



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

“UMA CROSTA DE FERRO”,
IMAGEM ERÓTICA & IMAGEM DOCUMENTAL

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

Vasco Barbedo



CATOLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

“UMA CROSTA DE FERRO”,
IMAGEM ERÓTICA & IMAGEM DOCUMENTAL

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

Vasco Barbedo

Trabalho efectuado sob a orientação de

Carlos Ruíz

Porto, Novembro, 2023

Dedicatória

Quero dedicar este relatório de projecto aos meus pais e prestar dedicatória também às pessoas envolvidas no projecto, equipa técnica, Gonçalo Vieira, Luís Jacinto, Cristiana Meireles, Beatriz Chagas, e actores. Samuel McDowell, Faed Breno, Gonçalo Babo, Tiago Oliveira, Pedro Portela, Gonçalo Vieira, assim como aos meus tutores, Carlos Ruiz e Ana Vaz.

Agradecimentos

Agradecimentos a todos os funcionários e professores da UCP que estiveram directamente envolvidos no trabalho realizado.

Resumo

O relatório de projecto aqui apresentado é intitulado “Uma Crosta de Ferro, Imagem Erótica & Imagem Documental” o título é o nome do projecto filmico e o subtítulo é uma enunciação dos conceitos que decidi desenvolver por escrito e que estão vinculados com o filme e estão desde o início na génese da ideia. O presente relatório de projecto elabora, em parte, sobre o processo de preparação, pesquisa, pré-produção, produção, execução e pósprodução de um projecto filmico, que se situa entre o documental e ficcional nomeadamente episódios da vida laboral e sexual de um personagem emigrante de nacionalidade brasileira; por outro lado, elabora sobre os temas, conceitos, referências filmográficas e bibliográficas a que o projecto remete, tento ir ao limite destas afinidades, enunciando outros artistas e escritores e eventos possam estar relacionados com estes conceitos. Portanto, além do relato do surgimento e do crescimento do projeto em forma de filme, apresento um complemento que pretende oferecer um contexto global, mais alargado e dinâmico, porque tenho consciência que as minhas ideias não surgem sozinhas e estão rodeadas de várias circunstâncias, biográficas, bibliográficas e outras.

Este relatório de projeto que aqui se apresenta procura elaborar sobre temáticas relacionadas com a sexualidade homossexual e as formas de ritualizações do *cruising*; a questão da imagem erótica ou sexual, a sua formação e encenação, a nova época industrial e a sua presença na paisagem contemporânea, assim como questões relacionadas com emigração, nomeadamente o fluxo Brasil-Portugal e vice-versa. Ou seja, é um projecto que se liga a problemáticas sociais, políticas e culturais complexas, algumas problemáticas aprofundo mais que outras, não poderia dar o mesmo protagonismo a todas, no entanto, tento ser autêntico e original em tudo a que me propus abordar. Neste sentido, o relatório torna evidente o meu esforço em realizar entrevistas a actores e não-actores, pôr-me a mim mesmo o centro da pesquisa, dirigir-me a locais relevantes para a história, ensaiar com os actores e equipa, integrar o documental durante filmagem, realizar experiências narrativas e formais na montagem, e, posteriormente, refletir sobre o que espelha o filme e como enquadrá-lo num contexto mais global. Convém também referir que para mim foi importante lançar-me a um projecto que tinha por base experiências pessoais, próximas, mesmo assim quis que o resultado final fosse a transformação do pessoal em algo mais universal que se dirigisse ao Outro, passar do Ego ao Alter-ego, Alter enquanto alteridade.

Palavras Chave: emigração, sexualidade, fábrica, cruising, carro.

Índice

0. Lista de Figuras	página 6
1. Introdução.....	página 9
1.1 Sinopse.....	página 9
1.2 Estrutura da dissertação	página 10
1.3 Metodologia.....	página 11
2. Pesquisa científica.....	página 12
2.1 Documentário e ficção.....	página 12
2.2 Imagem erótica ou imagem sexual.....	página 13
3. Pesquisa temática.....	página 20
3.1 Histórias de (e)migração.....	página 20
3.2 Paisagens fabris.....	página 25
3.3 Práticas de <i>cruising</i>	página 30
4. Desenvolvimento do projecto - trabalho de campo.....	página 37
4.1.0 Breve cronologia do projecto.....	página 37
4.1.1 Pesquisas e testemunhos.....	página 38
4.1.2 Ensaio filmado #1.....	página 39
4.1.3 Repérage #1.....	página 40
4.1.4 Repérage #2	página 42
4.1.5 Versões de montagem com as diversas imagens.....	página 42
4.1.6 Casting #1.....	página 43
4.1.7 Ensaio filmado #2.....	página 43
4.1.8 Casting #2.....	página 44
4.1.9 Screen-test no estúdio #1 e #2.....	página 46
5. Desenvolvimento do projecto - pré-produção, produção e pós-produção...página 49	
5.1 Pré-produção.....	página 49
5.2.1 Escrita do argumento.....	página 49
5.2.2 Casting #3.....	página 51
5.2.3 Conclusões.....	página 51
5.3 Produção.....	página 52
5.3.1 1ª fase de rodagem.....	página 52

	6
5.3.2 2ª fase de rodagem.....	página 60
5.4 Pós-produção.....	página 61
5.4.1 Várias versões de montagem.....	página 61
5.4.2 Conclusões.....	página 66
 Anexo A - Argumento.....	 página 70

0. Lista de Figuras

Figura 1 - Quatro vistas da escultura de “Vénus de Wilendorf”, Áustria, 22000 AC.

Figura 2 - Alto-relevo do templo Kandariya Mahadeva, Índia, 1030 AC.

Figura 3 - “O Baptismo de Cristo”, Giotto di Bondone, Itália, 1305.

Figura 4 - “Blowjob”, Andy Warhol, 1964.

Figura 5 - “Ecstasy”, Gustav Machatý, 1933.

Figura 6 - “Immigrants, une arrivée”, autor desconhecido, Ellis Island, Nova Iorque, 1920.

Figura 7 - “Italian navy rescues asylum seekers”, Massimo Sestini, 2014.

Figura 8 - “(Untitled) England”, David Lynch, late 1980s.

Figura 9 - “(Untitled) England”, David Lynch, late 1980s.

Figura 10 - Plano da zona industrial da Maia, repérage original, Janeiro 2021.

Figura 11 - "Abandoned oil field, Baku, Azerbaijan". 1999, Josef Koudelka.

Figura 12 - Fábrica de têxteis no final do século XIX, autor desconhecido, Inglaterra.

Figura 13 - “Taxi zum Klo”, Frank Ripplloh, 1980.

Figura 14 - Serie Mogador, Miguel Ángel Rojas, 1978-80.

Figura 15 - “Public Toilets Private Affairs”, Marc Martin, 2017.

Figura 16 - “Cruising”, William Friedkin, 1980.

Figura 17 - “Untitled”, Series The Park, Kōhei Yoshiyuki, 1979.

Figura 18 - Clip do robot, Efacec, enviada por "Eduardo", 2020.

Figura 19 - Clip do robot, Efacec, enviada por "Eduardo", 2020.

Figura 20 - Plano do ensaio filmado #1 com Vasco Barbedo e João Parreira, 2020.

Figura 21 - Plano da zona industrial da Maia, repérage original, Janeiro 2021.

Figura 22 - Plano da zona industrial da Maia, repérage original, Janeiro 2021

Figura 23 - Plano da zona industrial da Maia, repérage original, Janeiro 2021

Figura 24 - Plano da zona industrial da Maia, repérage original, Janeiro 2021

Figura 25 - Plano da zona industrial da Maia, repérage original, Janeiro 2021

Figura 26 - Repérage com veículo cinzento, Quinta dos Salgueiros, Porto, Outubro 2021

Figura 27 - Plano do ensaio filmado com Jonathan Andrade, Junho 2021

Figura 28 - Plano de casting com Rafael Silva, Fevereiro 2022

Figura 29 - Plano de casting com João Oliveira, Fevereiro 2022

Figura 30 - Plano de casting com Miguel Lapa, Fevereiro 2022

Figura 31 - Screen-test com Gonçalo Babo e Faed Breno, Fevereiro 2022

Figura 32 - Screen-test com Pedro Portela e Faed Breno, Fevereiro 2022

Figura 33 - Screen-test com João Oliveira e Faed Breno, Fevereiro 2022

Figura 34 - Screen-test com Tiago Silva e Faaed Breno, Fevereiro 2022

Figura 35 - Screen-test com Tiago Silva e Faed Breno, Fevereiro 2022

Figura 36 - Screen-test com Rafael Silva e ..., Fevereiro 2022

Figura 37 - Miradouro dos Salesianos, rep rage, GoogleMaps

Figura 38 - Miradouro Estuário do Douro, rep rage, GoogleMaps

Figura 39 - Estacionamento da Via Panorâmica, rep rage, GoogleMaps

Figura 40 - Calendário rodagem, calendário Samsung, Abril 2022

Figura 41 - Frame da filmagem, Samuel McDowell e Tiago Silva, Abril 2022

Figura 42 - Frame da filmagem, Faed Breno e Samuel McDowell, Abril 2022

Figura 43 - Frame da filmagem, Samuel Mcdowell e Pedro Portela, Abril 2022

Figura 44 - Frame da filmagem, veículo municipal na rua, Abril 2022

Figura 45 - Frame da filmagem, Samuel McDowell, Abril 2022

Figura 46 - Frame da filmagem, Gonçalo Babo e Samuel McDowell, Abril 2022 Figura

47 - Frame da filmagem, Samuel McDowell e Gonçalo Vieira, Abril 2022

Figura 48 - Frame da filmagem, telemóvel na mão de Samuel McDowell, Abril 2022.

Figura 49 - Frame da filmagem, Samuel McDowell e Pedro Portela, Abril 2022.

Figura 50 - Frame da filmagem, carro no Miradouro da Rua do Ouro.

Figura 51 - Frame da filmagem, Samuel McDowell e Gonçalo Babo.

Figura 52 - Montagem, DaVinci Resolve, Junho 2022.

Figura 53 -Montagem, DaVinci Resolve, Junho 2022.

Figura 54 - Montagem, DaVinci Resolve, Junho 2022.

Figura 55 - Frame da filmagem, Samuel McDowell, Abril 2022.

Figura 56 - Frame da filmagem, Samuel McDowell e Faed Breno, Abril 2022.

Figura 57 - Frame da filmagem, vista exterior da fábrica Efacec, Abril 2022.

Figura 58 - Frame da filmagem, Largo dos Salesianos, Porto.

Figura 59 - Montagem, DaVinci Resolve, Outubro 2022.

Figura 60 - Montagem, DaVinci Resolve, Outubro 2022.

1 Introdução

1.1 Tema, objectivos e motivação

Iniciei este projecto filmico, em formato de curta-metragem, na convicção de que poderia contar uma história de emigração, que fosse uma reflexão sobre a minha própria emigração, emigração enquanto mutação, reflexo da mesma experiência que tive em Bruxelas no ano de 2018. Ao mesmo tempo, ao dar como espelho da minha emigração a um personagem brasileiro emigrante podia também falar sobre a emigração brasileira em Portugal, pós-Bolsonaro, e que desde que voltei do estrangeiro, em inícios de 2020, reparei que é uma emigração que tem se tornado massiva, em grande número, de ano para ano. Penso que a emigração ou o personagem deslocado são o tema principal do filme, paralelamente, o trabalho e o sexo apresentam-se como formas precárias de enraizamento, tanto estáveis como instáveis, existe encanto e desencanto no laboral e no sexual, ambos são formas de comunidade ou comum, ambíguas e impermanentes. Por isso pretendo explorar as dificuldades e contradições de um momento de uma vida em transição ou mutação.

Neste sentido, pretendo ver como encaramos o trabalho e o sexo, que, a meu ver, são dois eixos fundamentais na nossa formação e auto-descobrimento como indivíduos e pessoas, tentamos sempre melhorar e aprimorar as nossas características laborais e sexuais, e de certo modo, posso afirmar que são obsessões minhas e eu tento encontrar as várias conotações, do laboral e sexual, estes dois eixos co-existem, e não são dimensões fáceis de traduzir em imagens, pelo menos de uma forma justa e clara.

O objectivo da narrativa é firmar essa passagem do trabalho ao sexo, do dia à noite, da fábrica ao encontro no carro, como se o dia e noite fossem simplificados, abreviados, de certo modo, repetitivos por força da monotonia e da incerteza. Ao mesmo tempo, gostava que tanto trabalho e sexo fossem abordados com um certo nível de ambiguidade, sem romantizar e sem me tornar cinico, encontrar um meio-termo, um certo nível de distância. Isto porque, a meu ver, e à medida que ia escrevendo e pesquisando, percebia que há coisas desagradáveis a relatar em relação ao trabalho e aos encontros, mas o contrário também pode ser verdade, como se por breves instantes pudessemos ver alguma luz.

O que me motiva a fazer este filme é, por um lado, poder desafiar-me e obrigar-me a trabalhar temáticas e visualidades que nunca trabalhei, a possibilidade de fazer e explorar cenas eróticas, a possibilidade de filmar zonas industriais, e a meu ver, estou a fazê-lo de uma maneira pouco convencional, ou pelo menos de um modo que não é muito visto no cinema contemporâneo. Motiva-me também a questão de aprofundar questões *queer* ou *gay*, como o *cruising*, entender como está a mudar a comunidade gay, e como o estranho se pode tornar familiar. Por fim, agrada-me muito a ideia de fazer um filme de “exteriores”, em vez de fazer um filme de “interiores”, isto porque tanto a vista das fábricas tal como eu as filmo, de fora, compõe um exterior, e as cenas nocturnas são também exteriores, acontecem no carro, de certo modo procuro uma relação com o exterior, e ver como esta visão de “exterior” afecta o laboral e o sexual.

Tive como inspiração para este projecto a minha experiência de emigração em Bruxelas, como referi anteriormente, tive que criar uma história-espelho da minha emigração, por isso adotei o brasileiro como personagem principal, e poria em confronto a nacionalidade portuguesa e brasileira, porque ele tem encontros sexuais nocturnos com rapazes portugueses e vive em Portugal. Também gostava de confrontar as minhas próprias ideias em relação ao trabalho fabril e ao *cruising*, quis que o filme fosse um veículo de maior reflexão, observação e pesquisa.

O que queria neste filme era poder recriar esse sentimento de “desadequação”, “desassossego”, “estranheza”, que sentira em Bruxelas, e como procurava, no sexo e no trabalho, algum fortalecimento e estrutura, no entanto eram estruturas insuficientes e que de certa forma adensavam essa estranheza. Mais que tudo estava à procura desse sentimento, coisa que não podia traduzir em todas as sinopses e que fui escrevendo ao longo dos quatro semestres mas que ia tentar traduzir nas imagens, sons e diálogos.

Achei interessante criar uma dicotomia dia e noite, trabalho e encontro, peça automóvel e automóvel, definindo de forma simples e até simplista um período de tempo curto, talvez um mês ou uma semana na vida desta personagem. Ainda não sabia bem qual seria o trabalho e onde seriam os encontros mas esta seria a estrutura, por isso não haveria à partida a típica estrutura do dia-a-dia, não me interessava definir onde dormiria o personagem, se teria amigos ou não, a história ganhou contornos quase alegóricos e teria uma montagem elíptica e fraturada e tentava afastar-me do realismo. Sabia também que a estação do ano seria o inverno, poderia perfeitamente evocá-lo aqui nas chuvas e neblina do Inverno do Porto.

1.2 Estrutura da dissertação

Ao começar com um contexto e pesquisa eu posso expor as ideias e temas que são o cerne do projecto, apresentando-as autonomamente, reconhecendo que elas são parte de um global muito mais alargado. Ao passar ao meu projecto, passo a ser mais pessoal e vou especificando, faço a demonstração de que todo o tema ou conteúdo tem um lado abrangente (dois primeiros capítulos) e um lado mais específico, pessoal (o meu filme ou objecto artístico) porque acrescenta-se o ponto de vista ou perspectiva do realizador ou personagem.

A minha dissertação divide-se em três capítulos, começo com uma pesquisa científica, sobre temas que introduzo no meu projecto, e tento dar algum contexto em redor, logo há um teor mais social e político neste capítulo; seguido de uma pesquisa temática, que elabora mais questões de imagem e ontologia do cinema, por isso questões estéticas, sobretudo; por fim, finalizo com um relatório de projecto que relata o meu modo de criação da ideia e a sucessiva elaboração do projecto até à sua finalização, que explora o trabalho de campo, a pesquisa, os castings, o ensaios, repérage, filmagem, montagem, correcção de som.

1.3 Metodologia

Ao longo deste relatório lancei-me a uma pesquisa temática e filmográfica que lida com temas e objetivos evocados no filme, assim como uma pesquisa bibliográfica, que complementa o meu projecto, como se esta pesquisa fosse uma extensão ou continuação do

projecto filmico. Após tratar e evidenciar a pesquisa temática, filmográfica e bibliográfica, irei proceder à explicação de como foi desenvolvido e criado o objecto artístico, o filme, nomeadamente, trabalho de campo, com repérages, assim como entrevistas aos actores ou potenciais actores, que possibilitasse uma inspiração à escrita e ao argumento, portanto servindo-me sempre de uma base factual ou documental. Por último, vou explicar como, após a preparação, fui-me adequando e adaptando às condições que tinha ao meu dispor, pequeno orçamento, reduzida equipa, improvisando sempre que podia, assim como a ideia se foi ajustando e apurando à medida que avançava na montagem e pós-produção.

2 Pesquisa científica

2.1 Documentário e ficção

Neste projecto, tentei elaborar e explorar como os elementos documentais e ficcionais se podem aliar ou relacionar, a minha pesquisa teve fortes componentes de documentário, foi uma investigação, no sentido em que, para entender o trabalho fabril, tive que entrevistar um emigrante brasileiro, que me deu imensos detalhes sobre duas fábricas onde passara, no Norte de Portugal, que faziam parte da indústria automóvel. Pude entender, através de uma longa entrevista e várias conversas por mensagem no WhatsApp, como eram as condições de trabalho e segurança de uma e outra fábrica, os potenciais acidentes de trabalho, a poluição, o salário, os horários nocturnos e a dinâmica com robots que facilitam o trabalho. Nomeadamente, recebi um clip onde se filmava o “robotzinho” que o “Eduardo” operava todos os dias, para a construção de peças de automóveis, e que se tornou um pouco a minha inspiração para este personagem, um ponto de partida e um guia. Por outro lado, para saber como escrever os encontros sexuais nocturnos precisei entrevistas cada um dos actores secundários, porque me sentia mais confortável se eles me “dessem” a personagem que iria escrever e assim adaptava-me e entendia melhor o ponto de vista de cada e teria personagens mais individuais, mais reais.

Como foi dito e redito, foi com os irmãos Lumière que o cinema apareceu, num registo de documento, sem “mensagem” (intertítulos, diálogo), “manipulação” (montagem, efeitos), *cinema*, fragmento, impressão parcial do Real. Contemporâneo aos filmesreportagem dos Lumière, Melies desenvolvia os filmes-espectáculo, reflexo do vaudeville e do ilusionismo, e assim se estabeleceu uma distinção entre documentário e ficção, representada por Lumière versus Meliès, real versus teatral, rua versus estúdio. Mas com o passar dos tempos, a distinção tornou-se separação e ditou regras e ortodoxias, o que levou a que críticos e realizadores admitissem e afirmassem o contágio e interpenetração dos géneros, que sempre existiu e sempre fez sentido existir. No entanto, há certas oposições que se convencionou ditar como documental e ficcional, nomeadamente: *mise-en-cadre* versus *mise-en-scene*, no primeiro o cineasta só intervém ao nível da escolha do lugar da câmara e da definição do enquadramento, no segundo, determina o comportamento das personagens que estão conscientes de agir para a câmara, acontecimento único versus repetição, no documental filma-se uma vez nto que só poderá acontecer uma vez, (Saguenail & Guimarães, 2008).

Em conclusão, eu acho que pus esta questão documental - ficcional em cima da mesa porque no caso do meu filme, eu tinha duas fontes de documentário muito fortes e muito sólidas, o clip de vídeo da fábrica e também o testemunho do “Eduardo”. Eu teria que saber manter essas duas fontes envolvendo-as num campo e enredo ficcional sem as distorcer ao ponto de as retirar da origem. Eu saberia que não teria muitas chances de entrar na fábrica, no entanto, tinha aquele clip que era já uma aproximação ao Real da fábrica, e esta circunstância resume um pouco também a circunstância do cinema, o documentário e ficção são ferramentas, tools, ao dispor do realizador, *tools* legítimas, que servem essa aproximação ao Real, um Real sempre fugidio e em estado de metamorfose, no entanto, sempre relacionado ao cinema.

Quando realizei entrevistas com os actores, porque me recusava a criar e escrever personagens puramente ficcionais, queria que as personagens partissem dos actores, fossem inspiradas pelo ator, tanto que algumas coisas que me disseram em entrevista foram escritas no diálogo, como por exemplo, o actor Faed Breno que me contou que tinha perdido a virgindade num primeiro encontro no carro, quando era mais novo, enquanto vivia no Brasil - neste sentido há um lado documental e real, concreto, que tento adaptar ao ficcional da história. Mesmo a minha experiência foi usada no filme, como matéria pessoal e documental, e tento que haja uma transferência para um campo imagético e imaginário, mas que mantenha a ligação com a “fonte”, a ideia original ou semi-biográfica, tornando o imaginário mais “real”, mais “verídico”, mais carnal.

Falta-me referir o próprio estilo de filmagem, que tentei que fosse “contaminado” pela prática documental, que aceita acidentes, erros, e os tenta incorporar no fluxo da filmagem, ajudando a determinar o enquadramento, inflexões na performance dos actores, arriscar a improvisação em prol do que está escrito na página. Por isso, acho interessante um estilo de realizar e encenar que aceita a mudança de última hora, o imprevisto, a mudança. Muitas vezes na rodagem tentei filmar algum elemento que se aproximasse, na rua, e que interrompia a filmagem, como o veículo municipal que limpava as ruas de noite, um automóvel, que iluminava a rua e passava, ou mesmo filmar a reação do ator entre takes ou estar atento a algum tique ou “falha” do actor e que pudesse imprimir na cena e torná-la mais dinâmica e carnal.

2.2 Imagem erótica ou imagem sexual

Imagem erótica ou imagem sexual? Erotizar ou sexualizar a imagem? Durante a escrita do projecto e a filmagem questionei-me sobre a criação da imagem erótica e a criação da imagem sexual, se as duas estão vinculadas ou não. Para este projecto filmico precisava criar uma imagem ou várias imagens eróticas, logo precisava saber como o cinema se podia ligar com o erotismo. Estava a lidar com encontros sexuais, contactos sexuais, e tudo dependia da forma como os iria filmar e estaria a ganhar se visse como outros realizadores lidam com o erotismo. Da mesma forma, seria produtivo que eu refletisse sobre o erotismo de um modo mais abrangente, que é o que eu pretendo fazer neste capítulo, isto porque o “problema erótico” tem muitas abordagens sempre foi um tópico amplamente debatido na história da arte e do pensamento. Também me pareceu que algum Ensaio e Literatura se refugiava na palavra Erotismo e enquanto outros assumiam a palavra Sexo e Sexualidade. Penso que autores e realizadores quando dizem “erótico” não querem dizer propriamente “sexual”, no entanto a imagem “sexual” é sempre “erótica”. Sinto que na história do cinema há uma falta de reflexão sobre o erótico, mas na história da arte é um assunto mais aberto, e por isso vou tentar abordar, em alguns apontamentos, o erotismo, em todas as suas expressões, gravura, escultura, pintura, texto - tudo ajudou a alterar a nossa noção de sexualidade e erotismo.

Em alguns autores, autores do século XX, o erotismo e o sexual são o mesmo e equivalem-se. Em relação a Lou Andreas Salomé, o erotismo, vive de ambiguidade e bipartição, tanto que parece resistir a definições, vive “flutuando entre o físico e o espiritual”

(Salomé, 1990), abre-se em duas direcções, como o céu e a terra “fundem-se numa única imagem”. Segundo Salomé, a sexualidade é a base do erotismo, como se fosse um complemento do erotismo, analisa-a como elemento do corpo, como “necessidade” ou “manifestação do corpo”, à semelhança da fome e da sede, da mesma forma que a libido é comparada à fome também, por Freud, por isso é uma aproximação bastante freudiana. Erotismo e sexualidade são os dois lados da mesma moeda, e ambos referem-se a uma emoção corporal, visceral, libidinal, por isso recuso ler o erotismo como categoria platónica ou amorosa, terá sempre que ver com o corpo, sempre associada ao sexual.

Figura 1
“Venus de
Willendorf”



Gostava de recuar à iconografia pré-helenista e não-ocidental, esculturas , gravuras que também contam como imagens, que são tão narrativas quanto as atuais imagens de internet e sala de cinema. Nas primeiras representações eróticas, a Vênus de Willendorf (figura 1), por exemplo, uma escultura paleolítica, a nudez era uma força telúrica, guerreira e fértil, há quem escreva sobre as feições corporais, logo sexuais, exageradas, os seios, as ancas, os glúteos. Nas esculturas do templo indiano Kandariya Mahadeva, cerca de 1050 AC (figura 2), todo o templo é dedicado a cenas eróticas. A orgia, o sexo, o prazer vivido em regime comunal ou grupal, em lugares públicos, como se fosse uma celebração, momento de reunião e unificação. A festa, socialmente aceite, era não apenas a música mas também o sexo, um acontecimento povoado e múltiplo. Convém afirmar que estas duas representações eróticas tinham fortes conotações religiosas, por isso o erotico era um veículo muito importante na construção de mitos religiosos e sobrenaturais, e expõem uma vitalidade e uma nudez revigorante e crua.

Figura 2
Templo de
Kandariya
Mahadeva



A forma como vivemos e experimentamos e falamos do corpo e do sexo foi durante muito tempo influenciado pela doutrina e as instituições religiosas, com a implementação do Judaísmo e do Cristianismo, em épocas que não havia legislação sobre o corpo ou sobre as formas de relacionamento amoroso e sexual, o corpo torna-se privado. Por isso, falar da história da imagem erótica será também falar da censura e proibição e da normalização do erótico e sexual.

Os períodos ocidentais fortemente judaicos e cristãos são períodos de extremo pudor, entre a Idade Média e o fim do século XIX, inventam-se mitos quase assexuados, Cristo, a Virgem Maria, a pintura tinha como função cobrir com véus e roupagens o sexo, essa secção do corpo que se tornava tabú. O nú, na história da Bíblia só se observava em momentos muito excepcionais, como no Baptismo, como se observa na pintura de Giotto (figura 3), e mesmo aqui a posição das pernas e a superfície da água são como um véu que cobrem o sexual, se bem que permanece a ser imagem muito sugestiva da nudez e erotismo de Cristo. Jean Cocteau, séculos mais tarde, no seu texto “Os Arqueiros de São Sebastião”, decidiu erotizar o Santo, que se apresenta quase nu, no momento da sua tortura, torna-se um corpo exposto e público, agonizante mas tocado pela beleza e pelo sexual, e outros artistas posteriores souberam revisitar essa ambiguidade erótica de São Sebastião, como T. S. Eliott, Derek Jarman, e outros, e tornou-se assim quase uma imagem extática, erotizando ícone católico, à partida impermeável ao olhar erótico.

Figura 3
"O Baptismo de
Cristo", Giotto



A escrita de Marquês de Sade foi o primeiro grande ataque às convenções da sexualidade e erotismo católicos, a escrita torna-se verdadeiramente gráfica, provocadora, cruel, nada era proibido imaginar e projetar quanto a desejos e fantasmas eróticos. O erotismo descrito por Georges Bataille recupera muito dos fantasmas e delírios de Sade, tenta elaborar no seu ensaio um erotismo pessimista, que faz ponte com rituais tribais ancestrais que se serviam do sangue, efeitos de dissociação e ideias sacrificiais., aqui o fim último do erotismo é a morte, ou é tão mais erótico o que é fatal, vertiginoso e destrutivo.

No final do século XIX e início do século XX, após as ideias de Sade, o erotismo e a sexualidade passaram a ser um assunto de que se apropriou a nova psicologia e a psicanálise. É impossível ignorar Freud e as suas alusões fálicas, especulações e re-interpretações do teatral e mitos da Antiga Grécia, ele reformou o conceito de sexualidade e sexual, implementou na sua teoria complicadas imagens sexuais: a frigidez, a inveja do pênis, a castração. Poderíamos afirmar que foi determinante este tipo de exercício que “sexualiza” o pensamento crítico, a imagem, o homem, e mesmo a política, porque mais tarde se começou a pensar, no feminismo, em todas estas consequências. Atualmente o sexo tornou-se imagem da política e mais que nunca a discussão foi tão sexual, o casamento homossexual, o género, os direitos sobre o corpo, aborto, mudança de sexo, identidade não-binária, etc. Uma noção e palavra muito usada hoje em dia, como o narcisismo, por exemplo, teve no início uma conotação apenas sexual, foi cunhada por Havelock Ellis, sexólogo inglês, em 1927, “narcissus-like” para descrever uma atitude psicológica particular ou uma perversão sexual.

Posteriormente, depois da psicanálise, surgiu o cinema, sendo que o cinema é uma arte que provém do teatral, da elipse, da sombra, da truncagem do vaudeville, espelhos e lentes, efeitos especiais, seria expectável que também o sexo e a sexualidade fossem

incluídos nessa rede de ilusões e evocações. O sexo não é real, é encenado, ou mostrado parcialmente. Como foi criada e nutrida no seio de uma comunidade judaico-cristã e burguesa, a imagem erótica cinematográfica será objecto de várias censuras e cortes, mesmo se parcial ou sugerida e por isso, ao longo de várias décadas, no século XX, o sexual foi considerado como imagem impura, e o erótico como imagem excessiva. Em “Ecstasy”, de Gustav Machaty, há o exemplo do primeiro orgasmo na história do cinema, mostrado num *close-up*, e exhibe-se a nudez da actriz Hedy Lamarr (figura 9), naquilo que os americanos chamam de *full frontal nudity*, no entanto este filme foi considerado como transgressivo e durante muito tempo a questão erótica e sexual manteve-se como problemática no cinema, no entanto o filme foi um marco porque lidava, sem preconceitos, com a nudez e o acto sexual. Em vez da imagem directa do sexual ou erótico preferiu-se a imagem metafórica ou subliminal ou mesmo o *cliché* e em vez da nudez total, a quase-nudez ou semi-nudez, e assim que poderia evitar a “transgressão” às normas.

Figura 4
“Blowjob”,
Andy Warhol



Figura 5
"Ecstacy",
Gustav
Machaty



Em relação à imagem metafórica ou subliminal podemos usar como exemplo o fogo de artifício que se segue ao beijo de Cary Grant e Grace Kelly em *To Catch a Thief* ou a imagem da rapariga que acaricia o botão da rosa em *Vale Abrão*, imagens que tornam o erótico e sexual em superfície etérea, no cinema francês ou de herança francesa o erótico transferiu-se para a palavra e diálogo, com Rohmer, Godard. Em relação ao semi-nú ou quase-nudez, podemos relembrar a cena do metro em *The Seven Year Itch* com Monroe ou a imagem de Rita Hayworth que despe as luvas em *Gilda*. Vários clichés representando o erotismo foram criados no cinema, o último beijo ou o beijo dado antes da morte (*Duel in the Sun*, *Wings*) ou o beijo húmido, debaixo da chuva ou na praia, *Match Point* ou *The Quiet Man* ou a imagem em detalhe dos dedos que a acariciam a pele, *Hiroshima*, *Mon Amour* ou *Little Children*, por isso o erotismo surgia em momentos estratégicos, modelos préestabelecidos, tanto narrativamente como formalmente, de modo lírico e romântico - a história do erotismo no cinema é a história deste vários clichés e o beijo é o elemento único erótico que é visível na superfície do ecrã, como se acumulasse toda a ideia de sexo, de um modo saturado.

À parte do beijo, o acto sexual, a existir o sexo era uma actividade ensaiada, fictícia, por isso, falsa, o que levou a vários realizadores ambicionassem como experiência o sexo real, que na maior dos casos teria que ser provocado; alguns realizadores exerceram essa violência sobre o actor, como Warhol (figura 9), Bertolucci, o que alterou essa ideia mais clássica do sexual no cinema, e o realizador estabelecia-se como *voyeur*. O erótico e sexual passaram a ser uma nova política no cinema das novas vagas e das novas ideias em meados de 60 e anos 70, as primeiras adaptações de De Sade, por Jesus Franco, Pasolini a nudez e o sexo não são elementos apagados mas tornam-se a centralidade do filme e do plano, a censura é abolida e cria-se uma nova avaliação o filme X-rated ou R-rated. Claro que o susto

e espanto de filmes mais radicais respectivamente à sexualidade é algo que se renova, como um *deja vu*, e alguns filmes foram envoltos nesse espanto, como “Ninfomaniaca”, se bem que neste último fala-se de uma sexualidade ligada ao *kink*, e fetiche, o jogo, entre a perversidade, a histeria e a violência, novos modos de distorcer cânones antigos de uma sexualidade demasiado tradicional.

No último acto da imagem erótica emerge a imagem pornográfica, *porno*, do grego “pornos”, que significa prostituta ou prostituto, ideia ligada ao lucro, transferir o erotismo para uma imagem directa e simplificada, por isso há uma certa redução do estético, interessa apenas “capitalizar”. Será possível assimilar a estética pornográfica a expressões artísticas, fotografia, pintura, cinema? A imagem pornográfica hoje, neste século, democratizou-se e emancipou-se, tornou-se um elemento que qualquer um pode imitar, com o estabelecimento da plataforma *OnlyFans* todos podem vender a sua própria pornografia com a ajuda do telemóvel como aparelho de filmagem, fácil de manusear e mais subjectivo.

O que eu pude depreender sobre esta incursão sobre na natureza das imagens eróticas e sexuais é que sempre foram problemáticas e ambíguas e sempre atravessaram a representação na história da arte e da imagem. É difícil distinguir erótico e sexual, no erótico está latente o sexual e no sexual está latente o erótico e penso que todas as culturas, ao longo dos tempos, tiveram que se confrontar com a natureza erótica e sexual, nas imagens e no humano, e todas as culturas deram respostas diferentes e variadas, umas mais simplistas que outras. No que diz respeito ao cinema, penso que há cinematografias mais eróticas e sexuais que outras. Penso também que o cinema foi descobrindo como sexualizar a imagem, utilizando o fora-de-campo, o som para sugerir e implicar o espectador, outras vezes é mais cru e directo, e ambas as abordagens são válidas. Ao mesmo tempo, penso que para escrever uma cena de sexo, uma *sex scene*, é preciso saber de antemão o que se está a escrever e como inscrever no fluxo narrativo, sem ser gratuito ou inútil. E o sexo está sempre envolvido com uma determinada emoção ou objectivo dramático, o sexo pode estar associado com o macabro, pode estar ligado ao medo, pode também estar vinculado com o entusiasmo e o êxtase, pode enunciar questões de infelicidade.

No caso do meu filme, mais frequentemente está relacionado com o receio do desconhecido e a curiosidade, algo que se desenvolve no escuro. Também eu fui entendendo que o erotismo passava sempre pela sugestão e evocação, mas também por elementos mais directos. Entendi que teria que filmar o gesto erótico, o beijo, o toque, o abraço, e da mesma forma a palavra, o diálogo consistia uma verdadeira aproximação ao desejo e ao impulso libidinal. Também como em relação ao exemplo dos close-ups de Warhol e Machaty (*BlowJob* e *Ecstasy*) fiquei interessado por transmitir a emoção erótica através do rosto, como se a expressão facial fosse um neurotransmissor que liga e progride durante o acto sexual. Ao mesmo tempo, como Bertolucci, eu tentava ser um voyeur e provocador, tanto durante os ensaios como durante a filmagem. Penso que o erotismo é um termo muito vasto e alargado que aponta a um complexo de emoções corporais, o sexo, o beijo, o desejo, o orgasmo, a nudez, etc.

3 Pesquisa temática

Esta pesquisa temática que se segue é relevante para mim na medida em que me permite identificar com um contexto global alargado, remetente a todas as temáticas, e de certo modo ter um rigor de historiador ou sociólogo no que respeita a tudo o que o filme implica ou sugere, por isso, por momentos saio do meu olhar de realizador para um olhar mais abrangente, e posteriormente posso relacionar e interligar o global ao particular do meu filme.

3.1 Histórias de (e)migração

Na palavra migração há as palavras movimento, deslocação, mudança, mutação. Migração e emigração enquanto deslocação, um carro que se faz à estrada, um navio que chega à costa, um comboio que faz o seu trajecto ou um longo trajecto que vivenciamos na realidade. A migração pode ser vista em pequena escala, a mudança de casa, ou em grande escala, a mudança de país ou continente, toda e qualquer migração é ruptura e continuação, e põe em questão factores culturais e sociais e económicos, pode ser vista como mudança de vida, recomeço de vida em outro país e outra cultura.

Em 2018, tive uma primeira experiência de emigração, e apercebi-me de forma mais visceral deste estatuto muito concreto de “emigrante” (distinto de “turista”). Não foi uma emigração “académica” Erasmus, que são as mais comuns hoje em dia, ou uma residência artística, foi uma emigração menos protegida e privilegiada, de contacto com a restauração e trabalho de armazém na zona industrial de Bruxelas, havia essa sensação de recomeço e de novidade. Esta experiência foi a origem do meu filme, e uma oportunidade questionar sobre as várias emigrações que se operam hoje em dia na Europa, sendo que Bruxelas é uma das cidades mais interessantes no que diz respeito a comunidades emigrantes, turcos, emigrantes de ex-colónias francesas, italianos, brasileiros, portugueses, criam um “melting pot”, que congrega várias contradições, reflexo de uma Europa que ainda não soube conciliar todas as diferenças raciais, religiosas, políticas e que vive ainda numa fase experimental.

Quando emigramos não existe propriamente uma nostalgia de casa, casa como lugar ou raiz, mas há uma nostalgia de “comunidade” ou “comum”, seja qual ela (ele) for, é a “nostalgia do exilado” (Gomes, 1997) (se bem que hoje em dia o exilado tornou-se um termo datado). Procuramos um novo “comum” ou “comunidade” quando emigramos, uma “ligação”, seja a paisagem, a língua, a gastronomia, o trabalho, o sexo - são sempre símbolos desse “comum” mas que pode deslizar, evadir-se, e assim o enraizamento num novo país é uma experiência que pode levar meses, anos, ou falhar. O emigrante vive e atravessa algumas contradições, quer assimilar os traços de um novo país e ao mesmo tempo afirmar os traços originais do país de origem - fala-se de “dominar” a língua local, no entanto permanece o “sotaque”, pode-se isolar no “sotaque”, ou pode pelo contrário “perder o sotaque” - uso esta analogia do sotaque para afirmar que há sempre esse elemento de “diferença” na vida do emigrante, e haverá sempre o dilema de assumir a diferença ou conciliar a diferença - e haverá países mais sensíveis a essa diferença que outros, por isso em territórios francófonos há tantos conflitos com árabes e no território norte-americano tantos conflitos com os afroamericanos ou mexicanos. No meu projecto, faço alusão a essa diferença, no diálogo do

personagem principal com os seus dates portugueses no carro, ou mesmo com outro brasileiro, a situação de enraizamento é lenta e demorada.

Figura 6
"Immigrants, une
arrivée".
Autor
desconhecido



A emigração, como refere Joel Serrão, é um “drama de hoje, drama de ontem” (Serrão, 1982), como se fosse um passado que se recicla e se faz presente e possui como base um carácter dramático, no sentido em que há sempre uma história dramática como fundo da emigração. Na verdade, este carácter dramático foi notório no século XX com todas as emigrações motivadas por regimes ditatoriais e totalitários que se afirmavam por toda a Europa, o que levou a que uma gigante percentagem da população de origem europeia emigrasse para o continente americano. A emigração é um fenómeno cíclico, circular, contínuo, fenómeno humano que questiona constantemente as noções e conceitos de fronteira, noções identitárias sociais e políticas demasiado firmes decorrentes do Nacionalismo e do Patriotismo. A presidência de Donald Trump trouxe de novo a discussão sobre a ideia de fronteira, uma vez que foi planeada construção do Muro com o México, e regressou o fantasma de fronteira como limite inultrapassável, divisão absoluta entre um mundo rico e civilizado e um mundo pobre e clandestino, o muro como forma de travar a emigração e até condenar e discriminar o emigrante e o “estranho”.

Figura 7
"Italian navy
rescues asylum
seeker",
Massimo Sestini



Hoje em dia, impõe-se na Europa uma emigração com maior pragmatismo e maior comodismo, que não tem tanto a haver com fuga ou exílio, é uma questão pragmática de trabalho, reflexo da circulação livre dentro da comunidade europeia, uma vida entre dois lugares, um viver *entre*, entre Berlim e Londres, vivência dupla, reconhecendo que não se pode existir permanecendo num único local o tempo todo, a casa é um espaço transitório, não é um lar mas uma base, ponto de apoio. Mais recentemente, a emigração, em Portugal, tornou-se uma “estratégia” política e “convite”, como se vê agora no visto para nómadas digitais, atrair e convidar os estrangeiros com elevados rendimentos, o que em si pode ser visto como selecção questionável do “tipo” de emigrante que um determinado território quer atrair, focando-se exclusivamente no desenvolvimento da economia e não necessariamente no enriquecimento cultural. No entanto, a guerra ainda existe e persiste, o emigrante como exilado existe ainda neste século como existiu outrora, o emigrante ucraniano é forçado a fugir e nada tem que ver com trabalho mas com sobrevivência, é um viver em ruptura com o país nativo, que se tornou país destruído, e o mesmo se aplica aos refugiados da Síria, portanto, as problemáticas das várias emigrações são inúmeras. De um modo mais microscópico, os atentados terroristas em Paris, Bruxelas e a densidade populacional obrigaram a uma migração considerável de europeus do Norte que preferiram emigrar para o Sul.

Portugal e Brasil têm uma história muito extensa de emigrações, êxodo, retorno, diáspora, Portugal representa para o Brasil o país-irmão, devido à língua em comum e à antiga história de colonização e sempre se observou um particular quadro migratório após a independência do Brasil. A historiografia calcula que entre 44 e 54 milhões de europeus atravessaram o Atlântico rumo às Américas entre 1815 e 1914, um movimento migratório transatlântico de grandes proporções e excepcional, e neste conjunto incluem-se com certeza muitos portugueses - fluxo migratório que se deveu a vários factores, entre eles: a) a grande depressão europeia desencadeada pela concorrência da agricultura nos EUA e a revolução

nos transportes (1870-1930); b) o fim da escravatura, o fim do tráfico negreiro (1888, no caso do Brasil), e consequentemente a necessidade de maior mão-de-obra; c) as interdições à emigração a africanos e asiáticos no início do século XX nas Américas; d) as leis de emigração nos EUA que privilegiavam os europeus do Norte e Centro-Occidente e discriminavam os europeus do Sul e Leste, nomeadamente os portugueses, que eram por isso “empurrados” para a América do Sul. (Pereira, 2009). Também o meu personagem ilustra esta emigração transatlântica, de um continente para outro, fazer milhares de quilómetros, sendo que a motivação é tanto financeira como cultural, não é dito no filme, mas também haverá um motivo político, uma vez que a grande vaga de emigrantes brasileiros que chegaram a Portugal nos últimos anos vieram após a eleição do Bolsonaro, portanto, fugiram por razões de desacordo ou desânimo político.

Com o acordo ortográfico pôs-se a questão da obliteração da fronteira entre Portugal e Brasil em termos linguísticos, a migração enquanto mutação da língua portuguesa, no fundo significa a eliminação de consoantes mudas, o *p*, o *c*, pouco mudou na verdade, no entanto permanece o apego ao português antigo, apego à origem e ao original e que remete à recusa da migração e mudança. A mutação da língua é inevitável, da mesma forma que não existe língua pura ou definitiva, que não mude com o evoluir dos tempos (Woolf, 1937). Quem continua a escrever consoante o antigo acordo ortográfico no fundo persiste nessa fronteira entre as duas línguas, insiste na separação do que é português e do que é brasileiro. O meu personagem, que fala português brasileiro com outros personagens portugueses põem em evidência essa questão da língua, o português e o português-brasileiro estão próximos, são parecidos e familiares, no entanto são estranhos um ao outro, o vocabulário é diferente, a entoação é diferente, há uma interessante relação entre familiaridade e estranheza - o único paralelismo será talvez o inglês: inglês-britânico versus inglês-americano, há familiaridades e estranhezas, uma língua parece mais formal, outra parece mais informal, no entanto há sem dúvida uma igualdade, que se traduz numa proximidade afectiva.

Durante o desenvolvimento do meu projecto, pude questionar os meus actores brasileiros sobre a vinda para Portugal, no caso do primeiro actor, que depois saiu do projecto, Jonathan de Andrade, foi-me declarado que, com o fervor dos apoiantes do Bolsonaro, sentia-se nas ruas maior homofobia, o que motivou que alguns brasileiros a “fugir” e se exilar. No caso do rapaz que me concedeu o testemunho sobre o trabalho na fábrica de peças de automóveis, o “Eduardo”, o facto de ter um namorado norte-americano, enquanto vivia no Rio de Janeiro, deu-lhe a ideia de emigrar, para os EUA, no entanto o plano caiu por terra e preferiu emigrar para Portugal, como “plano B”. O “Eduardo” pretendia estudar o francês, tirar a carta de condução, enquanto se mantinha no Porto e mais tarde poderia “evoluir” e emigrar para França ou Bélgica, por isso, Portugal seria sempre um território transitório, nunca destino último ou final. Relativamente ao meu actor principal, Samuel McDowell, como é actor de profissão, imagino que não pudesse ir para fora de Portugal, não sabia outras línguas para além do português, por isso, para ele, sim Portugal era o fim da linha e o lugar onde ele esperava crescer e desenvolver-se.

Claro que é importante, para alguns casos de emigração, estudar as difíceis condições, nos primeiros anos de adaptação, e também observar os primeiros trabalhos que encontram, nem sempre os mais bem pagos, e alguns oferecendo situação de precariedade, que no caso de o meu projecto, puder observar no testemunho do “Eduardo” sobre a primeira fábrica

onde trabalhou. Neste caso, o seguinte capítulo oferece um olhar e questionamento sobre as paisagens fabris e o seu lugar na sociedade contemporânea.

Neste capítulo, foi-me permitido analisar a emigração como fenómeno global, e entender, durante as minhas entrevistas e travar contacto com actores e não-actores como cada caso é único e individual, Portugal foi para muitos brasileiros exílio ou passagem, por vezes o único local elegível porque a língua é semelhante. Da mesma forma, é interessante analisar como a emigração acaba por ser mistura cultural e mudança, são duas culturas que chocam e se reveem uma na outra, como no caso da língua, há uma interação e convivência que significa posteriores mudanças e alterações.

Resumindo, este tipo de pesquisa e aprofundar na temática da emigração e da sua História permitiu-me entender melhor a minha motivação para realizar o filme, como também permitiu-me entender melhor as personagens do meu projecto, e ter uma outra envolvimento com o projecto, mais afectiva e próxima.

3.2 Paisagens fabris

O meu projecto lida com um personagem emigrante que trabalha numa fábrica, o trabalho numa zona industrial, e assim foi necessário aprofundar este tema de alguma forma, no seguimento disto mantive o contacto com um emigrante brasileiro, o “Eduardo”, que conheci enquanto preparava o projecto. Iniciei uma longa conversa com o “Eduardo”, conversa essa que mantive com ele no WhatsApp, e fui levado a conhecer melhor uma zona industrial que desconhecia até ao momento, desconhecia também, em pormenor, como funcionava o trabalho e dinâmica por dentro destas fábricas. Seguido desta longa conversa por mensagem, conduzi uma longa entrevista da qual mantive um registo áudio. Para mim, estas zonas industriais são como ilhas, isoladas, escondidas, e são também paisagens, neste caso é a zona industrial da Maia, periferias da zona urbana.

Como referi anteriormente, na minha experiência de emigração, em 2018, instalei-me em Bruxelas, e conheci, não só na cidade, mas também a zona industrial da cidade, que foi, no início do projecto, a minha referência original de “paisagem fabril” e inspiração para a história, assim como a maneira que tinha de me identificar com o “Eduardo”. Esta paisagem fabril foi local de emprego, onde me dirigia todos os dias, de manhã, depois de fazer uma viagem de 45 minutos de autocarro e eléctrico, era como ir ao outro ponto da cidade. Quando iniciei a pesquisa para criar o meu personagem brasileiro emigrante, o “Eduardo”, relatou-me longamente os trabalhos a que se tinha dedicado em duas fábricas diferentes, que estão localizadas na zona industrial da Maia e que é uma força económica para a indústria do Norte do país.

Quando filmo as paisagens fabris como filmei neste projecto, estou também a filmar a economia, o capitalismo, o trabalho mecanizado, a lidar com questões políticas e ambientais, a poluição do ar, e solo, condições difíceis de trabalho. . Obviamente que todas estas questões estão implícitas nas imagens e no espectador, mas penso que as filmei também de um ponto de vista distante, como um pintor ou fotógrafo que observa de longe a paisagem, fascinado pelo tom, formas, ruído, procurando “captar” tudo. Todas as grandes metrópoles e cidades têm uma zona industrial ou várias, são anexos ou acrescentos às cidades, o avesso da vida urbana, passam despercebidas e são periféricas, rodeadas de matagal.

Para entender melhor este tema fabril, senti necessidade de pesquisar mais visualmente, por isso pesquisei alguns fotógrafos que foram deslumbrados com o "fabril", como "paisagem" e como "tema". Por exemplo, David Lynch, realizou várias fotografias a preto-e-branco que exploram bem a imponência e potência do industrial, realizadas em Berlim, Polónia, Inglaterra, algumas são fábricas abandonadas, logo há também o fascínio pelo edifício esquecido, estrutura de grande escala, "devoid of nature, the dying, man-made structures (...) are haunting cathedrals of a bygone industrial era" (Far Out Magazine, 2009). Nestas paisagens, a cor e a vida da Natureza e do Humano foram substituídas pelo fumo, o ruído e a rígida geometria. Nestas imagens não há nem branco nem vazio, o *frame* é preenchido pela gigante presença de estruturas de ferro e betão, como se pudéssemos ouvir a electricidade, outras vezes, o negro que enquadra ou envolve essas estruturas, pode ser sombra ou alto contraste da fotografia, ou língua de fumo que varia em tons de cinza. Nestas imagens à primeira vista, não está presente nenhuma visão política que problematiza a fábrica, em vez disso prevalece um olhar quase inocente e encantado por aquelas paisagens, como Lynch dirá, "It's an incredible mood, I feel like I'm in a place that is just magical...", a fábrica como *mood*, mágico, portal para outras vibrações e sensações, desorientação, perplexidade e espanto (figuras 8 e 9).

Figura 8
“(Untitled)
England”,
David Lynch



Figura 9
“(Untitled)
England”,
David Lynch



Também me foi frutífero observar o trabalho de Josef Koudelka, ele interessou-se igualmente por zonas industriais e fabris (figuras 10 e 11). O fotógrafo de origem checa tem uma visão mais melancólica e caótica que Lynch, as formas tornam-se mais complicadas, há maior profundidade de campo e distância, o que torna o seu trabalho mais próximo do conceito clássico de “paisagem”, como seriam vastas as paisagens de Turner, onde há mais céu e chão. Estas imagens foram feitas com uma câmara de formato panorâmico e tiveram início em 1986 e cobrem lugares como Dunquerque e Haudanville, França, as montanhas Ore, Checoslováquia, zonas muito remotas, e que são como “testemunhos da transformação industrial da terra” (Havlin, 2010), estão entre o apreço puramente estético e a consciência política, como o próprio dirá, “I was always trying to find beauty where others don’t see it.

Without taking up the environmental cause, I am pleased if my photographs draw attention to their violation.” A agressão ao ambiente e à terra é evidente, mas é impossível ignorar a estranha beleza do preto-e-branco, as contorções das formas de ferro, as nuvens de fumo, a decadência e erosão do metal e da pedra, Koudelka envolve a sua visão numa perspectiva global que reflete sobre a desordem anárquica fruto das necessidades da humanidade e sociedade contemporâneas, espelham a violência e a corrida do capitalismo que visa a contínua destruição e reconstrução.

Figura 10
"Dunkerque,
Nord-Pas-de-
Calais", Josef
Koudelka



Figura 11
"Abandoned
oil field,
Baku", Josef
Koudelka



Estas paisagens fabris têm, como é óbvio, um interior, uma história interior: o trabalho, os trabalhadores, as hierarquias, os horários, os acidentes de trabalho, os mecanismos, as máquinas. Charles Dickens falou de tudo isto em “Hard Times” (1854), problematizou sobre as transformações sociais provocadas com o surgimento das primeiras paisagens fabris, pré-Marxismo e expôs as relações hierárquicas entre o patrão e o operário explorado. A paisagem fabril, no romance, chama-se Coketown: “It was a town of red brick, or of brick that would have been red if the smoke and ashes had allowed it (...) It was a town of machinery and tall chimneys, out of which interminable serpents of smoke trailed themselves for ever and ever, (...) and vast piles of building full of windows where there was a rattling and a trembling all day long, and where the piston of the steam-engine worked monotonously up and down, like the head of an elephant in a state of melancholy madness.” Há um carácter monumental neste complexo industrial dickensiano, há ruído, a sensação de monotonia, várias ruas, “ugly citadel”, onde os trabalhadores vivem por perto e são denominados genericamente por “the Hands”, como se fossem uma massa trabalhadora, anónima sem rosto, desumanizada, “the slaves of an iron-handed and a grinding despotism”.

Figura 12
"Fábrica de
textéis no final
do séc. XIX",
Autor
desconhecido



A Revolução Industrial ditou o trabalho por via das máquinas, Dickens critica essa mecanização do trabalho, mecanização que se infiltra na vida dos trabalhadores, cada um deles apanhado pela repetição e monotonia, “people equally like one another, who all went in and out at the same hours, with the same sound upon the same pavements, to do the same work and to whom every day was the same as yesterday and tomorrow, and every year the counterpart of the last and the next”, e critica também as pobres condições de trabalho, os salários medíocres, as longas horas de trabalho.

Como realçam alguns críticos, Dickens não oferece uma clara solução perante este pessimismo do trabalho industrial, no entanto apela para uma reorganização radical, de cada um, é necessário retirar o ênfase do horário e da máquina e voltar a um espírito dinâmico e espontâneo. Com a entrada no século XX, a fábrica de tijolo sujo dickensiana desapareceu, algumas fábricas melhoraram as condições de trabalho, o trabalhador emancipou-se, o trabalho infantil passou a ser considerado ilegal - quando no século XIX era normalizado. Nos séculos XX e XXI, as máquinas modernizaram-se, agora a máquina é um robot e funciona sozinha (de forma quase autónoma), anulando ou reduzindo a presença do trabalhador.

O meu projecto, e em particular o testemunho que recolhi do “Eduardo”, aborda estas temáticas dos grandes complexos industriais e das fábricas de grandes corporações. O meu modo de filmar, distante do complexo industrial da Maia, torna-se em si como uma “paisagem”, um terreno repleto de fábricas, várias fábricas.

Neste estudo sobre o trabalho em fábrica ou envolvendo máquinas ou mecanismos, é algo relativamente recente, mas que transformou por completo o modo de trabalhar e de ver o trabalho, é necessário uma ligação quase simbiótica com a máquina - o fabril e a grande fábrica, é algo que não irá nunca desaparecer da paisagem contemporânea. Podemos mesmo

criar analogias desta paisagem fabril e desta grande fábrica para outros campos, podemos comparar um escritório ou um restaurante a uma grande fábrica, ou descobrir semelhanças em hábitos e formas de organização. Tudo no trabalho, em fábrica e fora de fábrica, lida com certas formas de repetição, monotonia, que é sem dúvida um tópico que me interessa. Posso interpretar a monotonia e a repetição de modo pessimista, como Dickens, e posso também ver o outro lado, sem repetição e monotonia não haveria a mesma produção (e consumo) que todos ambicionamos, e do mesmo modo sem repetição, na vida, em geral, não haverá a mesma sensação de estabilidade, criamos repetições para manter um ritmo eficiente, absoluto, e anular as incertezas e indefinições, para introduzir a previsibilidade e evitar gastos ou erros técnicos. E como verei mais tarde, na questão dos encontros, a monotonia, repetição, o mesmo, é algo que me vai interessar, ainda, e verei, como há diferença no padrão, ou como as coisas podem entrar em movimento.

3.3 Práticas de *cruising*

Os encontros no carro, à noite, tal como se vêem no meu filme, são em si uma referência ao *cruising*, tanto ao modo como o personagem procura por parceiros sexuais na aplicação do telemóvel, como também na forma como escolhe estar com eles, no seu carro, descobre um lugar discreto na cidade onde ambos se possam falar, observar e desenvolver um contacto sexual, fugaz e excitante. Pretendo neste capítulo diversificar e explicar o que é o *cruising*, como surgiu e como persiste.

O *cruising* é um termo anglo-saxónico e define-se como a procura por actividade sexual em espaços públicos, de modo anónimo e fugaz, e estabeleceu-se na comunidade homossexual como prática recorrente, *to cruise* no sentido de *vaguear* sem destino, *andar no engate*. Como prática não-normativa e não-heterossexual não foi documentada extensivamente até tempos mais recentes, foi relegada à literatura diarística *queer*, confessional ou semi-biográfica (Genet, David Wojnarowicz, Al Berto). Hoje em dia o *cruising* tornou-se um *assunto*, histórico e académico, em parte devido à emancipação dos estudos *queer* e das causas LGBTQ+, é um elemento determinante na sociologia, antropologia.

Podemos interpretar o *cruising* como a urgência de um desejo sexual que se desenvolvia subterraneamente e se inventava a si mesmo em épocas em que a homossexualidade era criminalizada, perseguida, proibida, pela Política e Religião e as formas de cortejo ou enamoramento, descritas e romantizadas na Lei, na Literatura, na Religião, sobretudo no mundo ocidental, eram exclusivamente heterossexuais. Como afirma Espinoza, autor que tentou recentemente escrever uma (primeira) história do *cruising*, este modelo existiu em épocas sociais e sociáveis, não podemos falar e relatar a atividade sexual livre num período como a Idade Média. (Espinoza, 2021), e por isso esta história do *cruising* só pode ser mais amplamente documentada e comentada após a Idade Média. As “patrulhas de pederastia” (Paris, século XVIII) e a “Oficina da Noite” (Florença do Renascimento), são exemplos de policiamento nas ruas e de perseguição policial à actividade sexual homossexual que denunciam que o *cruising* já se começava a formar, nas grandes cidades, durante o Renascimento, mas de uma forma errática e dispersa.

O *cruising* desenha uma geografia que lhe é particular, nomeadamente uma geografia de exteriores, parques, ruas, garagens, túneis, portos, ou uma geografia de interiores, bares, *sex club*, saunas, casas de banho públicas, salas de cinema, as práticas de *cruising* foram-se adaptando às novas ideias de cidade e à renovação dos espaços. Em Paris surge o Jardim das Tulherias, no século XVII, o primeiro parque público frequentado por homens homossexuais para *cruising*; e em Londres, assim que surgiram as primeiras casas de banho públicas, intituladas de “bog houses” ou “cottages” (sendo que o nome actual para *cruising* no Reino Unido é *cottaging*), surgiu também o primeiro *glory hole* (figura 13) quando se criou um buraco entre as paredes dos cubículos públicos no Bairro Temple em 1707. Londres, em particular, via crescer a prática de *cruising* à medida que crescia a penalização com a vigência da Sociedade para a Reforma de Costumes, uma vez que os sítios de *cruising* inventaram-se à medida que surgia maior estigmatização, o *cruising* nasce do desejo colectivo de procurar o que é verdadeiramente tabú. Também em Londres surgiram as “molly-houses”, nos séculos XVIII e XIX, que se anexavam a cafetarias, tabernas ou pousadas, onde se celebrava o amor, sexo, actuações de *cross-dressing*, travestismo, num ambiente de camaradagem e boémia.

Figura 13
"Taxi Zum Kio", Frank
Ripploh



Figura 14
Série
Mogador,
Miguel Angel
Rojas



Com a libertação sexual dos anos 60 e 70 no século XX, a “cena” gay foi se tornando mais mainstream e comum, havia terminado a criminalização da actividade sexual homossexual e consequente policiamento e perseguição, e por esta altura começaram a surgir as primeiras *bath-houses*, reinterpretações das antigas saunas romanas, com jacuzzis interiores, saunas e quartos escuros privados, assim como as primeiras discotecas exclusivamente *gay*, ou *gay-friendly* como o Studio 54 em Nova Iorque, onde o sexo em alguns andares ou cruising era algo mais evidente, assumido e libertário. Por isso, é o momento em que o *cruising*, mantendo-se no espaço público, muda-se para o interior, um interior exuberante. No entanto, as antigas formas de engate e procura sexual, em casas de banho públicas, ruas, docas, jardins públicos, mantiveram-se, manteve-se essa tradição quase secular e que continuava a ser determinante na cultura *gay*.

Hoje em dia, a cultura *gay* modificou-se muito e o cruising é sobretudo associado às novas aplicações de encontro, *date apps* ou *sex apps*, como o Grindr ou Scruff, aplicações

exclusivamente gay e relativamente recentes - é útil ver as *apps* como o último episódio desta cronologia da procura por prazer sexual. O *cruising* transforma-se torna-se doméstico, o anonimato é facultativo e passa a implicar o olhar digital, *digital gaze* : avaliar os vários perfis que estão próximos, complicar o *looking*, pedir fotografias, *nudes*, operar *lookings* simultâneos, em casa ou trabalho ou autocarro, num modo ambulante. Mas à semelhança do *phone sex*, o digital gaze pode ser um fim em si mesmo, começar e terminar ali, pretexto para a excitação individual, evitando a presença e qualquer deslocação. (Powers, 2019)

Figura 15
"Public Toilets,
Private Affairs",
Marc Martin



O *cruising* em ou a partir de carros ou veículos, como se vê no meu filme, não é exclusivamente gay, é na verdade uma prática predominantemente heterossexual ¹. O carro é um elemento masculino em si, é o homem que conduz, e leva a mulher, elemento passivo, para um lugar remoto, neste caso pode ser o *dating* heterossexual, efectuado nas *lovers lanes*, lugares escuros, parques, miradouros. Claro que o *cruising* gay, mais recentemente, e com o espírito mais livre dos anos recentes, adotou e assimilou elementos do *dating* heterossexual, ter o encontro no carro ou mesmo procurar pessoas ou observar pessoas a partir do carro. (Enquanto que no *flirt* heterossexual a sedução é aberta e explícita, com piropos, assobios, o *cruising* baseia-se no olhar, looking, o gesto, não deve ser demasiado evidente ou demasiado exposto.)

¹ O *cruising* heterossexual é muito bem retratado no filme de Jacques Rozier *Blue Jeans*, aqui a troca de piropos é efectuada a partir de motos, não de carros.

Figura 16
"Cruising",
William
Friedkin



Figura 17
"Untitled",
Series The
Park, Kôhei
Yoshiyuki



O *cruiser*, como o *flâneur* de Baudelaire, tem que estar comprometido com uma determinada atitude e modo de estar e ver o mundo, há uma paciência e uma lentidão no seu andar e vaguear, como dirá Espinoza, “Debes practicar la paciencia cuando vas de cruising. Necesitas estar solo durante largos períodos de tiempo, a veces buscando algo que no siempre encuentras. Lleva tiempo cultivar esta habilidad. Lleva tiempo aprender a identificar las grietas, a ver los huecos, a reconocer las fracturas y los desgarros que existen en lo ordinario. Es meditativo. Conducir en círculos, pasando una y otra vez por el mismo lugar. La guardia. La espera.” (Espinoza, 2020), tudo em volta da espera, do caminhar em círculos, não interessa o destino, mas sim o caminho. O *cruiser* aceita e procura o informal, o bizarro e o estranho de qualquer situação de tal modo é intenso o desejo de conectar, seduzir, e assim em que período histórico fosse, por mais marginal ou criminalizado que fosse: “Es tan urgente, tan necesario, nuestro deseo de conectar, de entablar un acto íntimo, que haríamos casi cualquier cosa para conseguirlo, incluso arriesgarnos a exponernos, a ser arrestados.”

(Espinoza, 2020). O *cruising* existiu como um movimento e uma vida de resistência, maioritariamente masculino, num período de intensíssima repressão e perseguição da homossexualidade, no entanto, hoje em dia, com a luta dos direitos LGBTQ+ o *cruising*

passou a ser um passatempo mais problematizado. Será que ainda faz sentido anonimato e a exposição em espaços públicos? Com o olhar digital, será que o *cruising* em público caiu em desuso?

No caso do meu filme, o *cruising* é uma combinação do *digital gaze* (a aplicação, que é vista no início), onde eles se conhecem (se bem que para mim isto é uma mera pista e pretexto para justificar o modo de encontro) porque de seguida o *cruising* é um *cruising* de carro, de veículo, móvel, durante a noite. O carro simboliza esse novo *cruising* ambulatório e móvel, o carro que se desloca pela noite, como se procurasse o desejo no escuro, com os faróis, e também o desejo como fluxo e movimento. E claro, ter um encontro sexual é um gesto arriscado porque há a possibilidade de ser visto, e isto faz referência à prática de *cruising* que se faz no espaço público e que aceita esse risco.

Há muitas formas de abordar o *cruising* gay, claro que convém ir de encontro a um precedente histórico e artístico previamente, para não cair em clichés ou lugares comuns, porque é um assunto sexual e político muito forte. Eu penso que descobri a minha própria forma de o abordar, uma forma que, tem como subtexto, agora me apercebo, do *cruising* arriscado que tomava lugar em jardins públicos ou ruas públicas, mas o meu decorre dentro de um carro, mesmo assim, é público, assume riscos, o risco de ser visto ou descoberto, no entanto, o personagem aceita e incorpora esse risco, como modo de excitação e assumir o desejo.

4 Desenvolvimento do projecto - Trabalho de campo

4.1.0 Breve cronologia do projecto

Vou relatar sucintamente alguns passos do projeto, que ajudam o leitor a enquadrarse e acompanhar os capítulos deste relatório, e neste capítulo em particular, “Trabalho de campo”, explico como fui preparando e pesquisando antes de dar início à escrita de argumento. Como referi no ponto 1, pretendia fazer um retrato de um emigrante, neste caso este personagem foi escrito baseando-me em três pessoas reais, eu próprio, realizador, a ideia do trabalho de dia, e o encontro de noite, como se passara na minha emigração em Bruxelas (em 2018), um amigo brasileiro que preferiu manter a identidade preservada, que chamarei de “Eduardo”, que me relatou o trabalho numa fábrica de peças de automóveis, na zona industrial da Maia, e de seguida um amigo próximo, “Bernardo”, que me deu a ideia de relatar os encontros sexuais com outros homens no carro, por isso seria um personagem composto de três inspirações-pessoas distintas.

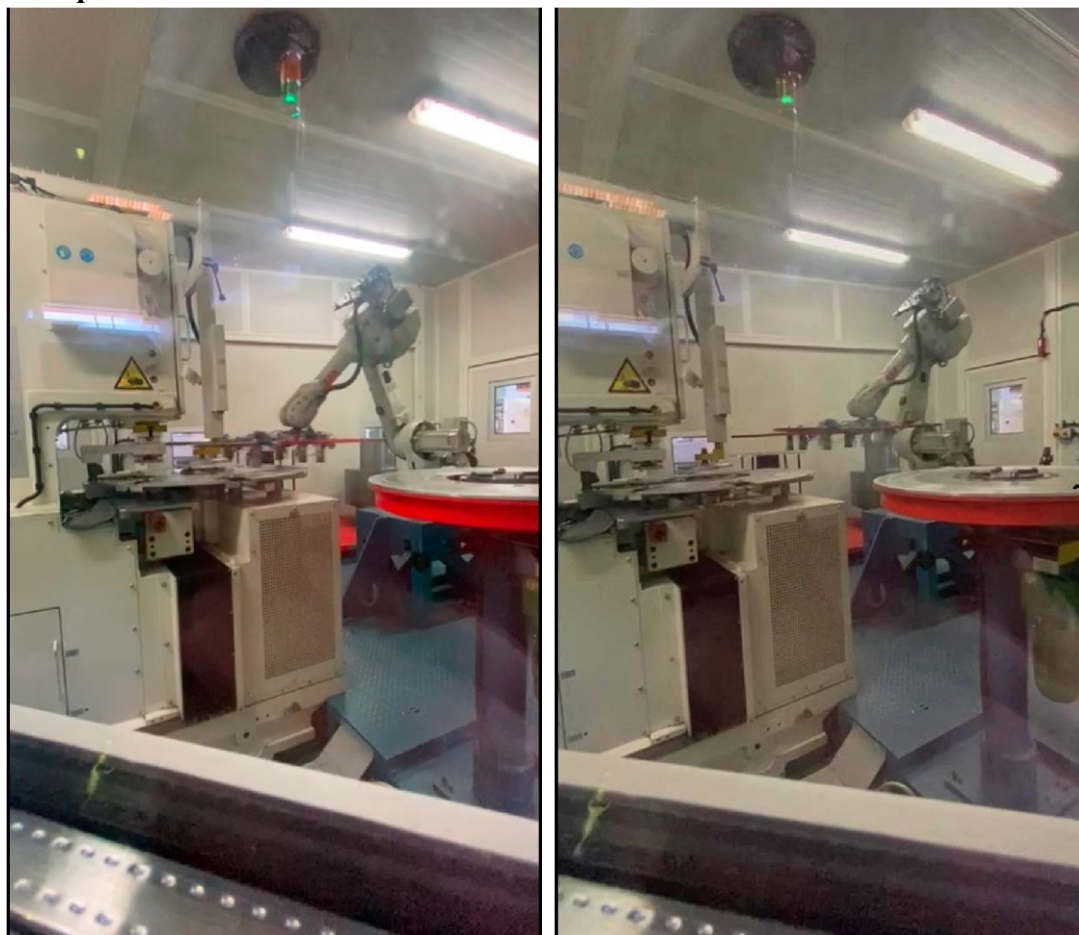
De seguida decidi saber mais das fábricas da zona industrial da Maia e filmá-las, para saber, de experiência própria que lugar era este de que falava o “Eduardo”, o rapaz que entrevistara, e, como ainda não tinha autorização para entrar nas fábricas, via todo este complexo de extensão considerável como uma fábrica, uma área alargada. O “Eduardo” tinha-me fornecido vários elementos referentes ao trabalho no interior como já referi, uma imagem do robot que operava diariamente, mas agora, nesta repérage era uma oportunidade de ver a fábrica como “fora”, exteriormente, apresentar a dimensão da fábrica como indústria, a grande escala, e com um determinado peso.

Iniciei um período de filmagem experimental com um não-actor brasileiro, mas infelizmente, todo este momento experimental foi abandonado quando o actor abandonou o projecto. Pouco depois, iniciei um demorado casting para todos os actores, principal e secundários, constituído por entrevistas, ensaios, que foram a inspiração para a construção e escrita do argumento. Só depois de fechar o argumento dei início à filmagem, seguida da montagem, igualmente demorada e pós-produção.

4.1.1 Pesquisa e testemunhos - Outubro - Dezembro 2020

Figura 18
Clip robot,
Efacec,
"Eduardo"

Figura 19
Clip robot,
Efacec,
"Eduardo"



Durante o mês de Outubro de 2020, esse mês crítico inicial destinado a desenhar uma ideia, iniciei uma conversa WhatsApp com um emigrante brasileiro, “Eduardo”, que me enviou um vídeo de interior de uma fábrica que se situava na zona industrial da Maia e logo comecei a fazer perguntas sobre o trabalho e situação laboral. Tentei fazer o maior número de perguntas porque sabia que este era o “personagem” e “trabalho” do meu filme, no fundo ele “deu-me” ideia do trabalho, uma fábrica de motores eléctricos. O “Eduardo” não concordou em emprestar mais imagens da fábrica ou mesmo em participar no filme, por isso eu teria que procurar alguém que o representasse a ele. No entanto, consegui entrevistá-lo longamente durante um primeiro encontro pessoal, em Dezembro, e cobrimos vários tópicos, namorado, amigos, antigos trabalhos, data de chegada a Portugal... Foi uma entrevista só com som, e foi-me possível saber detalhes particulares da actual fábrica, Efacec, e de uma anterior, também na Maia, lowcost, ligada à fabricação de peças de automóveis onde havia poluição e acidentes de trabalho, e este momento era como um *flashback*, sobre o mesmo tema da indústria, o trabalho pesado, os automóveis, e desta antiga fábrica guardei os sons e

ruídos dos outros vídeos que me mostrara. No entanto, guardei o *clip* que ele me tinha enviado, e seria sempre como uma imagem inaugural e inspiração, o “robotzinho”, que era como Eduardo se referia a ele, braço que rodava e distribuía as pranchas metálicas, que era como referência da nova indústria e do novo trabalho.

Em simultâneo com as primeiras conversas com o “Eduardo”, desenvolvi uma amizade que estava relacionada com o *cruising*, um encontro no carro, que se repetiu por duas vezes, e que foi a segunda inspiração para o filme, o segundo rapaz chamado “Bernardo”, que também recusou ser filmado ou a participar no filme. No entanto, filmei com a ajuda dele um pequeno vídeo, um *clip* filmado dentro de um carro, em que ele me filmava a mim, numa carícia sexual, era igualmente uma imagem vertical de telemóvel, uma tentativa inicial de elaborar sobre o ambiente nocturno dentro do carro. Este *clip* foi também a certeza de que os encontros teriam que ser todos assim, de noite e no carro, porque havia uma visualidade mais visceral e mais inusitada.

4.1.2 Ensaio filmado #1 - João Parreira - Dezembro 2020

Figura 20
Ensaio filmado
#1, João
Parreira e
Vasco Barbedo



Interessava-me partir já para uma filmagem para testar como se poderia definir e encenar uma cena sensual e um diálogo dentro do carro, defini um dia, um actor, um diálogo breve e escrito muito rapidamente baseado num episódio pessoal. Ainda não estava certo se o personagem seria português ou brasileiro porque tinham levantado algumas questões sobre a nacionalidade. Descobri o João Parreira e convidei-o a participar neste ensaio filmado. Tinha dois ângulos, um frontal, que tinha a duração da primeira parte da conversa, em que se ficavam a conhecer e falavam do passado recente, até à lenta aproximação ao beijo e a mudança para o banco de trás; um segundo plano, lateral, seguia-se à elipse do acto sexual e víamos os dois avançarem para o banco da frente. Acho que foi um bom exercício, no entanto, o diálogo era demasiado pessoal e sabia que tinha que o transformar no futuro, e o actor, ainda não estava muito confiante nele, apesar de tudo, gosto muito do segundo plano, ligeiro *amorsé* do primeiro actor e segundo actor focado de perfil, era um bom enquadramento a que iria voltar mais tarde (figura 20).

4.1.3 Repérage #1 - filmagem fábricas - Janeiro - Março 2021

Desloquei-me por duas vezes à zona industrial da Maia (figuras 21, 22, 23, 24 e 25) que é a zona que me tinha sido indicada pelo “Eduardo”, e fui para ver e filmar as fábricas de fora, como se fizesse um estudo paisagístico do local. Em ambas as vezes o tempo meteorológico era o apropriado, final de Inverno, com chuvas e nevoeiro, céu nublado. Da primeira vez, estivemos numa zona com várias ruas ou avenidas, onde se encontrava a fábrica de plásticos Plaspur, entre outras, e filmei o trânsito, o fumo produzido por uma fábrica relacionada com madeiras e a transformação da madeira, um camião que fazia ruído, a fachada de outras fábricas e a seguir filmei a partir do carro a vista de toda esta zona, como se a visse de corrido. Da segunda vez decidi ir directamente à Efacec, a fábrica de que me falava o “Eduardo”, é uma fábrica com uma grande extensão, não entrámos mas conseguimos filmar do lado de cá, depois das redes, e fizemos uma panorâmica e plano geral, e outros planos mais aproximados; a seguir voltámos à zona com mais arruamento onde tinha estado anteriormente e procurei enquadramentos com mais perspectivas e quando tinha chance filmei operários e veículos em movimento.

Figura 21
Zona industrial
da Maia,
repérage
original



Figura 22
Zona industrial
da Maia,
repérage original



Figura 23
Zona Industrial
da Maia,
repêrage
original



Figura 24
Zona Industrial
da Maia,
repêrage
original



Figura 25
Zona industrial
da Maia,
repêrage
original



4.1.4 Repérage #2 - fotografia décors exteriores noite - Outubro 2021

Mais tarde, fui ver os locais onde poderiam decorrer os encontros de noite. Comecei a escolher zonas remotas no Porto, perto de descampados ou edifícios abandonados, como por exemplo, a estrada diante da abandonada Quinta dos Salgueiros (figura 26), ou a estrada junto ao descampado nas traseiras do ISTECH Porto, zonas escondidas, no entanto, entendi que não me serviam eram zonas escuras e algumas um pouco mórbidas e que davam aos encontros um tom subterrâneo que não os favorecia.

Figura 26
Veículo diante da
Quinta dos Salgueiros,
repérage



4.1.5 Versões de montagem com as diversas imagens - repérage, ensaio filmado, *clip* fábrica, *clip* carro - Dezembro - Abril 2021

Fiz várias versões de montagem com o material que tinha já capturado em repérage e também os clips, como a imagem do telemóvel com o robot da fábrica de motores eléctricos (o braço giratório), outras só as imagens das fábricas, noutras o *clip* dentro do carro à noite, fiz estas versões a tentar entender o que ia com quê, quais combinações faziam sentido, se podia combinar imagens verticais com imagens horizontais, etc. A montagem da repérage feita na fábrica teve como banda sonora a entrevista com o “Eduardo”, em off, por um lado porque não queria mostrar as imagens assim “despidas” da fábrica, até porque algumas tinham sido filmadas sem som, e daí surgiu a imagem de ter no futuro uma voz off que relatava a vida e trabalho na fábrica, assim como os encontros no carro.

4.1.6 Casting #1 - personagem principal brasileiro “Jonah” - Março - Abril 2021

Depois de decidir que o actor João Parreira não se iria manter no projecto, até porque já me tinha decidido que o personagem principal seria brasileiro, para honrar a nacionalidade do testemunho do “Eduardo”, avancei para o primeiro casting,, mas não ainda sabia ainda o tipo de carácter, personalidade ou fisionomia. Quis inovar neste projecto e trabalhar com não-actores, até para me poder aproximar de um registo mais documental e menos rígido,

por isso recorri a aplicações de encontros e divulguei o meu casting de actor sem formação ou experiência teatral. Falei com alguns rapazes brasileiros, residentes na zona Porto, alguns aderiram à ideia do projecto, outros não, intimidados pelo carácter sexual. Discuti com um primeiro candidato, João Mateus, eles identificava-se com o personagem, porque também trabalhara em fábrica quando chegara a Portugal, conhecia o tipo de exigência do trabalho fabril, não estava intimidado pelo tema do filme, no entanto após fazer um *screen test* pareceu-me que havia uma fragilidade que não ia com o personagem. Finalmente um dos rapazes que abordei falou-me do Jonathan Andrade, não-actor, novo, e recém-chegado a Portugal, e que mostrara empenho e interesse no projecto.

4.1.7 Ensaio filmado #2 - Jonathan Andrade - Junho - Outubro 2021

Entretanto conversei com o Jonathan Andrade sobre o projecto, decidi escrever algumas cenas e filmar com a minha equipa estas mesmas cenas, tanto para testar a câmara como para me ambientar com o projecto e o actor. Não tinha a certeza se estas filmagens tinham o carácter de teste ou de imagem definitiva, no entanto decidi fazê-las porque isso iame empurrar para a frente e delinear mais características e traços do argumento.

Decidi que o personagem se chamaria "Jonah", que era uma abreviação do ator principal. Em Junho escrevi uma cena de encontro no carro, eu como actor secundário, o Jonathan como actor principal e seria filmado na estrada junto à abandonada Quinta dos Salgueiros, de noite. O diálogo e cena eram uma abreviação do ensaio feito uns meses antes com o João Parreira. O personagem principal estacionava o carro, e aguardava avanço do personagem secundário, por isso era de certa forma mais “distante” e deseguida tinham relações sexuais no banco de trás. As panorâmicas foram difíceis de coordenar com o Luis Jacinto, que operava a câmara, o que me levou a pensar que no futuro teria que arriscar filmar esta entrada em campo do carro num plano fixo. Fiz uma projecção deste ensaio numa aula e apercebi-me que havia uma deixa que funcionava bem “Não temos outro lugar nem eu nem você”, eu dependia de deixas destas que sintetizam o *antes* da cena e a circunstância da cena e não me obrigavam a explicar tudo e a filmar tudo, como por exemplo.

Os gestos precisavam de mais tempo e coordenação, o actor estava bem, mas da minha participação não tinha a certeza absoluta. Após a projecção entendi também que o décor não era favorável, assim como outras cenas filmadas, como o momento em que o actor está deitado na cama não iriam funcionar (figura 27), talvez não necessitasse de cenas intermédias ou cenas de transição e pudesse apenas me concentrar no tema do filme, os encontros e o trabalho.

Figura 27
Ensaio filmado,
Jonathan
Andrade



4.1.8 Casting #2 - actores secundários - Janeiro - Fevereiro 2022

Uma vez que já tinha o actor principal, Jonathan Andrade, tratava-se agora de encontrar os actores secundários. Não sabia ainda quantos seriam os encontros durante a noite ou quantos actores secundários e qual a personalidade de cada um. Decorreram dois dias de casting na escola onde os actores foram filmados e entrevistados acerca do tema do filme, os encontros no carro, queria saber se se relacionavam com o tema e também extrair novas histórias e testemunhos que pudesse integrar no filme. Por isso a todos fiz a mesma pergunta: “Já tiveste encontros no carro?” Todos responderam que sim, e pedia detalhes. Ainda não tinha finalizado o argumento mas sabia que queria cerca de seis encontros, que a progressão nos encontros seria de os mesmos se irem tornando mais “frios”, por isso à medida que ia estando com os actores ia vendo qual se aproximava mais desta emoção do “quente” ou “frio”, e, apesar de serem conceitos um pouco vagos para eles, era qualquer coisa que me ajudava a mim a escrever e a pensar o filme. Com todos eles tive essa conversa e filmei-os (figuras 28 - 30), para ter um registo a que pudesse regressar e pedi que lessem excertos da cena que escrevera para o Jonathan Andrade. Aqueles actores que não pude ver na escola para casting, falei com eles por chamada WhatsApp, foi o caso do Gonçalo Babo, que estava em Coimbra, e Pedro Portela e Faed Breno que estavam em Lisboa, e todos eles acabaram por figurar no filme. No fundo esta interacção com os potenciais actores no casting permitiu um maior conforto na interacção e desenvolvimento da direcção de actores e assim como maior perspectiva com a temática do *cruising*.

Figura 28
Casting com
Rafael Silva



Figura 29
Casting com
João Oliveira



Figura 30
Casting com
Miguel Lapa



4.1.9 *Screen-test* no estúdio #1 e #2 - actores secundários - Fevereiro 2022

Após a selecção dos actores do casting e entrevistas feitas presencialmente e por chamada, tinha já um rosto e uma história que podia integrar num esboço de argumento. Por isso escrevi seis cenas para seis actores - Gonçalo Babo, Pedro Portela, Tiago Oliveira, João Oliveira, Rafael Silva, Faed Breno, baseado naquilo que me haviam dito, e convidei-os para uma leitura e *screen-test* no estúdio. Se por exemplo, o Rafael Silva falava de ter sido elogiado pelos anéis que trazia nos dedos, num determinado encontro, eu escrevia uma situação dramática à volta disso, se o Gonçalo me dizia que tinha sido buscado num carro sem saber que o encontro se iria passar no carro, eu escrevia isso para ele também, e assim em diante. Como o Jonathan Andrade não me confirmava se viria ou não, decidi que o Faed Breno, também brasileiro, iria fazer a contra-cena do Jonah, o personagem principal, e assim aconteceu. Como referi, para este *screen-test* consegui integrar para cada actor incidentes ou pormenores que me tinham relatados durante os seus próprios encontros sexuais em carros, alguns resultaram melhor que outros, e como era filmado, servia-me do resultado em imagem para rectificar ou melhorar alguns desses pormenores, e em último caso, eliminá-los. O Rafael Silva não pode comparecer, por isso marquei um segundo ensaio no estúdio, e aí testámos dois diálogos, um desenhado para ele e outro destinado para outro ator, verifiquei se ele poderia se adaptar a outras personalidades.

Figura 31
Screen-test com
Gonçalo Babo e
Faed Breno



Foi importante para o ensaio também ver quais eram os actores mais tímidos e os que se relacionavam melhor com a cena, assim poderia integrar essa timidez ou sensualidade na cena ou na personagem. Também a partir destas impressões tive que decidir entre os actores que ficavam e os que teria que rejeitar. A verdade é que só rejeitei o Rafael Silva, que era demasiado novo e não mostrava o nível de maturidade dos outros. Ao longo deste *screen-test*, pude verificar situações escritas que não funcionavam filmadas e “gestualizadas”, e pude também verificar que alguns actores eram mais rígidos, mais “frios” do que diziam ser em entrevistas, ou o contrário, os que se afirmavam mais “frios” tinham maior sensualidade e maior envolvimento do que estava à espera.

Este estágio da preparação foi essencial, foi como uma mistura de *screen-test* e ensaio, por isso ao vê-los a ler as cenas que tinha escrito à medida de cada um, foi como se

estivesse a desenhar uma peça de vestuário à medida de cada, e serviu-me para aprofundar a temática e estabelecer um laço e confiança com eles, uma vez que o exijo deles não é simples nem fácil (figuras 31 - 36).

Figura 32
Screen-test com
Pedro Portela e
Faed Breno



Figura 33
Screen-test com
João Oliveira e
Faed Breno



Figura 34
Screen-test com
Tiago Silva e
Faed Breno



Figura 35
Screen-test com
Tiago Silva e Faed
Breno



Figura 36
Screen-test com
Rafael Silva e ...



5. Desenvolvimento de projecto - Pré-produção, produção e pós-produção

5.1 Pré-produção

5.1.1 Escrita do Argumento - Março 2022

Assim que parti para a escrita da versão final do argumento, tinha já os meus actores seleccionados, iria adequar-me às suas características e individualidades, tinha o testemunho e informações dadas pelo “Eduardo” e por isso tinha muitos elementos a que teria que fazer justiça. Decidi que iria intercalar as cenas de encontro com as cenas fabris de dia, “preenchidas” com o voz-off do relato, mas lidas pelo actor principal, haveria um Interlocutor, que seria eu, e voltava a seguir à cena de noite, como se saltasse do teatro obscuro da noite para o registo diurno documental. No seguimento desta decisão, tratei de reler a minha correspondência com o “Eduardo”, transcrevi-a, selecionei o que era mais relevante, e tentei dar uma linearidade este testemunho, que falava do trabalho e das relações sexuais, no início falaria brevemente do trabalho, e depois, lentamente, das relações sexuais, e no desfecho do filme, a decisão final de deixar temporariamente os encontros e focar-se apenas no trabalho. Em relação ao progredir das cenas de noite, elas iriam tornando-se mais frias e menos “palavrosas”, com menos diálogo, mais sucintas e mais escuras, e o último encontro seria o décor mais escuro. Tinha decidido que os décors dos encontros seriam sempre zonas integradas na cidade, miradouros, ou zonas com pontos de vista.

Figura 37
Miradouro dos
Salesianos,
repérage



Figura 38
Miradouro Estuário
do Douro, repérage



Figura 39
Estacionamento da
Via Panorâmica,
repérage



Tinha decidido que os décors dos encontros seriam sempre zonas integradas na cidade, miradouros, ou zonas com pontos de vista. Os seis décors, após feita uma repérage, seriam: a) Miradouro dos Salesianos ou Largo Padre Baltasar Guedes (figura 37), b) Miradouro das Fontainhas, c) estacionamento à beira-rio da Rua do Ouro, d) Miradouro Igreja Santa Catarina, e) Miradouro Estuário do Douro em Gaia (figura 38), f) estacionamento da Via Panorâmica, junto à Faup (figura 39). Locais amplos, com lugar para estacionamento, discretos, mas não escondidos ou demasiado escuros, a sensação de espaço e amplitude e ar era importante., a abertura de espaço do encontro amplifica e expande e complica essa sensação de desejo, e o carro funciona como um híbrido entre espaço público e espaço privado.

Tinha a noção que quanto mais escrevia mais havia para dizer, no diálogo, nos gestos, no entanto, tinha que estar atento ao facto que estava a escrever uma curta-metragem e não podia saturar o texto com demasiados elementos ou pormenores meramente acessórios.

Tentei integrar nos diálogos no carro elementos do testemunho do “Eduardo”, mas nem sempre fui bem sucedido.

5.1.2 Casting #3 - *re-casting* “Jonah” - Samuel McDowell - Março 2022

Após o casting bem sucedido dos actores secundários, tive a desanimada notícia de que o Jonathan Andrade, o actor principal, iria abandonar o projecto devido a falta de disponibilidade em termos de calendário. Levantei algum tempo a descobrir um actor substituto, mas após alguns contactos entrei em comunicação com o Samuel McDowell, um brasileiro a residir em Lisboa, de estatura alta como o Jonathan Andrade, mais robusto, portanto tinha um físico que me parecia interessante para o perfil de operário ou trabalhador.

Durante a chamada, não lhe perguntei qual seria a sua idade mas pareceu-me que tinha a idade que pretendia entre 25 e 29, pois parecia-me bastante novo nas fotos enviadas e na chamada. No entanto, quando o vi pela primeira vez, presencialmente, reparei que não era a mesma sensação das imagens, na verdade era mais velho que o esperado, tinha 36, era demasiado tarde e aprendi que se deve complementar sempre a chamada ou email com um *screen test* ou um momento presencial, mas não tive a oportunidade. No entanto, havia qualquer coisa de jovial no actor, e mais tarde gostei dessa indefinição, de não ter propriamente uma idade certa, o corpo parecia de adulto mas no rosto havia algo de adolescente e imberbe.

5.1.3 Conclusões

Normalmente a pré-produção começa com a escrita de argumento, mas eu fui adiando a ideia de argumento, porque “ir vendo” actores, décors, fazer entrevistas, e ir filmando era para mim uma forma de escrita e reflexão, e quando chegado ao momento de escrita de argumento, só teria que arrumar todas as tentativas a que me tinha lançado. Mas em geral acho que talvez tenha feito demasiadas imagens preparatórias, no entanto todas foram úteis. Também senti que na escrita do argumento havia uma obsessão com o diálogo mas isso iria resolver mais tarde.

Aprendi, com a incerteza e desistência do Jonathan Andrade, que não iria trabalhar com não-actores, o projecto exigia um compromisso e determinação que talvez tinha mais que ver com o dito actor de teatro ou “formado”. Sem dúvida que toda a preparação, casting, screen-test, provou ser uma mais-valia, tanto eu como os actores iam-nos tornando mais confortáveis em relação à temática do filme, isto por certas dimensões do filme, mais físicas e corporais eu não poderia imaginar teria que ver e só depois poderia escrever, como os actores teriam que primeiro experimentar para depois realizar.

5.2 Produção

5.2.1 1ª fase de rodagem - encontros à noite - Abril 2022

Após várias negociações com os actores e equipa técnica, entendi que não era oportuno marcar filmagem em dias de semana entre Segunda e Quinta, portanto marquei em

Abril de 2022 dois fins-de-semana consecutivos de rodagem (figura 40), em que filmaria todos os os encontros no carro descritos no guião, sempre de noite. Inicialmente quis marcar três encontros por noite, mas fui aconselhado em tutoria a ter apenas dois encontros por noite, ou seja, duas cenas, e assim teria tempo de filmar mais planos por cena, explorar e perder o tempo necessário, e claro teria que contar com o tempo de deslocação entre os dois locais exteriores e a eventual espera de elementos da equipa ou atrasos.

Figura 40
Calendário
rodagem

10	11	12	13	14	15	16
					Rodagem Jor	Rodagem Jor
					Faed Breno	Pedro Portela
					Tiago Silva	Samuel só
17	18	19	20	21	22	23
Rodagem Jor						
Ext fabrica d						
24	25	26	27	28	29	30
					Rodagem Jor	Rodagem Jor
					Joao Oliveira	Gonçalo Bab
					Samuel só	Rafael Silva

Tive duas desistências da parte da equipa técnica antes do início das rodagens, diretor de fotografia e assistente de imagem (Luís Jacinto e Cristiana Meireles), não estavam disponíveis nas datas marcadas e teriam outros compromissos. A equipa técnica teve que ser reduzida, portanto, e infelizmente, seria apenas eu e o meu assistente de produção, havia um carro, o carro do assistente de produção (Gonçalo Vieira), que era também o carro de cena - por constrangimentos de orçamento e várias dificuldades, eu era forçado a simplificar e agilizar deste modo. Funcionou um pouco como uma pequena equipa de documentário, eu fazia realização e operava a câmara, e o assistente de produção fazia o som, por isso éramos obrigados a fazer mais que uma tarefa, acumular responsabilidades, e em alguns dias resultou melhor que outros. No segundo fim de semana tivemos um carro extra, da diretora de som, com o seu assistente.

O meu estilo de realização foi seguir o guião e aos poucos ir mudando as coisas, alterar os gestos, as deixas, até me parecer mais verossímil e mais adequado para os actores; no fundo, ia adaptando a cena ao *mood* e capacidade dos actores, a cada take. Por vezes, éramos interrompidos por um veículo ou um ruído e tentava integrar essa interrupção na cena, por isso havia um carácter documental ou eu tentava interagir com o que se passava de momento na rua - também me pareceu interessante isto porque no guião havia sempre uma interrupção escrita, no entanto, ou era mais potente o que se encontrava no local naquele momento, ou então o que estava escrito não iria resultar. Além disso, tentava improvisar com os actores novos gestos ou dar-lhes tempo e espaço para novas improvisações, retirar uma deixa, dizer doutra forma, podia ser desafiador para os actores mas só assim estaria confortável com a cena e o realismo da mesma.

15 de Abril : No primeiro dia de rodagem tínhamos que filmar dois encontros nocturnos, respectivos aos actores Faed Breno e Tiago Silva, e dedicar cerca de 3 horas a cada encontro. Estávamos em Abril, só podíamos começar por volta das 19h30, quando o sol se punha. O actor principal, Samuel McDowell chegava de Lisboa naquele dia e ficava hospedado em minha casa. Por volta das 18h, o Gonçalo Vieira vinha-nos buscar e levavamos ao primeiro décor, um amplo terreno em terra batida utilizado estacionamento de carros, na Via Panorâmica, junto à Faup, onde nos esperava o primeiro actor, Tiago Silva. Começámos a filmar e foi difícil alinhar os dois actores, não havia propriamente uma química ou entendimento entre os dois, o diálogo parecia-me forçado. Em termos de enquadramento, comecei por filmar o encontro em *two-shot*, frontal, afastado, como o usara no ensaio no estúdio, porque havia qualquer coisa de igualitário no tratamento dos personagens... No entanto, recorri a seguir ao plano de perfil, lateral, porque me parecia que no local, e por condições de luz, faria sentido, e quando havia mais intimidade, mais perto me parecia mais próprio e justificado.

Concluindo, fiz alguns takes em enquadramento frontal com Tiago x Samuel, gostava do background com os carros na via de cintura interna, a cena consistia, no diálogo entre os dois, eles começavam a beijar-se, o Tiago tirava a camisola e entretanto ia embora. Repeti a acção e diálogo num enquadramento lateral do ponto de vista do Samuel, estando ele ligeiramente em *amorsè*. Utilizei nos takes frontais e laterais a interrupção de uma luz que passava como se fossem faróis de um carro exterior em movimento, eu próprio ensaiei essa luz com um projector.

Figura 41
Frame da filmagem,
Samuel McDowell e
Tiago Silva



À medida que repetia as *takes*, via que o erotismo ou tensão erótica da cena eram muito insuficientes, aí recorri à improvisação, era a única forma de salvar a cena. Escolhi uma lente que me permitisse maior proximidade ao corpo, e filmei o plano das mãos, a mão que é conduzida pela outra mão, que se aperta (figura 41), fiz a *take* sem registo de som e fui dando indicações aos actores. Em parte, fiz esta take porque via a timidez do actor Tiago Silva entre os *takes*, como ele colocava as mãos antes chamar “acção”, apertadas uma na outra, e tentei trazer essa timidez e dissolução da timidez ao plano, em vez de forçar o guião

aos actores, assim poderia esquecer o guião e tentar outra direcção, que também se adequava ao guião.

Deste de determinada esta cena, dirigimo-nos ao segundo décor, o estacionamento junto à Rua do Ouro, à beira-rio, mas desta vez havia maior química ou entendimento entre os dois actores, Faed Breno e Samuel McDowell, talvez por serem ambos brasileiros, recémchegados a Portugal, e isso traduziu-se num melhor plano, não necessitei repetir tantas vezes a take nem alterar o diálogo. O Faed Breno provou ser um actor muito capaz e desenvolto, e tornou-se uma das melhores cenas do filme. Quando se mudam para o banco de trás, ambos simulam sexo oral, e neste caso, filmei de fora também e deixei que a porta do carro fosse uma barreira e véu que cobrisse o acto sexual, eu poderia ter usado e filmado de outro modo, mas naquele momento, era com o que me sentia mais à vontade e confortável. Foi mais complicado filmar a saída de campo do carro no final, mas acabaria por não usar o em montagem.

Figura 42
Frame da filmagem,
Faed Breno e Samuel
McDowell



Figura 43
Frame da filmagem,
Samuel McDowell e
Pedro Portela



16 de Abril: Neste dia fizemos a sequência do encontro no carro respectiva ao actor Pedro Portela, que tinha lugar no Largo do Miradouro das Fontainhas. No dia anterior, o actor secundário disse-me que não queria despir a camisola, como estava no argumento, o que iria comprometer o erotismo da cena, mas não havia nada que pudesse fazer, tinha que colaborar. Começámos a filmar, eu tinha já abandonado o plano frontal two-shot, vira no dia anterior que não funcionava, e por isso filmei sempre o plano aproximado de peito perfil ou $\frac{3}{4}$. Ao longo das repetições, tive problemas com a fluidez do diálogo escrito, e por isso fui mudando coisas, de modo a melhorar o tom. Não fiquei inteiramente satisfeito, mas repeti até onde pude.

Figura 44
Frame da imagem,
veículo municipal na
rua



Entretanto, devido ao meu jeito mais documental de encarar a cena, decidi filmar o carro municipal de limpeza da rua, que se aproximava de nós. Em todos os encontros, escritos no argumento, havia um elemento de “interrupção”, fosse o ladrar de um cão, as luzes de um carro, por isso decidi que aquela seria a interrupção, o carro municipal, que tinha um som particular e uma presença particular, e aproveitei e filmei a reacção do Samuel ao carro. Após finalizarmos esta sequência, fizemos os planos só com o Samuel, junto da Ponte da Arrábida, a maioria dos planos filmados dentro do carro, Samuel, a ver o telemóvel, a observar a estrada... Este “intervalo” ou interrupção mais tarde revelou-se útil na montagem, para dar maior naturalismo e eu gosto da ideia do carro como interior-exterior, em que os elementos de fora invadem a cena dramática erótica.

Figura 45
Frame da imagem,
Samuel McDowell



17 de Abril : Este dia de filmagem, supostamente seria para filmar exteriores na zona industrial da Maia com o Samuel, mas foi cancelado. Era um Domingo, não haveria nenhum movimento naquela área, não era dia de semana, ninguém estaria a trabalhar, por isso foi mal previsto da minha parte. E na verdade não tinha um plano muito bem definido de como filmar essa sequência, nem em termos de enquadramento nem em termos de dramaturgia.

29 de Abril : Neste dia, tive a oportunidade de ter uma equipa técnica mais extensa, tive o apoio da Mariana Salgueiro Rocha, a directora de som, que veio acompanhada de um assistente, portanto a equipa técnica era composta por cinco pessoas naquele dia.. Como sempre, tratava-se de filmar à noite, um encontro no carro, desta vez no Largo Padre Baltasar Guedes. Filmámos por ordem não-cronológica, primeiro o momento dentro do carro e depois a chegada do veículo ao largo, e depois a entrada do actor no carro, foi a sequência onde havia mais a sensação do veículo anterior ao diálogo, que cria uma certa suspense, o que olhando para trás, devia ter feito explorado mais nas outras sequências. Esse “antes” ajuda a retratar o entusiasmo do cruising que surge misturado com algum receio do desconhecido. Durante a filmagem do Gonçalo e Samuel, pareceu-me mais uma vez haver um *décalage* ou dessincronia entre os dois actores, no entanto, quando avançámos para a segunda parte, o despir no banco de trás, as coisas pareciam mais naturais, se bem que tive que dar todas as direcções de movimento para os ajudar e auxiliar. Perdemos muito tempo na filmagem do diálogo, por isso, a longa panorâmica a entrada do carro no largo foi feita em três takes, e a entrada do actor Gonçalo Babo no carro foi feita brevemente também.

Figura 46
Frame da filmagem,
Gonçalo Babo e
Samuel McDowell



A seguir, avançámos para o segundo décor, no Miradouro Estuário do Douro, em Gaia, com o Samuel, equipa técnica e o actor João Oliveira. O décor era muito particular, muito escuro, quase deserto, havia outros carros em redor, um deles, servia quase como background ao plano lateral, com um actor que surgia em segundo plano, em profundidade, e aproximava-se ao primeiro plano, ao abrir a porta do carro. O actor transmitia um pouco da “frieza” que quis transmitir e que escrevera no guião mas que nem sempre conseguia transmitir ou visualizar - no entanto toda esta sequência seria bastante problemática na pósprodução como virei a explicar.

Figura 47
Frame da filmagem,
Samuel McDowell e
Gonçalo Vieira



30 de Abril : Neste dia, último dia deste período de filmagem nocturna, lamentavelmente o actor que estava previsto comparecer estava doente, portanto o assistente de produção, Gonçalo Vieira, também actor, fez a sua parte, o que foi uma sorte, mas acabou por resultar. Isto aconteceu no Miradouro de Santa Catarina, ainda no Porto. Este diálogo no

carro, foi filmado como os anteriores, planos de perfis laterais, primeiro um take do ponto de vista do Samuel, e depois um take do ponto de vista do actor secundário, no entanto, estes enquadramentos começavam a parecer-me muito monótonos e por isso improvisei e decidi filmar o reflexo no espelho retrovisor exterior direito. O final do diálogo, que consistia num gesto ou carícia erótica, era vista a partir deste espelho do automóvel, como se o desejo confundisse com o carro, ou o carro contivesse e condicionasse o desejo, e desejava ter materializado mais esta ideia ao longo do projecto.

A presença do Gonçalo Vieira, era uma lufada de ar fresco, porque tem uma aparência mais não-binária, com os brincos na orelha e os colares, ao pescoço, o que faltava no casting pois todos os outros actores tinham uma qualidade de homem cis que era aceitável, mas gosto de haver alguma variedade e diversidade no casting.

Figura 48
Telemóvel na mão de
Samuel McDowell

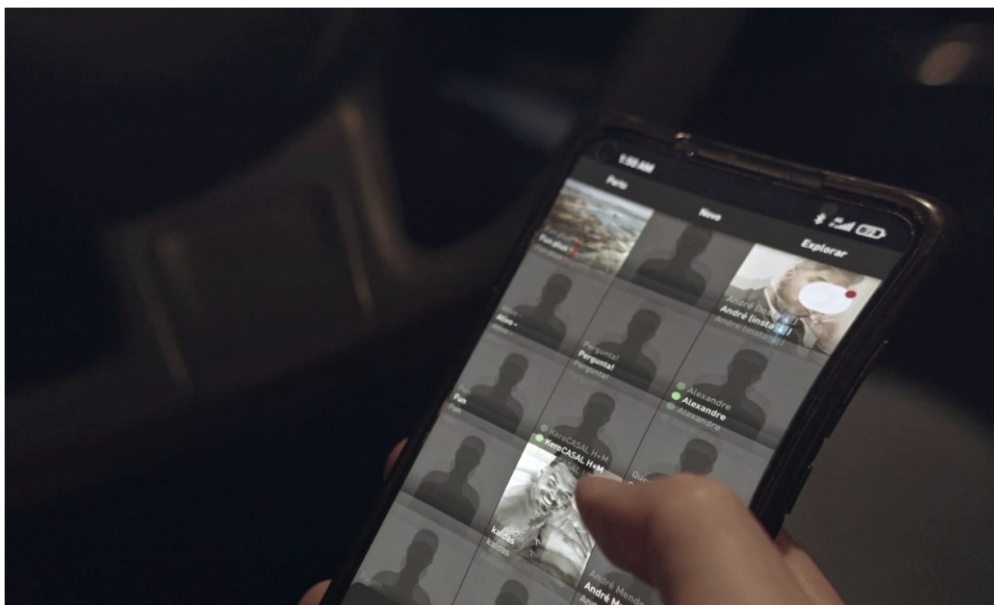


Figura 49
Frame da filmagem,
Samuel McDowell e
Pedro Portela



Figura 50
Carro no Miradouro da
Rua do Ouro



5.2.2 2ª fase de rodagem - *re-shoot* e re-captura do som- Setembro 2022

Depois de aviso do técnico de correcção de cor sobre a falta de luminosidade de alguns planos decidi que os iria re-filmar - como irei explicar mais à frente (cena Gonçalo Babo x Samuel da mudança para o banco de trás). Re-filmei a cena com o Gonçalo e experimentei fazer mais planos além do que precisava refilmar.

Uma vez que iria de novo utilizar a câmara e gravador de som, aproveitei e voltei aos décors exteriores (todos excepto o miradouro em Gaia e miradouro das Fontainhas), e fiz novos planos de fundo, e uma recolha mais aprofundada e demorada de sons ambientes. Fiz esta nova recolha porque apercebi-me que nas noites de filmagens, com a pressa, não tinha havido tempo desta recolha, mais paciente, e por vezes na montagem, faltava-me “ver” mais do décor, num tom documental, com planos fixos, e que pudessem rimar com os planos fixos da fábrica.

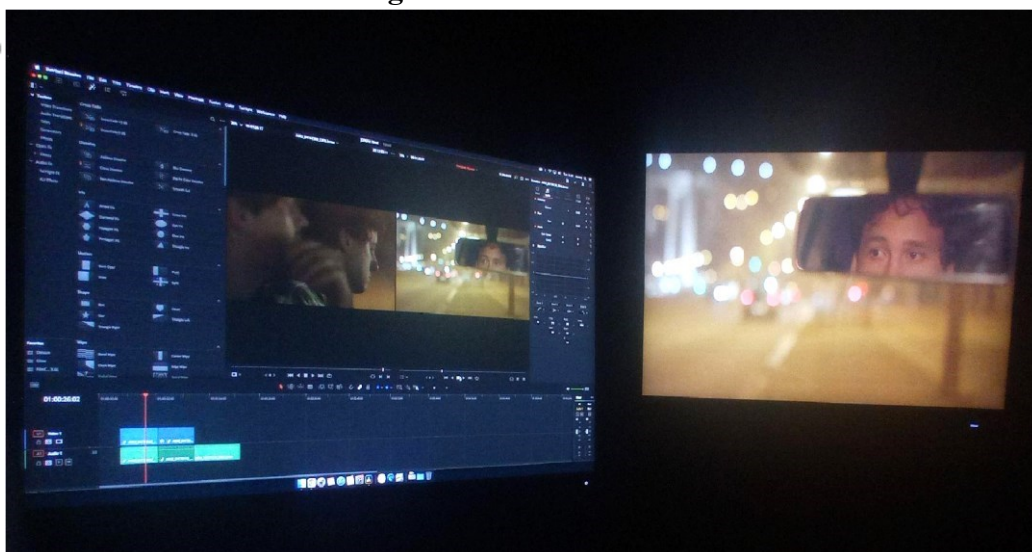
Figura 51
Frame da filmagem,
Samuel McDowell e
Gonçalo Babo



5.3 Pós-produção

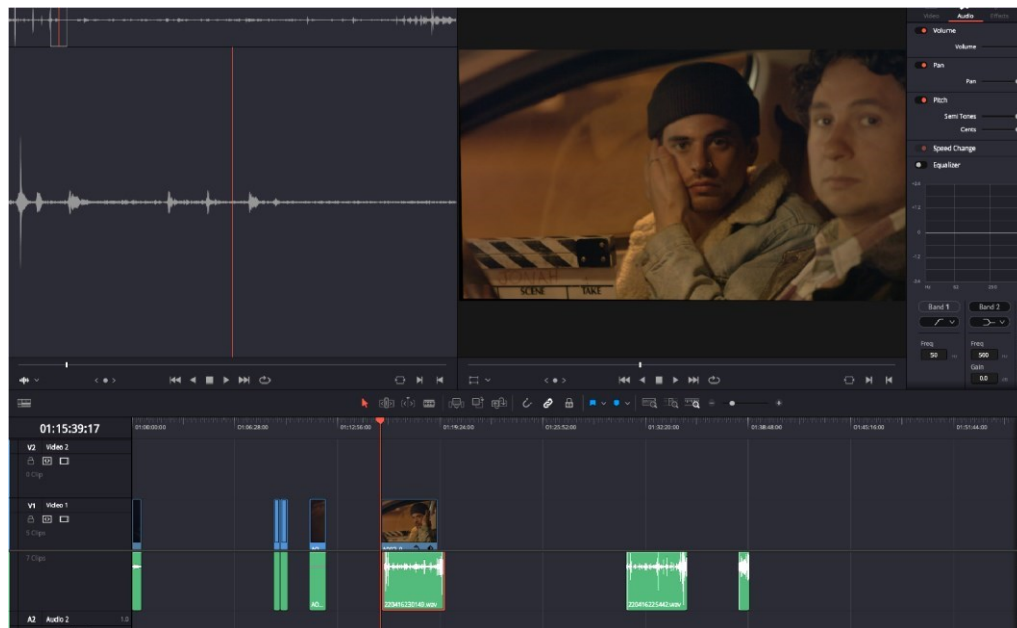
5.3.1 Várias versões de montagem

Figura 52
Montagem. DaVinci
Resolve



Versão de montagem #1 - “Rough-cut Ruiz” - Maio - Junho 2022 : A primeira versão de montagem foi feita durante os meses de Maio e Junho 2022. Ao iniciar a montagem tinha muito trabalho em mãos, tinha que separar os seis encontros, começar a montá-los separadamente, em diferentes timelines, em certas cenas só tinha takes laterais de perfil com o Samuel em *amorsè*, acontecia com todos os encontros na verdade, Faed Breno, Tiago Silva, Gonçalo Babo, João Oliveira, excepto no encontro com o Pedro Portela, em que filmara do eixo de acção oposto, como se me preparasse para montar em campo-contra-campo mais tarde, de modo mais convencional. Portanto aqui o meu trabalho foi analisar as melhores takes, saber quando iniciar ou encerrar a cena, por exemplo na cena com o Gonçalo Babo, ele actuava melhor até ao ponto em que tirava o casaco e o colocava no banco de trás, e isso dava-me uma indicação de espaço futuro (porque mais tarde iam dirigir-se ao banco de trás), mas a partir daí tudo soava demasiado longo e teatral, por isso era depois desse gesto que devia cortar a acção. Outro exemplo era a cena com o Tiago Silva, na Via Panorâmica, o início e o fim da cena, com ele a partir bruscamente, nunca funcionam, por isso, só poderia manter o “meio” da cena, a parte física ou gestual, porque tudo que era palavras destoava ou soava, a certa altura tentei recuperar o plano frontal e ter um som apenas exterior, fazendo ligação ao fluxo de carros que passava por detrás na via de cintura interna que era background da cena, podia ter êxito se o plano não fosse tão distante e neutro, o que não era a linguagem das restantes cenas. No fundo, eu estava a descobrir, em montagem, qual era o tom de cada cena e como se iriam fundir e funcionar em sequência, não trabalhara ainda a transição entre elas, estavam separadas por negros, a ordem que tinha encontradopara os encontros era a seguinte: 1 - Faed Breno, 2 - Tiago Silva, 3 - Pedro Portela, 4 - Gonçalo Babo, 5 - João Oliveira, que era um pouco a ordem que estava no guião. Nesta versão ignorava por enquanto a ligação às fábricas, mantive as fábricas num timeline à parte sem juntar ao timeline final, no entanto fui analisando quais imagens exteriores da zona industrial da Maia funcionavam e quais não funcionavam, quais eram graficamente mais fortes e qual a duração ideal para cada uma delas, no entanto como aliar o fabril aos encontros pareceume uma questão ainda por resolver para mais tarde. No entanto, acrescentei o plano vertical que o Eduardo me enviou com o robot a trabalhar na Efacec, como o mencionei anteriormente, necessitava dessa referência interior, e achei que era um bom começo antes dos créditos, como uma presença que pairasse pelo tempo e espaço do filme, mas a que não voltasse mais, era apenas uma referência, documental, sem dúvida, e que indiciava um trabalho de pesquisa, mas como era o único plano vertical do filme, não o podia repetir e não iria condizer com as restantes imagens.

Figura 53
Montagem, DaVinci
Resolve



Esta versão, que no fundo era um *rough-cut*, sem a ligação às fábricas, foi exibida a ambos tutores, Ana Vaz e Carlos Ruiz, e aos dois técnicos que nos deram breves tutorias, João Braz, montador, e Marco Amaral, especialista em correção de cor em cinema. Com estas diferentes intervenções e observações pude tirar várias conclusões e ser mais crítico. Um dos tutores, Carlos Ruiz, avisou-me que uma das cenas, a final com o João Oliveira e Samuel McDowell no miradouro do Estuário do Douro, em Gaia, estava muito curta e pouco dinâmica, e a seguir a isso, o técnico de cor Marco Amaral avisou-me da mesma cena, mas desta vez dizendo-me que não havia suficiente luminosidade e era impossível salvá-la; acontece que acabei a eliminar a cena, porque tinha demasiados problemas. O tutor João Braz avisou-me sobre a progressão das cenas, elas começavam quase sempre num plano lateral e com demasiado diálogo, havia mesmo, pareceu-me a mim, uma sensação de claustrofobia com esta repetição, por isso, nas cenas mais tardias era necessário abreviá-las e começar depois ou muito depois, cortando a seção inicial de “apresentação” um do outro em forma de diálogo, por exemplo a cena do Gonçalo Babo começava imediatamente no gesto de avançar para o banco de trás do carro, ignorando o *antes*, e as seguintes também deviam começar na acção, sem necessidade de me repetir ou de voltar sempre ao mesmo enquadramento lateral, assim podia e devia evitar a repetição e tratava todos os encontros como um único longo encontro.

Versão de montagem #2 - “cut Mostra Panorama” - Setembro 2022: No mês de Julho 2022 fiz uma pausa porque após uma série de tutorias estava insatisfeito com a montagem inicial, não tinha ainda em mente as soluções práticas nem a motivação necessária, e precisei de me afastar, pesar e avaliar as várias opiniões que ouvira, só depois do afastamento poderia voltar a montar com ideias frescas e dar voltas à montagem, reinterpretando o que tinha feito anteriormente e de certo modo transformando mais o que tinha no guião. Entendi que sempre que haveria nova cena, novo encontro, a imagem do outro tinha que se ir modificando, senão não havia ritmo, o novo date a cada novo encontro é diferente e distinto, no final é só o reflexo no retrovisor ou só as mãos o que vemos dele, logo vai-se tornando mais nebulosa esta presença na progressão dos encontros, e como as coisas não se repetem, eu sinto melhor essa noção do tempo, e como as coisas mudam e são diferentes ao longo do tempo, um encontro nunca é igual a outro, podem ter parecidos, mas nunca semelhantes.

Figura 54
Montagem,
DaVinci Resolve



Sinto que foi nesta versão de montagem que comecei realmente a montar e a ver o filme, despojado de ideias muito rígidas ou conceitos relacionados com o argumento a que estava muito vinculado, por exemplo, o conceito de frieza que nunca consegui verdadeiramente experimentar ir de encontro ao que tinha e tentei encontrar um todo e uma respiração entre todos os elementos e cenas. Convém dizer que neste momento de montagem eu realizei também a re-shoot de que falava anteriormente, com a cena do Gonçalo Babo e Samuel McDowell, no entanto, não tive oportunidade de incorporar nesta versão essas imagens.

Além disso, a fábrica e o ambiente fabril são introduzidos, finalmente, nesta versão, e como disse estavam ausentes na primeira versão de montagem, aqui tentei conciliá-las com as imagens dos encontros. Achei que era importante ter a imagem do grande complexo da fábrica Efacec logo no início, assim estaria ligada.

Figura 55
Frame da imagem,
Samuel McDowell.



Figura 56
Frame da imagem,
Samuel McDowell e
Faed Breno.



Figura 57
Frame da imagem,
vista exterior da fábrica
Itacac.



Figura 58
Frame da imagem,
Largo dos Salesianos,
Porto.



O que gostei nesta versão foi que a montagem estava mais acutilante, mais precisa e se impunha ao argumento, e não vice-versa como acontecia anteriormente, havia um corte

de começo e fecho respectivo às cenas de encontro que apreciei, por exemplo, a sequênciacena do Gonçalo Babo, eram três planos um seguido ao outro que exibiam três movimentosacções, a) entrar no carro, b) carro desce até ao largo e estaciona, c) os dois corpos que se mudam para o banco de trás e começam a despir-se.e beijam-se. Era tudo o que necessitava para contar aquele encontro, sem diálogo, apenas movimentos que se ligavam de maneira puramente lógica, e o diálogo já estava em cenas anteriores, mais rarefeito e condensado, muito diálogo podia abrandar o ritmo geral da montagem. Foi uma montagem ligeiramente apressada, porque necessitava de dar azo à deadline da Mostra, no entanto, esta rapidez provou ser benéfica e acabou a apresentar bons pontos criativos, por exemplo, os momentos a negro só com apontamentos sonoros, que criavam um bom intervalo entre os encontros e a nova ordem dos encontros, como referi anteriormente.

Versão de montagem #3 - “cut pós-Panorama” - Outubro 2022: Depois de ver a segunda versão no Panorama, apercebi-me que efectivamente a presença/ausência da vozoff faz toda a diferença, mas como anteriormente tinha-me focado demasiado na adequada progressão dos encontros, saber que planos eliminar, que acabara por ignorar a textualidade e a importância do voz-off. Só a voz off pode dar “volume” aos encontros, e mais que tudo, ao fabril e ao trabalho que quero abordar. Nesta versão tentei integrar os novos elementos do re-shoot e também inclui uma nova gravação do voz off pelo ator Samuel McDowell, e melhorar os apontamentos sonoros e ver a sua viabilidade no fluxo da montagem. No entanto tive que interromper esta versão por falta de disponibilidade e por precisar adiantar esta tese, e escrevê-la ia-me também ajudar a regressar a uma nova concentração.

Figura 59
Montagem,
DaVinci Resolve



Versão de montagem #4 - “cut entrega final de Mestrado” - Janeiro - Março 2023 - Esta é a versão de montagem que entrego agora, Após muitos meses a reflectir sobre o papel da voz-off, percebi que só funcionaria se fosse a voz-off isolada do personagem principal brasileiro, ou seja, teria que eliminar o interlocutor português, que vinha descrito no argumento, ou seja abandonava a ideia de voz-off em registo de diálogo. Apercebi-me que o filme iria enfraquecer com este tom de “interrogatório” ou entrevista, como se precisasse desse tom condescendente, e também precisava sair do meu egocentrismo português - porque a voz do interlocutor seria a minha - e dar lugar único ao personagem brasileiro.

Figura 60
Montagem,
DaVinci Resolve



Há outras questões das quais eu ainda me interrogo, como por exemplo, todas as imagens exteriores das fábricas. E também a imagem vertical inicial, que como é tão diferente das restantes, só a posso utilizar no início, no entanto, posso resgatar o som da mesma, e tentar integrá-la nas imagens das fábricas. Não considero ainda este *cut* como *finalcut*, porque ainda faltam elementos, como banda-sonora, tratamento de cor mais detalhado, mistura de som feita em estúdio, e revisão global após visualização em sala.

5.3.2 Conclusões

Gostava de ter conseguido estruturar melhor a equipa técnica, ter obtido mais orçamento, assim poderia focar-me apenas na parte da realização / escrita de argumento. Acho que devia ter escrito a personagem do Interlocutor em vez de ser uma voz estranha e exterior, tal como está escrito no argumento - ela um problema adiado que teria que resolver mais tarde, como se vai ver no meu relato da pós-produção. Esta rodagem permitiu entender melhor como um realizador tem que se adaptar a cada dia às condições que se lhe apresenta, tem que ter muita atenção para com os actores, assim como saber persistir e aceitar perder tempo ao acertar cada detalhe, seja a posição de uma peça de vestuário, a direcção da luz, o ritmo da dicção do actor.

Acho que as várias tutorias foram determinantes para reavaliar e refazer a montagem duas ou três vezes, porque isso de certa forma substituiu a presença de um montador. Além disso, o tempo, aceitar que iria demorar tempo, afastar-me por um mês da montagem, ajudou-me a não me aborrecer com o filme, a dar a paciência à montagem que ela necessitava. Eu pude observar ao longo das várias montagens como ia duvidando mais e mais do guião, porque as imagens tinham a sua própria vida, e as coisas como estavam na página iriam sempre evoluir, ganhar outro modo e forma, ou mesmo desaparecer.

Ao longo da escrita desta tese pude também averiguar como o meu filme teve um marcado tom experimental e documental, e também pude observar, posteriormente, como

muitos outros filmes da história do cinema, filmes que integram e dialogam com o erotismo, se relacionam com o meu filme e a minhas tentativas de filmagem e expressão. Foi também muito importante para mim este filme no sentido em que pude aprofundar esse conhecimento do emigrante brasileiro, entrevistar brasileiros, conhecer a sua situação, e também trabalhar com actores brasileiros, e todos estes pontos representam uma primeira vez para mim, um início.

Aprendi também sobre a minha própria forma de trabalhar, preciso de muitas tentativas, ensaios, entrevistas, até mesmo para errar e deitar muita coisa fora, é um exercício esgotante e muito demorado, mas acaba por ser o mais próximo do que eu quero fazer, porque se torna mais verdadeiro, e é como me sinto mais à vontade. Se há arrependimento neste projecto, vou talvez o casting do actor principal, que eu queria que fosse um actor homossexual, e também a questão do trabalho nas fábricas, que eu quis investigar mais, ter entrado numa daquelas fábricas que filmei de “fora”. Acho que o tempo foi um elemento muito determinante neste projecto, precisei de tempo para me aprofundar no tema do trabalho industrial, na pesquisa sobre a vida de um emigrante, no casting do actor principal e secundários, assim como a montagem, sem esse tempo, que por vezes era muito longo, o filme não seria a mesma coisa nem teria a mesma profundidade, e permitiu-me sair da minha própria experiência (demasiado pessoal) e ver uma experiência mais universal e complexa. Mesmo assim, acho que ainda precisava de mais tempo, mais tempo para aprofundar a imagem erótica e aprofundar essa entrada na fábrica, filmar dentro.

Como se vê neste relatório, eu tive que experimentar muito para chegar onde queria chegar, a um ponto criativo onde me sentisse estável. No fundo comecei de uma forma mais experimental, a filmagem com telemóvel, minha e do “Eduardo”, as filmagens intuitivas com um guião escrito no dia anterior, até chegar a uma forma de filmar mais tradicional, no entanto acho que se vê no resultado final um confronto entre experimental e tradicional, narrativo e contemplativo, documental e ficcional- o filme está sempre a alternar de um tom para o outro. Claro que, como qualquer processo criativo, nem tudo foi ideal ou fácil, senti falta de mais recursos, financeiros e humanos, mais direcções enquanto escrevia o argumento, e por outro lado, também tive momentos muito positivos, boas direcções quanto a realização e produção, bons actores, bastante tempo e apoio na montagem.

Filmografia

- Drive*, Nicolas Winding Refn (2011)
Chronique d'un Été, Jean Rouch (1961)
O Sétimo Continente, Michael Haneke (1989)
A History of Sex, Peter Coyotte (1999)
L'Inconnu du Lac, Alain Giraudie (2012)
O Fantasma, João Pedro Rodrigues (2000)
News From Home, Chantal Akerman (1997)
Hustler, Andy Warhol (1965)
Blowjob, Andy Warhol (1964)

Referências e Bibliografia

- Serrão, Joel. (1982). *A Emigração Portuguesa: sondagem histórica* (4ª edição). Livros Horizonte. Lisboa
- Gomes, João Carlos Teixeira. (1997). *Glauber Rocha, esse vulcão*. Editora Nova Fronteira.
- Dickens, Charles. (1854). *Hard Times: For These Times*. Project Gutenberg Online.
- Far Out Magazine Staff. (2019). *The mysterious world of David Lynch's photographs of old factories*. Far Out Magazine. faroutmagazine.co.uk
- Spencer, Mark. (2011). *The Fear of Industrial Revolution, Machines in Dickens' Hard Times*, www.nines.org/exhibits/Fear_of_Industrial_Revolution
- Espinoza, Alex. (2020). *Historia del Cruising, história íntima de um pasatiempo radical*. Dos Bigotes.
- Marshall, George. (1965). *Advanced Guide to Cruising*. Guild Book Service.
- Miksche, Mike. (2016). *Grindr, Tinder, Scruff: A Recipe for Loneliness*, Advocate Online
www.advocate.com/current-issue/2016/5/05/grindr-tinder-scruff-recipe-loneliness
- Powers, Noah. (2019). *Zero Feet Away' But Lonely as Ever: Grindr's Impact on Queer Spaces and Community*,
<https://www.socialconnectedness.org/zero-feet-away-but-as-lonely-as-evergrindrsmimpact-on-queer-spaces-and-community/>
- Hobbes, Michael. (2017). *The Epidemic of Gay Loneliness*. Huffington Post.
highline.huffingtonpost.com/articles/en/gay-loneliness/
- Guimarães, Regina & Saguenail. (2008). *Documentira. A Construção do Real*. Profedições
- Oliveira, Dario. (2001). *Digital Cinema*. Sociedade Porto 2001. Porto
- UCLA Library Film & Television Archive Staff. (2022). *Pioneers of Queer Cinema*,
www.cinema.ucla.edu/events/2022/pioneers-of-queer-cinema
- Vários. (1969). *Censura e Cinema, Cadernos de Cinema*. Publicações Dom Quixote. Lisboa
- Salomé, Lou Andreas. (1990). *Eros. Relógio d'Água*. Lisboa
- Bataille, Georges. (1988). *O Erotismo*. Antígona. Lisboa
- Deleuze, Gilles. (1996). *Mil Platôs, Volume 1*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro.
- Murray, Noel. (2020). *13 Movies that Blur the Line Between Documentary and Fiction*.
www.melmagazine.com/en-us/story/13-movies-that-blur-the-line-between-documentary-and-fiction
- Vários. (2021). *Differences Between Documentary and Fiction*.
<https://www.ukessays.com/essays/film-studies/differentiating-documentariesfromfiction-filmmaking-film-studies-essay.php>
- Svetvilas, Chuleenan. (2004). *Hybryd Reality: When Documentary and Fiction Breed Create Better Truth*
www.documentary.org/feature/hybrid-reality-when-documentary-and-fictionbreedcreate-better-truth
- The Guardian Staff. (2009). *Ancient erotica: art through the ages*
<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2009/may/14/erotic-art-archaeology>
- Woolf, Virginia. (1937). *On Craftmanship*. BBC Talk Series
- Havlin, Laura. (2010). *Desolate Beauty: Josef Koudelka's Industrial Landscapes*.

<https://www.magnumphotos.com/arts-culture/architecture/josef-koudelka-industrial-landscapes/>

Pereira, Miriam Halpern. (2009). *A emigração portuguesa para o Brasil e a geo-estratégia do desenvolvimento euro-americano*. Ler História Online. Dossier: Emigração e Imigração.

<https://journals.openedition.org/lerhistoria/1918>

Lo Duca, Giuseppe, *History of Eroticism*

Foucault, Michel, *History of Sexuality*

JONAH

escrito por Vasco Barbedo

12 de Abril de 2022

Cenas diurnas exteriores fabrica

Cenas nocturnas

Cenas intermédias de transição

Cenas ecrã telemóvel

Cor azul expressões repetidas propositadamente

CENA 1 - INT, DIA, FABRICA

Ouvimos o som off de uma máquina a operar (*duração aproximada de 30 segundos*) com o ecrã em negro. Segue-se uma imagem de telemóvel vertical com uma maquina-robot a operar e entendemos que o som anterior equivale à imagem actual (*sons idênticos*).

Corta para: créditos do filme com título e elementos da equipa técnica

CRÉDITOS:

JONAH

Realização e argumento ...

(...) Produção

...

(...)

CENA 2 - EXT, NOITE, ESTRADA, CARRO EM MOVIMENTO

Découpage do carro de Jonah em movimento, de noite, numa estrada da cidade. Enquadramento da roda traseira esquerda em movimento seguido de enquadramento da roda dianteira esquerda em movimento; seguido de enquadramento do espelho retrovisor no meio do movimento do carro em andamento. O carro circula de noite a caminho de destino incerto. (*O carro está em movimento mas surge cortado, découpado, focando nas suas parte e não na totalidade do veículo.*)

CENA 3 - INT, NOITE, CARRO, ENTRADA DE GONÇALO NO CARRO DE JONAH

O carro de Jonah está parado agora e vemo-lo (a ele) através do espelho interior retrovisor do carro: os olhos e sobancelhas. Aos poucos Jonah activa o carro: vê as horas com a mão pousada no volante, liga o para-brisas para limpar as gotas da chuva, liga a rádio, ajusta o espelho retrovisor. Depois activa o telemóvel e vemo-lo abrir uma aplicação de encontros (este plano é visto de fora, através da janela lateral que está suja pelas gotas de chuva).

Ouvimos o inicio de um diálogo em voz off que será alguém que lhe fala através da aplicação: JONAH

Que estás a fazer agora?

GONÇALO

Pouco, estava a preparar-me para dormir.

JONAH

Posso ver mais fotografias tuas?

GONÇALO

Sim, podes.

JONAH

Gostava de te ver.

GONÇALO

Também eu.

JONAH

Você mora onde? Posso te ir buscar.

GONÇALO

Podes vir, é aqui que eu vivo...

Novamente enquadramentos das rodas, dianteira e traseira, e separadamente, os faróis. Os faróis acendem e as rodas movimentam-se e entendemos que o carro sai *em direcção ao que será primeiro encontro*. Ponto de vista do carro a avançar na noite, a luz dos faróis ilumina o asfalto. Corta para o carro parado. Vemo-lo novamente enquadrado pelo espelho retrovisor, está num outro local, olha para fora e aguarda alguém chegar, espera e espera, com alguma impaciência, acende um cigarro. Os faróis piscam para fazer sinal para alguém que está fora de campo. GONÇALO entra em campo e dirige-se para a porta lateral do carro. Enquadramento da porta dianteira direita a bater assim que ele entra no carro.

GONÇALO

Olá... boa noite. Então, vamos onde? Para onde me levas?

JONAH

Não vamos a lugar nenhum, vamos ficar no carro.

GONÇALO

Achei que me estavas a dar boleia para algum lado...

JONAH

Não, não, o plano é ficarmos no carro. Vou procurar algum lugar onde estacionar onde para estarmos à vontade... *(pausa)* Vamos?

O carro arranca e sai da praça.

CENA 4 - INT, CARRO, ENCONTRO 1 GONÇALO X JONAH

Um carro aproxima-se de um largo numa zona remota da cidade.

GONÇALO

Achas que estamos bem aqui?

(olha para fora)

Não costumo vir para estes lados.

(pausa)

Tens a certeza que ninguém aparece por aqui?

JONAH

Fica tranquilo, aqui ninguém vai ver a gente.

(pausa)

Já teve encontro no carro antes?

GONÇALO

Não.

(um Não quase mudo, abanando a cabeça)

Porque não em tua casa, vives com mais gente?

JONAH

Sim... sim... e gosto da minha privacidade.

(pausa)

Pareces desconfortável.

GONÇALO

O casaco..., se calhar posso tirar o casaco, está a pesar-me.

GONÇALO atira o casaco para o banco de trás.

GONÇALO

Estás a trabalhar agora? Ainda não disseste nada sobre ti.

JONAH

Sim, fábrica, na zona industrial, trabalho de dia.

GONÇALO

Fábrica de quê?

JONAH

Fábrica de motores eléctricos. Motores de automóveis. Eu participo da produção. *Cuido de um robotzinho.*

GONÇALO

Indústria automóvel..

JONAH

Sim...

GONÇALO desvia o olhar para fora do carro, apercebendo-se da vista.

GONÇALO

Daqui tem-se uma boa vista, nunca tinha vindo cá.

Enquadramento da vista diante do carro e da ambiência nocturna que os rodeia.

GONÇALO

Não me disseste o teu nome.

JONAH

Jonah, ou Jonathan. Como preferires.

GONÇALO

Jonah...

GONÇALO aproxima-se de JONAH e puxa-lhe pelas extremidades do casaco aos poucos e inclina-se sobre ele.

GONÇALO

Acho que podes tirar o casaco também

GONÇALO continua a puxar-lhe o casaco e JONAH beija-o com o casaco meio despido, com as mangas caídas nos cotovelos, ambos colam ambas as mãos no pescoço um do outro como se estivessem a segurar a cabeça.

JONAH

Vamos para trás.

JONAH avança para o banco de trás e GONÇALO segue-o. Uma vez no banco de trás despem-se e têm relações sexuais.

Eles terminam a relação sexual e o carro ficou subitamente com os vidros todos embaciados. Vemos as mãos dos dois limpar a humidade dos vidros por dentro.

Seguem-se enquadramentos de “partes” do carro, faróis, rodas, vidros.

Os faróis acendem, as rodas entram em movimento e saem de campo.

CENA 5 - EXT, DIA, FÁBRICA

Imagens exteriores da zona industrial num tempo nublado e cinzento. Repete-se a imagem inicial da máquina-robot a trabalhar, desta vez reenquadrada e mais aproximada. Começa um diálogo em off entre JONAH e um interlocutor português.

INTERLOCUTOR

Não me disseste o teu nome ainda.

JONAH

Jonah. Ou Jonathan. Como preferires.

INTERLOCUTOR

Estás a trabalhar agora, Jonah?

JONAH

Sim, Fábrica de motores eléctricos. Motores de automóveis. Eu participo da produção. cec, conhece? E um polo só de empresas ligadas à tecnologia em suas produções Parte e do governo. E multinacionais. Carros.

INTERLOCUTOR

Difícil?

JONAH

Na verdade, não.

INTERLOCUTOR

Custa?

JONAH

Cuido de um robotzinho.

Imagem do início do filme com o robot volta a aparecer.

INTERLOCUTOR

Produção é operar as máquinas?

JONAH

Sim. Pra produzir os motores. Ou parte deles.

CENA 6 - EXT, CIRCUNVALAÇÃO

Carros movimentam-se na circunvalação. Anoitece. *(Provavelmente filmado por telemóvel.)*

CENA 7 - INT, CARRO, ENCONTRO 2 PEDRO PORTELA X JONAH

JONAH e PEDRO chegam num carro a um largo escuro. PEDRO tem um gorro, olha em redor, olha JONAH, não parece muito confortável naquele carro e naquela situação.

PEDRO

Não sei se estou muito confortável em fazermos isto no teu carro.

JONAH

Não temos outro sítio, nem eu nem você.

PEDRO

Não vives sozinho em casa... Moras com mais gente...

JONAH

Sim.

PEDRO tira o gorro que tem na cabeça e desaperta o casaco.

JONAH

Você fica diferente sem o chapéu.

(olha para o cabelo dele)

Há transeuntes que passam diante do carro. Eles os dois ficam desconfortáveis.

JONAH

Se calhar é melhor irmos embora.
Isto está muito movimentado.

PEDRO

Não...

Ficamos.

(fica a olhar para ele)

Não me disseste o teu nome ainda.

JONAH

Jonathan. Ou Jonah. Como preferires.

PEDRO

Estás a trabalhar agora Jonah?

JONAH

Sim.

PEDRO

Fazes isto muitas vezes? Trazer pessoas para o teu carro?

JONAH

Por vezes...

PEDRO

Não procuras nada de sério com ninguém.

JONAH

Não, até porque não tenho muito para oferecer. Vivo a ter lances e a ser transparente com todos.

PEDRO

Chegaste há muito tempo, Jonah?

JONAH conta-lhe demoradamente sobre a vinda para Portugal, há dois anos, o primeiro ano em restauração. Repara que PEDRO olha-o demoradamente mas parece não ouvi-lo, perdeu-se no longo relato. Não faz perguntas nem o interrompe.

JONAH

Não me está a ouvir.

PEDRO

Estou a ouvir-te sim.

PEDRO penteia o cabelo, como se se estivesse a arranjar. JONAH fica seduzido pelo gesto.

Há uma pessoa que se aproxima e fica a vê-los.

JONAH

Há alguém a ver-nos.

PEDRO

(Pedro acena para fora)

Está ir-se embora.

JONAH continua o monólogo. PEDRO ouve-o mas desta vez em vez de se distrair com o cabelo ou boné distrai-se a olhar JONATHAN, os lábios, as mãos, o pescoço.

Cansado?

JONAH

PEDRO

Estou bem.

Ambos se olham como se a conversa se tivesse quebrado. JONAH acomoda-se ao banco do carro, reclinase como se o convidasse para ser beijado, PEDRO imita esse movimento, reclinase um pouco mais e beija-o. JONAH reclinase durante o beijo pouco em cima de PEDRO que por uns segundos recua, talvez por timidez, e faz com o beijo seja interrompido, mas JONAH em vez de recuar também deixa a cabeça cair no peito de JONAH como se o cheirasse, e esfrega a cabeça no peito e pescoço dele, e logo endireita a cabeça e voltam a beijar-se.

Beijam-se mais uns segundos, seguido de mútuo sexo oral. PEDRO começa o sexo oral e depois desaperta a breguilha para receber o sexo oral. PEDRO muda-se para o banco de trás, JONATHAN segue-o. Continuam as relações sexuais no banco de trás.

Quando terminam há um desentendimento sobre qual é a tshirt de cada um, porque no escuro do banco de trás não conseguem ver bem. Encontram a própria tshirt e vestem-se. PEDRO olha JONAH depois de vestido.

PEDRO

Vou voltar a ver-te? Posso voltar a ver-te?

PEDRO não tem resposta da parte de JONAH.

Seguem-se enquadramentos de “partes” do carro, faróis, rodas, vidros. Os faróis acendem, as rodas entram em movimento e saem de campo.

CENA 8 - EXT, DIA, FÁBRICA

Imagens exteriores da zona industrial num tempo nublado e cinzento.

Repete-se a imagem inicial da máquina-robot a trabalhar, desta vez reenquadrada e mais aproximada. Novamente imagens exteriores da zona industrial. Recomeça o diálogo em off entre JONAH e o interlocutor português.

INTERLOCUTOR

Continuas a ter os teus encontros, de noite, no teu carro?

JONAH

Sim.

Percebi que não quero nada sério com ninguém. Até porque eu não tenho muito a oferecer e isso tudo. Então vivo a ter lances e sendo transparente com todos.

JONAH

Você busca relação séria?

INTERLOCUTOR

Não sei.

Eu não gosto de dizeres vazios. E gosto de estar com gente que pensa e faz coisas diferentes de mim. Estrangeiros eu sempre os curto.

Voltamos à imagem do robot a operar na fábrica.

JONAH

CENA 9 - EXT, CIRCUNVALAÇÃO

Carros movimentam-se na circunvalação. Anoitece.

CENA 10 - EXT BOMBA DE SERVIÇO

JONAH está dentro do carro e estaciona numa bomba de gasolina. Enche o depósito do carro com gasolina.

CENA 11 - INT, CARRO, ENCONTRO 3 FAED X JONAH

FAED e JONAH estão ambos no carro e ambos tentam conhecer-se melhor e iniciam uma conversa.

JONAH

Já chegou há muito tempo?

FAED

Há uns quatro meses. Foi difícil arrumar um emprego mas agora estou tranquilo.

JONAH

Você está falando muito baixo...

FAED

Eu disse que cheguei faz uns quatro meses. E você? Está trabalhando?

JONAH

Eu estou cá há dois anos. Trabalho na zona industrial, uma fábrica de peças de automóvel. Estou a fazer horário diurno.

FAED

Você está gostando de lá?

JONAH

Agora sim. De início estava trabalhando numa outra empresa, antes da pandemia, mas era uma empresa eu não gostava de trabalhar, mas não estava contente lá. Não gostava da dinâmica, da gestão, a poluição era muita. Era

muito jogado. Era uma fábrica que foi fechada mais de cinco vezes. Se calhar ainda tenho vídeo aqui. Não se pode filmar, mas pronto...

JONAH mostra-lhe vídeo da fábrica anterior.

(ruído do vídeo do telemóvel)

FAED

Tu tiveste naquela fábrica e agora mudaste?

JONAH

Mudei, sim, agora estou nessa outra, agora é fabrica de motores eléctricos... Não tem fundição, não tem poluição, não tem ferro derretendo, entende?

JONAH puxa de um cigarro e começa a fumar.

JONAH

Cê está acostumado a encontros no carro?

FAED

Sim... Eu perdi minha virgindade num carro.

JONAH

Sim? Me conta...

FAED

Cara, eu era adolescente...

Faz um tempo... o garoto que eu gostava não me deu bola, aí um cara que sempre falava comigo me mandou mensagem, disse Oi perguntou se queria, tava bravo com o mundo e E disse porque não? Fui directo e fui, me buscou.

JONAH olha-o sem dizer nada. FAED não sabe que mais dizer e por isso fica só a olhá-lo.

JONAH

Você gosta de me ficar olhando?

FAED aproxima-se para beijá-lo. JONAH fica estático enquanto é beijado e depois corta o beijo afastando-se para trás como se estivesse a provocá-lo. FAED recua e depois percebe a provocação e volta a beijá-lo. Só aí é que JONAH se envolve mais e aproxima-se dele, toca-lhe no pescoço e apalpa-o no nas pernas e pescoço.

JONAH

Vamos para trás.

Mudam-se para o banco de trás, despem-se e continuam a ter relações sexuais.

CENA 12 - EXT, DIA, FÁBRICA

Imagens exteriores da zona industrial num tempo nublado e cinzento.

Repete-se a imagem inicial da máquina-robot a trabalhar, desta vez reenquadrada e mais aproximada, a aproximação começa a distorcer a imagem. Novamente o diálogo off.

(Eventualmente este excerto será reduzido).

INTERLOCUTOR

Como aconteceu ires para lá para a fábrica?

JONAH

Uma amiga minha me falou. De início estava trabalhando numa outra empresa, antes da pandemia, mas era uma empresa eu não gostava de trabalhar, mas não estava contente lá. Não gostava da dinâmica, da gestão, a poluição era muita. Era muito jogado. Era uma fábrica que foi fechada mais de cinco vezes. Havia mortes lá dentro, com muita frequência pessoas que perdiam um dedo, Braço, perna e tal Engenheiro de segurança era só nos papeis, nunca vi engenheiro de segurança lá. E aconteciam explosões lá dentro. Empilhadores automatizados atropelavam as pessoas, empilhadores de duas toneladas, passavam assim com tudo, E se não abrisse os olhos passavam por cima de ti. Se calhar ainda tenho vídeo aqui. Não se pode filmar, mas pronto...

(ruído)

INTERLOCUTOR

Tu tiveste naquela fábrica e agora mudaste?

JONAH

Mudei, sim, agora estou nessa outra, agora é fábrica de motores eléctricos.. Não tem fundição, não tem poluição, não tem ferro derretendo, entende?

(novamente ruído)

Aqui são estradas onde passam os empilhadores, E nós também cruzamos, se a gente não abre os olhos, pode morrer atropelado. O empilhador é tele guiado. Aqui é fogo, é ferro derretendo, toda aquela poluição. Eu fiz esse vídeo aqui também, as peças eram muito pesadas

(ruído)

Pesavam pra 18, 19 kilos, e estavam a 750 graus, e você um, pega dois, pega três. Vão chegando, cada um desses pesa cinco kilos, Imagina carregando cinco e cinco kilos. A luva vai-se desgastando. Tinha um cara lá, que me ensinou um novo sector, isto é peças pra Jaguar, é uma fábrica low-cost para vários carros, Várias marcas, Essa parte aqui dele, amassada, que não voltava mais, tava pra dentro, foi uma peça que caiu e o nervo prendeu e nunca mais voltou, onde era para ter a batata da perna, tava totalmente, aí fui falar com o outro e ele tava com duas cirurgias de hérnia, por conta do peso que se pega aqui, imagina seis sete horas seguidas, olha como era lá dentro, por isso que eu não gostava, olha a poluição lá

INTERLOCUTOR

Como se chamava essa fábrica?

JONAH Olha

só...

(novamente ruído)

As peças estão sendo resfriadas. Olha a poluição lá. Sabe? Vários tipos de dano, visual, tudo. Então eu pensei cara isso não é lugar pra se ficar aí muito tempo. Vários tipos de dano, Máscaras, durante o dia, tem que usar máscara o tempo todo que está dentro da empresa, Não tem como tirar, se tira mesmo, só dentro do box e na casa de banho, Se tira eles mesmo pegam no teu pé. A noite é tranquilo, é poucas pessoas, Fico numa máquina que fico distante quarenta metros da outra pessoa mais ou menos assim de distância, é bem na boa, Nessa outra Eu chega em casa quando eu colocava o dedo no nariz assim

INTERLOCUTOR

‘Tava cheio de pó.

JONAH

A massa que saía, saía uma crosta de ferro mesmo aquilo era ferro fundido. Partículas de metal no ar. Deixa ver se tenho vídeo aqui.

INTERLOCUTOR

Wow.

JONAH

Enquanto isso olha a fábrica onde eu trabalho agora, como é limpa. Isso é limpo, eu posso comer no chão, eu como sentado no chão, Nessa outra, não. Hoje em dia eu sou operário fabril especializado de terceira, Na outra não vale a pena, eu ganhava mais, mas não gostava da empresa, Não identificava, Era uma fábrica onde as pessoas eram muito grosseiras, O perfil das pessoas que trabalhavam lá era do gênero, não tinha formação, não tinha nada, se a pessoa precisava mais informação te mandavam para o caralho, aí não é assim, solta você e vai trabalhar, ali não, tem formação, você tem mesmo que participar, tem provas, senão tem que refazer o treinamento, tenho um vídeo que são os meus dedos, os meus dedos no final do dia, eles faziam assim porque nas low-cost não, os meus dedos fodidos, os meus dedos no final do dia, faziam assim sozinho, os nervos, o trabalho é repetitivo.

INTERLOCUTOR

Na outra.

JONAH

Sim, nesta é de boa. ,as peças eram muito quentes queimava os dedos mesmo com luva, tava queimada, a temperatura a ... os nervos, elas tiram proveito máximo, tanto do colaborador como da máquina, as máquinas não param, não param, os técnicos estão ali, se a máquina para tem que intervir em segundos, na que eu estou não, é empresa de marca, diferente de um lowcost, que está atrás das cortinas produzindo o tempo todo e vendendo

peças por centavos, só faz de acordo com o pedido produzindo o tempo todo trabalho com português é um pouco complicado, tem outra forma de pensar são muito metódicos, etc., têm um pouco de resistência ao novo... conheci um brasileiro que tava há onze anos, várias cirurgias já, aguentei e tal, trabalha seis horas por dia, seis horas por dia, seis horas sem pausa, tem que ter resistência.

INTERLOCUTOR

Mentalmente, como é que fora do trabalho tu recarregavas energias?

JONAH

Não sei te dizer, ah tá... Eu entrei num ginásio só para usar o spa do ginásio. Era bem um health club. Entrei na por conta do spa, porque eu não conseguia dormir depois dum turno de trabalho, o corpo ficava sempre activo, dentro de acidentes e tal, tinha mesmo uma tensão. Quando uma empresa é boa tipo esquece, você ficava confortável, me respeitavam como profissional, nessa fábrica que eu estava a low cost, para pegar luva era só cada catorze dias para pegar uma luva, e para isso a luva tinha que tar muito fodida, teve um dia que minha luva

simplesmente rasgou, ela descosturou e o meu dedo ficou a mostra, e as pelas têm 750 graus e eu cheguei no chefe da linha e falei assim, olha eu preciso de uma nova luva, e ele você pegou uma nova luva, para aí há seis dias atras, sim mas ela ta mal, não tem, como não tem? Passa fita cola nela, passa fita cola para pegar uma peça de 750 graus, uma não, pegava sessenta numa noite, por isso não tem interesse, uma fita cola não vai resolver, eu falei ou você aprisiona para mim ou então vou ter que ir aos recursos humanos, não vou trabalhar sem luva e não vou trabalhar com luva furada

INTERLOCUTOR

O que fizeram?

JONAH

Arrumaram uma outra, mas a partir daí ficou meio mal o clima, eles não gostam de quem contesta, sabe? Esta mal, as pessoas faziam isso lá, passavam fita cola, no início pensei que tivessem gozando comigo, depois via as pessoas fazendo isso.

INTERLOCUTOR

e não queimava a fita cola?

JONAH

Queimava, e passava mais em cima, aí derretia tudo aquilo e virava uma massaroca, só que eu vi que aquilo não era para mim, agora na fábrica onde trabalho, por exemplo, há uma mulher, há uma engenheira de segurança, ela passa com um carrinho, com milhares de luvas e pergunta, o que você vai precisar para a semana que vem? Aí preciso dessa que é térmica, preciso dessa que é de corte, e essa que é uma luva mais sensível, ela pega e tal, pega o meu número e crachá e já está, a próxima semana, então meu armário está carregado de luva para a próxima semana, entende? Mas se fábrica fossem todas tão boas como essa que eu trabalho, acho que muita gente iria querer trabalhar em fábrica, não iria temer, porque de certa forma cuidam, se preocupam.

INTERLOCUTOR

O que me estas a dizer é que há umas que devem ser mais marginais, que tentam passar por cima de protocolos, e há outras que não, que fazem as coisas mais direitas

JONAH

Só as low cost elas sempre estão ultrapassando. As que eu trabalha, essas debaixo, no porão, ela tinha uma caixa que já tive lá a limpar para ganhar extra, que dava quase todo o subsolo da fábrica durante o dia todo, você olha a fábrica e não tem nada de poluição lá, imagina, nada, nada, nada, por fora está tudo limpo, porque é tudo lacrado, fica lá dentro tem os tubos de ventilação que tem um excesso e mandam para essa caixa no interior, e eu não pensei que a poluição existisse tanto, até eu pegar turno de madrugada, eles esperam de madrugada para liberar toda aquela toxina, eles têm mesmo um bunker mesmo no interior para poder soltar aquilo de madrugada para não ser visível aos olhos do vizinho e ser interditada e fechado porque é muita a poluição, percebe? teve dia que entupiu aquilo eu entrei lá no subsolo e sai de lá preto parecia que tinha ido a uma mina de carvão, tive que .. mesmo coisas que seriam depois emitidas, quase que uma poluição sólida assim no ar, sabe? Produz para Jaguar, para Jeep, peças de Mustang também produzidas lá, BMW, Peugeot, então essas fábricas que são assim low cost estão sempre a driblar esses números, porque produzem muito e poluem muito, aquela lá foi interditada três vezes, por poluição sonora, poluição no solo, tem auditoria e as vezes não conseguem esconder tudo o tempo todo.

CENA 13 - IMAGEM TELEMOVEL

Repete-se a imagem inicial da máquina-robot a trabalhar, desta vez reenquadrada e mais aproximada. Desta vez há vários zooms e repetições e a imagem dissolve-se em negro.

CENA 14 - EXT, CIRCUNVALAÇÃO

Carros movimentam-se na circunvalação. Anoitece.

CENA 15 - EXT BOMBA DE SERVIÇO

JONAH está a lavar o carro perto de uma bomba de gasolina, com a água em pressão.

CENA 16 - INT, CARRO, ENCONTRO 4 RAFAEL X JONAH

RAFAEL e JONAH estão no carro juntos. RAFAEL dá uma gargalhada, mas não sabemos de que se ri.

RAFAEL

(sorri-lhe)

Fazes isto muitas vezes, trazer pessoas para o teu carro?

JONAH

A maior parte das vezes, sim.

RAFAEL

Trabalhas aqui?

JONAH

Trabalho numa fábrica, motores eléctricos, tenho aqui uns vídeos se quiser ver.

RAFAEL

Mas tu filmas o teu trabalho? É seguro?

JONAH

Quando me aborreço, quando tenho pausa.

RAFAEL E deixam-

te filmar?

JONAH

Não. É proibido e podem advertir-me.

Não posso filmar, mas pronto.

JONAH mostra-lhe um vídeo relativo ao trabalho.

RAFAEL

Essas imagens lembram-me uma fábrica onde trabalhei também. No ano passado.

JONAH

Que fazia lá, logística?

RAFAEL

Embalagem.

RAFAEL

Gostas de filmar. E que mais filmas? Filmas os teus encontros?

Aqui, neste carro?

(pausa) **JONAH**

Porque pergunta? Quer ser filmado?

RAFAEL

Queres-me filmar?

JONAH

Eu te podia filmar sim, se você quiser.

JONAH começa a filmar RAFAEL. Toca-lhe nas sobrancelhas, depois na boca, e a seguir levanta-lhe a camisola, RAFAEL ajuda a levantar a camisola e JONAH e toca-lhe na zona abdominal. RAFAEL está a sorrir-lhe. A câmara acompanha o gesto, enquadra apenas a zona abdominal a ser massajada, a mão sobe, mas desta vez o olhar do Rafael parece mais sério e o toque na boca e cabelo, repetido, desta vez é mais bruto e mecânico, quase que o magoa.

RAFAEL Não me filmes
mais.

Não quero mais fazer isto.

JONAH continua a filmá-lo, até que RAFAEL bloqueia a objetiva do telemóvel com a mão.

JONAH

Estás de mal comigo?

RAFAEL

Não...

Podes deixar-me em casa?

JONAH

Ainda só agora começámos.

Fica mais uns minutos.

RAFAEL

Ah, prefiro não ficar.

(pausa)

Desculpa.

E mais outra coisa, podes apagar o vídeo?

JONAH

Apagar?

Mas não vou mostrar a ninguém, vai ficar comigo.

CENA 17 - EXT, DIA, FÁBRICA

Imagens exteriores da zona industrial num tempo nublado e cinzento.

De novo o diálogo em off entre JONAH e o INTERLOCUTOR, desta vez as vozes parecem cansativas e a conversa demasiado informativa e impessoal, revolve à volta do trabalho e detalhes laborais.

INTERLOCUTOR

Como se está a portar o teu robot? Como foi hoje?

JONAH

Cansativo. Mas está feito.

INTERLOCUTOR

Há dias que trabalhas mais?

JONAH

Há dias que não se faz nada quase. E um robot produz pra passar pro outro robô de maquinagem e tal. São muitos. Mas há prensa, fundição, maquinagem. E vendem pra várias marcas. Porque produzimos parte dos motores e não sabemos quem os vai comprar. São partes que todos têm de ter.

INTERLOCUTOR

Mostra-me mais vídeos. Se quiser

JONAH

E proibido filmar. Eu faço escondido. Quando conseguir mostro mais.

Não posso mesmo filmar. E proibido e podem me advertir.

Esta empresa alem de ser uma multinacional, ela compete com muitas outras no ramo. Não se pode filmar nada no interior até mesmo por evitar mostrar como se produz os melhores produtos. É como a coca-cola. Não se pode filmar em hipótese nenhuma o interior. Se mostrarem como produz, no dia a seguir não vale 1/3 mais porque haverá muitos fazendo igual e pondo no mercado. Mas pode sair sem receber pelo dia de trabalho. Pois é passível de justa causa. Assinamos termos de responsabilidade e também concordamos em sermos penalizados desta forma caso partilhemos informações no geral do interior. Tal como volume de produção. Como se faz e etc. Filmar iria englobar em tudo isso.

INTERLOCUTOR

Não sabia que havia tanto secretismo.

JONAH

Há sim.

INTERLOCUTOR

Não sabia que as fábricas ainda protegiam dessa forma a produção.

JONAH

E tudo. Essa marca inclusive. Esta no mercado de ações.

INTERLOCUTOR Entendo.

JONAH

Investidores individuais e etc. Se mostrarmos por exemplo. Que a produção esta baixa. O mercado de ações cai por exemplo.

Precisamos mostrar sigilo e fazer de conta que ta tudo bem, mesmo talvez não estando.

INTERLOCUTOR

Não fazia ideia.

JONAH

Agora sabes.

INTERLOCUTOR

É um pouco como aquelas pessoas que fingem que estão bem e não estão. **JONAH**
Quanto mais vagabunda marca, menos sigilo há. E porque aí eles não têm nenhum ISO a zelar por exemplo.

INTERLOCUTOR

ISO...

JONAH

Sistema de qualidade. Organização, modo de produção inteligente e etc. Se sai um vídeo com coisas fora do lugar. Perdemos pontos com especialistas a ver Aí os preços desvalorizam.

INTERLOCUTOR

Vais me enviar aquele vídeo da mão que me falaste?

JONAH

Não encontrei no drive. Tentei e não encontrei. Queria mostrar a uma amiga outro dia. Devo ter apagado sem perceber.

Repete-se a imagem inicial da máquina-robot a trabalhar, novamente reenquadrada e aproximada, mas desta vez a imagem parece desfocar de tão aproximada, perde os contornos e torna-se imagem distorcida e confusa.

CENA 18 - EXT BOMBA DE SERVIÇO

JONAH estaciona o carro junto a uma roulotte. Pede um hamburger para levar, embrulhado num papel de alumínio. Come o hamburger sozinho no carro.

CENA 19 - INT, NOITE, CARRO, ENCONTRO 5 TIAGO X JONAH

Um carro encontra num largo escuro e remoto da cidade onde estão **TIAGO** e **JONAH**.

Depois de se acomodarem e desapertarem os cintos de segurança, os faróis de um veículo entram no carro e ambos são encadeados pela luz.

JONAH

Não estamos sozinhos...

Olham ambos direitos para a luz. Depois e gradualmente o veículo desaparece e a luz também.

TIAGO olha para cima e para baixo, olhando para o exterior, inclinando o queixo.

JONAH

Você não olha muito nos olhos.

TIAGO olha JONAH nos olhos.

TIAGO

Estou a olhar-te...

(pausa)

Tens um olhar frio.

JONAH

Eu?

As luzes de um outro carro voltam a interrompê-los. E novamente voltam a desaparecer.

TIAGO tem as mãos enlaçadas uma na outra, JONAH repara e puxa uma das mãos para ele, aperta a mão dele com força, coloca-o na perna dele, e beija-o, TIAGO beija sem convicção, e por isso JONAH força-o um pouco o beijo.

Despem-se um pouco no banco da frente.

TIAGO

Não vou tirar tudo.

JONAH

Porquê?

(pausa)

Bem, eu deixo você em casa.

TIAGO

Não, eu vou por mim mesmo, não estou longe.

TIAGO tenta abrir a porta do carro. As portas estão trancadas.

TIAGO

Abre-me a porta.

JONAH

Espera. Larga o manipulador senão bloqueias a porta.

TIAGO continua a puxar o manípulo e a bloqueá-lo. Olha para JONAH como se estivesse nervoso, preso naquele carro sem poder sair. Finalmente a porta abre-se. JONAH vê-o ir-se embora.

CENA 20 - EXT, DIA, FÁBRICA

Imagens exteriores da zona industrial num tempo nublado e cinzento.

Estamos de regresso ao diálogo em off. As vozes estão abafadas e mais baixas, o som exterior da fábrica e veículos interrompe por várias vezes o diálogo.

INTERLOCUTOR

Tudo a correr bem aí?

JONAH

Sim. Break, pausa.

INTERLOCUTOR

Tens tido dates novos? No teu carro?

CENA 21 - INT, CARRO, ENCONTRO 6 JOÃO X JONAH

O carro de JONAH chega trazendo JOÃO no lugar do passageiro. O carro estaciona.

JOÃO

É seguro aqui?

(olhando para fora)

Não quero ser visto.

JONAH não lhe responde, fuma um cigarro e oferece um cigarro ao JOÃO.

JOÃO encontra uns cd's no carro e mexe neles. São interrompidos pelo som de um cão ladrar e JONAH olha para fora. JOÃO tenta aproximar-se de JONAH.

JOÃO

Posso?

(aproxima-lhe a mão ao pescoço)

JOÃO beija JONAH, despe-se enquanto JONAH continua vestido. JOÃO coloca-se no colo de JONAH e beija-lhe o pescoço. JONAH de repente parece ficar incomodado, continua a ser beijado no pescoço mas puxa JOÃO para trás e obriga-o a voltar a sentar-se no assento dele.

JOÃO fica a olhá-lo surpreendido. JONAH massaja o pescoço como se estivesse dorido. Olha para JOÃO.

JONAH

Desculpa... cansado.

Foi um longo dia para mim...

JONAH puxa de um cigarro e come a fumar mas desta vez não oferece ao JOÃO, que entretanto começou a vestir-se. JOÃO olha-o desconfiado.

Vemos enquadramentos aproximados do carro: rodas dianteira e traseira, faróis. Os faróis acendem e o carro sai de campo.

CENA 22 - EXT, DIA, FÁBRICA

Imagens exteriores da zona industrial num tempo nublado e cinzento. *(É a última parte do diálogo em off.)*

INTERLOCUTOR

Como corre o trabalho?

JONAH

A pegar turnos extras e tal. Pra ganhar mais. Quero um MacBook em breve. Preciso suar a camisa por agora. Eu ando a trabalhar muitas horas. To a fazer 50/60 semanais.

INTERLOCUTOR

Por estás trabalhando tanto?

JONAH

Um pouco pra evitar depressão. Outro pra ganhar mais dinheiro. Outro porque a empresa precisa de mim e gosto do trabalho. Portanto.. muitos motivos. Dias de folga. Então suspendi eles. E trabalho todos os dias..

INTERLOCUTOR

Estás numa fase mais introspectiva?

JONAH

Eu estou numa fase de “desintoxicação” de pessoas e também de compromissos, ando mais comprometido a fazer as coisas que sinto que realmente me fará bem.

Acho que antes de conhecer novas, e melhor nos conhecermos melhor. E acho que esse tempo me comprometido comigo mesmo apenas.

Deixei as aplicações e encontros todas há uns meses. Isso no início dá um vazio. Deixa-nos estranho. Mas sinto que com o tempo nosso dia rende mais.

INTERLOCUTOR

Ser autónomo.

JONAH

Mas eu prefiro não me ausentar. Não cair em pensamentos.

INTERLOCUTOR

Assim fazes mais dinheiro.

JONAH

Tempo vago sem planeamento pode ser auto-envenenamento.

Só o trabalho cura o luto.

(pausa)

Não te posso falar mais agora, estou ocupado.

INTERLOCUTOR

Falamos outra altura.

CENA 23 - EXT BOMBA DE SERVIÇO

JONAH está sozinho no carro, perto da roulotte onde esteve anteriormente. Come lentamente o hamburger. Vê num carro ao lado um encontro entre dois homens semelhante aos encontros que tinha no passado mas dos quais se afastou.

CENA 24 - INT, FABRICA, IMAGEM DO TELEMÓVEL

A imagem do robot na fábrica repete-se pela última vez, mas desta vez sem nenhum som associado. Surge também a filmagem de telemóvel do RAFAEL que fora filmado por JONAH, mas também sem nenhum som associado.

CENA 25 - INT CARRO NOITE *(cena hipotética sonhada)*

JONAH está no carro, com alguém de quem não vemos o rosto. Vemo-lo de perfil, depois as mãos, que passam do volante para as mudanças e depois das mudanças para a perna de alguém que está no assento ao lado dele.

Depois a mão regressa às mudanças e depois e novamente das mudanças para o volante.

Alguém põe a mão na nuca de JONAH.

JONAH tapa a cara com a mão direita.

JONAH

Não posso olhar, tenho que olhar para a estrada.

CRÉDITOS FINAIS, actores e restante equipa técnica.

b) Recomendação de visualização / influências do filme

- Sétimo Continente, Michael Haneke (cena do carro com a família)
<https://www.youtube.com/watch?v=AGM73TuKCg4>
- Três Rostos, Jafar Panahi (imagem do telemóvel vertical inicial e cenas no carro)
<https://www.youtube.com/watch?v=TTwB4dVxZ-M>
- Desconhecido do Lago, Alain Giraudie (encontros ocasionais sexuais semi-intimos)
<https://www.youtube.com/watch?v=jp5Mui-9YsQ>
- News from Home, Chantal Akerman (narração off sob paisagem exterior acinzentada)
<https://www.youtube.com/watch?v=xna5T9QkQ04>
- My Hustler, Andy Warhol (erotismo e relações ocasionais)
<https://www.youtube.com/watch?v=D4e6U-TjBNg>

d) Equipa técnica

Vasco Barbedo (realizador e argumentista), Gonçalo Vieira (director de produção), Mariana Salgueiro Rocha (directora de som), Daniel Abraão (assistente de imagem).

e) Elenco Samuel McDowell, Gonçalo Babo, Tiago Silva, Pedro Portela, Faed Breno, Tiago Silva, Rafael Silva, João Oliveira.