tempo, elevar a sensação de suspensão a ele inerente. Assim, esta será caracterizada por planos longos e sequências de aproximação ao objeto central da curta-metragem: o sino.

Por fim, optou-se pelo formato 4:3, por uma janela de enquadramento mais constricta e que permitirá uma seleção mais cuidada dos elementos da paisagem a serem incluídos na re-imaginação da mesma. Esta opção será, então, fundamental para a construção da paisagem a partir de fragmentos nela existentes, visto que permite um maior foco em determinados pormenores nucleares, sem que estes sejam tão facilmente dominados por detalhes que lhes são externos. Neste tipo de enquadramento, o olho do espectador terá uma menor área para percorrer e explorar, o que significará que existe um maior espaço para a manipulação visual dos elementos reais. Ao mesmo tempo, este formato estará mais próximo das dimensões e proporções de um sino, cujo aspeto formal une e cimenta as diferentes partes da curta-metragem, transformando-as num todo.

Equipamento

Blackmagic Pocket Cinema Camera 6K Pro

Objetiva Vivitar 28-300mm Series One f4.0 a f6.3 (danificada, com fungos)

Bateria V-mount nanlite 14.6V

Suporte de bateria V-mount para tripé

Tripé de vídeo Manfrotto

Disco SanDisk usb-c 1TB

Claquete

IV. Direção de Som

Paisagens Sonoras

Considerando a natureza do projeto, propomos evidenciar a paisagem em transformação através do som. O motor dos aviões, das máquinas agrícolas, dos carros e caminhões e até o ruído dos barcos preenche a atmosfera sonora de lugares aparentemente intocados pela urbanização. Em 2021, Henrik Ferrara escreve o “Manifesto dos Ruídos”, onde evidencia a transformação dos lugares e das paisagens sonoras.

A proposta para o desenho de som do filme terá, então, como base um evidente contraste entre o que é visto e o que é ouvido: a imagem de uma paisagem natural e manipulada (como um campo ou o conjunto de árvores que compõe uma bouça) poderá ser confrontada com a saturação de sons urbanos e industriais.

A paisagem sonora do filme será, neste sentido, composta por camadas distintas, que se tornam mais ou menos presentes dependendo da cena e da natureza das imagens, o que permitirá, em determinados momentos, tornar o som mais aveludado, menos próximo do aspeto verosímil do filme, sem que, no entanto, se desconecte por completo do real. Esta intenção poderá ser mais evidente, por exemplo, em planos com uma menor luminosidade, onde a própria amplitude sonora é também diminuída, tornando-se menos intensa, permitindo assim que certos sons sejam colocados em primeiro plano e que se tornem, portanto, mais evidentes e presentes na realidade sonora (tais como a chuva, os pássaros, os cães, e até sons metálicos, súbtis, que associamos, inevitavelmente, aos sinos).

O trabalho da distância, através do som, é também um elemento fundamental para a curta-metragem. Neste sentido, procurar-se-á compreender como ressoam os sinos em diferentes intervalos espaciais. O latir dos cães, bem como os restantes ruídos urbanos e industriais, serão também manipulados espacialmente com base na distância, ora aproximando-se, ora afastando-se, de modo a criar uma viagem sonora sensorial ao longo dos planos fixos do filme. Nestes momentos, poderá ser também necessário criar um momento de pausa na intensidade da atmosfera sonora criada, um silêncio que se faz ouvir apenas através de uma paisagem sonora menos saturada.

Por fim, para os momentos de espera, propomos a procura por um conjunto de sons percursivos que, discretamente, marcam a passagem do tempo de forma minimamente regular (desde o som dos passos de alguém que caminha, de algum objeto que, pela força do vento, colide com outro, até ao som das gotas de água que caem numa poça).

animais, ventos e naturezas várias; zumbidos de mares, de trânsitos, de multidões, de caminhões; drones, aviões, ambulâncias, bombeiros, patrulhas de polícia; exaustores, motores, engrenagens da cidade, construção, explosões, demolições; músicas sobrepostas, em anúncios, publicidade, estatísticas, relatos; manifestações, os ruídos de remotas celebrações, as chuvas, o aquecimento.

Excerto do “Manifesto dos Ruídos” (2021), Henrik Ferrara

Equipamento

Gravador Zoom H6

Microfones:

Sennheiser MKH 416 + Rycote NTG

Neumann KM-184MT (Par Stereo) ou Oktava MK-012-01 (Par Stereo)

Schoeps MK8

Acessórios:

K&M Stereo bar (uma unidade)

K&M Tripé de microfona (duas unidades)

Cabo XLR de 2 a 3 metros (duas unidades)

Cabo XLR de 5 metros (duas unidades)

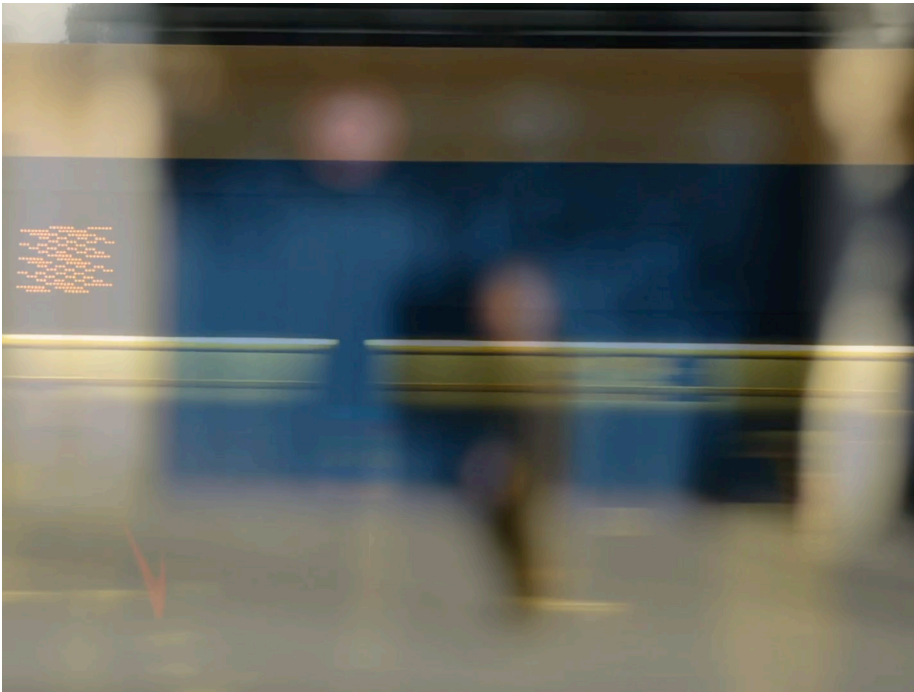
Splitter

V. Apêndice

Exercícios

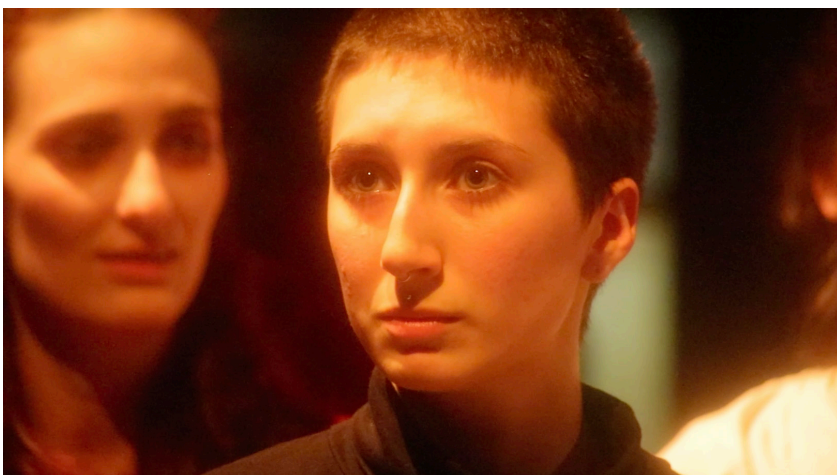


1.



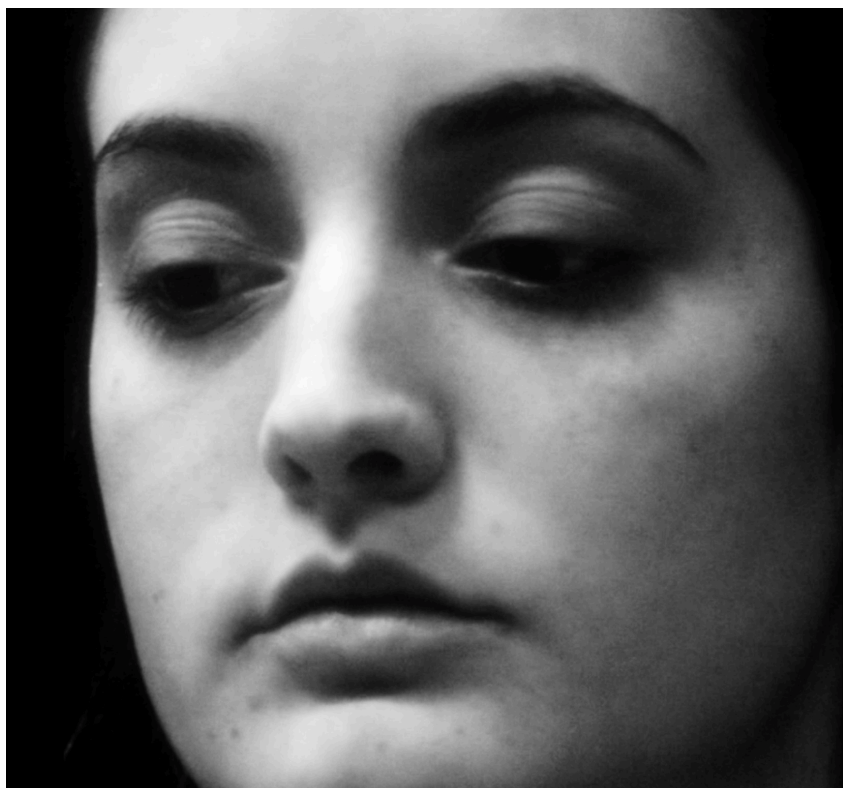
Acontece que os cenários desabam (2021), reflexão sobre o percurso do cotidiano e a suspensão do tempo nos lugares, para a u.c. Projeto I do Mestrado em Cinema, Escola das Artes.

2.



Campo de visão, captação dos rostos em espera, na ESMÁE, num jogo de improvisação, congelados na posição em que ficaram quando o “líder” saiu do seu campo de visão. A intenção deste exercício seria a captação da abstração do jogo, que na maioria das vezes ocorreu alguns minutos após o congelamento.

3.



Na sala de espera, sessão de improviso com a atriz Catarina Chora.



Transcrição da Sessão

1º ficheiro

- [00:00 - 09:09] *Som do filme "Turbulent" (1998), de Shirin Neshat.*
- [07:30 - 07:45] Congela nessa...; mas os teus olhos podem mexer
- [08:30 - 09:00] Imagina que percorres uma sala completamente vazia, mas que de certa forma está preenchida com aquilo que tu estás a ver, que tu imaginas estar a ver nessa sala. (...) És tu quem a preenche.
- [09:20 - 09:54] Podes parar em detalhes dessa sala, imaginando o que a compõe: se são só paredes, se o chão tem uma alcatifa, se tens cadeiras, se há um buraco na parede...
- [10:08 - 11:04] Agora, no centro da sala, há alguma coisa que te chama a atenção e que te intriga, que parece não pertencer. (...) Porque é que não tinhas reparado nela antes? Quem é que a pôs lá? (...) Será que essa coisa está fixa, ou será que ela se mexe?
- [11:53 - 12:02] Podes deixar a coisa ir, pelo seu caminho, e continuar a percorrer a sala.
- [12:07 - 12:15] À procura de uma outra coisa...
- [12:24 - 12:56] Olhas para cima, e agora para a frente, e um pouco à tua esquerda, reparas que, na verdade, esta sala deixou de ser uma sala, e que agora é uma rua.
- [13:05 - 14:46] Leitura de um excerto de "O Medo", de Stefan Zweig, página 78, com pequenas alterações

(nomeadamente repetições de texto para realçar determinados gestos, tal como “não ver já caras, nesta multidão”): “(...) uma rua vazia, onde estás sozinha, mas comesas a ouvir pessoas a aproximarem-se. Uma multidão. Estás no meio da rua, que começa a ser preenchida, mas, a princípio, a rua nada me deu (...)”

[14:52 - 15:40] Leitura de um excerto de “O Medo”, de Stefan Zweig, página 8 (foram suprimidas as referências às “escadas”, para não inserir num novo contexto espacial que afastasse a atriz da imagem mental da rua): “lá fora, esperava o medo (...)”

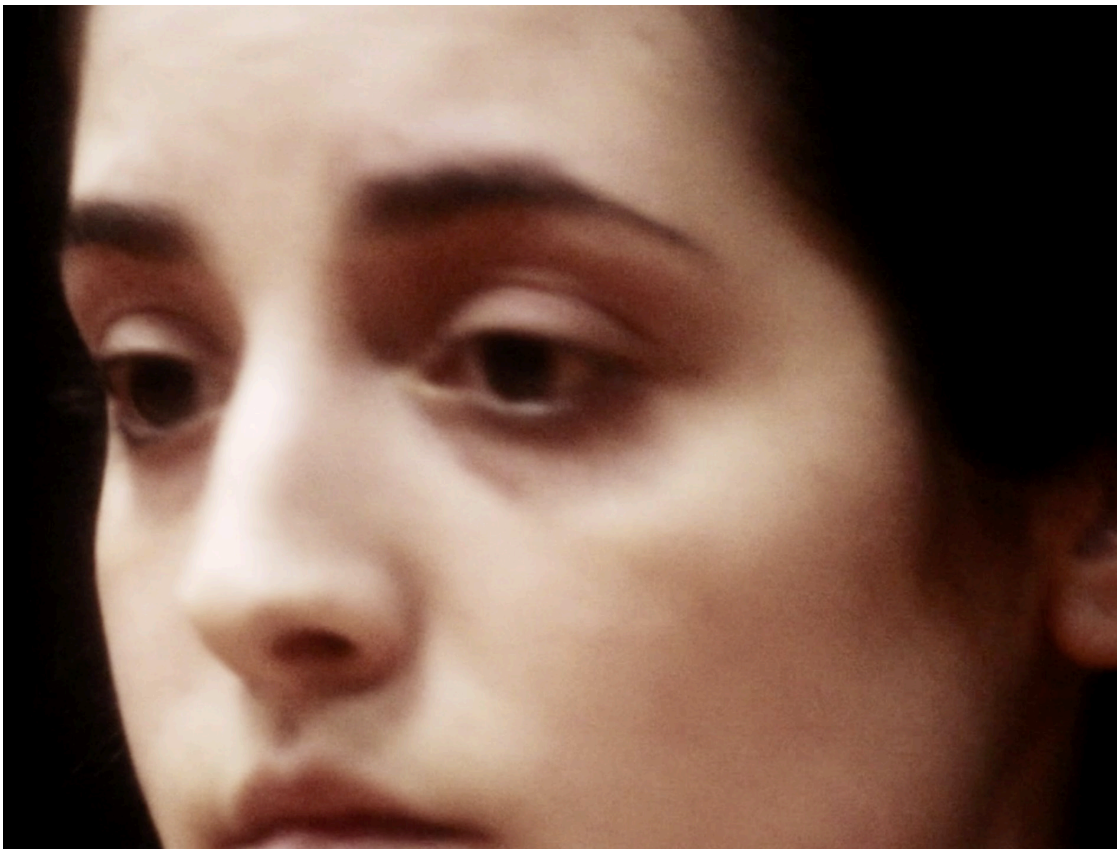
[16:12 - 17:08] Leitura de um excerto de um poema de Rainer Maria Rilke, do “Livro da Pobreza e da Morte” (2019, página 34 (abre os olhos quando leio a passagem “o sopro dos teus ventos cai sobre as vielas, que o fazem girar já outro, e no seu grande constante vaivém, os ruídos...): “as grandes cidades (...)”

[17:44 - 18:05] Agora, lentamente, vais voltar à sala. Caminhas para trás na rua...

[18:24 - 18:45] A rua é cada vez mais distante. Começas a reparar outra vez nas paredes e no chão.

2º ficheiro

[00:02 - 09:17] ... E quando te sentires confortável, podes sair fisicamente da sala.



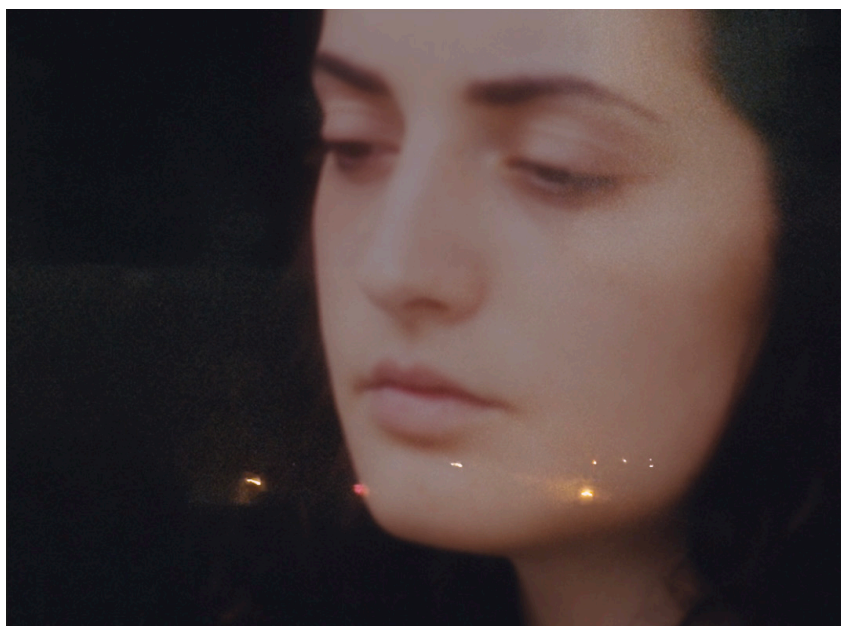
7.



Ensaio para Lugares de Espera, regresso à sessão com a Catarina Chora. Optou-se por diminuir a velocidade da captação, de modo a prolongar a duração de um intervalo de expressões da atriz.

Um momento de espera, na travessia, que poderá integrar a antologia visual de lugares de espera.

8.



Ensaios Sobre a Espera, segunda sessão com a atriz Catarina Chora. Regresso ao lugar do comboio e à espera inerente à travessia e captura de um novo momento e lugar: as escadas (à espera de alguém).

9.



Filme ensaio - exercício final [ver capítulo “Filme Ensaio”]

VI.3 - Diário de Projeto



→ lugares de espera, onde permanecemos para ir para algum outro lugar: um comboio, um aeroporto = interior de um carro, um apartamento, um objeto possessivo, "alguém" coisa, esperança

→ lugares de espera onde esperamos que aconteça alguma coisa: um restaurante ou café, uma sala de espera (ao seu lado mais lento), um local que foi marcado como ponto de encontro

Atualmente, a vida parece passar em um lugar de espera. Estamos constantemente a espera por ir para um outro lugar. A ambientação funciona assim, também: não é que, como a pensar para onde quer ir e esperar sem nunca realmente começarmos, está lá a espera de ir para outro lugar (ou de chegar a outro lugar).

Qual é o cenário, o último lugar de espera de onde se vai de sociedade? Um é um hospital, onde esperamos a morte.

Nota de Intuição (esboço)

Lugares de espera é um projeto que pretende refletir sobre a natureza da espera, a sua presença no contemporâneo e a forma como se representa no cinema, um influenciar de J. Cognate e de W. Schröter, e no teatro, com uma ideia de rede relacional - Beckett através de uma pessoa que se deseja em vários outros projetos e a natureza de diferentes momentos e lugares de espera completa numa análise audível que tem como objetivo final(?) a materialização da natureza da espera.

Jonathan Crary afirma que estamos perante um mundo de indiferença, de um mundo si-sonambulista que funciona 24/7 (24/7, p. 12). Neste mundo, existe uma tentativa constante de anular os de espera, do tempo improdutivo. A espera que é - talmente proposta, e que muitas vezes acontece em não-lugares - dentro, aspectos, fluxos de espera - segundo Crary, apenas "interioriza o tempo" e a compatibilidade de uma "nova rotina" (p. 125). Segundo o pensamento de M. Augé, "certos lugares existem apenas para a espera que os evocam (...)". (LW - lugares, p. 83) Que lugares são, então, evocados pela palavra "espera"? Quem se encontra num lugar de espera está calado com o seu próprio entretenimento, tal como - "passa que acaba de despertar este cinema entre os seus sonhos" (Sonhos, p. 65)

Refletindo sobre o ato de esperar, compreendemos que quase sempre esperamos para chegar a algum lugar, ou para que alguém chegue ao lugar onde nos encontramos (mas ao chegar) e esperar sempre um qualquer momento, ou uma expectativa de momento. Mesmo na tentativa de anular a espera, enunciado por Crary, observa-se, mas que a vida e a expectativa de progresso em sociedade parece ocorrer nos lugares de espera que se incluem numo - cada um firm. Há uma sempre a expectativa de ir para um lugar melhor e um pouco estar de tentar para chegar a esse lugar, mas não é do que uma espera marcada de produtividade. Nunca permitimos um lugar com expectativa de se permanecer, estamos a espera de ir a chegar a um outro lugar. O indivíduo contemporâneo revela pela vida cotidiana para esperar a morte. Desta modo, existem dois tipos de lugares de espera: aqueles onde permanecemos para ir para um outro lugar e aqueles onde esperamos que aconteça alguma coisa, mudança (transformação) ou a chegada de algo

* Reconhecer que todos os repetições culturais são semelhantes

→ Voce a espanhola e a senhora / Antónia cultura, utilizando técnicas de Kati para construir metáforas etnográficas conversacionais, compreendendo -> memórias "utópicas"

Ben Rivers - 1-Nov-2022

NHL - início (costas)

discussão =

± 1 hora - por tempo - ver diante mt + tempo

↳ interced. em presença

"cos. de" - Markas, Bartos, Letric / Libéria

faça -

filosofia do cinema

como os sons afetam?

- & os personagens

onde é quem?

ninguém - dramático, pit; performance

os pontos do dia - e dia - fora de fora

cinema - pensa que se quer - mudar

→ The Moment of Things, Mamuca (2011) deerr

Por vez - início

filme que ignora no cinema

Sr. Carlos Jerónimo - cinema tel. 4-11-2022

família 4 gerações - conversam por fazer sons

2 gerações - avós histórias de viagens imitar o toque de forma "pobres"

feito de pensar a fazer ajuda a substituir simetrias

transgoveram para pontos (ambiguidades) dos lugares históricos

→ voltar - interir no livro manual: -> parábola -> pessimismo, inatencional -> manutenção e conversas do livro e equipamentos

→ antes (o cinema) não se o livro estava bem

