



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

A MULHER PROJECTADA:
O AMOR COMO GEOMETRIA VARIÁVEL

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

Francisco Noronha

Porto, Julho de 2023



CATOLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

A MULHER PROJECTADA: O AMOR COMO GEOMETRIA VARIÁVEL

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

Francisco Noronha

Trabalho efectuado sob a orientação de

Diogo Costa Amarante (Orientador)

Pedro Alves (Co-Orientador)

Porto, Julho de 2023

Dedicatória

*À minha Mãe (“Desiderata” ...)
e aos meus Avós, Américo Francisco Alves (1930) e Brazilina Mendonça Ramos (1932),*

pelo Exemplo.

*A Michelangelo Antonioni,
que me ensinou a filmar muito antes de pegar numa câmara.*

Agradecimentos

Em primeiro e em último lugar, gostaria de agradecer a todos os elementos, sem excepção, da equipa técnica responsável pela produção e realização da curta-metragem “A Mulher Projectada”. A sua dedicação, profissionalismo e solidariedade, mais do que essenciais para que o Projecto chegasse a bom porto, foram verdadeiramente notáveis. Estou-lhes penhoradamente grato por isso.

Por terem servido, em tantos momentos, como o meu braço direito (e esquerdo), uma palavra de especial apreço para Ana Manana (assistente de realização) e Joana Teixeira (anotadora e co-montadora).

Gostaria, outrossim, de registar a minha gratidão a todos aqueles que participaram na campanha de *crowdfunding* do filme, sem os quais a sua execução não seria possível. Aos produtores executivos Delfim Pinto de Sousa, Paulo de Tarso Domingues e Sara Moreira, o meu sentido obrigado.

Exprimo o meu agradecimento ao Professor Diogo Costa Amarante e ao Professor Pedro Alves, Orientador e Coorientador do Projecto, por desde o primeiro momento terem mostrado total disponibilidade e entusiasmo no acompanhamento de todas as fases do processo, o qual beneficiou grandemente do seu olhar crítico, atento e motivador. Aos Tutores Marco Martins (realização) e João Brás (montagem), o meu agradecimento pelos valiosíssimos comentários, críticas e observações. Com uns e outros foi estabelecido um diálogo que, sempre franco e crítico, não deixou de ser respeitoso e agradável. Coisa rara nos dias que correm.

Finalmente, para o Miguel Mesquita: *Here's looking at you, kid*. Ao produtor e companheiro em todas as horas, desde a primeira linha da escrita do argumento, registo aqui o meu profundo agradecimento pela amabilidade, paixão e lealdade, mesmo quando as circunstâncias não eram as mais favoráveis. “*Everybody needs a place to rest / Everybody wants to have a home / Don't make no difference what nobody says / Ain't nobody like to be alone / Everybody's got a hungry heart*”...

Índice

Resumo	1
1. Introdução – Génese e motivação do Projecto.....	3
2. Descrição e sinopse do Projecto	7
2.1 Descrição e contextualização	7
2.2. Sinopse	11
3. O Amor como <i>geometria variável</i> no cinema: um excuro intertextual reflexivo.....	13
3.1 “Teresa” (“A Mulher Projectada”) como uma resposta a “Thérèse” (Le Bonheur)	13
3.2 A natureza e o hábito – cruzando Aristóteles e Eric Rohmer	15
3.3 A geometria variável do amor na história do cinema: aproximações e desvios à “lógica de acumulação” de Le Bonheur	18
4. <i>Topos</i> explorados em “A Mulher Projectada”.....	26
4.1 O surf como tempo-espaço simultaneamente de recreação e lazer, meditação e auto-descoberta.....	26
4.2 Duplicidades.....	27
4.3 Resgatar a centralidade da Imagem.....	28
5. Tratamento artístico e técnico.....	29
6. Cronograma e historial de produção.....	34
6.1 Cronograma	34
6.2 Historial de produção	36
6.2.1 Escrita do Guião e Entrevistas	36
6.2.2 Pré-produção	38
a) <i>Casting</i>	38
b) <i>Repérage</i> , Ensaios e formação de equipa técnica	39
c) Direitos legais (canção e filme).....	41
d) Financiamento e apoios à produção	42
6.3 Rodagem.....	43
6.4 Montagem e pós-produção	46
7. Reflexão Crítica	48
7.1 Balanço dos resultados obtidos e dos objetivos propostos.....	48
7.2 Constrangimentos da produção e capacidade de resposta.....	51

7.3 Processo de aprendizagem e perspectivas futuras.....	53
8. Referências e Bibliografia.....	56
8.1 Filmes.....	56
8.2 Livros e artigos.....	57
8.3 Obras musicais	58
9. Anexos	58
Anexo A - Equipa técnica	59
Anexo B – Orçamento.....	60
Anexo C – <i>Shotlist</i>	65
Anexo D – <i>Storyboard</i> (exemplos)	68
Anexo E - Mapa de rodagem.....	74
Anexo F - Mapa de deslocações (exemplo – Dia 12 de Abril)	75
Anexo G - Folha de serviço (exemplo – Dia 13 de Abril)	77
10. Fotogramas de “A Mulher Projectada”	78
11. Fotografias de cena.....	88
12. Guião	101

Resumo¹

O presente Relatório enquadra e documenta, do ponto de vista artístico, teórico e técnico, todas as etapas do processo de desenvolvimento e concretização da curta-metragem de ficção “A Mulher Projectada”, por nós realizada no âmbito da unidade curricular de Projecto Final do Mestrado em Cinema.

Trabalharam-se na referida curta-metragem as ideias e os *topos* a que aqui é dado o devido contexto artístico e teórico, mostrando-se nuclear, no presente Projecto, a problematização da Monogamia enquanto convenção historicamente sedimentada e as suas implicações tanto no plano externo da vida social, como no plano interno da autonomia e livre expressão do indivíduo.

O presente Relatório detalha o processo de produção e realização desde o momento inicial em que sobrevieram as ideias fundantes do Projecto. Sendo a principal delas a problematização da Monogamia, é-lhe dedicada um capítulo próprio no qual abordamos a configuração do amor como um sólido de muitas e complexas faces, um sólido, portanto, de *geometria variável*. Fazemo-lo do ponto de vista teórico e contextualizando o tema no âmbito de numerosos filmes (diversos na época, estilo, discurso, forma) na história do cinema. Posteriormente, explicitamos o tratamento cinematográfico e artístico que se procurou imprimir ao filme, seguido de uma descrição e reflexão detalhada das suas diferentes etapas de desenvolvimento (pré-produção, rodagem, pós-produção) e respectivo cronograma de execução.

Laborando no terreno do melodrama, do mistério e do suspense, o filme e a investigação espelhada no presente Relatório procuram, assim, sondar um tema que, tão antigo como o mundo, não podia ser mais contemporâneo.

Palavras-chave: Amor, Desejo, Monogamia, *Doppelgänger*, Obsessão, Surf.

¹ O Autor escreve de acordo com o antigo Acordo Ortográfico.

Abstract

This Report frames and documents all stages of the process of developing and directing the fiction short film “A Mulher Projectada” [The Projected Woman”] from an artistic, theoretical and technical point of view. The film was produced as the Final Project for the conclusion of the Master in Cinema.

In this short film, we worked the ideas and the *topos* to which we now describe their artistic and theoretical context. It is central for the Project the problematization of Monogamy as an historical rooted social convention and its effects both on the external side of social life, as on the personal sphere of autonomy and free expression of the individual.

This Report details the production and implementation process from the very initial moment when the Project's founding ideas arised. As Monogamy presents a central role in the Project, there is a specific a chapter dedicated to it and in which we approach the configuration of Love as a dimensional figure with many and complex faces. As a figure, therefore, with a changeable geometry. We do so from a theoretical point of view and by contextualizing the theme within numerous films (distinct in style, shape, discourse and also the specific era they were crafted) in the history of cinema. Then, we explain the cinematographic and artistic treatment that we sought to apply to the film, followed by a detailed description and reflection on its different stages of development (pre-production, shooting, post-production) and its execution timeline.

Playing in the fields of melodrama, mystery and suspense, the film and the research mirrored in this Report try to delve into a theme that, as old as the world itself, could not be more contemporary.

Keywords: Love, Desire, Monogamy, *Doppelgänger*, Obsession, Surf.

1. Introdução – Génese e motivação do Projecto

A ideia original para o trabalho a realizar no âmbito da unidade curricular de Projeto Final do Mestrado em Cinema da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa – uma curta-metragem originalmente designada “As Sombras do Parque” – teve uma origem tripla. Antes de prosseguirmos, saliente-se, desde já, que, no âmbito do Projecto entretanto re-designado “A Mulher Projectada” (pelas razões melhor desenvolvidas *infra*), a versão de montagem ora entregue para efeito de avaliação, e que acompanha o presente Relatório, ainda não se encontra concluída em matéria de mistura/desenho de som, banda-sonora e música, correcção de cor e efeitos especiais.

Retomando.

Num primeiro momento, a ideia para o Projecto surgiu do visionamento recorrente, por parte do Autor (praticamente de surf, tal como a protagonista do filme), de imagens captadas pelas “*surfcam*” das praias da costa portuguesa, concretamente, de algumas do Norte do país (Matosinhos, Leça, Espinho, entre outras). Tais imagens são captadas por câmaras montadas na via pública (postes de iluminação) e em espaços privados (varandas de apartamentos de prédios localizados em frente ao mar, por exemplo) e transmitidas em tempo real, encontrando-se disponíveis on-line e em aplicações móveis. A captação das sobreditas imagens está concebida tendo como destinatários os praticantes de surf, que assim conseguem avaliar, praticamente *in loco* (um *in loco*, porém, diferido no espaço e também, ligeiramente, no tempo)², o estado do mar e das ondas para a prática desportiva.

Da recolha que nos foi possível fazer, prestam este serviço em Portugal os sites *Beachcam* e *Surftotal*³. Deu-se o caso de, numa noite, termos, por mero acaso, consultado a aplicação móvel “Beachcam” e, ao ver as imagens da Praia de Matosinhos, nos termos apercebidos de um estranho acontecimento captado pela câmara: um grupo de cerca de dez pessoas, todas vestidas de branco, a desenhar, durante largos minutos, uma estranha movimentação/coreografia no areal. Esse o primeiríssimo momento em que se tornou claro para nós o potencial de

² Aspecto, este – o de as imagens das beachcam, embora transmitidas em tempo real, terem sempre um ligeiro atraso em relação ao real, pelo que, nessa medida, o utilizador está sempre, de alguma forma, a olhar para algo que (já) não existe, para o passado –, que melhor desenvolveremos *infra*.

³ Disponíveis em <https://beachcam.meo.pt/> e <https://surftotal.com/> (acessos no dia 5 de Julho de 2023).

voyeurismo, estranheza e mistério – numa palavra, de cinema – que aquelas imagens guardavam.

Num segundo momento, em termos programáticos e directamente relacionado com o argumento do Projecto e seu eixo temático, avulta, como elemento nuclear, o filme *Le Bonheur* (Agnès Varda, 1962), título fundamental no surgimento da Nouvelle Vague francesa e um dos expoentes da obra da cineasta francesa. Em *Le Bonheur*, um homem casado (François, interpretado por Jean-Claude Drouot), com dois filhos e uma vida afectiva rica e estável, apaixona-se, subitamente, por uma segunda mulher. Sem que o tenha procurado ou sequer imaginado, François vê-se, assim, numa situação nova, passando a amar duas mulheres: uma com quem se encontra casado (Thérèse, donde o nome Teresa para a personagem protagonista nosso filme), e outra que conhece posteriormente e se torna sua “amante”⁴ (e que, no final do filme, com a morte da esposa, toma o seu lugar). O amor que François nutre pelas duas mulheres é profundo e genuíno, inexistindo qualquer sentido de malícia, dolo ou, muito menos, de “traição” nas relações por ele mantidas. Todavia, estupefacto com o inesperado da situação que se lhe acometeu e, simultaneamente, com a absoluta naturalidade da mesma, mas sabendo que a mesma se não coaduna com as regras convencionais do meio social em que habita (relações monogâmicas, exclusivas, sobretudo num tempo, os anos 1960, em que o casamento era o padrão relacional por excelência) e bem como receando a reacção da primeira mulher (e a hipótese de a perder no caminho), François mantém, durante praticamente todo o filme, a segunda relação em segredo (embora nunca esconda de Émilie o facto de ser casado).

Acercamo-nos do terceiro e último *leitmotiv* que inspirou o presente Projecto. Trata-se do tema “*I Was Checking Out She Was Checking In*”⁵, composto e interpretado pelo músico Don Covay (EUA, 1936-2015) e parte do alinhamento do LP *Super Dude I* (ed. Mercury, 1973). Na canção, o sujeito narrativo descreve como, depois de uma noite passada num motel com a amante, se apercebe, no momento em que está a sair do motel de carro, de que a sua esposa se prepara, por seu turno, para entrar com o seu próprio amante.

I just got finished given the hotel

Manager back the room key and paid my bill

I was outside in the car

⁴ Utilizamos as aspas porque a palavra ganhou historicamente esse desvirtuado sentido associado à “traição”, ao “pecado”, enfim, ao Mal. Pelo contrário, e se nos é permitido repor alguma justiça, amante é aquele que ama.

⁵ Disponível para audição em: <https://youtu.be/t-fWOB10m9A> (acesso no dia 6 de Julho de 2023)

*In the shadows of the parkin' lot
Tellin' the woman I was with
How happy she made me
Kissin' and huggin'*

*An all of a sudden another car
Pulled up on the parkin' lot
But I couldn't believe my eyes
'Cause the woman that was sitting
In the front seat beside another dude
Turned out to be my old lady*

O título original do Projecto – “Nas Sombras do Parque” – derivou, assim, por um lado, do lugar central do Parque no filme *Le Bonheur* de Agnès Varda. De facto, é num parque público que François, já perto do final do filme, se abre pela primeira (e única) vez com Thérèse sobre a situação emocional que vive e em que esta, horas depois dessa conversa, morre num lago, nunca resolvendo o filme a questão sobre se se tratou de um afogamento involuntário ou de suicídio. Esta será a questão central que, no Projecto vertente, as personagens Teresa e Pedro discutem à saída da sala de cinema (onde foram precisamente ver *Le Bonheur*). Defendendo a primeira a ideia do afogamento involuntário e o segundo a do suicídio. Nesta dicotomia de opiniões indo, afinal, o cerne do eixo temático do filme. Se não, veja-se: aceitando-se a tese do suicídio (defendida pelo Pedro), tal significa que Thérèse, ao contrário do que aparenta à primeira vista (o casal faz amor depois da confissão de François), não aceitou, na verdade, a revelação de Pedro e, em desespero, pôs fim à sua vida – dessa forma morrendo também, simbolicamente, a possibilidade de uma nova e diferente (utópica, neste sentido) configuração relacional (poliamorosa, aberta, etc.). Pelo contrário, entendendo-se, com Teresa, que não se tratou de suicídio, mas do simples afogamento involuntário de Thérèse, isso significa que inexistente qualquer relação de causalidade entre a sua morte e a conversa do casal ocorrida momentos antes, e que, como tal, Thérèse compreendeu, na profundidade, a revelação do marido e, mais importante, decidiu experimentar viver uma nova realidade. Nesta versão promovendo-se, ao invés, toda uma abertura, um *salto*, para uma nova forma de estar no campo dos relacionamentos amorosos no seio de uma sociedade mais liberal e tolerante.

A ideia de “Parque” advinha, por outro lado, do trecho da letra original da canção de Don Covay acima identificada: “*I was outside in the car / In the shadows of the parkin’ lot*”. Trata-se de um verso que possui, ele próprio, um forte pendor cinematográfico e plástico, inclusivamente moral, porquanto a ideia de sombra se encontra historicamente associada, na tradição do *film noir* e suas múltiplas declinações, à ideia de “traição”, segredo, mentira, culpa.

Todavia, fruto dos circunstancialismos de produção, concretamente a impossibilidade de obtenção de autorização legal para a utilização dos direitos da música “*I Was Checking Out She Was Checking In*”, de Don Covay (que, por essa razão, não aparece no filme, ao contrário do previsto no guião), entendeu-se proceder à alteração do título do filme. Com efeito, sem a música, a referência a “Parque” apareceria agora mencionada apenas por uma vez pela protagonista Teresa, num diálogo com Pedro, para se referir à cena de *Le Bonheur* acima descrita. O que fazia de “As Sombras do Parque” um título demasiado distante, abstracto e frio para o filme. Como tal, e depois de bastante reflexão, optou-se pelo título “A Mulher Projectada”, o qual mantendo (quicá reforçando mesmo) a dimensão enigmática do título original, permite, por um lado, colocar o foco na protagonista, e, por outro, insinuar/jogar com a ideia de Projecção, i.é, de *Doppelgängerr*/Duplo/Assombração/Projecção, enfim, de insinuar o Vulto que, aparecendo a Teresa logo no início filme, será o gatilho para o desenrolar de toda a acção.





(Fotogramas de *Le Bonheur*)

2. Descrição e sinopse do Projecto

2.1 Descrição e contextualização

No Projecto “A Mulher Projectada”, propusemo-nos explorar, através de um filme de ficção narrativo cuja acção se centra em dois dias da vida da protagonista (Teresa), as possibilidades do amor romântico para além do tipo de relação monogâmica enquanto convenção social historicamente sedimentada. No filme, procurou-se trabalhar algumas possibilidades de relacionamento amoroso na sociedade contemporânea (nomeadamente, relações abertas, poliamorosas) alternativas ao modelo monogâmico, mas, sobretudo, a possibilidade de um indivíduo se encontrar, em determinado momento, emocional e romanticamente ligado a duas (ou mais) pessoas. Não fosse o Amor, afinal, como enuncia Bauman, essa “grande abertura ao destino”: “Em todo o amor há pelo menos dois seres, cada qual a grande incógnita na equação do outro. É isso que faz o amor parecer um capricho do destino – aquele futuro estranho e misterioso, impossível de ser descrito antecipadamente, que deve ser realizado ou protelado, acelerado ou interrompido. Amar significa abrir-se ao destino, a mais sublime de todas as condições humanas, em que o medo se funde ao regozijo num amálgama irreversível”⁶.

⁶ Bauman, Zygmunt, *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*, Polity, UK, 2003 (re-ed. 2011), p. 11.

Por que razão não pode alguém – ou não deve mesmo – amar mais do que uma pessoa? Eis a questão nuclear que se pretendeu perscrutar no Projecto vertente, e que se liga, no fundo, à própria ideia de que o nosso Eu, a nossa natureza, ao contrário daquilo que tantas vezes nos é inculcado, bem pode ser múltipla e plúrima (e não apenas de um ponto de vista romântico), não havendo razão para estarem condenados à unicidade ou indivisibilidade.

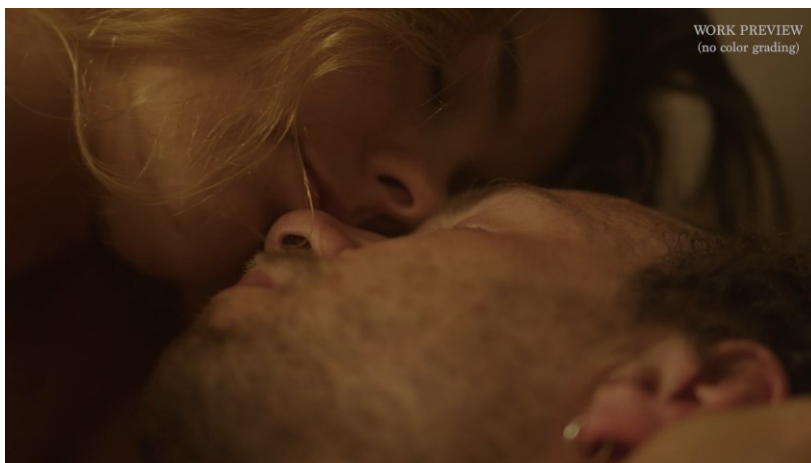
Interessou-nos, neste sentido, sondar as razões para, mesmo nas sociedades liberais contemporâneas, integrantes daquilo que Zygmunt Bauman cunhou como “modernidade líquida”⁷, ainda subsistir, no campo dos relacionamentos amorosos, uma premissa moral e cultural dominante no sentido da monogamia, a qual afasta hipóteses relacionais alternativas. Assim permanecendo a ideia generalizada de que não é possível, que é censurável, amar mais do que uma pessoa em simultâneo. O presente Projecto não pretende rejeitar ou denunciar o modelo monogâmico tradicional⁸, mas antes reflectir e questioná-lo enquanto convenção social dominante e suas implicações no indivíduo, quer no plano externo da sua vida social, quer no plano interno da sua autonomia e livre expressão. Se, no plano social, o indivíduo pode ter de enfrentar as contra-

⁷ “(...) os líquidos, ao contrário dos sólidos, não podem facilmente manter sua forma. Os fluidos, por assim dizer, não fixam o espaço nem vinculam o tempo. Enquanto os sólidos têm dimensões espaciais claras, mas neutralizam o impacto e, portanto, diminuem a importância do tempo (resistindo efetivamente ao seu fluxo ou tornando-o irrelevante), os fluidos não mantêm uma forma por muito tempo e estão constantemente prontos (e propensos) a alterá-la; e assim, para estes, é o fluxo do tempo que conta, mais do que o espaço que ocupam: espaço, esse, que, eles preenchem, afinal, apenas por um momento. De certo modo, os sólidos cancelam o tempo; para os líquidos, pelo contrário, é principalmente o tempo que importa. Quando se descrevem os sólidos, pode ignorar-se o tempo por completo; na descrição dos fluidos, deixar de fora o tempo seria um erro grave. As descrições dos fluidos são todas instantâneas e precisam de uma data na no canto inferior da imagem. Os fluidos viajam facilmente. Eles ‘fluem’, ‘derramam’, ‘escorrem’, ‘respingam’, ‘derramam’, ‘vazam’, ‘inundam’, ‘gotejam’, ‘infiltram-se’; ao contrário dos sólidos, não são facilmente interrompidos - contornam alguns obstáculos, dissolvem alguns outros e furam ou encharcam o caminho através de outros ainda. Do encontro com os sólidos saem ilesos, enquanto os sólidos que encontraram, se permanecerem sólidos, são alterados - ficam húmidos ou encharcados. A sua extraordinária mobilidade é o que lhes associa a ideia de ‘leveza’. Existem líquidos que, polegada cúbica por polegada cúbica, são mais pesados do que muitos sólidos, mas somos inclinados, no entanto, a vê-los como mais leves, menos “pesados” do que tudo o que é sólido. Associamos ‘leveza’ ou ‘falta de peso’ com mobilidade e inconstância: sabemos pela prática que quanto mais leves viajamos, mais fácil e rapidamente nos movemos. Estas são razões para considerar a ‘fluidez’ ou a ‘liquidez’ como metáforas adequadas quando queremos apreender a natureza da actual, em muitos sentidos *nova*, fase na história da modernidade”. Desta ideia global de leveza ou fluidez assim escarpada partindo Bauman para o diagnóstico, no campo das relações humanas e amorosas, de uma sociedade onde imperam ligações breves, superficiais, desenraizadas, temporárias. Cfr. Bauman, Zygmunt, *Liquid Modernity*, Polity, UK, 2000, reed. 2006, p. 2 (trad. nossa).

⁸ Até porque “Todas as formas de relacionamento íntimo actualmente em voga carregam a mesma máscara de falsa felicidade que foi usada pelo amor conjugal e mais tarde pelo amor livre... Ao olharmos mais de perto e afastarmos a máscara, descobrimos anseios não-realizados, nervos em frangalhos, amores frustrados, sofrimentos, medos, solidão, hipocrisia, egoísmo e compulsão à repetição... (...) A abstinência, a monogamia e a promiscuidade estão todas igualmente distantes da livre vida da sensualidade que nenhum de nós conhece”. Volkmar Sigusch, “*The neosexual revolution*”, in *Archives of Sexual Behavior*, 4, 1989, p.332-59, *apud* Bauman, Zygmunt, *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*, Polity, UK, 2003 (re-ed. 2011), p. 46.

forças das expectativas convencionais de terceiros (desde logo dos companheiros amorosos, mas outrossim de familiares, amigos), no plano individual, vive, muitas vezes, um tortuoso processo de dúvida, culpabilização e auto-repressão. Mas também, eventualmente, de emancipação.

Foi a isto, a esta viagem – ou aventura⁹ – de emancipação que o presente Projecto se propôs, acompanhando o digladiar de sentimentos contraditórios que assola a protagonista Teresa. Por um lado, esta deseja caminhar na direção daquela que considera ser, no seu íntimo, a verdade das coisas. Simultaneamente, porém, sofre com a ideia de empreender tal trajecto, pois *i)* essa não são as regras do meio social em que se move; e *ii)* ela própria não aceita de forma total as possíveis implicações de uma relação amorosa alternativa, na medida em que não convive bem com a ideia correspectiva, i.e., a hipótese de um dos seus companheiros também amar uma segunda pessoa.



(Fotogramas de “A Mulher Projectada”)

⁹ É-nos particularmente caro, nesta romântica ideia de uma personagem se entregar a um trajecto de experiência e descoberta, o filme de Michelangelo Antonioni justamente intitulado *L'Avventura* (1960).

Assim, o presente Projecto pretendeu não apenas explorar a tensão existente entre as convenções sociais e os desejos do indivíduo (a forma como as primeiras podem restringir a livre expressão dos segundos), como é característico do género do melodrama, mas as próprias contradição morais internas da personagem. Desta forma procurando-se construir uma personalidade rica e complexa para a protagonista, assim subtraída à possibilidade de uma leitura unívoca e linear. O que, aliado a outros elementos dramaturgicos (banda-sonora, música, utilização da luz e cor, trabalho com a actriz protagonista), permitiu que o filme se deixasse contaminar por uma atmosfera de mistério e suspense.

Como referido anteriormente, a ideia original para o presente Projecto proveio do facto de o Autor, praticante de surf (como a personagem principal), utilizar frequentemente as *surfcam* para avaliar o estado do mar para a prática desportiva. Neste sentido, é esta uma ideia que antecede a própria frequência do Mestrado em Cinema. Numa fase embrionária, como atrás mencionado, interessou-nos o potencial de voyeurismo, mistério e suspense que as *surfcam* encerram, na medida em que permitem, a qualquer hora e em tempo real, observar uma determinada realidade – e, pedra de toque, observar algo/alguém sem se ser observado.

Neste sentido, em termos de argumento ou *storyline*, os primeiríssimos elementos que registámos foram os seguintes:

- Uma personagem surfista que, ao visualizar a *surfcam*, se apercebe, subitamente, de que algo de estranho se passa na praia;
- Nesse mesmo momento, a personagem compreende estar a testemunhar algo fora do comum, algo que não é suposto ela, como elemento externo, testemunhar;
- Esse “algo” desperta-lhe estranheza e desconforto, mas também uma obsessão no sentido de o decifrar;
- O objecto da obsessão da personagem funcionará como gatilho para o desenrolar da acção, destabilizando-a, à acção e à personagem, a partir desse instante.



(Fotograma de “A Mulher Projectada”)

2.2. Sinopse

Foram desenvolvidas as seguintes sinopses (uma comercial, outra de produção) para o filme, conforme se reproduz de seguida.

– Sinopse comercial

Teresa tem uma vida amorosa plena até ao dia em que, ao utilizar uma aplicação móvel que permite aos surfistas analisarem o estado do mar em tempo real, se apercebe de que algo de estranho se passa na praia. O filme acompanha, durante dois dias, o quotidiano de Teresa até ao momento em que esta se decide a tomar uma decisão há muito em suspenso.

– Sinopse de produção

Teresa acorda em casa de Pedro e fazem amor apaixonadamente. Depois de tomarem o pequeno almoço, Teresa observa no telemóvel as imagens de uma *surfcam*. A praia está deserta e há pouca gente no mar, mas repara num vulto a vaguear no areal à procura de algo ou alguém. Fica intrigada e decide ir até à praia, combinando com Pedro encontrarem-se depois para irem ao cinema. À chegada, Teresa não encontra o vulto e entra no mar com uma câmara GoPro presa à prancha.

O casal sai do cinema depois de ver *Le Bonheur*, filme sobre um homem que, apaixonado

pela esposa, se apaixonou por uma segunda mulher, mantendo as duas relações em simultâneo. À saída, Pedro afirma que o filme é inverosímil, uma vez que as duas mulheres nunca aceitariam uma relação com o mesmo homem e que, por essa razão, a esposa se suicidou no lago, contrapondo Teresa, por sua vez, que se tratou de um afogamento involuntário.

Pedro e Teresa despedem-se e esta vai lanchar a um café. Ao ver as imagens da GoPro presa à sua prancha, vê o Vulto na praia a alguns metros da prancha e fica assustada.

Teresa vai ter a casa de David¹⁰ e conta-lhe o filme que viu, pedindo-lhe a sua opinião. Este diz ser saudável que um casal possa debater a exclusividade da sua relação pois é natural que alguém, mesmo estando apaixonado, se possa interessar romanticamente por outra pessoa. Teresa e David dormem juntos nessa noite e Teresa tem um sonho em que aparece na praia.

Teresa acorda antes de David e vai surfar. Quando consulta a *surfcam*, vê no paredão um casal abraçado, parecendo-lhe ser Pedro pela roupa que tem vestida. Nervosa, vai à praia tentar encontrar o casal no lugar da *surfcam*, mas quando lá chega não está ninguém. Teresa entra no mar para surfar mas, porque está agitada e angustiada, nada lhe corre de feição. Depois de sair, diz a David para irem para um hotel, onde fazem amor. Apesar disso, continua angustiada.

À saída do hotel, o carro de Teresa e de David cruza-se com outro que se prepara para entrar e no qual Teresa julga ver o casal que avistara no paredão, ficando convencida de que se trata de Pedro. No caminho de volta, Teresa recebe uma mensagem de Pedro dizendo que está em casa de um amigo comum e pedindo-lhe que vá lá ter, o que a faz perceber que, na verdade, não era Pedro o rapaz do casal na *surfcam* e no carro. Pressentindo que o Vulto está na praia à sua espera, consulta a *surfcam* e vê-o parado com uma lanterna acesa no areal. Teresa explica a David que tem de ir à praia. Quando lá chega, sai do carro e, antes de ir ter com o Vulto, telefona a Pedro e pede-lhe que vá lá ter para se encontrar com ela e, sem que ele saiba, com David. Teresa caminha no areal em direcção ao Vulto e, quando está quase a aproximar-se, este desintegra-se.

Teresa está a surfar mas enrola-se nas ondas e quase perde a vida. Quando consegue vir finalmente à tona, deita-se em cima da prancha de barriga para cima e fica a tranquilamente a apanhar sol.

¹⁰ No versão do guião, esta personagem encontra-se designada originalmente por “Rui”, mas o nome foi entretanto alterado. Assim, no presente Relatório, onde se lê David, deve ter-se presente que corresponde ao “Rui” da versão do guião.

3. O Amor como *geometria variável* no cinema: um excuro intertextual reflexivo

3.1 “Teresa” (“A Mulher Projectada”) como uma resposta a “Thérèse” (Le Bonheur)

Ainda bem antes da frequência do Mestrado em Cinema, havíamos já visionado o filme *Le Bonheur* (Agnès Varda, 1962), que desde o primeiro momento nos impressionou sobremaneira pelo facto – entre outros – de a questão do amor (não) exclusivo ser abordado de um modo a tal ponto fluído, natural, que coloca o espectador sob um duplo (e sucessivo) inesperado: i) como pode alguém como François, que ama profundamente e é tão feliz com a sua esposa Thérèse e os seus filhos, apaixonar-se por uma segunda pessoa?; ii) como pode alguém como François, que ama profundamente e é tão feliz com Émilie, não amar também a sua esposa e os seus filhos? Em que medida, ou por que motivo, haveria i) de excluir ii)? A este respeito, e a título meramente de curiosidade, repare-se no acaso (?) de a actriz que interpreta Thérèse (Claire Drouot) ser efectivamente casada, desde 1960, com o actor que interpreta François (Jean-Claude Drouot), ou seja, em momento anterior à estreia de *Le Bonheur* (1962)¹¹...

Daqui, e confrontando *Le Bonheur* com outros filmes da nossa preferência que igualmente rondam o tema do amor (não) exclusivo, começou a ganhar forma a ideia de o cruzar com as premissas iniciais acima expostas. Interessou-nos, desde logo, deslocar o foco do nosso olhar de François para Thérèse: terá ela, de facto, morrido involuntariamente ou cometido suicídio? Na impossibilidade de o saber (e nisso reside, afinal de contas, um dos trunfos e charmes de *Le Bonheur*), procurámos reconstituir a figura de Thérèse numa personagem feminina nova que, na vez do homem (como tradicionalmente é característico quer na vida sócio-cultural, quer na história do cinema)¹², se vê, ela mesma, confrontada com a (in?)felicidade de amar romanticamente mais do que uma pessoa. E, assim, as peças juntaram-se. Teresa seria a surfista utilizadora da *surfcam*, actividade (surf) que, por um lado, permitiria contextualizar o facto de a personagem consultar regularmente (e, a partir de certa altura, obsessivamente) a *surfcam* no telemóvel. Por outro lado, trazendo o surf consigo a figuração visual do Mar como elemento central ao filme, tal possibilitaria jogar com a ideia de ambivalência e (des)equilíbrio românticos e emocionais da personagem, tal como o movimento de vai-e-vem das ondas e das marés – “preia-mar”, “baixa-mar”, “maré vaza”,

¹¹ A título de curiosidade, refira-se que o casal se mantém junto à presente data. Eis uma experiência de *mise-en-scène* total (sociológica, também) a acontecer *in loco*: um casal na vida real a encenar, no plateau, a possibilidade de o marido se encontrar apaixonado e manter uma segunda relação com outra mulher.

¹² Tendo presente esse contexto histórico/cultural, não deixa de ser curioso como tal tradição é posta igualmente em cena por alguém como Agnès Varda, cineasta assumidamente feminista, como muitos dos seus filmes o atestam.

“maré alta”, tudo termos que, quando colocados em perspectiva com o estado emocional da personagem, adquirem renovados sentidos. Pensemos, aliás, na canção “Maré Alta”, de Sérgio Godinho¹³, e no modo como ela se re-significa quando colocada a lado-a-lado com o trajecto da personagem Teresa: “Aprende a nadar, companheiro / Que a maré se vai levantar / (...) Que a liberdade está a passar por aqui”...

Digamos, portanto, que, deste ponto de vista, Teresa é um prolongamento, uma *resposta*, a Thérèse. Como se Thérèse, agora devolvida à vida, tendo compreendido e aceiteado a posição de François, se visse ela mesma confrontada, anos mais tarde/noutra existência (enquanto Teresa), com a situação reversa. Obviamente que este trilha também assumiu para nós especial interesse no contexto histórico e cultural que referimos acima, i.e., pela possibilidade de explorar o capital de emancipação e libertação (moral, sexual, política) da Mulher em face do historicamente conhecido aprisionamento do seu corpo, dos seus desejos e impulsos (por contraposição, naturalmente, ao papel dominante do homem).



¹³ Inserida no alinhamento do LP *Os Sobreviventes* (ed. Guilda da Música, 1972).



(Fotogramas de “A Mulher Projectada” e *Le Bonheur*)

3.2 A natureza e o hábito – cruzando Aristóteles e Eric Rohmer

A personagem principal, Teresa, é uma mulher de 33 anos que ama genuinamente dois homens. Como já sugerido acima, o facto de manter estas duas relações não é animado por qualquer sentimento doloso, de malícia ou maldade, tão pouco tendo algo de escapista ou de fuga fantasiosa a uma relação monótona. Em ambas as relações, de modo diferente, Teresa cumpre-se enquanto mulher, amante, amiga – embora as convenções lhe digam, a si e aos demais, que não o pode fazer. Razão pela qual Teresa se vê obrigada a manter as relações em segredo de cada um dos homens, o que lhe causa medo, angústia, vergonha.

Neste sentido, e como também já aludido, o Projecto manteve, desde a sua génese, um diálogo com *Le Bonheur*, filme que, no Projecto, é visto pela personagem Teresa quando vai ao cinema com Pedro, um dos seus namorados. O presente Projecto procura ensaiar, pois, de algum modo, uma espécie de “resposta” ao filme de Agnès Varda, e num duplo sentido. Vejamos:

(i) Por um lado, em vez de um homem (personagem protagonista tanto em *Le Bonheur*, como na própria canção “*I Was Checking Out She Was Checking In*” de Don Covay), pretende-se olhar para uma mulher. Ou, de outro ângulo, pretende-se que o olhar seja agora o de uma mulher e, assim, compreender as suas motivações, dilemas, angústias;

(ii) Por outro, onde no filme de Varda apenas um dos elementos do casal (o homem) tem duas relações, aqui, a própria protagonista (Teresa) é surpreendida pelo facto de um dos seus

namorados (Pedro, ou de alguém que ela julga ser o seu namorado) poder, eventualmente, manter, também ele, uma segunda relação, o que provocará nela angústia e, mais importante, ciúme.

Na prática, todas as personagens (todas as pessoas e suas *personas*, suas máscaras) podem andar, eventualmente, a “enganar-se”. E, talvez, mais do que aos outros, a si mesmos, pois que, no final do dia, todos mantêm relações paralelas em segredo que parecem, todas elas, parecem funcionar bem dessa forma. É o que acontece num filme como *The Lovers* (Azazel Jacobs, 2017), no qual um casal há muito desconectado mantém, em segredo, uma relação paralela séria, ambos adiando, para impaciência dos respectivos “amantes”, o divórcio. Subitamente, porém, a iminente visita do filho aproxima o casal, que volta, muitos anos depois, a um período de intensa cumplicidade e voracidade sexual. Mas será temporário. O final do filme, ao mostrar os antigos marido e mulher já divorciados em casa dos respectivos namorados, parece denunciar um final conclusivo para o filme; eis senão quando o casal conversa ao telefone sobre a vontade de estarem juntos. O facto de se terem divorciado e agora viverem com os companheiros novos não exclui que o amor e o desejo entre eles permaneçam – eis a “lógica de acumulação” que desenvolvermos melhor adiante.

Neste contexto, pretende-se também discutir a ideia de “traição” no sentido convencional (alguém que tem uma relação de compromisso envolver-se, emocionalmente e/ou fisicamente, com um terceiro) em confronto com a ideia de traição conosco próprios. I.e., o indivíduo que reprime os seus impulsos e afectos por causa de uma relação pré-existente e de uma ideia social/cultural/moral sedimentada (monogâmica e de exclusividade) que a enquadra. É justamente neste passo que se enquadra a citação de *La Collectionneuse* (Eric Rohmer, 1967) que abre, algo cripticamente (de forma intencional), o filme, e que vai adquirindo sentido à medida que a narrativa avança: “É mais difícil sermos fiéis à nossa natureza do que a combatermos”. Com efeito, pode ser bem mais confortável ao indivíduo trair a sua própria natureza – i.é, não lhe ser, *hélas*, fiel, reprimindo-se – do que a tentar encarar e, eventualmente, experienciar de modo sério e consciente. É o que, no final do filme, Teresa faz, chamando Pedro ao seu encontro e do de David, para lhes contar, enfim, a verdade.

Neste passo, é interessante trazer aqui à colação a ideia de Aristóteles segundo a qual “O hábito é uma segunda natureza”; “(...) o hábito é um treino diuturno, pelo que acaba por se tornar,

para os homens, uma natureza”¹⁴. Com efeito, na vida social e cultural, o hábito da monogamia – positivado em forma de lei (só as relações monogâmicas são reconhecidas pela lei: casamento, união de facto) – apresenta-se como uma segunda natureza no sentido em que se encontra internalizado como prática ou convenção generalizada e uniforme (pelo menos na aparência). Cruzando o postulado de filósofo grego com a citação de Rohmer, poderíamos dizer, então, que, para a personagem Teresa (assim como para o François de *Le Bonheur* e as personagens dos demais filmes adiante analisados), é mais difícil ser fiel à primeira natureza do que à segunda, i.é, do que ao Hábito. Curioso como também Aristóteles joga com estas ideias do ponto de vista da maior ou menor dificuldade do indivíduo em se reger ou em cumprir um determinado comportamento: “(...) é de facto mais fácil mudar o hábito do que mudar a natureza¹⁵”; ou, dizendo de outro modo, e adaptando para o nosso contexto, é mais fácil deixar de praticar a monogamia do que tentar alterar a nossa natureza potencialmente múltipla.

Ainda segundo Aristóteles, “(...) nada do que existe por natureza pode ser modificado pelo hábito. Assim, a pedra que, por natureza, segue o movimento de cima para baixo, não pode habituar-se a seguir o movimento inverso, ainda que alguém tente inculcar-lhe tal hábito lançando-a ao ar dez mil vezes; nem o fogo pode habituar-se ao movimento de cima para baixo, nem nenhuma outra coisa que, por natureza, se comporta de determinada maneira pode habituar-se a um comportamento distinto”¹⁶. Eis uma ideia que bem se encaixa no perfil de Teresa (“A Mulher Projectada”), François (*Le Bonheur*) e das demais personagens dos filmes abaixo analisados: de facto, do perfil de Teresa não poderia resultar um hábito contrário (monogamia) à sua natureza romântica múltipla ou plúrima¹⁷, mesmo se esta a tentasse, citando o filósofo, “adestrar”. E, porém, sabemos que, em muitos casos, fruto das convenções sociais, é exactamente isso que o indivíduo faz, reprimindo os seus desejos; e, até, antes disso, reprimindo a própria ideia de debater com o parceiro(a) as questões que o assolam.

Por que razão há de ser apenas o carácter secreto, “proibido”, da existência de múltiplas relações o cimento que parece manter a relação “original” monogâmica (namoro, casamento) a

¹⁴ Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Edições Universitárias Lusófonas, Porto, 2012, p. 331.

¹⁵ *Ibidem*, p. 331.

¹⁶ *Ibidem*, p. 77.

¹⁷ Pelo menos, note-se, no concreto momento por que passa a personagem durante a acção do filme. Ou seja, nada nos diz que essa seja a sua natureza permanente; Teresa bem pode, noutra momento da vida, abraçar uma relação monogâmica de forma voluntária e prazerosa. O amor e a sua geometria variável (também no tempo), ainda e sempre.

funcionar (bem, mal?)? Haverá alternativas a esse *status quo*? A transparência e a existência assumida de outras possibilidades de desejo (mais ou menos duradouro, mais ou menos carnis/emocionais) por parte de um casal fará necessariamente ruir a sua relação original? Estas são algumas das interrogações que procurámos injectar no Projecto e, em particular, na personagem principal Teresa.

Por outro lado, ainda, mesmo nos momentos em que existe a possibilidade de uma abertura para Teresa expor a situação (como quando conversa com David, o namorado que aparece cronologicamente em segundo lugar no filme e que mostra uma grande flexibilidade para com a questão, por oposição ao perfil mais convencional de Pedro), a personagem não consegue dar esse passo, titubeia. Porquê? Eis o medo perante o salto no escuro, perante o desconhecido. Um salto que Teresa, porém, logrará dar no final do filme, quando, resolvido o enigma do Vulto (o seu doppelganger/consciência/culpa que se desintegra a partir do momento em que Teresa decide finalmente enfrentar a questão e contar a verdade), telefona a Pedro para vir ter consigo à praia onde está também David.



(Fotograma de “A Mulher Projectada”)

3.3 A geometria variável do amor na história do cinema: aproximações e desvios à “lógica de acumulação” de *Le Bonheur*

Se *Le Bonheur* foi, como analisado *supra*, a referência cinematográfica axial do Projecto, outros filmes sobrevieram na pesquisa efectuada durante todo o ano lectivo de 2022-2023. Com

efeito, na história do cinema, avultam filmes que, de diferentes ângulos e de géneros/tons/registos diversos, procuram, todos eles, investigar – e tensionar – o tema do amor enquanto sentimento pré-destinado à unidade e à exclusividade, nesse sentido o colocando, ao invés, sob o espectro da multiplicidade. Eis, então, **o amor e a sua geometria variável**, volume de muitas e secretas faces; massa plástica, elástica, capaz de se dilatar e comprimir, desintegrando-se e reconvertendo-se em mil formas e feitios. Pelo caminho re-transformando o indivíduo – ele próprio, note-se, um volume de múltiplas faces. Uma delas, a da base, jamais visível, para si e para os outros. Sendo as demais faces visíveis ao olhar exterior apenas parcialmente, porque sempre dependente do lugar – da perspectiva, do ângulo, enfim, da posição da câmara – de quem o observa. Ocorre-nos, neste passo, a prosa do romancista colombiano Hector Abad Faciolince: “Há um lado que todos podemos ver (o de cima); lados que só algumas pessoas podem ver e que, se nos esforçarmos, também nós próprios podemos ver (os laterais); um lado que só nós vemos (o que está em frente dos nossos olhos); outro, que só as outras pessoas podem ver (o que está diante delas); e uma face oculta a toda a gente, incluindo nós próprios (o lado em que o cubo está assente)”¹⁸. Palavras replicáveis tanto para o nosso Eu, como para o Amor, dois volumes de geometria variável, duas naturezas vivas.

Eis o amor como matéria líquida que se adapta às circunstâncias concretas da vida em cada momento. Ou, se quisermos, para recuperar um dos princípios fundamentais do Taoísmo¹⁹, aqui pleno de sentido, o amor como a água que, perante uma rocha no caminho, se adapta para, de forma fluída, a contornar, jamais se empenhando em destruí-la.

Interessou-nos, nesta investigação, analisar filmes, que jogando com essa “geometria variável”, se apresentassem diversos em termos de origem, época, estilo, discurso, forma. Vejamos.

Em *Design For Living* (Ernst Lubitsch, 1933), comédia pré-Código Hayes, uma mulher, Gilda (Miriam Hopkins)²⁰, encontra-se apaixonada por dois homens (George, introvertido e

¹⁸ Faciolince, Hector Abada, *Somos o Esquecimento que Seremos*, Quetzal, 2010, p. 273.

¹⁹ “O que há de mais flexível no mundo / ultrapassa, a galope, o que há de mais firme no mundo. (...) No mundo nada é tão flexível e fraco como a água. / Mas para atacar o que é firme e forte / nada a consegue exceder / Porque o que não tem lhe permite mudar. / Sendo fraca, vence o forte / Sendo flexível, vence o firme”. Cfr. Tse, Lao, *Tao Te King – Livro do Caminho e do Bom Caminhar*, Relógio D’Água, 2010, pp. 53 e 57. São os princípios taoistas, aliás, que, cristalizados no postulado do “sem agir”, estão na base do famoso adágio do actor Bruce Lee: “*Be Water*”.

²⁰ É também uma mulher que está no centro de *Gazon Maudit* (1995), da realizadora francesa Josiane Balasko. Neste caso, a personagem principal, uma mãe burguesa da classe média dos subúrbios parisienses, depois de descobrir as

delicado, e Thomas, confiante e charmoso) com quem mantém duas relações secretas por não querer *ter de optar* por um deles. Quando ambos descobrem a situação, Gilda propõe-lhes que vivam os três juntos na mesma casa, mas numa relação de amor platónico sujeita a um *gentleman's agreement* muito particular: nada mais, nada menos do que a abstinência sexual. Quando Thomas vai trabalhar temporariamente para Londres, o *agreement* cede com o envolvimento de e Gilda e George, que vão morar juntos; mais tarde, quando George se encontra fora a trabalhar e Thomas vem de visita, Gilda envolve-se com este. Desesperada, Gilda decide então terminar ambas as relações e casar-se com um milionário desinteressante. George e Thomas não desistem de Gilda e acabam por conseguir demovê-la do casamento, indo os três novamente viver juntos para Paris na mesma condição inicial (*no sex*) – o característico “*Lubitsch touch*” não deixará, claro, de se fazer sentir, pois sendo uma *lady* (e não um *gentleman*) que pronuncia essa expressão (“*gentleman's agreement*”), o espectador logo antevê que tal *agreement* está, por definição, condenado ao... incumprimento. Interessou-nos aqui, para o contexto de “A Mulher Projectada”, a força, energia e liberdade da personagem Gilda, mas, sobretudo, a forma crível como esta aprecia e valoriza de forma diferente os dois homens e as relações mantidas com cada um deles (tal como François em *Le Bonheur*). Em nenhum momento, Gilda parece “mais apaixonada” ou “mais ligada” a George do que Tom ou vice-versa. E, tal como em *Le Bonheur*, as personagens dos dois homens são construídas de modo a que, embora tendo perfis e características diferentes, nenhum deles represente o “negativo” ou o oposto do outro, assim fugindo a solução simplistas e esquemáticas (do tipo “Gilda gosta de estar George porque ele é mais X do que Tom” e vice-versa)²¹. É dizer

infidelidades do seu boçal marido, inicia uma relação lésbica paralela, exigindo ao marido que a nova companheira passe a co-habitar com eles (passam a existir dois quartos na casa, um do marido, outro da companheira, e a protagonista vai alternando as dormidas consoante p seu desejo). Além da questão poli-amorosa, sobrevém igualmente aqui a da orientação sexual, vindo a protagonista a descobrir-se plenamente como ser sexual e de desejo ao longo do filme. É o trajecto semelhante por que passa o protagonista de *Une robe d'été* (François Ozon, 1996), que, de forma natural, fluída, se vê igualmente atraído pelo seu namorado e por uma rapariga que conhece por acaso na praia. Eis a *lógica de adição* ou *acumulação* – de que falamos acima em texto a propósito de *Le Bonheur* – em todo o seu esplendor.

²¹ Algo esquemática já se mostra a construção das personagens de Michelle e Sandra em *Two Lovers* (James Gray, 2008), a qual obedece, de facto, a uma lógica antagonizante: enquanto a primeira é impulsiva, carnal e desequilibrada (e cocainómana), a segunda apresenta um perfil sereno, terno, aconchegante. O mesmo tipo de lógica que preside às duas mulheres por quem Jerry (Fredric March) se encontra apaixonado em *Merrily We Go to Hell* (Dorothy Garner, 1932). Sobre isto, cfr. Noronha, Francisco, *Eu tenho dois amores / Uma é loira, outra é Morena*, in *À pala de Walsh*, 2016, disponível em: <https://apaladewalsh.com/2016/04/eu-tenho-dois-amores-uma-e-loira-outra-e-morena/> (acesso em 7 de Julho de 2023). Não tão antagonizantes, mas ainda assim opostas (Vicky estável e tradicional, Cristina irreverente e sôfrega), são as personagens (também uma loira e outra morena) de Scarlett Johansson e Penélope Cruz em *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2008). Ambas morenas, mas relativamente antagonicas também, são a Micki (advogada *workaholic*, negligente relativamente ao marido Rob e que não pensa em constituir família) e Maude

que George e Tom não estão, para Gilda, numa relação de “rivalidade” ou excludência; tal como em *Le Bonheur*, a lógica emocional que aqui impera é a da adição ou acumulação. Ou, como diz François a Thérèse no parque (cena a que Teresa e Pedro assistem no cinema em “A Mulher Projectada”): “Floresceu uma nova macieira ao lado do nosso pomar. Agora há mais flores, mais maçãs. É uma adição. Compreendes?”²².

É a mesma lógica não-excludente mas *acumulativa* subjacente, ainda que com matizes diversas, à construção das personagens dos dois pretendentes a Marilyn Monroe em *Some Like It Hot* (Billy Wilder, 1959); das duas jovens de *Adieu Philippine* (Jacques Rozier, 1962); do homem e da mulher por quem a esposa e o marido de *Last Night* (Massy Tadjedin, 2010) se enamoram; dos dois rapazes de *Entretanto* (Miguel Gomes, 1999) e das duas raparigas de *XX/XY* (Austin Chick, 2002); e, especialmente, das mulheres de *Sehnsucht* (Valeska Grisebach, 2006), filme cuja valiosa recomendação de visionamento partiu do Orientador do Projecto. Neste último caso, trata-se de um retrato da forma simultaneamente natural e surpreendente como um homem, amando a sua esposa e o filho, se vê subitamente apaixonado, de forma profunda, por uma segunda mulher.

Em *La Notte* (Michelangelo Antonioni, 1961), Marcello Mastroianni é um homem casado que se vê subitamente dividido entre duas mulheres. Lidia (Jeanne Moreau), a mulher com quem se encontra casado numa relação há muito adormecida, e Valentina (Monica Vitti), uma jovem que ambos conhecem à noite numa festa. Acresce aqui um elemento novo: também a sua esposa, na mesma festa, conhecerá um homem que a corteja, mas enquanto Giovanni se envolve fisicamente com a jovem, Lidia abstém-se, no último momento, de o fazer. O aqui que nos interessou mais para o Projecto “A Mulher Projectada” foram, porém, as deambulações solitárias de Lidia pelas ruas de Milão, momentos em que a personagem observa atentamente determinados objectos ou situações (a fachada do prédio onde o casal inicialmente viveu; uma briga violenta; o lançamento de fogo de artifício), os quais, além de contribuírem para a atmosfera ou o tom do filme, vão deixando pistas sobre a biografia e o estado emocional da personagem. Foi também isso que procurámos fazer no presente Projecto, colocando a personagem Teresa como

(violoncelista, doce e generosa, que engravida rapidamente de Rob) de *Micki + Maude* (Blake Edwards, 1984). A meio termo entre a acumulação e a excludência ficam as personagens femininas (uma loira e outra morena, novamente) de *Love* (Gaspar Noé, 2015). Já em *Jules et Jim* (François Truffaut, 1962), a questão coloca-se noutra plano: não se trata já do eventual esquematismo dos dois pretendentes de Jeanne Moreau, mas sim da sua própria personagem, cujo perfil tempestuoso e instável faz duvidar da genuidade ou seriedade do seu amor pelos dois homens. O que está bem distante, portanto, da personagem Teresa em “A Mulher Projectada”.

²² Tradução livre nossa a partir de *Le Bonheur*.

observadora de vários acontecimentos: o Vulto na *surfcam*; o manequim no carro; a roupa (do Vulto) que encontra no chão da praia, as crianças que passam do lado de fora do café, a rapariga sentada a ouvir música ou o casal na beacham (onde Teresa julga ver o seu namorado Pedro). Todos eles funcionando como assombrações ou projecções de Teresa, manifestações de medos e desejos frustrados ou por concretizar (querer ou não querer ser mãe? Como pensar em ter filhos amando-se duas pessoas em simultâneo, que tipo de escolha se tem, se é que se tem, de fazer?), de estados emocionais por ela invejados (a rapariga sentada como expoente solar de tranquilidade e descontração, tudo o que Teresa deseja mas não tem naquele momento). Donde o título do filme: Teresa, personagem assombrada, é uma mulher constantemente a projectar e a projectar-se.



(Fotograma de *La Notte*)

Da versão anterior à versão final do guião constavam mais cenas de observação (Teresa a observar um cão que percebe depois não ter dono, os autocolantes de cães desaparecidos, o casal que Teresa escuta a discutir no prédio de David), que, contudo, tiveram de ser cortadas em função do mapa de trabalho e dos dias de rodagem disponíveis.

Como referido anteriormente, procurámos explorar em “A Mulher Projectada” não apenas a tensão existente entre as convenções sociais e os desejos da protagonista (a forma como as primeiras podem restringir a livre expressão dos segundos), como suas as próprias contradição morais internas, desta forma se procurando construir uma personagem rica e complexa para a protagonista e resguardá-la da possibilidade uma leitura unívoca e linear. Uma personagem, enfim, real, no sentido em que todo o indivíduo, sem prejuízo dos valores e princípios por que se norteia,

vive, inelutavelmente, num caleidoscópico de contradições consigo mesmo, condição humana – a contradição – a que não podemos, nem na verdade devemos, fugir.

Em termos concretos, tal intenção passou pela criação, na escrita do guião, da cena em que Teresa, consultando a *surfcam* (para ver o estado das ondas ou para procurar o vulto?), vê, subitamente, um casal beijando-se na praia, e cujo rapaz, pela camisola que tem vestida (de cor vermelho-garrido e com um símbolo branco à frente), Teresa julga ser o seu namorado Pedro. Por essa razão é que, no início do filme, a câmara filma, por largos segundos, uma camisola vermelha (semelhante, mas não igual à do rapaz da praia) no chão de casa de Pedro. Depois de duvidar seriamente sobre se trata ou não de Pedro na praia, Teresa fica nervosa e agitada, decidindo ir até à praia para ver se encontra o casal e confirmar que se trata de Pedro. Ao não encontrar o casal na praia, Teresa mantém a angustiante dúvida, que só aumentará de intensidade quando, no estacionamento do hotel onde fora com David, se cruza com um carro onde um homem de *hoodie* vermelho semelhante ao da praia conduz com uma mulher ao lado (como na canção de Don Covay “*I Was Checkin’ In She Was Checkin’ Out*”), levando-a a assumir, a ela e ao espectador, que se trata efetivamente de Pedro. Tal suposição só será desfeita quando, instantes depois, recebe uma mensagem de Pedro a convidá-la para ir ter nesse momento a casa de um amigo comum. Será, aliás, este momento de revelação que, contrariamente ao expectável (“Agora que ela sabe que não está a ser traída, voltará tudo ao mesmo”), finalmente a fará decidir-se, de forma firme, a dar o tal salto no escuro e a partilhar a verdade com os dois rapazes.

Com estas cenas, pretendeu-se injectar indefinição e estranheza na personagem de Teresa, de forma a que o espectador, perante a sua reacção à hipótese de Pedro manter secretamente uma segunda relação, não a compreendesse por inteiro, se surpreendesse, a estranhasse, que lhe fosse difícil decifrá-la: “Se ela ama dois homens e isso é natural para si, por que razão sente ciúme e fica nervosa perante a hipótese de um dos seus namorados também poder amar outra pessoa?!”.

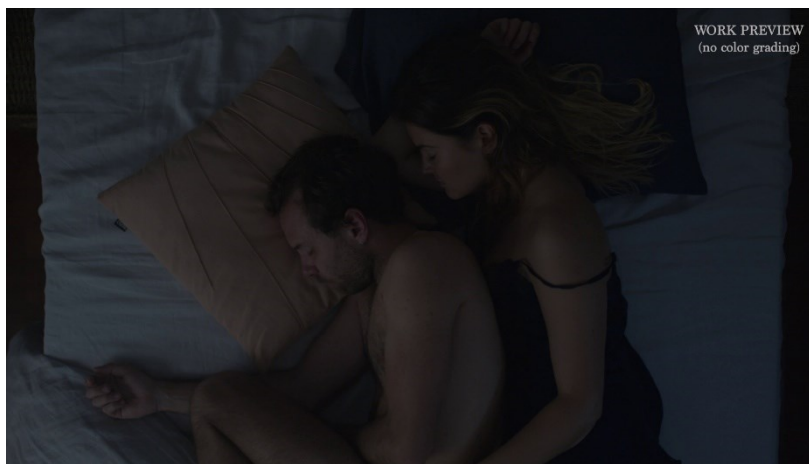
Estamos, portanto, no território do Ciúme, possivelmente o sentimento humano mais velho do mundo e face inexorável da tal geometria variável deste “obsuro volume de desejo” que é o amor. Neste capítulo, foi particularmente relevante a revisão da chamada “trilogia do amor” de Philippe Garrel: *La jalousie* (2013), *L'ombre des femmes* (2015) e *L'amant d'un jour* (2017). Em *La jalousie*, Louis deixa a mulher para viver com Claudia, que por diversas vezes manifesta, de forma intensa, ciúmes dele e suas possíveis pretendentes. Louis, paciente, tenta tranquilizá-la; porém, será ela, Claudia, que, de forma natural, acabará por “trair” Louis com outro homem,

deixando-o. Ao contrário de *Le Bonheur*, a reacção de Louis, que se tenta suicidar, não é ambígua. Também em *L'amant d'un jour* a jovem namorada de um homem mais velho (seu antigo professor na faculdade), mulher profundamente terna e sexualmente voraz pelo seu companheiro, irá envolver-se e apaixonar-se por um segundo homem, para a estupefacção e desespero daquele. Já Pierre e Manon, o casal de documentaristas de *L'ombre des femmes*, vêem a sua relação, já de si adormecida (elemento de que o guião de “A Mulher Projectada” se encontra distante), entrar em crise depois do primeiro se apaixonar por uma jovem e iniciar uma relação com esta. Manon tenta afastar-se, mas Pierre pretende manter as duas relações. Manon, embora combalida, aceita a situação e adapta-se. Um dia, conhece um homem por quem se apaixonou mas, ao partilhar esse dado novo com Pierre, este recusa a possibilidade de Manon estar com os dois homens (no fundo, recusa aquilo que quis para si) e fica desesperado com a possibilidade de a perder.

Eis o Ciúme como uma das faces ocultas, complexas e sempre turbulentas na geometria variável do amor. Notável – e comum aos três filmes – é o modo sereno e natural(ista) com que as cambiantes românticas e emocionais das personagens se sucedem de forma totalmente surpreendente e, simultaneamente, totalmente natural, (aparente) paradoxo que só encontra correspondência, afinal de contas, na vida... real. Foi também isso que quisemos trazer para a personagem Teresa, e num duplo sentido: i) por um lado, que fosse totalmente surpreendente, mas totalmente natural, para o espectador que, depois das intensas cenas de amor e intimidade iniciais com Pedro, ela pudesse estiver envolvida, de forma igualmente apaixonada e intensa, com outra pessoa (a ideia foi a de fazer com que o espectador, depois de ver as primeiras cenas do filme, jamais equacione a hipótese de a personagem ter outro companheiro); ii) e, por outro lado, que fosse totalmente surpreendente, mas totalmente natural, que, perante a hipótese correspondente (Pedro manter também uma segunda relação), o ciúme consumisse por completo a personagem. Para isso, pareceu-nos particularmente importante que, fazendo jus à lógica afectiva da *adição* ou *acumulação* latente em *Le Bonheur* (o amor de François por Thérèse não exclui, antes acresce, ao que sente por Émilie), as duas personagens masculinas possuíssem perfis distintos mas não fossem, como já referido, opostos ou excludentes; e, bem assim, que nenhuma das relações estivesse adormecida, gasta ou “morta” e a outra servisse de escape ou distração (como acontece em *À Sombra das Mulheres*).

Assim, Pedro é um homem mais velho (40 anos) do que Teresa (34 anos), mais formal e convencional (médico, na *back story* da personagem), perfil cerebral e intelectual; David, por sua

vez, mais novo (32 anos) do que Teresa, instrutor de escalada, tem um perfil mais relaxado e desprendido, sensorial e ligado à natureza, e, por isso, também mais flexível a novas ideias. Se Pedro assume na relação com Teresa um papel mais de “cuidador”, é já esta que exerce tal função com David, ao que acresce o ascendente que, fruto de ser uma mulher mais velha e mais vivida, detém sobre ele. Dualidade que foi procurada em “A Mulher Projectada” através de diferentes aspectos ou pormenores. Assim, Pedro, de camisa e casaco formais, é assertivo na defesa da ideia de que, em *Le Bonheur*, Thérèse se suicidou, desconsiderando a opinião (oposta) de Teresa; já David, vestido com uma t-shirt simples, sem certezas e interessado em ouvir Teresa a falar sobre o filme, aceita a ideia de que um casal possa manter uma relação aberta. Quando dormem juntos (em “concha”), é Pedro quem está por detrás de Teresa (papel de “cuidador”), mas é esta que ocupa essa mesma posição com David.



(Fotogramas de “A Mulher Projectada”)

4. *Topos* explorados em “A Mulher Projectada”

4.1 O surf como tempo-espaço simultaneamente de recreação e lazer, meditação e auto-descoberta

Na construção da personagem de Teresa, praticante de surf desde criança, bem como no dilema e a angústia que a incomodam, o mar ocupa um lugar fundamental. Tempo-espaço de recreação e lazer, o mar funciona, também, como lugar de introspecção e meditação para a personagem, permitindo-lhe ora abstrair-se dos assuntos que a incomodam, ora reflectir sobre eles. Deitada em cima da prancha entre a serenidade do mar e as repentinas brutas ondas que lhe injectam adrenalina, o mar é para a personagem lugar ambíguo, intermedial, enfim, um espaço liminar. Neste contexto, as duas cenas de surf do filme (Cenas 6 e 20) obedecem, também elas, a uma lógica de ambivalência, e em linha com a própria experiencial real de fazer surf. Com efeito, é costume dizer-se que, quando um surfista entra no mar sereno e de cabeça limpa, retirará o maior prazer das ondas (Cena 6, antes de Teresa assistir a *Le Bonheur*); se, porém, está tenso, angustiado ou nervoso, a sessão de surf correr-lhe-á certamente mal (cena 20, na qual Teresa, já depois ver o filme, de ser assombrada pelo vulto e, em particular, de julgar ter visto Pedro com outra pessoa, cai invariavelmente à água e dá um murro na prancha).

O filme explora visual e plasticamente esta dimensão ambivalente do mar e a prática de surf como actividade simultaneamente física, vigorosa, e meditativa, libertadora, em que a Água, enquanto elemento primordial e simbólico (bíblico, desde logo), aspira sempre à possibilidade de “lavar” as personagens (ajudando-as a resolverem-se, a tomarem decisões, a chegarem a conclusões).

Por outro lado, houve a intenção de fazer um outro *vis-à-vis* com a Thérèse de *Le Bonheur*: se esta morre na água (cometendo suicídio ou afogando-se involuntariamente, em qualquer caso funcionando a água como elemento de perigo), em “A Mulher Projectada”, Teresa vive e sobrevive na e com a água. Por essa razão é que, na penúltima cena do filme, cronologicamente subsequente à resolução da personagem (i.e., depois de Teresa chamar Pedro à praia para lhe contar a ele e a David a verdade), Teresa quase morre dentro de água (enrolada nas ondas) para depois conseguir vir finalmente à tona. Retomando a *provecta* dialéctica hegeliana, podemos então dizer que Teresa não se suicida (tese) nem se afoga (antítese) – Teresa, sobrevivendo, renasce

(síntese).



(Fotograma de “A Mulher Projectada”)

4.2 Duplicidades

A ambivalência acima referida entronca, de resto, na ideia de duplicidade transversal a todo o Projecto. Assim:

- Duas relações românticas mantidas pela personagem principal (e, eventualmente, por um dos seus namorados) e dois sentidos (opostos?) de “traição”;
- Os namorados de Teresa, Pedro e David, apresentam perfis diferentes, mas não esquematicamente antagónicos, na relação com Teresa (não se pretendeu, como já explanado *supra*, algo simplista do tipo “Teresa gosta mais de Pedro porque é mais fogo e de David porque é mais terno”);
- A acção do filme decorre em dois dias: no primeiro dia, Teresa comporta-se como habitualmente (as duas relações em segredo), o que lhe causa angústia; no segundo dia, a personagem fará um trajecto que a levará a superar esse *status quo*;
- Os espaços físicos frequentados pela personagem Teresa, que ora está na cidade, ora está na praia numa zona rural; ora está na casa de Pedro, ora na de David;
- O filme começa numa manhã de tranquilidade e termina numa noite de angústia, tensão e libertação;
- O mar como lugar liminal entre a serenidade e a brutalidade, a recreação e a introspecção;
- A água que mata (Thérèse) e que salva (Teresa);

- O Vulto que Teresa vê através da *surfcam* como duplo, *doppelgänger* de uma personagem permanentemente “em busca” de algo: de um sentido, um objecto, uma resolução; de uma “saída” (?) para o dilema que a angustia.

4.3 Resgatar a centralidade da Imagem

Neste domínio, pretendeu-se explorar as potencialidades da Imagem tal qual esta se encontra profundamente fragmentada na contemporaneidade, repartida por múltiplos (virtualmente infinitos) veículos em simultâneo (*memes, GIFs, stickers, stories, fake news, deep fake, etc.*), o que aparentemente concorre para a sua banalização ou irrelevância. Neste “mundo saturado de imagens”, tão saturado que a expressão já ganhou foros de lugar comum, as imagens, alegadamente, “já não querem dizer nada”. Ora, no presente Projecto, a Imagem – mormente a da *surfcam*, onde figura o Vulto e o casal – volta a assumir plena centralidade, enquanto ponto nervoso que exige a atenção e o interesse primordiais tanto do espectador como das próprias personagens no decorrer e no determinar da acção.

Simultaneamente, foi nossa intenção analisar as potencialidades da Imagem na sua vertente investigatória ou perscrutadora da realidade ou do visível, sobretudo na sua capacidade de o sublimar ou transcender, i.e., de tornar visível o invisível. Neste sentido, e através da imagem granulada e pixelizada da *surfcam*, logo uma imagem problemática, o Projecto procura prosseguir, de alguma forma, a “investigação” do fotógrafo de *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966): uma imagem ampliada torna a realidade mais clara ou mais ambígua?

Noutro plano, assumindo-se a *surfcam* como um ponto-de-vista voyeurístico, que permite ao observador observar o Outro sem que este saiba e sem que o primeiro seja observado, ela levanta, na esteira da “janela indiscreta” de Hitchcock (*The Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1952) – metáfora para o acto voyeurístico de observar os outros que é a “janela” da própria tela de cinema –, a questão da Imagem como dispositivo moralmente ambíguo, porque intrusivo e potencialmente violador do Outro.

Pese embora esse ponto-de-vista privilegiado oferecido pela *surfcam*, o certo é que a imagem que esta fornece está, como nos filmes que vemos (e como no filme, *Le Bonheur*, a que Teresa assiste), fora do nosso controlo. Quando vemos um filme projectado num ecrã, estamos reféns das escolhas de câmara do realizador (posição, movimento, ângulo), bem como do seu

olhar, irredutivelmente subjectivo, na disposição da narrativa, da acção e das personagens. O mesmo acontece na *surfcam*, que escapa ao controlo da espectadora-personagem Teresa, circunstância particularmente intensa e aguda no momento em que Teresa acredita estar a ver na imagem Pedro envolvido com outra rapariga. Quando há um “movimento de câmara” (novamente a gramática cinematográfica), Teresa deixa de os ver e a sua dúvida e angústia aumentam.

Finalmente, um estimulante jogo interpretativo-temporal gerado pela *surfcam* entre a Realidade e a Imagem (da Realidade): a imagem que a personagem Teresa vê na *surfcam*, apesar de designada como captada “em tempo real”, é sempre, na verdade, uma representação desfasada, em termos temporais, da realidade. Neste sentido, Teresa, quando olha para a *surfcam*, está, na verdade, a olhar “para o passado”, para uma realidade que já foi, passou, que não mais existe. Para uma (representação da) realidade que, em certa medida, já não é (ou nunca foi?) real nem verdadeira, passo em que nos aproximamos de Platão quando se refere à mentira intrínseca das imagens no mito da Alegoria da Caverna²³.

5. Tratamento artístico e técnico

O Projecto “A Mulher Projectada” acompanha dois dias na vida da protagonista Teresa, uma mulher de 34 anos, bióloga marinha de profissão e investigadora. Teresa é uma pessoa extremamente racional, determinada, independente. Desde miúda que pratica surf, encontrando no mar e na relação com a natureza um espaço não só de desporto e intensidade física, mas também de escape, meditação, introspecção. Teresa tem, por isso, o hábito de ir surfar sozinha. Paralelamente, Teresa é também uma rapariga afectuosa, carinhosa, solar, apaixonada pela vida. Nesta dimensão medidativa e introspectiva, a prática do surf tal como ela é abordada no presente Projecto tem como referência *Ano natsu, ichiban shizukana umi* (Takeshi Kitano, 1991) e *Big Wednesday* (John Milius, 1978).

Em termos de montagem e ritmo narrativo, decorrendo a acção do filme em dois dias (sábado e domingo) na vida da protagonista, e atendendo à duração pensada (e cumprida) para o Projecto (máximo 30 minutos), o mecanismo da elipse assume, naturalmente, um papel fundamental. Assim, a elipse marcará, sem explicações e com naturalidade, a transição de determinadas cenas e momentos temporais no filme, sendo que, particularmente no que respeita

²³ Platão, *Republic*, Livro VII, Hackett, EUA, 1992, p. 186-190.

ao formato da curta-metragem e à elipse como expediente de *découpage*, são referências para o presente Projecto *Une robe d'été* (François Ozon, 1996), *Arena* (2009), *Rafa* (2012) e *Cerro Negro* (2012), todos de João Salaviza.

Do mesmo modo, nunca serão explicadas certas contingências de Teresa: há quanto tempo namora com os dois rapazes? Os pais e os amigos de Teresa conhecem algum dos seus namorados? Embora todos estes elementos estejam respondidos na *back story* da personagem²⁴, não interessa expô-las no decorrer da acção do filme, sob pena de didactismo, prolixidade e, acima de tudo, de se prejudicar a *suspension of disbelief* que o filme confia ao espectador. Em termos mais gerais, cremos, aliás, que é quando os filmes fazem essa elipse explicativa (das motivações das personagens, de determinados acontecimentos ou acções) que as ideias dramáticas mais solidez adquirem e se instalam no espectador. Pelo contrário, é quando se tenta explicitar motivações, acções, contextos ou elementos biográficos que os filmes se fragilizam e a composição das personagens titubeia.

Ainda no que respeita à montagem e ao ritmo, paralelamente à centralidade da elipse, mostra-se fundamental que o filme transmita a imediatividade inerente ao facto de a acção decorrer em dois dias na vida da protagonista, de modo a que, fruto dessa pressão e claustrofobia temporais, o filme se possa ir desenvolvendo em crescendo até ao clímax na noite do segundo dia. Serviram aqui de referência, nessa espécie de *cronometragem dramática*, os filmes *Cléo de 5 à 7* (Agnès Varda, 1962) e *La Notte* (Michelangelo Antonioni, 1961). A este respeito, o filme começará justamente com uma cena longa, distendida, de grande tranquilidade, entre Teresa e Pedro, que, depois de fazerem amor, ficarão na cama, nus, a conversar. Depois desta cena, a acção e o ritmo do filme acelerarão à medida da angústia da personagem e dos desafios com que esta se confronta (nomeadamente, quando julga ver Pedro com outra rapariga na praia). Até chegar à cena final em que Teresa se decidirá, finalmente, a dar, em catarse, o ansiado salto no escuro, chamando Pedro ao seu encontro e do de David para contar a ambos o seu segredo. Do mesmo modo que, no início do filme, o carácter esfíngico da personagem predomina, este irá progressivamente abrindo-se

²⁴ Teresa namora há um ano e meio com Pedro e começou a namorar com David há cerca de oito meses. Teresa, pessoa reservada que mesmo em relações anteriores só apresentou os namorados aos pais ao fim de bastante tempo, só levou Pedro uma vez a casa dos pais; todavia, quando iniciou a relação com David, contou à mãe, quando esta lhe perguntou por Pedro, que já não estavam juntos e que se encontrava solteira.

com o decorrer do filme até ao clímax.

Complementarmente, ao longo dos dois dias da acção do filme, Teresa será filmada em várias ocasiões a observar determinados acontecimentos ou momentos específicos (quando, por exemplo, fica a observar um carro em cujo interior está sentado um manequim feminino de cinto posto). Neste carácter observador, contemplativo, da protagonista estando latentes as deambulações da personagem de Jeanne Moreau durante o dia em *La Notte*.

Em matéria de fotografia, pretendeu-se um trabalho que oscile entre a sobriedade e o rasgo, em harmonia com a própria composição da personagem, entre uma frieza misteriosa e um lado solar e mesmo carnal. Nesse sentido, pretende-se que, sem prejuízo da interação da protagonista com outras personagens (nomeadamente, os namorados Pedro e David), a câmara esteja quase sempre com Teresa, acompanhando o seu corpo e o seu rosto, nomeadamente, em planos de pormenor (*close-up*), planos aproximados e planos americanos, um pouco à semelhança dos filmes dos irmãos Dardenne (mas sem o carácter oscilante da câmara, como é característico na obra dos belgas). Não obstante esta proximidade, pretendeu-se que, através do trabalho da actriz e das direcções recebidas realização, a personagem se conservasse, porém, enigmática para o espectador. Convocando-se aqui, como referências, as personagens femininas protagonistas de *L'Eclisse* (Michelangelo Antonioni, 1962) e *Il Deserto Rosso* (Michelangelo Antonioni, 1964), *Jeune et Jolie* (François Ozon, 2013), *Wanda* (Barbara Loden, 1970) e *The Rain People* (Francis Ford Coppola, 1969). O lado algo glacial aqui proposto provirá, contudo, da personagem Teresa, e não da direcção de fotografia, que, em termos cromáticos e de temperatura, se pretende quente, com predominância dos tons amarelo torrado, castanhos e vermelhos.

Paralelamente, o carácter experimental do filme advém da utilização do dispositivo da *surfcam* (aplicação móvel que permite aos surfistas avaliarem em tempo real o estado das ondas de diversas praias) na própria narrativa do filme. Na verdade, e beneficiando da sua fraca qualidade (baça, pixelizada, com uma textura cheia de grão), a *surfcam* opera enquanto elemento verdadeiramente dramático de todo o filme, alimentado a obsessão da protagonista, já de si uma observadora, com o Vulto (o seu *doppelgänger*) que, qual *cosa mentale*, vai vendo aparecer e desaparecer da imagem – realidade ou alucinação? Eis o Vulto como projecção do mal-estar interno da personagem, um rebate de consciência sempre pronto a assomar, algo que está sempre “*on the back of her mind*”.

Tal contribui para uma ideia de *ambiguidade* que quisemos transversal ao filme, neste capítulo colhendo inspiração em filmes como *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966), *Blow-Out* (Brian De Palma, 1981) e *The Conversation* (Francis Ford Coppola, 1974). De resto, daquilo que nos é dado a conhecer, não temos memória de nenhum filme, mais ou menos contemporâneo, que utilize a *surfcam* como elemento dramaturgicamente. Razão pela qual consideramos ser este um instrumento inovador e de grande potencial para a construção narrativa e imagética do filme.

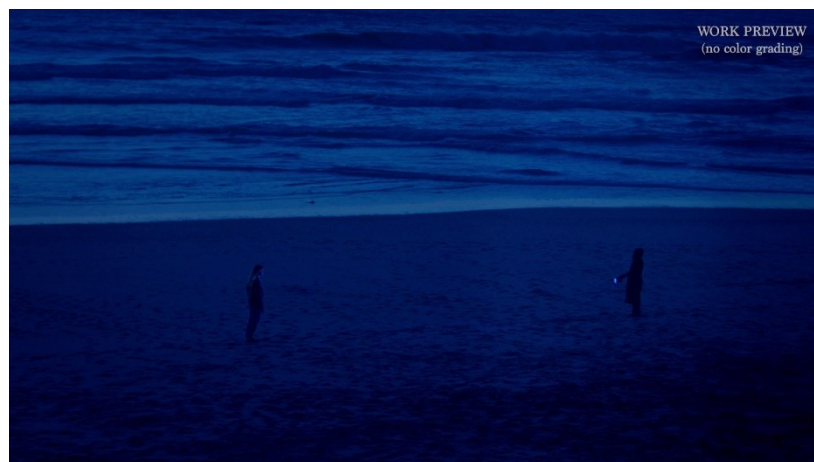
Induzida pela *surfcam*, esta ténue linha entre realidade ou alucinação – o Vulto existe de facto ou está apenas na cabeça de Teresa? – serve, pois, de desvio ou perturbação ao registo naturalista da maioria (ou talvez nem tanto) da acção do filme. Ou seja, pretendeu-se que, contra as expectativas do espectador, fossem sido introduzidas notas dissonantes ou de estranheza no decorrer da acção, como “interferências” à normalidade do quotidiano. São disso exemplos o momento em que Teresa se cruza com o manequim no carro; a capa negra do Vulto que Teresa encontra no chão na praia; a rapariga sentada na rua a ouvir música; e, ainda, o sonho de Teresa na noite em que dorme com David. Neste último caso, tal cena segue-se à conversa entre Teresa e David, e cuja última frase pertence a Teresa e é a seguinte “E tu?, O que é que tu achas?”. Na resposta seguinte, David dirá, então, achar natural que alguém ame duas pessoas, que uma relação diferente da monogâmica pode ser viável. Sucede que estas afirmações de David são proferidas já em *off* e por cima dos planos do sonho de Teresa na praia. Desta nota onírica resultando nova ambiguidade: terá de facto David dado aquela resposta a Teresa ou Teresa sonhou com ela porque essa era a resposta que desejava ouvir? Como ambíguo pretendemos que fosse o final do filme: sabemos que Teresa chamará Pedro ao seu encontro e do de David, mas o que resulta concretamente dessa conversa? Por que razão está Teresa deitada na prancha, sozinha, a apanhar sol descontraidamente no último plano do filme? Continuou a relação com algum dos rapazes? Se sim, qual? Ou essas relações terminaram? Ou será esse plano anterior a toda a acção do filme...?

A intenção de ambiguidade e estranheza, crescente ao longo do filme, culmina na derradeira quebra do registo naturalista na cena do encontro entre Teresa e o Vulto. Momento em que, numa paisagem em si mesma onírica (aprimorada através do trabalho de *color grading*), o Vulto se desintegra. E desintegra-se porque, tendo funcionado até então como *doppelganger*, como *something on the back of the mind* da personagem, deixa de ter razão de existir a partir do momento em que Teresa, tendo-se decidido a contar a verdade aos dois rapazes (chamando Pedro ao encontro de si e de David), finalmente se liberta e emancipa da prisão emocional em que estivera

até esse momento. É o momento, portanto, em que o filme, que até aí fora ameaçando a fuga ao naturalismo (através das tais “interferências”), abraça decididamente o registo da fantasia (logo, anti-naturalista). Repare-se, a este respeito, que a imagem do plano do encontro entre Teresa e o Vulto é a mesma que aparecera anteriormente na cena do sonho; ou seja, o sonho, funcionando como uma *premonição*, sacudira já o tom naturalista do filme.

Finalmente, quanto às cenas que têm lugar no mar durante a prática de surf pela protagonista, e em harmonia quanto ao acima explanado a respeito do surf e do mar como lugar de escape, meditação e contacto com a natureza, pretendeu-se que a fotografia captasse momentos de grande serenidade para a protagonista, privilegiando-se quer planos aproximados do rosto; quer planos mais afastados que a integrem no espaço vasto (também alienante) que é o mar; quer, ainda, planos específicos para a composição psicológica da personagem (v.g., último plano do filme, um plano zenital de Teresa deitada na prancha de barriga para o ar a apanhar sol).

Retomando as ideias de estranheza e ambiguidade, procurámos que, também do ponto de vista da banda sonora e da música, fosse criada uma atmosfera propícia para a acção. Para isso, optou-se pela utilização predominantemente de cordas, sintetizadores, piano e baixo para a criação quer de ambientes mais luminosos (início e final do filme), quer mais sombrios, introduzindo-se apontamentos musicais dissonantes e não imediatamente legíveis. De qualquer forma, em ambos os casos, procurou evitar-se soluções musicais óbvias e que fossem ilustrativas do estado emocional da personagem, pois que tal efeito de *sublinhado* só retiraria força, afinal de contas, à estranheza e ambiguidade pretendidas.



(Fotograma de “A Mulher Projectada”)

6. Cronograma e historial de produção

6.1 Cronograma

Segue abaixo, descritiva e graficamente, o cronograma desenvolvido para a execução do filme.

i) Novembro e Dezembro de 2022 + Janeiro de 2023

Escrita de guião e realização entrevistas a pessoas pertinentes para o tema do filme (de diferentes idades, sexos e experiências).

ii) Janeiro, Fevereiro e Março de 2023

- Primeira e segunda fases de *casting*;
- Ensaios;
- Repérage, selecção e garantia dos locais escolhidos para a rodagem;
- Formação de equipa técnica;
- Elaboração de *shotlist* (realizador e assistente de realização) e de storyboard (realizador e directora de fotografia);
- Elaboração de mapa de rodagem.

iii) Abril

Rodagem (11 a 16 de Abril) + dia extra de filmagens (24 de Abril).

vi) Maio, Junho e Julho de 2023

- Montagem (início no dia 3 de Maio).

vii) Julho de 2023

- Edição e desenho de som (ainda não finalizada);

- Edição e montagem de música (ainda não finalizadas);
- Correção de cor (apenas pontual nesta fase; a desenvolver posteriormente);
- Efeitos visuais (apenas pontual nesta fase; a desenvolver posteriormente);

Datas/ Actividade	Novembro 22	Dezembro 22	Janeiro 23	Fevereiro 23	Março 23	Abril 23	Maió 23	Junho 23	Julho 23
Escrita de guião e realização de entrevistas									
<i> Casting</i>									
Ensaios									
Repérage, selecção e garantia dos locais escolhidos para a rodagem									
Formação de equipa técnica									
<i> Shotlist e storyboard</i>									

<i>Mapa de rodagem</i>									
Rodagem									
Montagem									
Pós-produção (edição e desenho de som, edição e montagem de música, correcção de core e efeitos especiais)									

6.2 Historial de produção

6.2.1 Escrita do Guião e Entrevistas

A partir do momento em que começámos a frequentar o Mestrado em Cinema, e tendo no horizonte próximo a realização de Projecto Final (curta-metragem), foi com base nestas ideias (a que mais tarde se viria a juntar a canção “*I Was Checkin’ Out She Was Checkin’ In*”, de Don Covay) que começámos a trabalhar e a desenvolver novas pistas, hipóteses, caminhos. Desde logo ficando claro que, a partir destas ideias embrionárias, o Projecto Final teria de laborar no registo ficcional. Fruto do sobredito capital voyeurístico, ficou igualmente connosco a ideia de que, nesse acto furtivo de observação por parte da personagem principal, o filme deveria transpirar uma atmosfera de mistério e suspense. Em termos práticos, que o filme possuísse a atmosfera de um *thriller* sem que fosse, de facto, um *thriller* – na linha, por exemplo, de um filme como *Blow-Up*,

de Antonioni.

No segundo semestre do 1.º ano do Mestrado em Cinema, decidimos desenvolver para o trabalho final unidade curricular de Projecto – sob o mote orientador, proposto aos alunos, da realização de um filme-ensaio – um filme que reflectisse, de um ponto de vista teórico e cinematográfico, algumas das questões *supra* mencionadas, mormente, as possibilidades do amor romântico para além do padrão monogâmico/exclusivo. Neste filme-ensaio, que intitulámos *SWELL*²⁵ (2022)²⁶, explorámos a possibilidade do amor romântico para além do regime monogâmico tendo como eixo central o filme *Le Bonheur*, o qual vai dialogando com outros filmes pelos quais perpassam os mesmos temas, a saber: *Deste Lado da Ressureição* (Joaquim Sapinho, 2011), *Sehnsucht* (Valeska Grisebach, 2006), *Love* (Gaspar Noé, 2015), *La Notte* (Michelangelo Antonioni, 1961) e *Big Wednesday* (John Millius, 1978).

A partir do 2.º ano do Mestrado em Cinema (ano lectivo 2022/2023), começámos, então, uma nova fase de trabalho, que consistiu, por um lado, na elaboração do guião, e, paralelamente, na realização de entrevistas a pessoas pertinentes para o tema do filme (de diferentes idades, sexos e experiências). Uma das entrevistadas, pela relevância dos seus contributos (nomeadamente, pela sua formação literária e conhecimento de obras que tratam dos mesmos temas do filme), tornou-se mesmo Consultora Artística do Projecto (devidamente referenciada como tal nos créditos do filme), a partir desse momento sendo por nós auscultada à medida que íamos escrevendo o guião.

A primeira versão do Guião, já incorporando as ideias e reflexões obtidas a partir das entrevistas realizadas, ficou terminada em Dezembro de 2022. Posteriormente, e fruto da interacção assaz profícua mantida com o Orientador (Diogo Costa Amarante), o Coorientador (Pedro Alves) e o Tutor (o realizador e encenador Marco Martins) do Projecto, o Guião foi sofrendo numerosas alterações, sobretudo técnicas e formais relacionadas com a escrita de argumento em si, e que, entre outros aspectos, permitiram um encurtamento muito significativo (mais de dez páginas) da versão original do Guião, a condensação de certas cenas e o realinhamento de algumas ideias-chave. Neste último ponto, tratou-se, essencialmente, de reduzir cenas/apontamentos paralelos à ideia narrativa central do filme.

²⁵ “*Swell*”, “intumescimento” ou “dilatação” no original, corresponde, na terminologia técnica do surf, a um fenómeno meteorológico, com origem numa tempestade em alto mar, pelo qual a acção do vento na superfície da água é causadora de grandes ondulações. Um bom “*swell*” significa que estão reunidas as condições para o surgimento de ondas grandes e de elevada qualidade para a prática de surf.

²⁶ O filme pode ser visionado no seguinte link: <https://vimeo.com/806328076?share=copy> (password: swell23).

6.2.2 Pré-produção

a) *Casting*

Em Dezembro, foi lançado o anúncio para casting de homens e mulheres para quatro personagens: Teresa, Pedro, David, Rapaz do Café e Espectadora de Cinema. Posteriormente, porém, foi cancelado o casting para a personagem da Espectadora de Cinema, uma vez que conseguimos chegar ao contacto com a actriz Cristina Carvalhal. Actriz, encenadora e, mais recentemente, realizadora, Cristina Carvalhal é uma figura maior da televisão/teatro/cinema portugueses, e que desde muito novos que acompanhamos e admiramos pelo carisma e energia que invariavelmente imprime às suas personagens— a título de exemplo, recordamos o seu papel como editora de um jornal diário na série *Jornalistas* (SIC, 1999-2000) e como a Rosa do filme *Xavier* (1992), de Manuel Mozos. Depois de ler o guião e concretamente a sua cena, a actriz mostrou uma grande generosidade e entusiasmo em aceitar o convite, o que nos deixou naturalmente muito felizes.

Quanto ao casting, este dividiu-se em duas fases (ambas realizadas em Janeiro de 2023), nas quais estiveram presentes, além do realizador e autor do Projecto, mais três elementos. A primeira fase foi aberta a todos os interessados (casting presencial e, para quem não se podia deslocar ao Porto, por via telemática), daí resultando a selecção de vários candidatos. A segunda fase, obrigatoriamente presencial (nas instalações da Escola das Artes), decorreu apenas para os actores pré-seleccionados. Para a primeira fase, e fruto do elevado volume de candidaturas recebidas, foi efetuada uma primeira triagem, tendo sido enviados aos candidatos escolhidos várias cenas do guião para apresentação no casting. Na primeira fase de casting, os candidatos fizeram apenas o seu papel individual das cenas escolhidas, sendo que, no caso dos homens, os actores ensaiaram as três personagens (Pedro, David, Rapaz do Café).

Para o casting, foram propostos aos actores diferentes tipos de exercício, procurando trabalhar com estes os diferentes planos (físico, emocional, psicológico, coreográfico) das personagens: encenação, pelo actor, de várias cenas do filme; encenação das mesmas cenas, mas interrompidas pelo realizador a certo momento, que passava a contracenar com o actor levando-o para a improvisação (mas em personagem); improvisação a solo estando em personagem; improvisação, fora de personagem, a solo e em contracena com o realizador.

Na segunda fase, os actores foram emparelhados de acordo com as suas personagens, ensaiando ora cenas do guião; ora ensaiando-as mas sendo interrompidos pelo realizador, que alterava o rumo da cena e os obrigava a improvisar; ora improvisando a partir de direcções lançadas pelo realizador (exemplo: “Imagine que é a Teresa e está a conversar com Pedro e quase a dizer-lhe que ama outro homem mas que, no último instante, desiste da ideia e volta atrás”; “Imagine que é o Pedro e que vê alguém que julga ser Teresa com outro homem e decide telefonar-lhe para confirmar”).

Concluída a segunda fase de ensaios, foi seleccionado o elenco final: Duarte Matos (Pedro), Pedro Roquette (David) e Miguel Lopes (Rapaz do Café). A actriz Cristina Carvalhal já estava previamente escolhida para a personagem da Espectadora de Cinema. Relativamente à personagem de Teresa, das três possibilidades finais equacionadas, a escolha acabou por recair sobre a actriz Marina Leonardo, que conjugava, na globalidade, as melhores valências para a personagem (para além da qualidade do *acting* propriamente dito, o facto de residir no Porto e ter disponibilidade imediata para iniciar as aulas de surf).

A actriz Marina Leonardo iniciou, então, de imediato (início de Fevereiro) as aulas de surf na escola Linha de Onda, em Matosinhos, a qual forneceu também material de cena para o filme (pranchas e fatos de surf). Para o efeito, teve a orientação de um instrutor com o qual o realizador previamente acertou os movimentos e pormenores que pretendia que fossem particularmente treinados (exemplos: remar confortavelmente na prancha; estar sentada confortavelmente na prancha e olhar para trás à procura de algo ou alguém; estar deitada, com à-vontade, na prancha de barriga para cima; todas estas situações constando da versão final de “A Mulher Projectada”). Para as cenas de surf mais exigentes (por exemplo, levantar-se na prancha, surfar a onda), foi utilizada uma dupla (Inês Côrte-Real Beirão), surfista experiente que apresenta uma significativa similitude física com a actriz (nomeadamente, tom de pele e cor e forma do cabelo).

b) Repérage, Ensaios e formação de equipa técnica

Os ensaios tiveram lugar entre Fevereiro e Março de 2023, sempre na Escola das Artes. Antes de se começar com os ensaios propriamente ditos, foram efectuadas duas reuniões gerais com a equipa (realizador, produtor, consultora artística e assistente de realização) e o elenco, onde cada elemento falou um pouco de si, da sua experiência profissional e pessoal, bem como de

impressões gerais sobre o guião. No fundo, uma saudável troca de opiniões como forma de todos se conhecerem melhor e alinharem energias para o trabalho subsequente.

Posteriormente, foi transmitida um conjunto de filmes de visionamento obrigatório antes do início dos ensaios, a saber: *Le Bonheur*, *L'avventura*, *Jeune & Jolie*²⁷, *La Notte*, *Ana Mon Amour* (este, em particular, para as cenas de intimidade e sexo entre os casais). Para a actriz responsável pela personagem de Teresa, foram ainda passados dois filmes especificamente relacionados com a temática do surf: o já referido *The Big Wednesday* (ficção) e o documentário *The Endless Summer* (Bruce Brown, 1965). Pessoalmente, e seguindo a preciosa sugestão do Orientador do Projecto, vi o filme *Trabalho de Actriz, Trabalho de Actor* (João Canijo, 2011), que me deu importantes luzes em termos do ajustamento das cenas em função do diálogo com os actores e dos *inputs* por estes trazidos ou da margem de liberdade e improviso a conceder a estes na execução de cada cena.

Ao longo dos referidos meses, foram ensaiadas todas as cenas do guião e aperfeiçoando-se, a cada semana, aspectos e pormenores específicos. Neste capítulo, e dada as cenas de grande intimidade entre os casais (Teresa e Pedro; Teresa e David), as mesmas foram trabalhadas com sensibilidade e recato particulares, de forma a construir um ambiente confortável, sadio e responsável entre os actores, que assim chegaram posteriormente à rodagem enturmados relativamente às cenas a filmar.

Simultaneamente com as direcções do realizador e autor do presente Projecto, foi dada liberdade aos actores para testarem soluções e caminhos, bem como para trazerem a sua experiência, quer em termos pessoais, quer de representação, para a construção das personagens. Daí resultaram algumas alterações/nuances/contributos novos para as personagens, quer ao nível do texto, quer da sua *back story*. Assim, foi no decorrer destas conversas que, v.g., se afinaram as profissões das personagens masculinas (Pedro, médico, e David, instrutor de escalada) e os respectivos perfis (Pedro mais cerebral, assertivo e intelectual, David mais relaxado, descontraído e físico).

Lado a lado com os ensaios, pôs-se em marcha a *repérage*, que decorreu sobretudo ao fim-de-semana (por razões profissionais e de agenda do Autor do Projecto), e que incidiu sobre as

²⁷ A este propósito, cfr. Noronha, Francisco, “Este obscuro trajecto do desejo”, in *Público/ipsilon*, 11 de Janeiro de 2019, disponível em: <https://www.publico.pt/2019/01/11/culturaipsilon/noticia/obscuro-trajecto-desejo-1856997> (acesso no dia 7 de Julho de 2023).

seguintes *locations*:

- i) Sala de cinema (Trindade, Batalha Centro de Cinema e Teatro do Campo Alegre)
- ii) Praias (Matosinhos, Leça, Aterro, Memória, Maceda, Furadouro, Espinho)
- iii) Café (Café Negra, Hot 5, Orfeuzinho, Petúlia);
- iv) Hotel (Bessa Hotel, Motel Flamingo, Porto Music Guest House, ABC Hotel);
- v) Apartamentos particulares cedidos pelos proprietários (Porto, Leça e Cortegaça).

Simultaneamente, e para fazer face a necessidades específicas da rodagem, foram realizadas diligências no sentido de obter um barco e um operador de imagem dentro de água para as filmagens dentro de água das cenas de surf, o que foi conseguido com sucesso.

Finalmente, também durante os meses de Janeiro, Fevereiro e Março, foi também sendo formada a equipa técnica. Originalmente composta pelo Autor do presente projecto (realizador), Miguel Mesquita (Produtor), Cláudia Coimbra (Consultora Artística) e Ana Manana (assistente de realização), foram sendo fechados os chefes de departamento e respectivos assistentes (Direcção de Fotografia, Som, Arte) e outros elementos (anotadora, banda-sonora e música originais, correcção de cor, efeitos especiais). Na sua maioria, trata-se de alunos e ex-alunos das Escola das Artes da UCP.

c) Direitos legais (canção e filme)

Neste campo, as diligências efectuadas tiveram um duplo escopo: assegurar os direitos de utilização da música “I Was Checkin’ In She Was Checkin’ Out” de Don Covau e do filme *Le Bonheur* de Agnès Varda.

No primeiro caso, tal não foi possível, não obstante termos, numa primeira fase, conseguido acesso a contactos directos da editora (Universal). Apesar das múltiplas insistência, nunca chegámos a obter qualquer resposta.

Quanto ao filme *Le Bonheur*, que até julgáramos de mais difícil concretização, foi possível, depois de um período de múltiplos contactos e insistências, formalizar um acordo com a empresa/estúdio Ciné-Tamaris (administrada por Rosalie Varda-Demy, filha e responsável pelo património de Agnès Varda) para a utilização gratuita de dois trechos do filme em “A Mulher

Projectada”. Por razões artísticas e de montagem, acabou por se utilizar apenas um dos trechos. A este respeito, ficámos, de facto, extremamente felizes e honrados com a disponibilidade e generosidade demonstradas pela Ciné-Tamaris.

d) Financiamento e apoios à produção

O valor de produção orçamentado para o filme ascendeu a 10.051,36€, conforme Anexo B, do qual constam todas as rubricas discriminadas por departamento/despesa.

Desse valor total, 1450,00€ foram atribuídos pelo ICA/Escola das Artes da UCP.

Atenta a clara insuficiência desta maquia, foi lançada uma detalhada campanha de *crowdfunding* na plataforma *GoFundMe*²⁸. Do valor solicitado foram angariados, até ao presente momento, cerca de 3000,00 Eur (o valor de 1914,00 Eur doado através do site da campanha acrescido das transferências efetuadas a título particular). Os nomes de todos os doadores que generosamente participaram na campanha estão incluídos nos créditos do filme, na secção “*Crowdfunding*”.

Os restantes custos foram assegurados através da disponibilidade financeira pessoal do realizador e Autor do Projecto, estando ainda pendente de decisão o concurso lançado no presente ano pelo IPDJ, do qual poderá eventualmente resultar um apoio na ordem dos 1000,00€.

Paralelamente, a produção do Projecto beneficiou ainda de importantes apoios logísticos e “infra-estruturais”, a saber:

- i) Material de surf (Linha de Onda - Surfing School);
- ii) Carrinha para deslocação de material (Litogaia - Artes Gráficas, Lda.);
- iii) Café para a rodagem das Cenas 13 e 14 Café Negra);
- iv) Hotel para a rodagem da Cena 22 (Bessa Hotel);
- v) Sala de cinema (Cinema Trindade);
- vi) Parte exterior do cinema onde personagens caminham (Batalha Centro de Cinema, que emitiu autorização para utilização do espaço).

²⁸ Disponível em: <https://www.gofundme.com/f/as-sombras-do-parque-de-francisco-noronha> (acesso no dia 4 de julho de 2023).

6.3 Rodagem

A rodagem decorreu entre os dias 11 e 16 de abril de 2023 (terça-feira a domingo). Tratou-se de um período de seis dias justificado pelo número e complexidade de cenas (mesmo depois de reduzidas). Como preparação e planificação da rodagem, foi elaborada uma *shotlist* entre o realizador e a assistente de realização (cfr. Anexo C), a qual foi depois discutida e analisada em pormenor com a directora de fotografia, da qual resultou o *storyboard* anexo ao presente Relatório (cfr. Anexo D).

Em virtude das condições meteorológicas, fomos obrigados a trocar a ordem de um dos dias de rodagens por outro, de forma a beneficiar de bom tempo e de sol no dia destinado à rodagem das cenas de surf (a previsão climatérica dava tempo cinzento e chuvoso para o dia anteriormente planeado, o que não condizia com a cena tal qual ela estava pensada e definida no guião). Felizmente, no resto dos dias, o tempo manteve-se de acordo com o pretendido para as cenas a filmar.

Nem sempre foi possível cumprir com os horários estipuladas para cada dia de rodagem, devido ao tempo despendido para cada cena para lá do previsto. Assim, por exemplo, o Dia 1 revelou-se particularmente duro (Cenas 13 e 14 de tarde e Cenas 22 e 23 de noite), ao que acresce o facto de ter sido o dia inicial e em que a equipa ainda se estava a entrosar. Apesar de tudo, com excepção de um plano (não essencial) na Cena 13 (Teresa filmada no café pela janela a partir do lado de fora da rua) e de um plano (não essencial também) na cena 23 (plano de conjunto de Teresa e David dentro do carro), foi possível filmar todos os planos pretendidos.

No dia 2, a cena à saída da sala de cinema (Cena 9) foi uma das de mais difícil execução em todo o filme, na medida em que implicava uma coreografia significativa: o diálogo dos actores enquanto andavam cerca de 30 metros do início ao fim do percurso e aos quais se juntava, passado uns minutos, a actriz Cristina Carvalhal para novo diálogo a três; o uso de *gimbal*, equipamento complexo, pesado e fisicamente exigente na captação de tal percurso (sendo que apenas o primeiro assistente de imagem tinha alguma experiência com o mesmo); garantir que, em termos de iluminação, não havia variações de luz (uma pequena variação, detectada na montagem, foi entretanto corrigida pelo colorista); gerir as entradas e saídas de figurantes na cena; e assegurar que nenhum transeunte se colocava no meio do perímetro definido. Não foi possível, aqui, repetir

alguns *takes* que talvez tivessem sido benéficos (embora na montagem a cena viesse a ser significativamente encurtada para mais de metade). A demora na filmagem desta cena atrasou o dia; apesar de tudo, chegados à Praia da Maceda (deslocação Porto-Maceda temporalmente longa) por volta das 18h30, foi ainda possível filmar a Cena 21 (que, entretanto, viria a ser removida em sede de montagem), cuja maior dificuldade, embora ultrapassada, foi a de gerir o comportamento do cão utilizado na cena.

O Dia 3 revelou-se um dos dias mais calmos do ponto de vista logístico, na medida em que a equipa rodou apenas no Porto, em interiores, com ambiente controlado e poucas interferências. Da parte da manhã, no Cinema Trindade, juntaram-se aos actores alguns figurantes, a que acresceram elementos da equipa técnica que também fizeram de espectadores de cinema, assim se compondo um público significativo e adequado ao propósito da cena. A tarde e noite de Dia 3 decorreu toda num dos apartamentos garantidos pela produção, aí se tendo filmado, sem obstáculos de maior, as Cenas 2 (na qual se repetiram, porém, demasiados *takes* desnecessariamente), 3 e 1 (por esta ordem). Talvez tivesse sido mais conveniente, porém, filmar a Cena 1 logo no início; com efeito, tratando-se de uma cena que envolvia intimidade e nudez (garantidas pelo excelente ambiente entre equipa e actores e pela utilização de uma equipa reduzida para a mesma, composta apenas pelo realizador, director de fotografia e director de som), ao ser filmada à noite, já depois de um dia inteiro de trabalho, levou a que os actores acusassem algum cansaço e impaciência.

O Dia 4 (o tal do qual saíram as cenas de surf devido às condições meteorológicas, passando para o dia 5) decorreu no outro apartamento (na Lavra, junto ao mar), aí se tendo filmado as Cenas 16 e 17. A Cena 16, a mais longa do filme, ofereceu, pela extensão do diálogo, algumas dificuldades, nomeadamente, de forma a garantir que, entre os diversos *takes* (alguns por necessidade objectiva, outros pelo aprimoramento pretendido pelo realizador), ficasse assegurada a continuidade de cena, que por vezes perigava com uma simples mudança de posição dos actores deitados no sofá ou com o cabelo da actriz que subitamente se desprendia. Foi, por isso, assaz importante, neste capítulo, a presença e o cuidado da anotadora. A cena filmada a seguir (Cena 17), por comparação, foi, naturalmente, muito mais fácil de executar, tanto mais que já se havia testado a utilização do suporte do tipo “girafa” para a execução do plano zenital no Dia 3 (Cena 1).

O Dia 5 foi um dos dias mais positivos da rodagem, desde logo por ter decorrido todo ele

na praia, junto ao mar, e com bom tempo. Para as filmagens de surf (Cenas 6, 20 e 26), começou-se, durante a manhã, pelas filmagens da actriz e da dupla no mar da Praia de Matosinhos através quer da *blackmagic* instalada num tripé no areal, quer da câmara (DSLR) operador dentro de água. Nesse momento, foi também utilizado um *drone*, que captou imagens da actriz e dupla a surfarem (imagens que não vieram a ser escolhidas na montagem). Da parte da tarde, as filmagens das Cenas 6, 20 e 26 prosseguiram no interior do barco assegurado pela produção. Uma vez que apenas podiam ir cinco pessoas no barco, grande parte da equipa pôde descansar neste período e recuperar forças. Para as filmagens no barco em alto mar, apenas foram a bordo o proprietário e condutor do barco, o realizador, a directora de fotografia, a actriz e o operador dentro de água. Assim, depois de colocada a actriz, de prancha e fato, na água, esta foi captada quer pela directora de fotografia, quer pelo operador dentro de água, enquanto o realizador ia dando indicações à actriz do que pretendia. Foi notável, neste período, o esforço e a dedicação da actriz, que passou praticamente um dia inteiro dentro de água fria e respondendo àquilo que lhe era solicitado pelo realizador.

Novamente na praia e beneficiando do bom tempo, o Dia 6 decorreu sem problemas de maior. Na Praia da Maceda, foram filmadas as Cenas 4, 7 e 19, tendo esta última exigido mais tempo de concretização em virtude, novamente, da exigência do percurso que o primeiro assistente de imagem teve de fazer com o *gimbal* para acompanhar a movimentação da actriz, o que obrigou à repetição de bastantes *takes*. Ao que se aliou, ainda, a necessidade de controlo dos transeuntes para garantir ninguém entrava no (largo) perímetro estabelecido para a cena, dificuldade acrescida tratando-se de um domingo de sol com muitos banhistas.

Ao período referido foi aditado um dia extra de filmagens (dia 24 de abril), mas desta feita já sem actores e com uma equipa reduzida (realizador, produtor, directora de fotografia, anotadora e operador de *drone*). Foi momento para se filmar a Cena 15 (entretanto abandonada na montagem), Cena 18 e Cena 12 (rapariga sentada na rua). Para esta última cena, a assistente de realização, pelo seu *look* habitual, havia sido pensada para fazer da rapariga sentada, e assim aconteceu, utilizando-se os restantes elementos da equipa como figurantes (transeuntes na rua). Seguidamente, dirigimo-nos para a Praia do Aterro, onde foram filmadas, com recurso ao *drone*, todos os planos de *beachcam* com o Vulto (interpretado por um elemento da equipa com a altura e compleição física muito similar à da actriz que interpreta Teresa) e com o casal relativamente ao qual Teresa julga tratar-se de Pedro (Cena 18); bem como o plano da GoPro, com recurso a um *handycam*, que pode ser visto na cena do café (Cena 13). Tempo houve, ainda, para fazer aí alguns

planos de corte da praia (que não se chegaram a utilizar na montagem) e, já a fechar o dia, para ir ao Cinema Trindade fazer um plano específico dos letreiros luminosos com os números “1” e “2” que se encontram por cima da entrada das salas de cinema (e que jogam com a multiplicidade romântica de Teresa). Tais planos podem ser vistos em “A Mulher Projectada” no momento imediatamente anterior às imagens de *Le Bonheur* que passam no cinema a que Teresa e Pedro vão.

O dia e, globalmente, a rodagem terminaram com um jantar animado de toda a equipa no histórico restaurante portuense Casa Isa, onde, ao longo da rodagem, alguns elementos da equipa se reuniram no final de cada dia de trabalho.

6.4 Montagem e pós-produção

A montagem arrancou no dia 3 de Maio de 2023, sendo levada a cabo pelo realizador e por Joana Teixeira (também anotadora na rodagem). O processo de montagem decorreu numa média semanal de 3 sessões por semana até ao dia 1 de Julho de 2023.

Paralelamente, e à medida que certos planos ficavam fechados, estes foram sendo enviados aos responsáveis de correcção de cor e de efeitos especiais para o respectivo tratamento. Todavia, em termos de cor e de efeitos especiais, uma vez que o tempo de que dispúnhamos era exíguo e dada a disponibilidade do colorista, desde logo se decidiu que apenas seriam tratados, para efeitos de entrega do presente Projecto, certos planos mais críticos ou decisivos para a harmonia e coerência globais do filme, deixando-se os restantes para uma versão final a fechar posteriormente. Como tal, deve ter-se presente que, na versão do filme ora entregue, a correcção de cor e os efeitos especiais finalizados não estão finalizados, o que se agradece que seja relevado.

Tendo a montagem arrancado, como referido, no dia 3 de Maio, um primeiro corte do filme (ainda muito longe da versão final, naturalmente) viu a luz do dia a 22 de Maio. Este corte tinha uma duração aproximada de 46 minutos, sendo certo que, desde o início do Projecto, havíamos definido 30 minutos como a duração máxima para o filme. Como se tratava de uma versão ainda muito preliminar e se encontravam já agendadas reuniões com os Tutores de Montagem (João Braz) e Realização (Marco Martins), entendeu-se por bem que, num momento tão embrionário, o filme fosse remetido apenas numa fase posterior e mais madura ao Orientador e Coorientador do mesmo. Esse referido primeiro corte do filme (sem mistura e desenho de som, cor ou efeitos

especiais) foi, então, enviado ao Tutor de Montagem. Nessa sequência, foi realizada uma reunião com João Braz, que generosamente ofereceu diversas críticas, sugestões e comentários sobre essa versão. Após essa reunião, tivemos um encontro com o Tutor de Realização, Marco Martins, que, por sua vez, nos fez igualmente chegar valiosas observações e críticas. Em ambos os casos, foi sugerida a desnecessidade de certos diálogos ou, mesmo, de certas cenas, bem como incentivado o aumento de “estranheza” do filme através de uma nova montagem que privilegiasse a *surfcam* e a centralidade do Vulto para a acção, bem como cortes entre cenas menos óbvios.

Da realização das referidas reuniões resultou uma nova versão da montagem, mais reduzida (cerca de 40 minutos), que foi novamente remetida aos Tutores, bem como, desta feita, ao Orientador (Diogo Costa Amarante) e Coorientador (Pedro Alves) do Projecto. De permeio, houve também oportunidade para a realização da Tutoria de Cor com Jennifer Mendes, que transmitiu importantes observações técnicas sobre como trabalhar concretamente a cor de certos planos mais críticos e/ou relevantes para a harmonia e coerência global do Projecto (exemplos: *match* dos planos do mar, uma vez que foram filmadas em câmaras muito distintas, entre Blackmagic, DSLR e *drone*; e plano do “falso Pedro” que se cruza com Teresa no parque de estacionamento do hotel).

Nesta sequência, e beneficiando dos valiosos comentários e críticas provindos da orientação (Diogo Costa Amarante) e co-orientação (Pedro Alves) do Projecto, bem como da consultoria de realização (Marco Martins) e de montagem (João Brás), entendemos que o filme ganharia outra robustez e energia com o corte/encurtamento de algumas cenas, atenta a sua redundância, irrelevância ou lateralidade. Tendo presente a atmosfera de estranheza, ambiguidade e suspense que pretendíamos para o filme, procurámos reduzir a prolixidade de alguns diálogos/cenas, tornando-as menos auto-explicativas e didácticas. No fundo, tornando o filme menos linear e legível. É o caso paradigmático da Cena 9, que foi cortada em mais de metade da sua acção, o que obrigou mesmo a que, contra todas as expectativas, a participação especial da actriz Cristina Carvalhal deixasse de constar da versão final. Dois outros exemplos, ainda. Em primeiro lugar, a cena do Rapaz do Café, cujo propósito era o de mostrar que, estando Teresa apaixonada por duas pessoas de forma séria e comprometida, não se encontrava aberta a flirts com terceiros. Também as Cenas 11 e 21, cuja função era essencialmente a de mostrar como Teresa conhecia e frequentava a casa dos pais de Pedro e David (e, assim, de atestar da profundidade e seriedade de ambas as relações), desapareceram da montagem final. De facto, várias das pessoas

consultadas nesta fase (orientador, co-orientador e tutores) sublinharam a sua irrelevância para a questão e a acção centrais do filme, o que me pareceu revelador da dispensabilidade desse elemento concreto. Noutros casos, investimos mais no silêncio e no tempo concedido pela câmara unicamente ao rosto da protagonista, sem diálogos, de forma a potenciar a estranheza e o mistério da personagem (Em que é que está a pensar? Para onde está a ir? Com quem vai estar?).

Na sequência de nova ronda de reuniões com todos os envolvidos, surgiu uma nova versão de montagem, alterada e substancialmente mais curta (29 minutos), a qual foi sendo depois trabalhada e aprimorada até ao dia 1 de Julho de 2023.

Foi sobre esta última versão que trabalhou, finalmente, o responsável pela Edição, Mistura e Desenho de Som. Tratou-se, esta, de uma etapa fundamental na criação do tom e da atmosfera pretendidas para o filme, especialmente no que diz respeito à desejada ambiência de estranheza e suspense à medida que a narrativa avança e a protagonista, crescentemente nervosa, segue para o clímax. Assim, e a título exemplificativo: as “chamadas de som” para o aparecimento de Vulto (ainda que não de todas as vezes em que este aparece); o som do mar e da protagonista (respirações ofegantes) que foi todo montado em pós-produção; ou, pormenor mais específico, o som do tipo “*jump scare*” que foi colocado no bater da mala do carro na Cena 18. Todavia, e conforme já referido no início do presente Relatório, na versão de montagem ora entregue, a mistura e desenho de som, bem como a banda-sonora e a música, não estão finalizadas. De facto, e uma vez que dispusemos de pouco tempo para trabalhar a montagem de uma e outra no filme, o resultado neste momento não nos satisfaz (v.g., a música peca por excesso, estando demasiado ilustrativa), aspecto que iremos corrigir em nova versão do filme a ultimar.

7. Reflexão Crítica

7.1 Balanço dos resultados obtidos e dos objetivos propostos

Em termos gerais, os objectivos a que nos propusemos inicialmente foram, em grande parte, cumpridos, quer na filmagem das cenas inscritas no guião e p concreto modo de executar os respectivos planos; quer no resultado obtido com a actriz protagonista e nos resultados das cenas filmadas dentro de água (sobre as quais tínhamos previamente dúvidas do seu sucesso); quer, em particular, na concretização de certas cenas que, para nós, eram especialmente

importantes para o filme (exemplos: a conversa de Pedro e Teresa à saída da sala de cinema com os cartazes dos filmes em fundo na Cena 9; a caminhada da protagonista na praia à noite na Cena 25; ou o plano zenital, com *drone*, de Teresa deitada na prancha de barriga para cima, na Cena 26).

Do ponto de vista do *acting*, ficámos satisfeitos com o desempenho da protagonista. Todavia, enquanto trabalhávamos a montagem e o ritmo do filme, e à medida que a banda sonora e a música originais do filme iam sendo inseridas, apercebemo-nos de que poderíamos ter trabalhado mais o seu rosto na criação de expressões faciais de medo, susto ou simplesmente estranheza. O que, enfim, se mostra natural, na medida em que somos dos que acreditam que o filme só nasce verdadeiramente na montagem; ou, mais rigorosamente, que ele nasce, morre, renasce, transforma-se e reconverte-se na montagem... Relativamente aos actores masculinos, ficámos com a impressão de que, em virtude do encurtamento forçado de certas cenas (concretamente as Cenas 2 e 16), as personagens perderam alguma da sua leitura. Com efeito, os apartamentos originalmente escolhidos para a casa de cada um deles influíam também na caracterização das suas personagens: o apartamento de Pedro mais adulto (na decoração, cores, objectos), intelectual (discos, livros, revistas) e cidadão, o de David mais descontraído, desarrumado e, importante, junto ao mar (que era visto da varanda da sala na Cena 16, entretanto cortada).

No caso do hotel (Cena 22), este acabou por ficar menos legível não pelo corte de cenas, mas pela concreta escolha de planos. Assim, para essa cena, foram privilegiados os planos aproximados e em *close up* de Teresa e David, em detrimento de um plano geral que melhor identificava o espaço como sendo um quarto de hotel. Embora esta solução possa comprometer a legibilidade imediata do espaço em que as personagens se encontram, a verdade é que, do ponto de vista visual e do ritmo da cena, os planos escolhidos se perfilaram como as escolhas mais adequadas. Em qualquer caso, quando as personagens estão no carro no parque de estacionamento do hotel, é possível ver a placa luminosa com a inscrição “*Hotel Access*”.

Do ponto de vista da imagem/direcção de fotografia, ficámos igualmente satisfeitos com os resultados alcançados. Tal como com o *acting*, sentimos hoje, depois da montagem, que poderíamos ter trabalhado mais certos aspectos favorecedores da atmosfera de suspense que o filme foi crescentemente ganhando. Nesse sentido, poderíamos ter planos aproximados ou em

close-up mais longos do rosto apreensivo/assustado da protagonista; outra opção que agora se nos afigura interessante teria sido a utilização do *zoom in* em certas cenas (por exemplo, nos planos de *surfcam* do Vulto), por forma a reforçar a atmosfera de estranheza e suspense.

Por outro lado, e uma vez que o operador de imagens na água foi uma aquisição de última hora para a equipa técnica do filme, vemos agora como as filmagens por ele captadas se mostraram fundamentais para o mesmo. A lamentar, apenas o facto de não terem sido filmadas mais planos da protagonista debaixo de água, o que em parte se explica pela logística complicada de comunicação da equipa técnica (que estava no areal) com o operador (que estava dentro de água a grande distância). Na verdade, não conseguimos conceber, presentemente, o filme e as cenas de surf sem essas imagens. Vale por dizer que o filme ficaria muito mais pobre sem tais recursos, pois que, de outra forma, apenas teríamos imagens da protagonista a praticar surf filmadas a partir do areal, o que, fruto da distância da câmara, retiraria por completo a dinâmica e a atmosfera dessas cenas.

Por sua vez, o uso de *drone*, cuja possibilidade surgiu totalmente por acaso (um dos assistentes de produção levou o equipamento para a rodagem por recreação, tendo-nos nós apercebido, assim que o vimos, do seu potencial), acabou por também ser extremamente frutuosa, rendendo, na verdade, o último plano (zenital) do filme (Cena 26). De facto, se filmado como originalmente concebido (de cima de um barco), nunca teria tido o efeito (a imensidão e o impacto do mar possibilitados pela distância a que o *drone* está da protagonista) como o alcançado através do *drone*.

Finalmente, um dos aspectos que nos estimulou mais de trabalhar foi o som, quer no *score* e sonoplastia das cenas (a cargo de Alexandre Barbosa), quer na composição da música original (por Alexandre Barbosa e Sofia Martins). Na música original, foi assaz interessante, embora complexo também, dar as direcções aos compositores daquilo que pretendíamos para certas cenas, caso da Cenas 18, 23 e 24), em que, embora pretendêssemos uma ambiência desolada e tensa, não poderia ser simultaneamente demasiado dramática ou, enfim, triste. Trata-se de um trabalho criativo feito verdadeiramente entre realizador e compositores, que exige perseverança até se chegar ao resultado pretendido. Por outro lado, em termos de sonoplastia, foi interessante o trabalho feito nas cenas de surf, uma vez que as mesmas haviam sido captadas somente pelo operador de imagens de surf, ou seja, sem som. Como tal, o som do mar, pássaros, ondas, ou as

respirações da actriz, foi todo feito em pós-produção. Todavia, reitere-se, a mistura e desenho de som, bem como a banda-sonora e a música, não estão finalizadas. De facto, e uma vez que dispusemos de pouco tempo para trabalhar a montagem de uma e outra no filme, o resultado neste momento não nos satisfaz (por exemplo, a música peca por excesso, estando demasiado ilustrativa, e algumas das falas de cenas filmadas na praia terão de ser re-gravadas em ADR devido à intensidade do vento), aspecto que iremos corrigir em nova versão do filme a ultimar.

Assim, tanto a correcção de cor e os efeitos especiais, como a banda-sonora e a música, fruto do pouco tempo disponível, não estão concluídos, devendo ser alvo de alterações/afinamentos/melhoramentos na próxima versão de montagem a ultimar muito em breve.

7.2 Constrangimentos da produção e capacidade de resposta

Como acima referido, foram bastantes os obstáculos de produção, mais ou menos imprevisíveis, que foram surgindo quer antes, quer durante a própria rodagem, aos quais só uma equipa dedicada, solidária e ágil como a que produziu o presente Projecto conseguiria dar resposta. Em verdade, foi notável a capacidade de flexibilização e de improviso dos diferentes departamentos, especialmente de produção, arte e fotografia, o que também permitiu ao realizador manter o foco, como acima aludido, na direcção artística do filme. Quanto aos obstáculos mais “previsíveis”, digamos, estes prenderam-se essencialmente com o número excessivo de cenas, problema que foi, por isso, debelado ainda antes em sede da elaboração da *shotlist* e do mapa de rodagem.

Assim, e a título exemplificativo: não obstante termos descrito ao produtor e à assistente de realização de que forma pretendíamos filmar os planos das Cenas 1 e 17, a verdade é que, no dia da rodagem, a forma de captar a imagem pretendida (operador de câmara, de pé na cama, a filmar, em picado, o casal deitado) não se mostrou satisfatória. A produção diligenciou, então, no imediato, pelo contacto e aluguer de um suporte para câmara do tipo “girafa”, assim permitindo obter o resultado exactamente pretendido (de que o plano semelhante em Paterson, de Jim Jarmusch, foi referência).

Em termos de *locations*, a procura pelo café e hotel pretendidos revelou-se algo morosa, mas acabou por ser satisfatória. Sabíamos, desde o primeiro momento, até porque conhecíamos

bem o local, que pretendíamos filmar as cenas do café (Cena 13) no Café Negra (sito na Rua 5 de Outubro, no Porto) e na concreta mesa, com vista para a rua, que aparece no filme. Fruto de um trabalho de paciência e insistência, conseguimos que os proprietários do café abdicassem de um dia integral de trabalho e fechassem as instalações, de modo gratuito, para a equipa do filme, o que foi excepcional para a filmagem das cenas em questão. Relativamente aos hotéis, dos muitos que tivemos oportunidade de visitar, ficámos plenamente satisfeitos com a opção escolhida (Bessa Hotel), a qual obrigou também, contudo, a um trabalho de insistência permanente. Assinale-se, aliás, que a actriz Cristina Carvalhal, aquando da sua deslocação ao Porto para a rodagem, veio mesmo a ficar instalada no Bessa Hotel, contra o pagamento de um valor especialmente reduzido.

Desde cedo (ainda durante a pré-produção) se tornou claro para nós que não poderíamos utilizar as imagens das *surfcam* das aplicações móveis disponíveis, quer pela logística que a captação de tais imagens comportava (uma vez que não éramos nós que controlávamos a *surfcam*), como pelos direitos e autorizações comerciais inerentes. Num primeiro momento, pensou-se em replicar a imagem (qualidade, textura, grão, ângulo, movimentos de câmara) com uma *handycam*. Todavia, tal solução mostrou-se insatisfatória, porquanto não seria possível içar a *handycam* a um ponto suficientemente alto para se obter a perspectiva das *surfcam*. Ora, e como atrás já aludido, foi quase por um acaso que se achou a solução para esta situação. Num dos dias de rodagem na praia, um dos assistentes de produção trouxe um *drone*. Foi-lhe pedido, então, que filmasse algumas imagens da praia e logo compreendemos como seria através desse aparelho que obteríamos a réplica ideal da imagem das *surfcam*, não só em termos da (baixa) qualidade da imagem, como do ângulo (picado e bem elevado em altitude), do enquadramento e dos movimentos de câmara (sucessivas panorâmicas lineares, precisas, “secas”). Desta forma, todas as imagens de *surfcam* em “A Mulher Projectada” foram captadas através da utilização de *drone*, assim como como o último plano do filme (Cena 26).

O mesmo se diga, como atrás já mencionado, para as imagens captadas dentro de água. Mesmo durante a escrita do guião tivemos dúvidas sobre se a mera captação de imagens da actriz no mar através de uma câmara instalada no areal produziria o resultado pretendido. Por essa razão, diligenciou-se, com sucesso, pela obtenção de um barco para filmar a actriz de uma perspectiva mais aproximada. Todavia, uma vez que o barco não pode andar perto da costa, apenas pudemos filmar a actriz do barco em alto mar, o que tinha o inconveniente de não se conseguir captar as ondas, a rebentação e os outros surfistas na água. Assim, como terceiro e decisivo elemento, o

operador especializado para trabalhar dentro de água (equipado com fato de surf, pés de pato e câmara devidamente acondicionada), ao filmar a actriz basicamente ao seu lado, podendo acompanhá-la na água em todos os movimentos, trouxe finalmente a dinâmica visual pretendida às cenas de surf.

7.3 Processo de aprendizagem e perspectivas futuras

Dos filmes anteriores que tivemos oportunidade de realizar (*Não Consegues Criar O Mundo Duas Vezes*, *O Despiste*, *Reconstrução*, *O Triunfo de Helmut*), dois deles são filmes-ensaios e os restantes documentários. Por essa razão, nunca havia tido uma experiência de pré-produção e rodagem de um filme de ficção como em “A Mulher Projectada”. Significa isto que todo o processo artístico e de produção do Projecto foi, para mim, uma enorme e frutuosa aprendizagem, na medida em que me pôs em contacto com todas as áreas da produção de um filme de ficção, algumas delas com as quais eu nunca tinha propriamente trabalhado (assistência de realização, anotação, direcção de arte e guarda-roupa, maquilhagem). A título de exemplo, não tinha presente, antes da rodagem, o quão importante é, para o realizador, o assistente de realização e a anotação, quer para a manutenção do ritmo das filmagens; quer para assegurar que o realizador pode ficar concentrado no seu trabalho artístico e de direcção dos actores; quer, ainda, para garantir permanentemente da coerência e harmonia das cenas filmadas em obediência ao guião.

Nos filmes que anteriormente realizei, trabalhei ora sozinho (filmes-ensaio), ora com uma equipa muito reduzida (um operador de câmara e um técnico de som), pelo que, embora o soubesse na teoria, ainda não tinha obtido no terreno a consciência de como fazer um filme é, no princípio e no fim, um trabalho absolutamente colectivo. A este respeito, fiquei surpreendido com o facto de, mesmo numa produção de escala reduzida (e, para todos os efeitos, “académica” ou de escola), a equipa ter funcionado de forma tão profissional, dedicada e solidária, sabendo cada membro exactamente a sua função e o que fazer em cada momento, e encontrando sempre as soluções mais adequadas e eficientes para os obstáculos, muitos deles imprevisíveis, que iam surgindo. O que nos permitiu, desta forma, mantermo-nos focado no trabalho artístico de realização, *mise-en-scène* e trabalho com os actores.

Creio que, em parte, tal se deveu também ao espírito sadio, motivador e benfazejo que, na realização, imprimimos, desde o primeiro momento, ao ambiente de rodagem, promovendo o

relacionamento inter-pessoal, a confiança e o à-vontade, sem descurar, naturalmente, o profissionalismo e o sentido de compromisso entre todos os elementos da equipa (que, na sua grande maioria, não se conheciam previamente à rodagem do filme).

Mais pessoalmente, foi para mim muito importante a experiência e aprendizagem nos campos da escrita de argumento e do trabalho com actores, terrenos que ainda não tinha tido oportunidade de explorar nos meus filmes anteriores. No caso do argumento, recordo particularmente a insistência do tutor Marco Martins na limpeza dos diálogos em que as personagens anunciavam de onde vinham (na cena anterior) e o que iam fazer (na cena seguinte). Já na direcção de actores e da *mise-en-scène* em geral, era este um campo que há muito desejava desenvolver e em que me senti, passe a expressão, “como peixe na água”.

Não menos importante, acresce o facto de os comentários, críticas, sugestões e observações recebidas por parte do Orientador e do Coorientador do Projecto, bem como das Tutorias, terem sido, todos sem excepção, altamente valiosos tanto para o filme, como para a minha formação/aprendizagem. Particularmente no campo da montagem, em que pessoalmente vinha sentindo alguma estagnação criativa nos filmes que desenvolvi anteriormente, sinto que retive novas ideias e caminhos criativos e que, de forma geral, me senti menos preso a fórmulas que já conhecia.

Assim, tudo somado, a realização do Projecto “A Mulher Projectada” deixou-nos muito mais preparados e seguros, em todas as áreas do desenvolvimento e produção de um filme, para os próximos projectos, tendo-nos também me permitido estabelecer importantes contactos com profissionais e técnicos da área, que serão naturalmente úteis para produções futuras.



(Fotograma de “A Mulher Projectada”)

8. Referências e Bibliografia

8.1 Filmes

Adieu Philippine (Jacques Rozier, 1962)

Ana, Mon Amour (Călin Peter Netzer, 2017)

Big Wednesday (1978, John Millius)

Blow Out (Brian De Palma, 1981)

Blow-Up (Michelangelo Antonioni, 1966)

Cléo de 5 à 7 (Agnès Varda, 1962)

Design For Living (Ernst Lubitsch, 1933)

Deste Lado da Ressureição (Joaquim Sapinho, 2011)

Entretanto (Miguel Gomes, 1999)

Gazon Maudit (Josiane Balasko, 1995)

Il Deserto Rosso (Michelangelo Antonioni, 1964)

Jeune et Jolie (François Ozon, 2013)

Jules et Jim (François Truffaut, 1962)

La Collectionneuse (Eric Rohmer, 1967)

La Notte (Michelangelo Antonioni, 1961)

La Jalousie (2013, Phillipe Garrel)

Last Night (Massy Tadjedin, 2010)

Le Bonheur (Agnès Varda, 1962)

Love (Gaspar Noé, 2015)

L' Amant d'un jour (2017, Phillipe Garrel)

L'Avventura (Michelangelo Antonioni, 1960)

L'Eclisse (Michelangelo Antonioni, 1962)

L'ombre des femmes (2015, Phillipe Garrel)

Merrily We Go to Hell (Dorothy Garner, 1932)

Micki + Maude (Blake Edwards, 1984)

Não Consegues Criar O Mundo Duas Vezes (Francisco Noronha, 2017)

O Despiste (2019, Francisco Noronha)

O Triunfo de Helmut (2022, Francisco Noronha)

Reconstrução (2022, Francisco Noronha)

Sehnsucht (Valeska Grisebach, 2006)

Some Like It Hot (Billy Wilder, 1959)

SWELL (2023, Francisco Noronha)

The Conversation (Francis Ford Coppola, 1974)

The Endless Summer (Bruce Brown, 1965)

The Lovers (Azazel Jacobs, 2017)

The Rain People (Francis Ford Coppola, 1959)

The Rear Window (Alfred Hitchcock, 1952)

Trabalho de Actriz, Trabalho de Actor (João Canijo, 2011)

Two Lovers (James Gray, 2008)

Une robe d'été (François Ozon, 1996)

Vicky Cristina Barcelona (Woody Allen, 2008)

XX/XY (Austin Chick, 2002)

Xavier (Manuel Mozos, 1992)

Wanda (Barbara Loden, 1970)

8.2 Livros e artigos

Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Edições Universitárias Lusófonas, Porto, 2012

Bauman, Zygmunt, *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*, Polity, UK, 2003 (re-ed. 2011)

Faciolince, Hector Abada, *Somos o Esquecimento que Seremos*, Quetzal, 2010

Noronha, Francisco, “Eu tenho dois amores / Uma é loira, outra é Morena”, in *À pala de Walsh*, 10 de Abril de 2016 (disponível em: <https://apaladewalsh.com/2016/04/eu-tenho-dois-amores-uma-e-loira-outra-e-morena/>)

Noronha, Francisco, “Este obscuro trajecto do desejo”, in *Público/ipsilon*, 11 de Janeiro de 2019, disponível em: <https://www.publico.pt/2019/01/11/culturaipsilon/noticia/obscuro-trajecto-desejo-1856997> (acesso no dia 7 de Julho de 2023).

Platão, *Republic*, Hackett, EUA, 1992,

Tse, Lao, *Tao Te King – Livro do Caminho e do Bom Caminhar*, Relógio D’Água, 2010

8.3 Obras musicais

“I Was Checkin Out She Was Checkin In”, LP *Super Dude I* (ed. Mercury, EUA, 1973). Composta e interpretada por Don Covay

“Maré Alta”, LP *Os Sobreviventes* (ed. Guilda da Música, Portugal, 1972). Composta e interpretada por Sérgio Godinho

9. Anexos

Anexo A - Equipa técnica

“A Mulher Projectada”

Realização e argumento: Francisco Noronha

Montagem: Joana Teixeira e Francisco Noronha

Assistente de realização: Ana Mana

Directora de Som: Lurdes Osswald

Directora de Fotografia: Ângela Bismarck

1.º Assistente de imagem: Pedro G. Santos

2.ª Assistente de imagem: Ana Nakamura

Gaffer 1: Henrique Santos

Gaffer 2: Jotta Sousa

Imagens de drone: Rafael Matos

Imagens de surf: Tiago Lemos

Direcção de arte e figurinos: Luísa Fernandes

Assistente de arte e de guarda-roupa: Cláudia Coimbra

Maquilhagem: Eva Direito

Fotografia de cena: Tiago Ferreira

Produtor: Miguel Mesquita

Assistência à produção: João Pereira, Matilde Khmelik, Rafael Matos, Vasco Vasconcelos

Drivers: João Pereira, Rafael Matos, Vasco Vasconcelos

Correcção de cor: Vasco Bauerle

Efeitos visuais: Francisca Sá

Mistura e desenho de som: Alexandre Barbosa

Música original: Alexandre Barbosa e Sofia Martins

Consultoria artística: Cláudia Coimbra

Actores

Teresa: Marina Leonardo

Pedro: Duarte Matos

David: Pedro Roquette

Rapaz no Café: Miguel Lopes

Espectadora no Cinema: Cristina Carvalhal

DISTRIBUIÇÃO DO ORÇAMENTO

FUNDOS PROVENIENTES DO INSTITUTO DO CINEMA PORTUGUÊS E DA ESCOLA DAS ARTES - UCP

CATEGORIA	DATA	ENTIDADE	DESCRIÇÃO	VALOR
Elenco	-	ATRIZ - MARINA LEONARDO	75,00€ x 7	525,00€
Elenco	-	ATOR - DUARTE MATOS	70,00€ x 2	140,00€
Elenco	-	ATOR - PEDRO ROQUETTE	70,00€ x 2	140,00€
Elenco	-	ATOR - MIGUEL RODRIGUES (PARCIAL)	70,00€ x 1	26,02€
Refeições	13/01	SOUSA & PIMENTA - ACTIVIDADES HOTELEIRAS, UNIPessoal, LDA.		20,30€
Refeições	13/01	SOUSA & PIMENTA - ACTIVIDADES HOTELEIRAS, UNIPessoal, LDA.		5,25€
Deslocações	22/01	CAMBOA & FILHOS, LDA		30,01€
Refeições	22/01	MIRADOURO BAR		29,40€
Refeições	28/01	PECO NO MERCADO		21,60€
Refeições	28/01	PECO NO MERCADO		8,00€
Deslocações	28/01	RNE - REDE NACIONAL DE EXPRESSOS		21,98€
Consumíveis	28/01	PINHO & CIRNE		3,04€
Refeições	28/01	PECO NO MERCADO		16,00€
Refeições	12/02	ALDEIA NOVA		30,20€
Refeições	12/02	NEGRA CAFE		19,00€
Deslocações	12/02	ABSOLUTEFICAZ, LDA.		29,50€
Arte	01/03	ASSOCIAÇÃO ONDA DO NORTE		150,00€
Refeições	05/03	MACORAL ACTIVIDADES HOTELEIRAS, LDA.		4,35€
Refeições	05/03	ZE DA BANANA		33,00€
Refeições	05/03	MACORAL ACTIVIDADES HOTELEIRAS, LDA.		7,70€
Refeições	06/03	FUSIONCASCADE, LDA.		22,23€
Deslocações	11/03	RNE - REDE NACIONAL DE EXPRESSOS		14,99€
Refeições	12/03	MIRADOURO BAR		30,70€
Refeições	12/03	MIRADOURO BAR		1,20€
Refeições	12/03	XIRINGUITO NA AREIA, LDA.		22,00€

Deslocações	13/03	RNE - REDE NACIONAL DE EXPRESSOS		14,99€
Deslocações	14/03	BLUWALK LDA.		3,58€
Refeições	15/03	CATEDRAL DOS SABORES LDA		18,75€
Deslocações	17/03	CARLOS ADRIANO BARBOSA UNIP.		5,71€
Refeições	20/03	MARIO ALMEIDA & CARDOSO LDA		44,20€
Deslocações	20/03	WEEKEND WINGS		6,45€
Deslocações	21/03	BFR LDA.		4,85€
TOTAL				1450,00€

FUNDOS PROVENIENTES DE CROWDFUNDING E FUNDOS PESSOAIS

CATEGORIA	DATA	ENTIDADE	DESCRIÇÃO	VALOR
Elenco	-	ATRIZ - CARLA MADEIRA	80,00€ x 1	80,00€
Elenco	-	ATOR - MIGUEL RODRIGUES (PARCIAL)	70,00€ x 1	43,98€
Equipa	-	DIRETORA DE FOTOGRAFIA - ANGELA BISMARCK	75,00€ x 6	450,00€
Equipa	-	OPERADOR DE GIMBAL E FOCUS PULLER - PEDRO G. SANTOS		180,00€
Equipa	-	IMAGENS DENTRO DE ÁGUA - TIAGO LEMOS	400,00€ x 1	400,00€
Equipa	-	CORREÇÃO DE COR - VASCO TRABULO		250,00€
Equipa	-	EFEITOS VISUAIS ADICIONAIS - FRANCISCA SÁ		150,00€
Despesas correntes	-	COMBUSTÍVEL, DESLOCAÇÕES, REFEIÇÕES, CONSUMÍVEIS, SUPERMERCADO, PARQUEAMENTO - MIGUEL MESQUITA		306,80€
Despesas correntes	-	COMBUSTÍVEL, DESLOCAÇÕES, REFEIÇÕES, MATERIAL DE ARTE - MARINA LEONARDO		133,93€
Despesas correntes	-	MAQUIAGEM - EVA DIREITO		92,09€
Despesas correntes	-	ARTE, DESLOCAÇÕES - LUÍSA FERNANDES		238,27€
Despesas correntes	-	SUPERMERCADO, COMBUSTÍVEL E PARQUEAMENTO - VASCO VASCONCELOS		386,25€
Despesas correntes	-	COMBUSTÍVEL E PARQUEAMENTO - ANA MANANA		83,30€

Despesas correntes	-	COMBUSTIVEL E PARQUEAMENTO - JOTTA SANTOS	26,05€
Despesas correntes	-	CONSUMÍVEIS - HENRIQUE QUEIRÓS	30,00€
Despesas correntes	16/04	PHARMACONTINENTE SAUDE E HIGIENE SA	8,56€
Despesas correntes	15/04	FARMACIA PENINSULAR - TRAGEM VITAL, S.A.	4,95€
Material	13/04	WAATSTUDIO, LDA	210,33€
Material	09/06	AVB2 STUDIO	1637,00€
Material	18/04	GOLPE FILMES, LDA	43,05€
Material	02/05	BRUMA VISUALS	1269,25€
Material	23/04	ENZO MERBADE	12,00€
Material	18/04	GOPRO	277,63€
Consumíveis	07/04	FNAC PORTUGAL	279,98€
Consumíveis	03/05	WORTEN EQUIPAMENTOS PARA O LAR S.A.	247,97€
Arte	16/04	MEMORIA LUDICA - UNIP, LDA	10,48€
Arte	12/04	MAOS LARGAS LDA	5,00€
Deslocações	13/04	CP COMBOIOS PORTUGAL	25,25€
Deslocações	08/04	CP COMBOIOS PORTUGAL	46,40€
Deslocações	07/04	RNE - REDE NACIONAL EXPRESSOS LDA	9,80€
Deslocações	12/04	GARAGEM IBERIA, LDA	27,20€
Deslocações	09/04	BRISA - CONCESSÃO RODOVIÁRIA, S.A.	7,70€
Deslocações	28/04	PROPEL, PRODUTOS DE PETROLEO, LDA.	20,00€
Deslocações	16/04	BP - OVAR JOSÉ SILVA & CA. LDA.	35,87€
Deslocações	16/04	ALVES BANDEIRA, S.A.	30,00€
Refeições	14/04	MODELO CONTINENTE HIPERMERCADOS SA	3,50€
Refeições	16/04	MODELO CONTINENTE HIPERMERCADOS SA	9,50€
Refeições	15/04	IRMÃO DINA SUPERMERCADOS, UNIPESSOAL, LDA.	37,02€
Refeições	14/04	ALDI - MATOSINHOS LAVRA	60,07€

Refeições	11/04	MARMISA - GESTÃO DE UNID. HOT., LDA	7,80€
Refeições	12/04	CASA ISA MARIO ALMEIDA & CARDOSOLDA	125,60€
Refeições	16/04	RESTAURANTE CHINES LI JIN - ZHENG CHUNPING	125,80€
Refeições	24/04	CASA ISA MARIO ALMEIDA & CARDOSOLDA	166,30€
Refeições	14/04	PIZZA & GO NUNO MIGUEL BARBOSA BRANCO	100,00€
Refeições	14/04	PRESTIGE JORGE MIGUEL CARVALHO DA SILVA	115,00€
Refeições	15/04	RESTAURANTE ALIANÇA - DOMINGOS & JOSÉ, LDA.	166,00€
Refeições	15/04	DESLUMBRAMARELO - UNIPessoal, LDA	74,00€
Refeições	16/04	CHURRASQUEIRA AVENIDA - CARLOS E PAULO PINTO, LDA	84,10€
Refeições	17/05	SOUSA & PIMENTA - ACTIVIDADES HOTELEIRAS, UNIPessoal, LDA.	179,80€
Refeições	24/04	CAFE CORCEL - BRIOSA DO DOURO, LDA.	112,90€
Refeições	24/04	COMUNA DOS AFETOS - UNIPessoal LDA	15,92€
Alojamento	11/04	TURISBESSA EMPREENDIMENTOS TURÍSTICOS, LDA	162,00€
TOTAL			8604,40€

BALANÇO POR CATEGORIA

CATEGORIA	SOMATÓRIO
Alojamento	162,00€
Arte	165,48€
Consumíveis	527,95€
Deslocações	334,28€
Despesas correntes	1310,20€
Elenco	955,00€
Equipa	1430,00€
Material	3449,26€
Refeições	1717,19€
TOTAL	10.051,36€

Anexo C – Shotlist

SHOTLIST														
AS SOMBRAS DO PARQUE				Realizador	Produtor	Assistente real	Material Imagem	D.o.P.	Gaffer	Arte	Som	Assst. Produção	Elenco	
				Francisco Noronha	Miguel Mesquita	Ana Mariana				Lil/Luisa	Alexandre/Lurdes	Ana Nakamura		
CENA	SETUP	PLANO	DESCRIÇÃO	EQUIPAMENTO ADICIONAL	MOVIMENTO			ÂNGULO	ESCALA	OBJETIVA	SOM	TEMPO DE CENA	TEMPO ESTIMADO	ELENCO
1	1	A	INT/DIA: TERESA e PEDRO acabam de fazer amor. Contraplano de um hoodie varrido no chão do quarto, a camera sobe até à porta do quarto, onde se vê os pés de Pedro, e percorre os seus corpos - plano mais apertado - até às cabeças.		Seqüência	Wall spreader		Picado, Eye-level	Plano médio, Close-up		Perche	30-60s		Teresa e Pedro
1	1	B	INT/DIA: Teresa delta-se na cama, com a cabeça em cima do ombro de Pedro. Pedro faz festas à Teresa na cabeça, nos lábios, nos olhos. Diálogo		Camara à mão (suave) / Tripé			Picado	Plano conjunto		Perche	30-60s		Teresa e Pedro
1	1	B.1	Falam - mãos, olhos, etc.		Camara à mão (suave) / Tripé			Eye-level	Plano livre		Perche	30-60s		Teresa e Pedro
1	1	B.2	Teresa sobe para cima de Pedro		Camara à mão (suave) / Tripé			Eye-level	Plano conjunto		Perche	30-60s		Teresa e Pedro
1	1	B.3	Plano no peito de Duarte.		Camara à mão (suave) / Tripé			Eye level		n/a		15s		Teresa e Pedro
2	1	A	INT/DIA: Pedro está a preparar o pequeno-almoço. Teresa aparece e abraça-o por trás. Dialogam. Teresa beija-o. Pedro aumenta o volume da rádio.		Plano seqüência			3/4, Eye-level	Plano americano					
3	1	A.1	INT/DIA: Teresa olha atentamente para o telemóvel, sem mexer nele. Pedro lê um livro. Teresa observa o ecrã. De repente, a sua expressão muda ligeiramente. - cena completa		Fixo			Eye-level	Plano geral		Perche	30s		Teresa e Pedro
3	2	A.2	INT/DIA: Teresa olha atentamente para o telemóvel, sem mexer nele. Pedro lê um livro. Teresa observa o ecrã. De repente, a sua expressão muda ligeiramente. - cena completa		Camara à mão (suave) / Tripé			3/4 Eye-level	Plano médio		Perche	30s		Teresa e Pedro
3	3	A	INT/ DIA: Teresa gatinha e delta-se em cima do peito de Pedro. Falam. Teresa beija-o.		Camara à mão (suave) / Tripé			Plano picado						Mulher: vulto na
3	4	A	Handheld - Camara livre											
4	1	A.1	EXT/DIA: Teresa está a acabar de vestir o fato de surf junto ao carro. Filmar bem o fato que a comprime. Fecha a mala do carro cheio de coisas.		Camara à mão (suave) / Tripé			Eye-level, ligeiramente picado	Plano americano, plano médio.		Perche / Lapela			Teresa
4	2	B	EXT/DIA: No caminho para a praia, repara num carro estacionado que tem o manequim feminino sentado.		Camara à mão, plano seqüência			Eye-level	Plano médio		Perche			Teresa
4	2	C	EXT/DIA: Plano subjetivo do interior do carro - manequim "olha" para Teresa.		Fixo			Ligeiramente contra-picado	Grande plano					Teresa
4	2	D	EXT/DIA: Plano geral de Teresa em frente ao carro, com a prancha na mão, a olhar para o interior.		Fixo			Eye-level	Plano geral					Teresa
5	1	A	Teresa coloca a GoPro na prancha - virada para o mar, não mostra a costa cittadina.		Handheld									Teresa
5	2	A	Olha para os lados e aquece.		Handheld									Teresa
6	1	A.1	EXT/DIA: Teresa está deitada na prancha à espera da onda. Sentada na prancha de olhos fechados a apertar som fora da prancha. Sentada a olhar para o areal (de costas).	Filmado no areal com tele	Tripé, estabilização no barco			Eye-level	Plano geral, plano americano / plano próximo / grande plano					
7	1	A.1	Teresa está de poncho e cabelo molhado. Enquanto fala ao telefone, Teresa observa a rua e repara num conjunto de roupas de mulher caído no chão. Aproxima-se e coloca-se de cócoras para ver mais de perto.		Camara à mão (suave) / Tripé			Eye-level, ligeiramente picado	Plano americano, plano médio.					
7	1	A.2	Teresa está de poncho e cabelo molhado. Enquanto fala ao telefone, Teresa observa a rua e repara num conjunto de roupas de mulher caído no chão. Aproxima-se e coloca-se de cócoras para ver mais de perto.		Camara à mão (suave) / Tripé				Grande plano					
7	1	B (opcional)	EXT/DIA: Vemos o telemóvel na mão com a imagem da beachcam.	OPCIONAL	Fixo									
8	2	A	Planos fixos das pessoas a ver o filme.		Fixo				Plano médio					
8	3	A	Teresa e Pedro a ver o filme - talvez zoom na cara dela.	MASTER	Fixo				Plano conjunto					
8	4	A	Grande plano da Teresa.		Fixo				Grande plano					

9	1	A	INT/DIA: Pedro e Teresa caminham na rua do cinema - cena toda	Master	Traveling com Gimbal		Eye-level	Plano americano					
9	2	B.1	EXT/DIA: Diálogo Pedro e Teresa - cena toda		Camara à mão (suave) / Tripé		Eye-level	Plano geral					
9	2	B.2	Grande plano dos personagens - cena toda conversa do Pedro e Teresa, desde que param na porta.		Camara à mão (suave) / Tripé		Eye-level	Grande plano					
9	2	B.3	Plano dançante entre os 3 personagens.		Camara à mão (suave) / Tripé		Eye-level	Plano americano					
10	1	A	INT/DIA: Teresa lava as mãos e olha-se ao espelho - plano fixo. Quando vai a sair - pequena panorâmica - ouve um casal dentro da cabine a ir-se. Aproxima-se e fica a ouvir. O casal cala-se e ela olha-se ao espelho.	OPCIONAL	Fixo / Panorâmica		Eye-level, Tilt	Plano médio					
11	1	A	EXT/DIA: Pedro está ao telefone, percebe que Teresa está a chegar e desliga a chamada. Panorâmica alternada entre os dois.		Tripe com ligeira panorâmica		Eye-level	Grande plano					
11	2	A	EXT/DIA: Shoulder level com a reação dele - cena completa.		Tripe com ligeira panorâmica		Shoulder level	Plano médio					
13	1	A.1	INT/DIA: Teresa sentada no café com o portátil vê as imagens de surf. - cena completa	Master	Fixo		Eye-level, frontal	Plano médio					
13	1	A.1.2	INT/DIA: Teresa sentada no café com o portátil vê as imagens de surf. - cena completa	Master	Fixo			Plano Geral centrado sala, paralelo à janela					
13	1	A.2	INT/DIA: Teresa sentada no café com o portátil vê as imagens de surf - mais apertado. O telemóvel toca. Teresa atende e, enquanto fala, observa um GRUPO DE CRIANÇAS em fila indiana com batas da escola e as mãos dadas, acompanhadas pelas educadoras de infância, a passarem no passeio à sua frente.	filmar primeiro o exterior	Fixo		Eye-level, 3/4	Grande plano					
13	1	B	INT/DIA: Vemos agora a imagem da GoPro no computador, onde aparece, fugidamente, o Vulto. Teresa puxa a imagem para atrás várias vezes para tentar perceber do qualé quem se trata		Green screen			Plano próximo					
13	1	D	Crianças a passar	Opcional	Fixo		Eye-level, frontal	Teleobjetiva, Plano geral					
13	1	E	Crianças a passar		Pan esquerda								
13	2	E	Teresa vê crianças, fica com olhar "perdido" e começa a amurar as mãos dentro da mochila até encontrar o pai e dizer "Papai-lá!"		Fixo			Plano médio - passar					

13	3	E	Amorse dele - com rapaz a falar				Shoulder						
13	4	E	Amorse dele - Teresa a falar										

14	5	E	Teresa e rapaz conversam no exterior		Gimbal								
----	---	---	--------------------------------------	--	--------	--	--	--	--	--	--	--	--

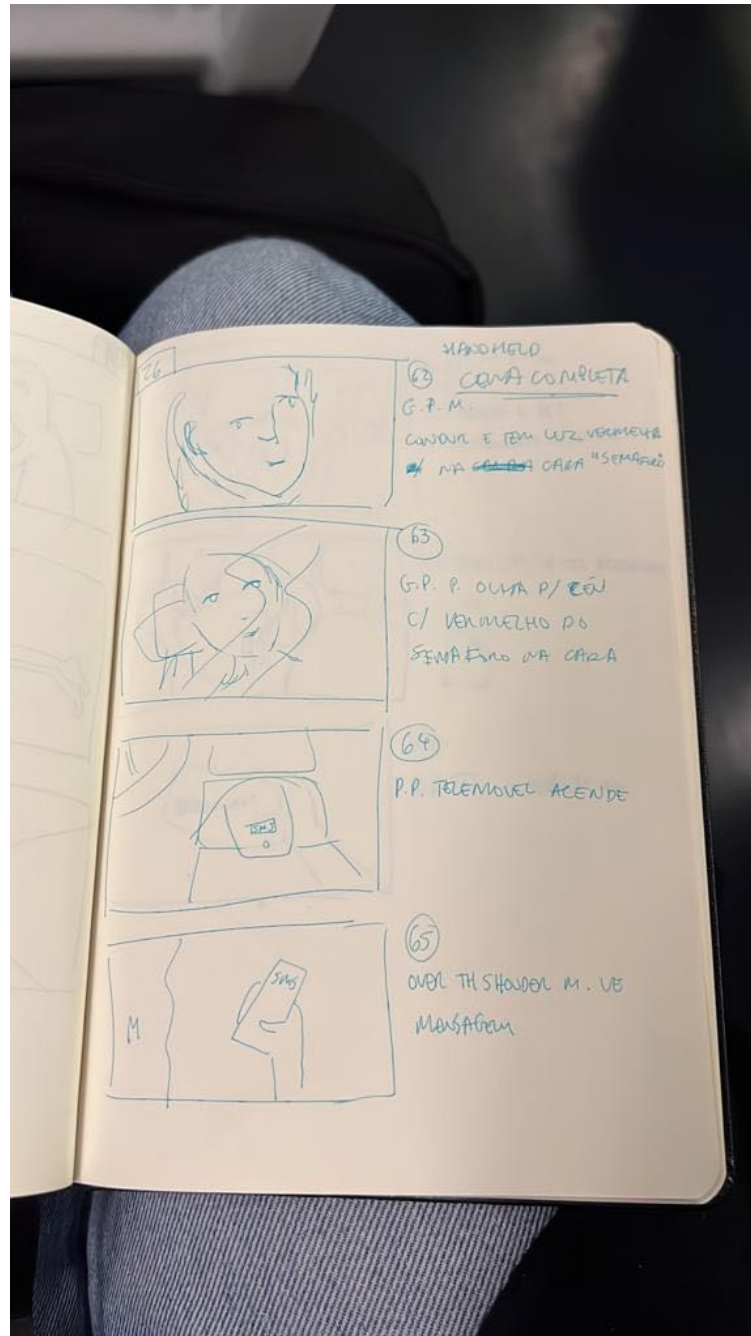
15	1	A	INT/NOITE: Teresa olha para as coisas de escalada do Rui - mão a latear - Olha para o telemóvel e vê a chamada e marca o número, dirige-se à varanda e fica a falar. Teresa sai do enquadramento enquanto está na varanda.		Panorâmica, fixo		Eye-level	Plano americano					
15	1	B	Teresa despede-se e vai ter com Rui ao sofá, empurra-o e beija-o.		Gimbal		Eye-level	Plano médio					
15	1	C	Teresa vai para cima de Rui e falam.		Handheld		Eye-level, 3/4	Plano médio					
15	1	D	Grande plano de Teresa.		Handheld		Frontal	Grande plano					
15	2	D	Grande plano de Rui.		Handheld		Frontal	Grande plano					
15	3	D	Cena completa	MASTER	Fixo			Plano geral					
15	4	D	Rui no sofá deitado		Fixo		Frontal	Grande plano					
15	5	D	Teresa sentada no sofá.		Fixo		Frontal	Grande plano					
15	6	D	Teresa em cima de Rui - pés, pernas, mãos, etc		Handheld								
15	7	D	De "Então" passa para cara de Teresa e termina na janela		Panorâmica								
15	8	D	Grande plano de Teresa					Grande plano					

17	1	A	INT/NOITE: Teresa e Rui dormem em conchinha.	Patterson (Jim Jarmusch); Love, de Gaspar Noé OPCIONAL	Fixo		Overhead	Plano médio				
17	1	A	INT/NOITE: Plano picado de Teresa sentada na cama a ver a beachcam no telemóvel. Rui está está a dormir ao seu lado.	Handheld	Fixo		Ligeiramente picado, 3/4	Grande plano				
18	1	A	INT/DIA: Teresa de perfil, com a porta aberta e uma perna de fora, está sentada no carro e pega no telemóvel para ver a beachcam. Camara está fora do carro.		Fixo		Perfil	Plano americano				
18	2	B.1, B.2, B.3	INSERT: Imagem beachcam, aparecem um homem e uma mulher abraçados a beijarem-se. Plano geral. Beachcam muda de posição, casal desaparece. A beachcam ocupa todo o enquadramento e faz todos os planos da praia até voltar à posição original. Quando volta, vemos novamente o casal. Casal levanta-se e sai da imagem.	Master	Fixo		Frontal	Plano geral				
18	1	C.1, C.2, C.3	INT/DIA: Vemos o rosto de Teresa confusa. Rosto de Teresa impaciente. Muro de Teresa no volante.		Fixo		3/4, frontal	Plano próximo				
19	1	A.1	EXT/DIA: Teresa chega ao local na praia onde tinha visto o casal, não encontra ninguém. Fica a observar o local.		Camara à mão		Eye-level	Plano médio / americano				
19	1	A.2	EXT/DIA: Vemos através da Beachcam Teresa a chegar ao local onde tinha visto o casal e não encontra ninguém.		Fixo			Plano geral				
20	1	A.1, A.2	Teresa na prancha a cair, agarra-se à prancha e dá muro, chateada.	Plano Tiago - waterman / Barco	Handheld							
21	1	A.1, A.2, A.3	EXT/DIA: A camara está do lado de fora e filma Teresa sentada no carro vestida que liga a Rui e observa o casal que está sentado lá fora. Vemos o rosto de Teresa, que se debruça sobre o volante. Vemos o rosto de Teresa nervoso.		Fixo		Eye-level	Plano próximo				
21	2	B	EXT/DIA: POV de Teresa a olhar o casal a brincar com o cão. Voz em off screen.	Master	Fixo		Eye-level	Plano geral				
22	1	A	Teresa e Rui fazem amor. Opcional: zoom na cara dela	Ref filme: Jovem Abel	Camara à mão (suave) / Tripé		Contra picado	Plano médio				
22	1	A	Teresa e Rui fazem amor.	Ref filme: Jovem Abel	Camara à mão (suave) / Tripé		Picado shoulder	Plano médio				

22	2	B	Teresa e Rui deitados na cama, Teresa faz festinhas	MASTER	Camara à mão (suave) / Tripé			Plano geral				
22	3	B	Mãos na orelha.		Camara à mão (suave) / Tripé			Plano próximo				
22	4	B	Cara da Teresa a fazer festinhas.		Camara à mão (suave) / Tripé			Grande plano				
23	1	A	INT/NOITE: Dentro do carro, olhar de TERESA no retrovisor. (tentar apagar sign de "Hotel")		Camara à mão		Eye-level, trás	Plano aproximado		2h		
23	1	B	INT/NOITE: Reação de TERESA - Cena completa Inicio de tira a filmar Teresa e Rui que saem do parque de estacionamento. Um carro direciona-se no sentido contrário e acompanhamos o seu movimento até estar na lateral esquerda do carro. Aparece em amorse a Teresa a vir à cabeça.		Camara à mão, Pan		Eye-level, trás	Grande Plano				
23	1	C			Camara à mão, Pan		Eye-level, trás	Plano médio				
23	1	D	INT/NOITE: exterior do carro frontal. Desde que carro de Teresa para para o outro passar até o dela sair de plano.		Fixo		Eye-level, trás	Plano médio 85				
23	1	D2	INT/NOITE: (opcional) exterior 3/4 do carro mesmo acção que D		Fixo, pan		Eye-level, trás	Plano médio				
24	1	A	INT/NOITE: Teresa conduz e tem luz vermelha na cara "semáforo" - cena completa	MASTER	Handheld		Eye-level,	Grande plano médio				
24	1	B	Teresa olha para o céu / vermelho do semáforo na cara.		Fixo			Grande plano próximo				
24	1	C	Telemovel acende.									
24	1	D	Teresa vê mensagem		Fixo		Over the shoulder					
24	2	D	Teresa pouza telemovel e aumenta volume		Fixo			Plano médio				

24	3	D	Teresa vê beachcam		Fixo			Plano médio				
24	4	D	Telemovel com a beachcam		Fixo			Plano próximo				
25	1	A	EXT/NOITE: Teresa caminha no passadizo da praia e vai até ao areal.	OPCIONAL Ref: Jaws, do Spielberg	Gimble follow		Eye-level	Plano geral médio / plano geral				
25	2	B.1, B.2	EXT/NOITE: Teresa observa o areal. Vemos o rosto dela. B.2: voltamos ao rosto dela reação dela a ver que o vulto desaparece. Ajoelha-se e pega na lanterna e vira-se.		Hand held		Contra picado	Plano médio				
25	3	C	Plano geral fixo. Vulto está no plano. Teresa entra da esquerda do quadro e caminha em direção ao vulto. Assim que se encontra com o vulto, este desaparece. Opção VFX - lbc (ref: Videclip Slow J Where U at). Teresa virada para trás a apontar a lanterna em "direção" à camara.	VFX	Fixo		Picado	Plano geral				
26	1	A	Água agitada com espuma.	Plano Tiago - waterman / Barco	Handheld		Picado	Plano próximo				
26	2	B	Teresa deitada em cima da prancha de barriga para cima a apagar sol. Mais afastado ou mais próximo - preferencialmente GodsEye shot	Plano Tiago - waterman / Barco	Handheld		Picado	Plano médio				
26	3	B	Teresa deitada em cima da prancha de barriga para cima a apagar sol. Mais afastado ou mais próximo - preferencialmente GodsEye shot	Barco	Handheld		Picado	Plano médio				
Cena 33: Planos de corte da espuma e ondas.												

Anexo D – Storyboard (exemplos)





(COMELAN)
55 P.G. CENA COMPLETA



56 G.P. P. NO SOFA POUADO

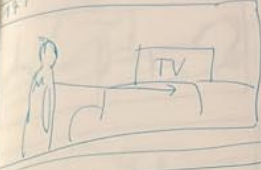


57 G.P. LIGERAMENTE CONTRAPICADO



58 MAO HELD COM M. LIVRE
M. ENCIMA DE P
PÉS + MÃOS + OLHARES

DIA 6
117



59
P. PAN TÍPICO
ATÉ ELA VOLTAR DA PORTA
A DESPEDIR-SE AO TEL

COMEÇAR POR 56 ✓



59
GIMBAL
M. DESPEDE-SE E VAI
TEL AO C/ P. AO SOFÁ
BÉDA E EMPURRA P/SOFA

TELA VAI P/ ELA NESTA POSIÇÃO QUANDO P. SE DESLIZA



52
HAND HELD
M. VAI P/ CIMA D P.
FALAM FALAM



53
54
G. P. DE CADA CUM
NESTA POSIÇÃO
DIA LOGO
A HANDHELD



45



46

PLANO GABO COM
AGUA
AÇAO:
- M. ENCIMA DA PRAIA
E CIA
M. AGARRADA A PRAIA
DEBTO DE BOVA DA UM
MUNDO A PRAIA



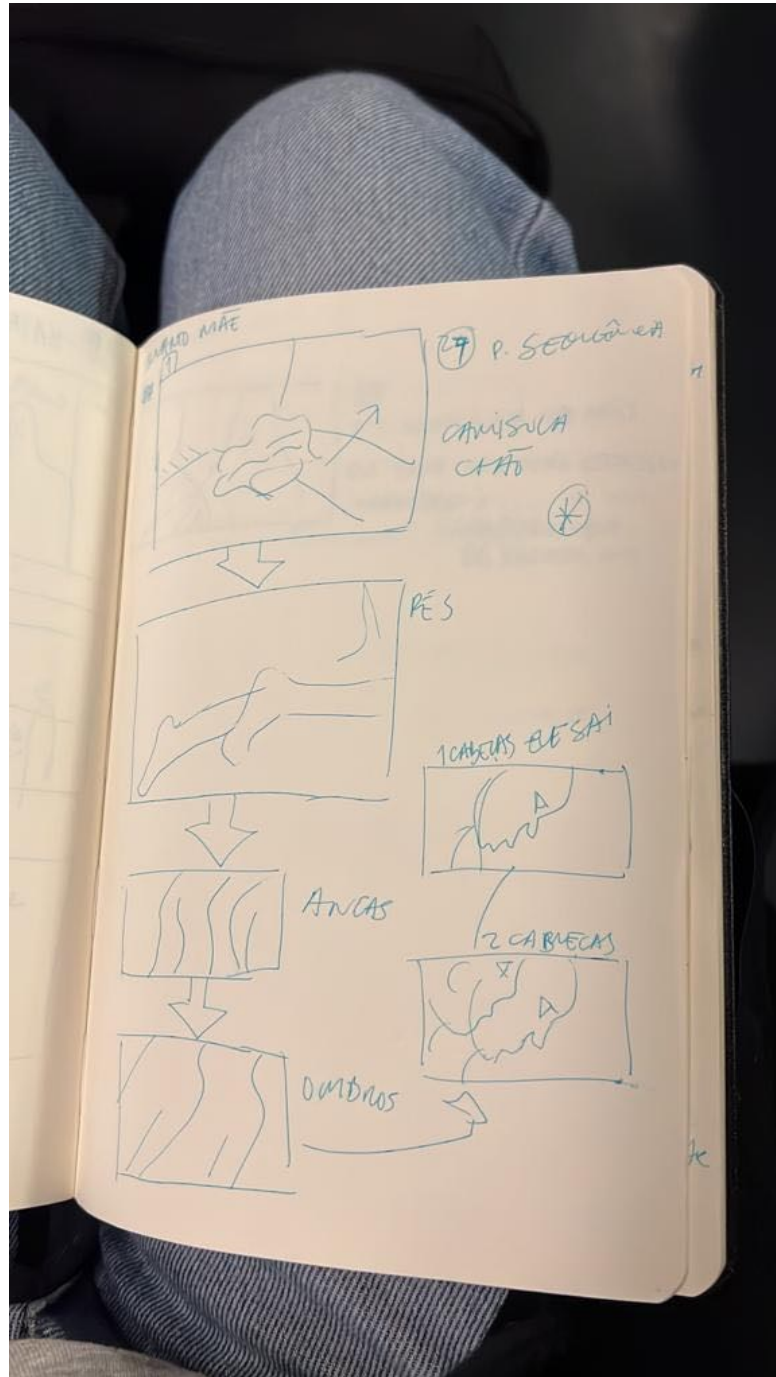
47

AÇAO:
- AGUA AGITADA
E ESUMA
P. GABO COM MAR



48

~~AÇAO~~
AÇAO TERESA VEM XI TONA
P. GABO COM MAR
E DO BANCO



KEYBOARD SOMBRA



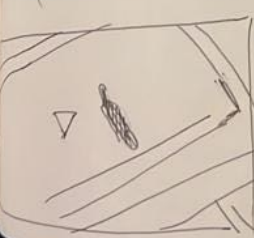
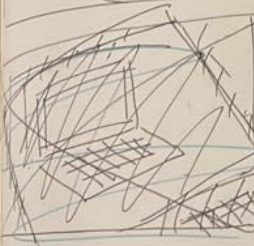
13 P.M - MADRINA AB
CENA COMPLETA

①



P.P. MADRINA
ALTERNA CI BENA

②



P.P. PC (GREEN SCREEN)

③

ALTER CI OCHAR

Anexo F - Mapa de deslocações (exemplo – Dia 12 de Abril)

MAPA DE DESLOCAÇÕES DIA 12

HORÁRIO 08h45	PONTO DE ENCONTRO JARDINS DA ARRÁBIDA, 1299 📍 Alameda Jardins da Arrábida 1299
VEÍCULO CARRINHA DE PRODUÇÃO	DESTINO 📍 Garagem Ibéria, Lda Praça da Batalha 65, 4000-101 Porto
CONDUTOR Fáfa	PASSAGEIRO(S) Miguel Mesquita Joana Teixeira

HORÁRIO 09h30	PONTO DE ENCONTRO CINEMA BATALHA
TRANSPORTES PÚBLICOS Metro - Bolhão Marina Leonardo Duarte Matos	ESTACIONAMENTO 📍 Garagem Ibéria, Lda Praça da Batalha 65, 4000-101 Porto
CARRO DO VASCO VASCONCELOS Vasco Vasconcelos (D) Cristina Carvalhal	CARRO DO VASCO ALMEIDA Vasco Almeida (D) Pedro Santos (2h antes de PAF)
CARRO DO FRANCISCO Francisco Noronha (D) Angela Bismarck	CARRINHA DE PRODUÇÃO Fáfa (D) Miguel Mesquita Joana Teixeira
CARRO DA ANA OU DO HENRIQUE Henrique Queirós (D) Ana Nakamura (D) Lurdes Osswald	JIPE DE CENA Ana Manana (D) Luísa Fernandes

HORÁRIO SAÍDA 09h30 REGRESSO CINEMA BATALHA 10h05	DESTINO 📍 Pingo Doce PASSOS MANUEL R. de Passos Manuel 221 223, 4000-385 Porto
VEÍCULO CARRO DO VASCO VASCONCELOS	CONDUTOR Vasco Vasconcelos

HORÁRIO SAÍDA 10h15 REGRESSO CINEMA BATALHA 10h05	DESTINO ☺ Pingo Doce PASSOS MANUEL R. de Passos Manuel 221 223, 4000-385 Porto
VEÍCULO CARRO DO VASCO VASCONCELOS	CONDUTOR Vasco Vasconcelos

HORÁRIO SAÍDA 12h00 REGRESSO CINEMA BATALHA 13h15	DESTINO (1) IR AO ARQUIVO BUSCAR MATERIAL (2) CANTINA UCP (12h45) ☺ Escola das Artes
VEÍCULO CARRO DO VASCO VASCONCELOS	CONDUTOR Vasco Vasconcelos

HORÁRIO SAÍDA BATALHA 14h30 CHEGADA MACEDA (1) 15h15 SAÍDA MACEDA 18h15 CHEGADA PQ. SERRALVES (2) 19h00	DESTINO (1) Praia de Maceda (2) R. Prof. Augusto Nobre 466
CARRO DO VASCO VASCONCELOS Vasco Vasconcelos (D) Cristina Carvalhal Marina Leonardo (Vasco deixa primeiro Marina em Serralves, depois leva Cristina para BessaHotel)	CARRINHA DE PRODUÇÃO Fáfa (D) Miguel Mesquita
CARRO DO VASCO ALMEIDA Vasco Almeida (D) Pedro Santos	CARRO DO HENRIQUE Henrique Queirós (D) Lurdes Osswald Joana Teixeira
JIPE DE CENA Ana Manana (D) Luísa Fernandes	CARRO DO FRANCISCO Ana Nakamura (D) Francisco Noronha Angela Bismarck

HORÁRIO SAÍDA 22h30 (trabalhos terminam 21h30, mas oferecemos jantar)	DESTINO VÁRIOS
CARRO DO VASCO VASCONCELOS Vasco Vasconcelos (D) Marina Leonardo Duarte Matos	CARRINHA DE PRODUÇÃO Fáfa (D) Miguel Mesquita Joana Teixeira
CARRO DO VASCO ALMEIDA Vasco Almeida (D) Pedro Santos	CARRO DO HENRIQUE Henrique Queirós (D) Lurdes Osswald Ana Nakamura
JIPE DE CENA Ana Manana (D) Luísa Fernandes	CARRO DO FRANCISCO Francisco Noronha Angela Bismarck

Anexo G - Folha de serviço (exemplo – Dia 13 de Abril)

○ SOMBRAS DO PARQUE ○ um filme de Francisco Noronha FOLHA DE SERVIÇO #3										
Dados de facturação: Universidade Católica Portuguesa — NIPC 501082522										
CONTACTOS Produção: Miguel Mesquita • 930 683 450 Assist. de Realização: Ana Manana • 916 947 793 Assistentes de produção: Fâfa • 924 303 446 Vasco Vasconcelos • 918 125 755		13 de abril • Quinta Feira Período de Trabalho: 08h30 - 20h30 PAF: 09h15 Refeição: 12h30 - 13h30 Morada 1ª Décor: Cinema Trindade, Rua do Almada 412 Morada 2ª décor: Casa Serralves, R. Prof. Augusto Nobre 466		PREVISÃO DO TEMPO céu parcialmente nublado • 19ºC - 10ºC <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="text-align: center;">nacer-do-sol ☀</td> <td style="text-align: center;">pôr-do-sol ☿</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">6:59</td> <td style="text-align: center;">20:10</td> </tr> </table>			nacer-do-sol ☀	pôr-do-sol ☿	6:59	20:10
nacer-do-sol ☀	pôr-do-sol ☿									
6:59	20:10									
CONVOCATÓRIA										
Realização: 09h30		Imagem: 08h30		Eletricidade: 08h30						
Arte: 08h30		Som: 08h30		Prod: auto gestão						
ELENCO										
ID - personagem	nome	horário	PAF	cenas						
1 - Teresa	Marina Leonardo	08h30 - 20h30	09h15	8, 10, 31, 1						
2 - Pedro	Duarte Miguel	08h30 - 20h30	09h15	8, 3, 1						
FIGURAÇÃO										
2 x Casal de idosos	Jorge Marques Pinto e Elisabete	08h45 - 11h15	09h15	8						
Pai cinema	Pedro Ramires	08h45 - 11h16	09h15	8						
Filha Cinema		08h45 - 11h17	09h15	8						
CRONOGRAMA										
horário	cena	décor	descrição	int/ext	planos	PAF				
08h30 - 10h00	8	Cinema Trindade	Casal de idosos, figurantes, Pedro e Teresa assistem atentamente ao filme.	INT	- Plano conjunto fixo tripe - Grande plano Teresa fixo - Plano médio (figurantes) tripé	09h15				
10h00 - 11h00	10	Cinema Trindade WC	Teresa está a lavar as mãos na WC.	INT	- Handheld plano médio	10h30				
DESMONTAGEM, DESLOCAÇÃO e MONTAGEM SERRALVES: 11h00 - 12h30										
ALMOÇO: 12h30 - 13h30 - Casa de Serralves										
13h30 - 15h45	3	Sala do Pedro (Serralves)	Teresa e Pedro estão na sala. Pedro lê e Teresa olha para o telemóvel.	INT	- Plano geral - Plano médio 3/4 - Plano picado - Handheld dançante	13h15				
15h45 - 19h30	1	Quarto do Pedro (Serralves)	Teresa e Pedro fazem amor. Conversam na cama.	INT	- Plano médio sequência (gimball) - Plano conjunto picado fixo - Handheld (pormenores) - Plano livre handheld - Plano conjunto handheld - Plano aproximado handheld	16h30				
DESMONTAGEM: 19h45 - 20h30										
realização		imagem		produção						
		Cena 3: Beachcam no telemovel								
maquinaria/iluminação		adereços e guarda-roupa		som						
		Cena 3: Telemóvel 1, Livro, Restos peq al Cena 1: Hoodie		Cena 8: Off do filme						

10. Fotogramas de “A Mulher Projectada”







WORK PREVIEW
(no color grading)



WORK PREVIEW
(no color grading)





numa macieira que cresce ao lado do pomar



É uma soma.
Compreendes?





WORK PREVIEW
(no color grading)



WORK PREVIEW
(no color grading)





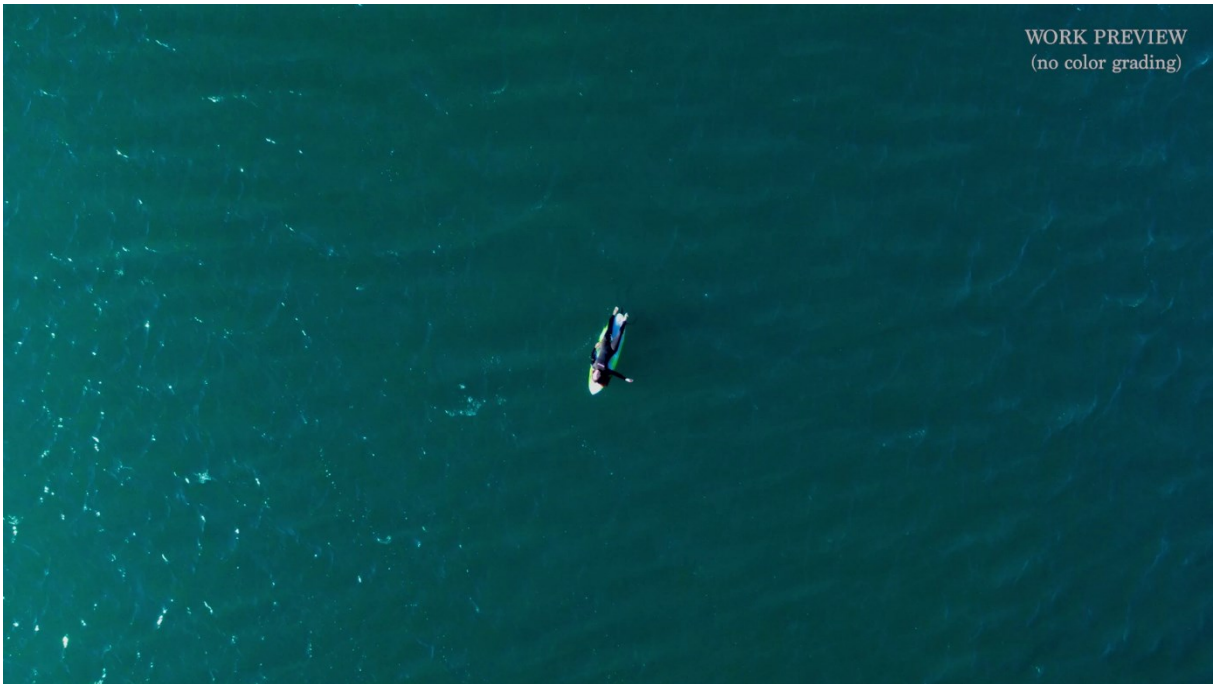
WORK PREVIEW
(no color grading)



WORK PREVIEW
(no color grading)



WORK PREVIEW
(no color grading)



WORK PREVIEW
(no color grading)

11. Fotografias de cena















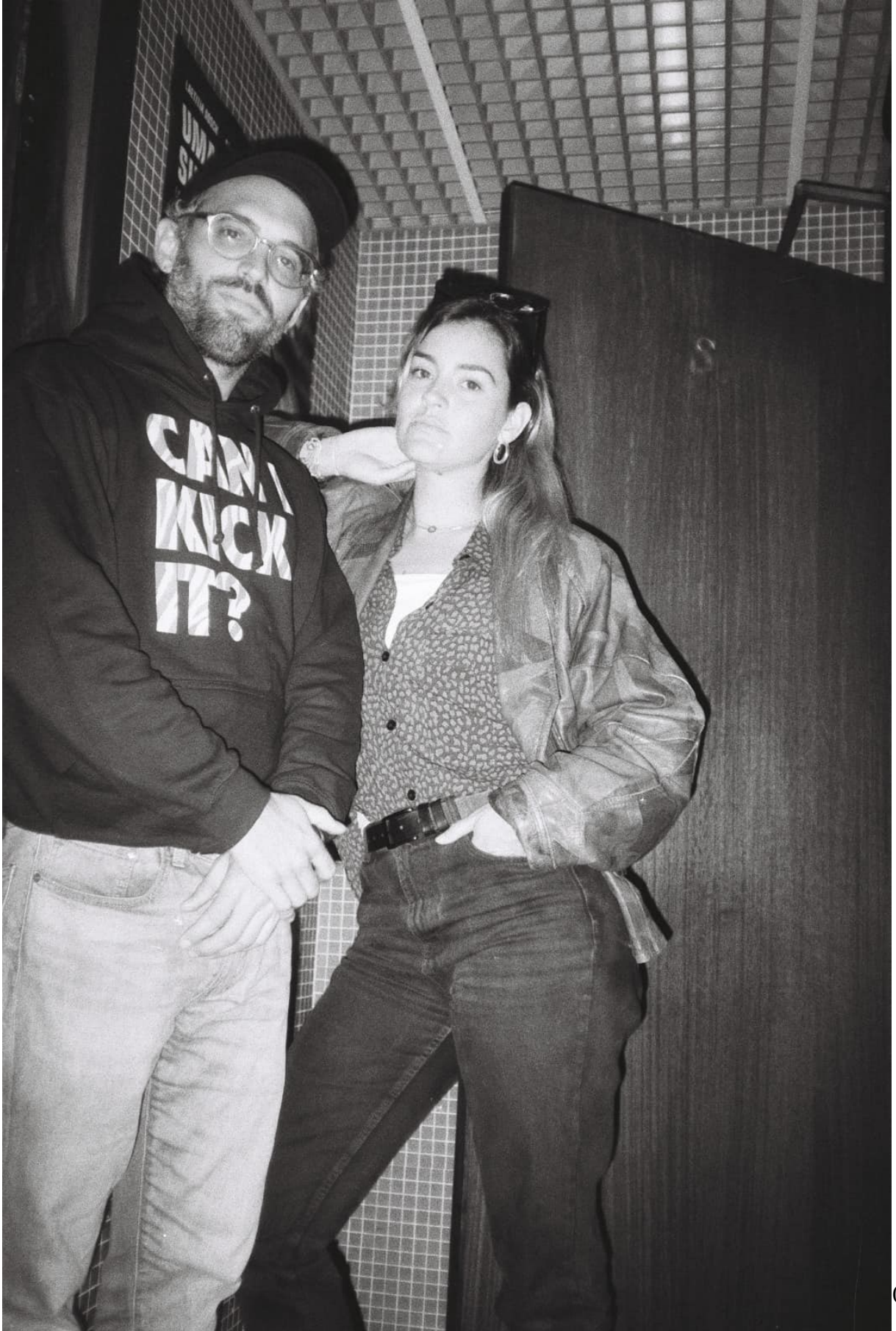












12. Guião

AS SOMBRAS DO PARQUE

Francisco Noronha

versão 8 Abril 2023

"É mais difícil sermos fiéis à nossa própria natureza do
que a combatermos"

(*La Collectionneuse*, Eric Rohmer, 1967)

DIA 1

CENA 1 - INT. - QUARTO CASA PEDRO - DIA

Vemos caído no chão um hoodie vermelho de homem com um símbolo branco à frente.

Na cama, PEDRO está por detrás de Teresa. Respiram ofegantemente e beijam-se carinhosamente na cara e no pescoço na cama depois de fazerem amor.

Pedro atira-se para trás na cama. Vemos agora apenas o rosto ofegante e suado de Teresa a olhar em frente. Teresa continua ofegante.

Pedro chama-a carinhosamente.

PEDRO

Anda para aqui. (pausa) Anda.

TIME CUT TO:

Teresa está deitada com a cabeça em cima do ombro de Pedro. Pedro faz festas a Teresa na cabeça, nos lábios, nos olhos.

TERESA

(de olhos fechados)

Não achas nada de estranho nas festas?

PEDRO

(pausa) Estranho? O quê?

TERESA

(pausa) Se tu fizeres festas a ti mesmo, não te sabe bem... As mesmas festas, no mesmo sítio, feitas por outra pessoa... já sabem bem... (pausa) Não é estranho isso?

PEDRO

(rindo-se)

Nunca pensei nisso... Mas acho que é normal.

TERESA

Normal? Não, não é! (pausa, ferra o lábio enquanto pensa) Se tu comeres uma coisa muito boa, sabe-te bem...(aproxima-se do ventre de Pedro). Se alguém te der essa coisa a comer, ou se te levar a casa a comida,



também te sabe bem. É igual. Não há diferença.

PEDRO

(rindo-se)

Oh. São coisas completamente diferentes.

TERESA

(rindo-se) Não, não são!

PEDRO

(rindo-se)

Claro que são. (pausa) Aliás, até tenho um exemplo...

TERESA

Oh. Que exemplo?

PEDRO

(pausa) Tocares-te sozinha. E depois alguém tocar-te a ti.

TERESA

(abrindo os olhos) Isso é que é diferente! Oh.

PEDRO

Não, não é. Porque tu toques-te é bom, mas se outra pessoa te tocar de uma maneira que tu gostas, é tão bom ou melhor do que tu sozinha. (pausa) Mas, na verdade, também pode ser... muito pior! (ri-se) Enquanto que é muito difícil que as festas feitas por outra pessoa... sejam piores do que as que fazemos a nós próprios.

TERESA

(rindo-se)

Oh!

Ficam os dois alguns segundos deitados. Pedro continua a fazer festas a Teresa.

TIME CUT TO:

Teresa e Pedro agarrados em concha. Pedro está por detrás de Teresa. Pedro abre os olhos, vira a cabeça.

PEDRO Estou cheio de fome.

Teresa sorri e não responde.

PEDRO

Ouvi st e . . .

TERESA

Hm hm...

Pedro e Teresa continuam deitados.

CENA 2 - INT. - COZINHA CASA PEDRO - DIA

Pedro, vestido com um fato de banho e de tronco nu, prepara o pequeno-almoço para os dois. Liga a rádio e ouve-se a CANÇÃO “I Was Checking Out She Was Checking In” (Don Covay).

Teresa, vestida de cuecas e com o hoodie vermelho de Pedro com um símbolo branco à frente, entra na cozinha e abraça-o por trás enquanto ele prepara as coisas.

TERESA

Que vais fazer para mim, hã? (pausa enquanto vê o que Pedro está a fazer) Mmm, que bom...

PEDRO

Vá, deixa-me acabar. Vai para a sala que eu já levo tudo.

TERESA

(vai para o lado de Pedro)

Não quero, só vou quando fores também.

Pedro vira a cabeça para trás e beija Teresa.



PEDRO

(olha para o hoodie e sorri)Fica-te bem. (pausa) Prova aí.

Teresa prova da colher e beija-o. Pedro pega no tabuleiro como pequeno-almoço. Antes de sair da cozinha, aumenta o volume da rádio para se ouvir a MÚSICA na sala.

CENA 3 - INT. - SALA CASA PEDRO - DIA

Teresa olha atentamente para o telemóvel, sem mexer nele. Pedro já acabou o pequeno almoço e lê um livro ("Um homem numa terra estranha", Heinlein).

Ouvimos este trecho da CANÇÃO em fundo, distante: "An all of a sudden another car / Pulled up on the parkin' lot / But I couldn't believe my eyes / 'Cause the woman that was sitting / In the front seat beside another dude / Turned out to be my old lady".

Teresa observa o ecrã. De repente, a sua expressão muda ligeiramente, o olhar fica intrigado e sério. Teresa aproxima mais o telemóvel do rosto.

INSERT: Vemos agora imagem da beachcam no telemóvel de Teresa, que ocupa todo o enquadramento. A praia está deserta e apenas estão alguns surfistas na água. Na imagem da beachcam, aparece agora um VULTO NEGRO de uma mulher, que deambula sozinha pela praia, aparentemente à procura de alguma coisa ou de alguém. Teresa coloca um dedo na imagem da beachcam ao lado do Vulto. De repente, a beachcam muda de posição e o Vulto desaparece da imagem.

Pedro pousa o livro. Espreguiça-se e observa Teresa.

PEDRO

Então? Que estás a fazer?

TERESA

(atenta ao telemóvel, não olha para Pedro)

Hm? Nada...

PEDRO Vais surfar?

Teresa não responde.



INSERT: Corte para a imagem da beachcam, que volta a ocupar todo o enquadramento. Beachcam volta à posição anterior mas o Vulto agora não aparece na imagem.

TERESA

Olha, acho que vou... Agora está bom e à tarde deve entrar vento. Não te importas?

Teresa levanta-se, sorridente, e senta-se no colo de Pedro. Beija-o.

PEDRO

A que horas voltas? Podíamos ir ao cinema à tarde, está aí um filme que já quero ver há muito tempo.

TERESA

Que filme é? (toca com um dedo no nariz de Pedro e beija-o) Sim, por mim vamos.

Teresa beija Pedro carinhosamente. Abraçam-se e caem os dois do sofá para o chão.

CENA 4 - EXT. - ESTACIONAMENTO PRAIA - DIA

Teresa está a acabar de vestir o fato de surf junto ao carro.

Antes de Teresa fechar a mala do carro, vêem-se na mala, amarradas, o saco de surf com o poncho, uma toalha de praia, um protector solar, havaianas, um boné, um par de sapatinhas e um par de luvas de boxe.

A caminho da praia, repara num carro estacionado e aproxima-se para olhar lá para dentro. No interior, está um manequim feminino sentado no banco de trás com o cinto posto.

CENA 5 - EXT. - PRAIA - DIA

Teresa está no mesmo sítio da praia em que havia visto o Vulto. Coloca uma câmara GoPro na prancha e a câmara fica virada para a praia. Enquanto faz exercícios de aquecimento, olha em redor da praia à procura de alguma coisa. Pega na prancha, vira a GoPro para si e caminha em direcção ao mar.



INSERT: Vemos agora a imagem da beachcam em todo o enquadramento, onde aparece Teresa a dirigir-se para o mar.

CENA 6 - EXT. - MAR - DIA

Teresa está deitada na prancha à espera de uma onda. No mar, apenas estão, além de Teresa, surfistas homens. Rema de um lado para o outro à procura de um pico melhor para apanhar a onda. Teresa apanha onda e surfa-a.

Volta a remar de volta para o pico para apanhar outra onda. Senta-se em cima da prancha e está serena, de olhos fechados enquanto apanha sol no rosto. Ouvimos o SOM DO MAR E DAS GAIVOTAS.

Passado um pouco, Teresa faz outra onda. Volta a remar em direcção do pico. Sai da prancha e dá um mergulho no mar tranquilamente. Senta-se na prancha, fica a apanhar sol no rosto e, de repente, levanta-se, vira-se para trás e olha fixamente para o areal deserto.

CENA 7 - EXT. - ESTACIONAMENTO PRAIA - DIA

Teresa está junto ao carro com o poncho vestido e o cabelo molhado a olhar para o telemóvel. Vemos agora o telemóvel na mão de Teresa e a imagem da beachcam, mas o areal continua deserto e o Vulto ausente. O telemóvel toca.

Enquanto fala ao telefone, Teresa observa o passadiço e repara, a uns metros de si, num conjunto de roupas de mulher caído no chão ao abandono. Aproxima-se e coloca-se de cócoras para ver mais de perto.

TERESA

(sorridente) Estou? Então?

(...)

TERESA

Saí agora.



Teresa pega numa écharpe preta, observa-a e volta a colocá-lano chão.

(...) TERESA

Vou vestir-me num instante e como qualquer coisa. O que é que estiveste a fazer?

CENA 8 - INT. - SALA CINEMA - DIA

Ouve-se o DIÁLOGO do filme "Le Bonheur" na cena em que o marido acorda sozinho no parque e procura por Thérèse mas nãoa encontra, até que chega perto do lago e ouve várias pessoas

em alvoroço a dizer que uma mulher se afogou na água.

Enquanto isso, vemos Um CASAL DE IDOSOS a dormir pachorrentamente em pleno filme. Vêm-se os clarões do filme nos seus rostos. Vemos agora Pedro descontraído a assistir ao filme, esparramado na cadeira. Teresa está de rosto sério, muito atenta, sentada contidamente.

CENA 9 - EXT. - RUA CINEMA - DIA

Pedro e Teresa estão no passeio junto à sala de cinema a vestir os casacos. Na parede do cinema vêem-se cartazes dos filmes em exibição. Teresa está de rosto apreensivo. Pegam os dois no telemóvel, em silêncio. Passado uns segundos, Pedro guarda o telemóvel no bolso.

Começam a caminhar ao longo do passeio com os cartazes de cinema em fundo.

PEDRO

Humpf...

Teresa não responde e mexe no telemóvel com um ar distante.

PEDRO

Não achaste?

TERESA

(aérea, demora a responder e olha para Pedro)

O quê?

PEDRO

O filme... Sei lá, é inverosímil isto tudo.

TERESA

O quê? A cena da morte?

PEDRO

Não. O próprio filme, todo o filme... não é?



TERESA (silêncio) Porquê?

Param de caminhar e continuam a falar junto da entrada de um edifício [porta secundária Batalha]. Saem várias pessoas do edifício, entre elas uma MULHER MAIS VELHA. A Mulher Mais Velha fica próxima deles e acende um cigarro.

PEDRO

Não estou a dizer que o filme tenha de ser realista mas... Não achaste estranha a coisa toda de ele estar apaixonado por duas pessoas?

TERESA

Ah. Talvez.

PEDRO

Nenhuma das mulheres ia aceitar que ele andasse com elas ao mesmo tempo...Muito menos a mulher com quem ele era casado.

TERESA

Não sei. A mulher aceitou quando ele lhe contou. No início, não, mas depois aceitou... (pausa) Sim, não acho impossível que ela possa ter compreendido o marido e aceitado...

PEDRO

(interrompe)

Aceitado? Ela não aceitou nada. Por isso é que se suicida depois.

TERESA

Hã? (pausa) Quem é que se suicida?

PEDRO

A mulher dele. Atirou-se ao lago.

TERESA

Ao lago? (pausa) Ah... Eu não entendi assim... Não acho que ela se tenha suicidado. (pausa) Acho que ela caiu ao lago e se afogou. Foi um acidente.

PEDRO

Não. O ponto é esse....! Ela suicida-se porque não aguenta. Quando primeiro ouve o marido, finge que aceita... Mas fica em choque. E depois de fazerem amor uma última vez... suicida-se.



TERESA

(silêncio, não responde)

PEDRO

Então porque é que ela morre? Assim de repente? Cai ao lago sem mais nem menos?

A Mulher Mais Velha aproxima-se.

MULHER MAIS VELHA

(sorridente)

Desculpem, estava aqui e acabei por ouvir...

Pedro sorri em sinal de cumprimento.

MULHER MAIS VELHA

(dirigindo-se a Pedro)

Disse que achava inverosímil o marido estar apaixonado por duas pessoas diferentes. Mas depois disse que nenhuma das mulheres ia aceitar que ele andasse com ambas ao mesmo tempo... São coisas diferentes, não acha?

PEDRO

(rindo-se)

Sim... É verdade, não tinha pensado nisso. Mas o que eu queria dizer é que...

MULHER MAIS VELHA

(interrompe)

Mas então porque é que achou...inverosímil?

PEDRO

Não sei... Eu acho que uma pessoa nunca está de facto apaixonada por duas pessoas ao mesmo tempo. Acho que não é possível.

MULHER MAIS VELHA

Ah... (pausa) Mas então a personagem está a... mentir?

PEDRO

A mentir? Como?

MULHER MAIS VELHA

A personagem, o marido, diz às duas mulheres que as ama, que está apaixonado genuinamente pelas duas.

PEDRO

Sim.

MULHER MAIS VELHA

Acha que ele quando diz isso não está a ser honesto? Que lhes está a mentir?

PEDRO

Não, não acho que ele esteja a mentir... (pausa)

MULHER MAIS VELHA

Que motivo teria ele para lhes mentir?

PEDRO

Não estou a dizer que ele mente, masse calhar a mulher... (pausa)

MULHER MAIS VELHA

(interrompe, sorrindo maternalmente)

Mas foi isso que disse... Que não é... verosímil. É porque não acredita naquilo que a personagem sente.

PEDRO

(sorrindo) Sim, talvez.

MULHER MAIS VELHA

(novamente sorrindo)

Mas nesse caso não acredita no próprio filme.

Teresa olha, com ar atento e curioso, para Pedro. Mulher Mais Velha olha para Teresa e sorri, e esta devolve o olhar.

PEDRO

(atrapalhado, mas sorrindo)

Não é isso... Eu acho que ele, o marido, ao sentir algo por uma nova pessoa, neste caso a amante, a sua atenção, o seu desejo, vão alterar-se. Transferem-se para uma nova pessoa. Essa pessoa tende a apagar a anterior.

MULHER MAIS VELHA

Ah! Compreendo. Então... No fundo, está a dizer que o amor funciona sempre numa lógica de sucessão?

PEDRO

Sim, penso que sim... (pausa) Mas toda a leveza do filme não bate certo...

Acontece tudo sem grandes dramas... Mesmo na cena final, quando ele conta à mulher...

TERESA

(interrompe)

Talvez seja essa a intenção.

MULHER MAIS VELHA

(sorrindo) Talvez.

CENA 10 - INT. - WC CINEMA - DIA

Vemos a água da torneira a cair nas mãos de Teresa. Teresa passa água pelo rosto enquanto se olha e arranja em frente ao espelho. O seu rosto está angustiado.

CENA 11 - EXT. - RUA CINEMA - DIA

Pedro está ao telefone. Teresa chega e Pedro desliga a chamada. Teresa está de rosto apreensivo, mas Pedro não reparava.

TERESA



E agora? Onde vamos?

PEDRO

Eu combinei com a minha mãe passar lá agora e depois jantar com ela... Não te importas?

TERESA

Sim, claro.

PEDRO

Ah, a minha mãe disse que já encontrou aquele livro que lhe tinhas pedido.

TERESA

Qual livro?

PEDRO

Aquele de que falaram quando jantámos lá... Não me lembro do nome.

TERESA

Ah, sim, o "Jardim do"... Já sei... Que querida, agradece-lhe. Depois traz-mo então.

Pedro abraça e beija Teresa carinhosamente. Vemos o rosto de Teresa de olhos fechados, mais aliviado, pousado no ombro de Pedro.

CENA 12 - EXT. - RUA - DIA

Teresa caminha na rua em direcção a um café e repara, no caminho, numa RAPARIGA SENTADA sozinha no chão da rua, encostada a uma parede, a apanhar sol com um ar satisfeito, enquanto os transeuntes passam por ela. Para e observa-a momentaneamente, e depois retoma o passo.

CENA 13 - INT. - CAFÉ - DIA

Teresa está sentada num café com vista para a rua. Em cima da mesa estão pousados o portátil e



um copo. Liga o portátil à câmara GoPro para ver as imagens da sessão de surf dessa manhã.

Enquanto vê as imagens, Teresa repara que, no momento em que deixou a câmara sem querer a gravar enquanto estava a aquecer, aparece, ao longe, o Vulto que tinha visto primeiramente na beachcam mas que não encontrara na praia.

Vemos agora a imagem da GoPro no computador, onde aparece, fugidamente, o Vulto. Teresa puxa a imagem para atrás várias vezes para tentar perceber do quê/de quem se trata.

O seu rosto fica apreensivo e assustado, mas também curioso.

O telemóvel toca. Teresa atende e, enquanto fala, observa um GRUPO DE CRIANÇAS em fila indiana, acompanhadas pelas educadoras de infância, com batas da escola e as mãos dadas, a passarem no passeio à sua frente.

TERESA

Estou? Então?

(...)

Ah, boa. Sim, eu vou aí ter.

(...)

TERESA

Até logo.

Teresa desliga o telefone e continua a observar o Grupo de Crianças, que depois desaparece do enquadramento.

Teresa fica a observar e depois começa a arrumar as coisas.

Um rapaz aproxima-se da mesa e dirige-se a Teresa.

RAPAZ

Desculpa... tu andaste em Biologia?

TERESA



(estranhando a interpelação) Sim... Porquê?

RAPAZ

Ah... E fazias teatro na faculdade, não fazias?

TERESA

(mais descontraída)

Sim!

RAPAZ

Ah, bem me parecia! Eu vi um espectáculo contigo... Eu estava em Matemática.

TERESA

Ah, sim. Qual espectáculo? Fiz vários.

Teresa levanta-se e pega na mochila.

RAPAZ

Não me lembro bem, já foi há algum tempo, mas acho que era qualquer coisa

"Living"... Gostei muito na altura.

"Living", é possível?

TERESA

(rindo-se)

Ah, sim, sim... "Design for Living".

(pausa) Olha, tenho de ir pagando.

CENA 14 - EXT. - RUA CAFÉ - DIA

Rapaz e Teresa saem do café e caminham pela rua até pararemem frente a uma parede do café.

RAPAZ

Continuas a fazer teatro?

TERESA

Sim... Fiz um espectáculo para aíhá... meio ano.

RAPAZ

Mas estás a fazer teatro?

TERESA

Não, não. Gostava muito... Mas não dá.Sou bióloga na mesma, faço investigação. Mas continuei a fazer teatro desde a faculdade... Sempre queconsigo.

RAPAZ

Ah! E tens tempo para tudo?

TERESA

(rindo-se) E ainda surfo! Sim, acho que tenho... Mesmo trabalhando, tinhade continuar a fazer as coisas de que

gost o.

RAPAZ

Sim. A maioria do pessoal que estudoucomigo... Parece que deixou de ter interesses. É estranho como pessoas que antes eram tão apaixonadas por certas coisas deixam de o ser.

TERESA

Sem dúvida... (sorrindo) Mas será quena realidade eram assim tão apaixonadas?

RAPAZ



Pois. Tu surfas há muito tempo?

TERESA

(sorrindo)

Sim, desde miúda... Olha, tenho de ir.

RAPAZ

Ok! Erm... E se fôssemos beber um copoum dia destes? Podíamos combinar...

TERESA

(interrompe, gentilmente esorrindo)

Erm... Não vai dar, desculpa.

RAPAZ

(rindo-se)

Na boa. Tenho pena, mas... Na boa,claro.

Teresa sorri e vai embora. Rapaz fica mais uns segundos epega no telemóvel. Guarda o telemóvel, sai e agora vemos opasseio apenas com transeuntes a passarem.

CENA 15 - INT. - CASA RUI - NOITE

Teresa caminha no corredor do prédio em direcção à porta doapartamento de Rui. Ouvimos um RUÍDO DE FUNDO de pessoas afalarem.

Teresa prepara-se para tocar na campanhia do apartamento de Rui mas não o faz. Antes de tocar, fica a ouvir a conversa deum casal que está à porta do apartamento no andar de cima. Ocasal conversa em tom baixo.

RAPARIGA 1 (O.S.)

Não tem que ver com estar bem ou mal.Já te disse isto antes... Simplesmentetambém gosto de estar em minha casa com as minhas coisas. Uma coisa não tem nada que ver com a outra. (pausa)Mas olha, podemos falar disto amanhã?Quero ir para casa, já é tarde...

RAPARIGA 2 (O.S.)



Então vamos estar sempre assim?

RAPARIGA 1 (O.S.)

(cansada)

Não sei... (pausa) Porque é que estás a pensar nisso? Porque é que isto é importante agora?

Teresa toca à campainha de Rui. Enquanto espera que Rui lhe abra a porta, continua a ouvir a conversa do casal.

RAPARIGA 2 (O.S.)

(baixando o tom depois de ouvir a campainha de Rui a tocar)

Fala mais baixo... (pausa e muda de tom, mais doce) Porque quero perceber exactamente isto... (pausa) Para mim, é estranho que hoje não te apeteça dormir cá, só isso. Ou que vá haver mais vezes em que não te apeteça.

RAPARIGA 1 (O.S.)

(pausa) A sério, não é nada de mais... Já falámos disto antes... Olha, não interessa discutir isto a esta hora... Para já estamos assim e estamos bem, não vamos complicar. Eu acho que...

Rui abre a porta com um sorriso enorme enquanto conversa ao telefone. Rui gesticula para que ela entre na sala e que vem já.

CENA 16 - INT. - CASA RUI - NOITE

Teresa pousa o casaco e a mochila e caminha até à varanda. Para momentaneamente e mexe na hangboard presa na ombreira da porta da varanda. O telemóvel toca. Teresa atende e vai para a varanda falar.

TERESA

Telefonaste? Desculpa, só vi agora.(...)

TERESA

(rosto contraído)

Amanhã queria mesmo fazer um dianteiro no mar... Hoje não estava grande coisa.

Teresa caminha ao longo da varanda, aparecendo e desaparecendo do enquadramento entre as

janelas e o pilar que as separa.

(...)

TERESA

Sim, sim. Só estou mesmo a precisar de relaxar.

Rui entra na sala e senta-se no sofá à espera de Teresa. Teresa olha momentaneamente para ele da varanda.

(...) TERESA

Deixa-me ver como vou estar. Se estiver muito cansada, se calhar depois vou para casa e até durmo umbocado...

(...) TERESA

Sim... Eu digo. Até já.

Teresa desliga a chamada e vai ter com Rui ao sofá. Quando este a vai abraçar, ela atira-o para o sofá e vai para cima dele. Abraçam-se e beijam-se carinhosamente no sofá.

Rui está deitado de barriga para cima e Teresa sentada em cima dele.

RUI

(sorridente)

Então? Estava ao telefone... Onde é que andaste?

Rui puxa-a para baixo pelo braço, mas Teresa, sorrindo, afasta o braço e mantém-se em cima.

TERESA

Estive a surfar de manhã. (beija-o) Depois fui ao cinema.

RUI

Foi bom?

TERESA

Sim... Mas era um pouco estranho.

RUI



(pausa) O que é que era estranho?

TERESA

O filme.

RUI

(sorrindo levemente)

Ah. Estava a falar do mar, se tinha corrido bem o surf.

TERESA

Ah. Sim, sim... Não estava nada de especial, mas ainda fiz umas. Soube bem.

Teresa baixa-se e beija Rui apaixonadamente. Levanta-se ligeiramente e fica a olhar para ele com o cabelo em cima do seu rosto. Levanta-se novamente.

TERESA

(sorrindo, desafiadora) E tu? Estavas à minha espera?

RUI

(sorrindo)

Acordei tarde hoje, estava exausto... Que filme foste ver?

TERESA

(pausa) Era sobre um homem que é casado com uma mulher, têm dois filhos, são felizes... Mas depois um dia ele apaixonou-se por outra mulher.

RUI

(sorrindo) E deixa a mulher?

TERESA

Não. A questão é essa... Ele não deixa a mulher.

RUI

Não? Então? A outra fica como amante?

TERESA



Não. Ele mantém as duas relações porque está apaixonado pelas duas mulheres. Não muda nada.

RUI

Mantém? Mas... Ele diz à primeira mulher?

TERESA

Não, à primeira mulher não diz, mas a outra que ele conheceu sabe que ele é casado.

RUI

E está bem com isso?

TERESA

Sim. Ela sabe isso desde o início... E nunca lhe pede que termine ou que vá viver com ele. (pausa) Mas falam sobre o assunto e ele explica-lhe que ama as duas, que a relação que tem com a mulher não muda a deles os dois.

(silêncio, Teresa pensa) Ele é feliz nas duas relações, estás a perceber? Não deixa nenhuma das mulheres porque não sente necessidade.

RUI

(pausa) Mas e depois? Ele conta à mulher ou não?

TERESA

(ligeiramente impaciente) Conta. No final do filme, ele conta à mulher. Ela no início reage mal, quer dizer, não é mal, mas fica triste, confusa, não compreende... Mas continuam a conversar e ela acaba por ficar bem. Ou pelo menos fica naquele momento.

RUI

Sim. E acaba assim? (pausa) Elas conhecem-se?

TERESA

Não... Eles nessa cena estão num parque, ele e a primeira mulher, e acabam por fazer amor... Depois adormecem e, quando ele acorda, está sozinho. (pausa) Vai à procura dela e percebe está toda a gente em alvoroço no parque porque uma mulher afogou-se e morreu. É ela.

RUI

A mulher dele?

TERESA

Sim.

RUI

Mas como? Como é que se afogou?

TERESA

Caiu sem querer ao lago e afogou-se.(pausa) Ou então suicidou-se... Eu acho que caiu, que foi um acidente.

Rui fica silencioso e pensativo. Teresa sai de cima de Rui esenta-se. Rui continua deitado.

TERESA

O que é que tu achas? Que se suicidou ou que caiu?

RUI

Não sei... Acho que qualquer uma delas é possível... (pausa).

Rui levanta-se. Ficam os dois sentados no sofá e Rui, sorridente, aproxima-se para a beijar.

TERESA

(afastando Rui ligeiramente)

Mas porque é que achas que ela se poderia suicidar?

RUI

Não sei... (pausa) Eu acho que a questão principal do filme... Não sei se é possível, mas acho que sim... (pausa) Que um casal, duas pessoas que se amam, podem sempre falar... E se chegarem a soluções diferentes, não sei... (pausa) Acho que pode funcionar.

TERESA

(olhar surpreendido mas tom contido)

Achas?



RUI

Sim... Claro que deve ser sempre complicado...

TERESA

(interrompe)

Já tiveste alguma relação assim? Ou em que pensaram em experimentar?

RUI

Não... Mas sei lá... Acho que é normal alguém que, mesmo namorando e estando bem numa relação, possa sentir-se arrebatado. Se calhar até apaixonar-se.

TERESA

(ar subitamente irritado/magoado) Isso já te aconteceu?

RUI

O quê?

TERESA

Estares numa relação e apaixonares-te por outra pessoa?

RUI

Não... Apaixonar, não. Mas acho que pode acontecer, não é?

Teresa não responde. Faz-se um breve silêncio. Rui aproxima-se de Teresa, tenta abraçá-la e acariciá-la.

RUI

Então? Hã?

Teresa não responde. Rui volta a abraçá-la e Teresa não o afasta mas também não corresponde. Agora vemos a varanda como mar ao fundo.

CENA 17 - INT. - CASA RUI - NOITE

Teresa e Rui dormem em concha na cama, estando Teresa por detrás dele.

TIME CUT TO:

Teresa Senta-se na cama e pega no telemóvel que está na mesinha de cabeceira. Rui dorme ao seu lado. Teresa abre a beachcam e vemos, no telemóvel que segura na mão, o Vulto avaguar na praia, a qual se encontra mal iluminada pelos candeeiros do passadiço. O rosto de Teresa fica apreensivo.

DIA 2

CENA 18 - INT. - CASA RUI - DIA

Teresa, com o fato já vestido e uma t-shirt por cima, está sentada no carro e pega no telemóvel para ver a beachcam. Na imagem da beachcam, aparece o mar e depois a câmara roda para a marginal.

INSERT: Vemos a imagem da beachcam a ocupar todo o enquadramento. De repente, aparecem um homem e uma mulher abraçados a beijarem-se. O homem veste um hoodie vermelho comum símbolo branco à frente.

Agora vemos o rosto de Teresa, que fica confusa e nervosa, suspeitando, pela roupa do rapaz, que se possa tratar de Pedro.

INSERT: A beachcam, que agora ocupa todo o enquadramento, muda de posição e o casal desaparece do enquadramento.

Agora vemos o rosto de Teresa, impaciente, a aguardar que a beachcam volte novamente à posição.

INSERT: A beachcam ocupa todo o enquadramento e faz todos os planos da praia até voltar à posição original. Quando volta, Teresa vê novamente o casal. Casal levanta-se e sai da imagem. Beachcam roda novamente. Teresa dá um murro no volante.

CENA 19 - EXT. - RUA PRAIA - DIA

Teresa chega ao local na praia onde tinha visto o casal no telemóvel e não encontra ninguém. Fica a observar o local, que permanece deserto. Teresa está com o rosto carregado.

CENA 20 - EXT. - MAR - DIA

Teresa tenta apanhar uma onda mas falha e enrola-se na onda. Rema para outro pico e, depois de apanhar a onda, escorrega um pé na prancha e cai. Teresa vem à tona e dá um murro na prancha.

CENA 21 - EXT. - RUA PRAIA - DIA

Teresa está sentada no carro vestida e com o rosto pesado. Pega no telemóvel e liga a Rui. Enquanto conversa com Rui, observa, no paredão à sua frente, um CASAL QUE ESTÁ SENTADO com um CÃO.

Vemos o casal a brincar com o cão.

TERESA

Então? Onde estás?

RUI (OFF)

Em casa... Já foste surfar?

TERESA

Sim.

RUI (OFF)

Então? Estava bom?

TERESA

Está estranho... Na câmara parecia uma coisa, mas aqui está outra. Não dá para perceber...

RUI (OFF)

Mas soube bem?

Uma mulher de óculos de sol passa pelo casal e para junto ao cão, ficando a fazer-lhe festas enquanto conversa com o casal.

TERESA

Mais ou menos... Mas paciência.

RUI (OFF)

Estás com uma voz.

Mulher que está a fazer festas ao cão vai embora e atravessa a rua. Teresa vê a mulher e percebe ser a Mulher Mais Velha. Fica surpreendida e distrai-se momentaneamente do telefone.

Teresa não responde a Rui e continua a observar a mulher ir-se embora.

RUI (OFF)

Teresa?

TERESA

(pausa) Não sei, não estou muito bem hoje.

RUI (OFF)

Ah. Mas dormiste bem?

TERESA

Nem por isso... Acordei muito cedo.

RUI (OFF)

Eu percebi. Sonhaste outra vez?

TERESA

Nem sei... (pausa)

Agora vemos o rosto de Teresa, que se debruça sobre o volante.

TERESA

Acho que vou descansar um bocadinho... Depois vou aí ter.

RUI (OFF)



Sim. Podemos ir jantar a algum lado sete apetecer.

TERESA

Isso depois vê-se. Tu o que vais fazer?

RUI (OFF)

Daqui a bocado vou almoçar com o meu pai, o meu irmão também vai. Mas depois volto para casa, podes vir quando quiseres.

TERESA

Eles estão bem?

RUI (OFF)

Sim. Quero ir lá, já não estou com eles há algum tempo.

TERESA

(mais animada)

Manda-lhes um beijinho meu então.

Casal levanta-se e vai-se embora. O cão fica sozinho no paredão.

Teresa levanta-se do volante. Agora vemos novamente o seu rosto, momentaneamente determinado.

TERESA

Olha... Eu logo passo aí e tu desces.

RUI

Onde queres ir?

TERESA

Depois vês.

Teresa arranca o carro, abre o tejadilho e coloca uma mão defora. Agora vemos o céu através do tejadilho enquanto o carro se desloca.



CENA 22 - INT. - QUARTO HOTEL - NOITE

Teresa e Rui estão na cama a fazer amor. Teresa, em cima de Rui, tem um orgasmo.

TIME CUT TO:

Rui está deitado ao lado de Teresa com a cabeça no seu ombro. Teresa observa Rui e afaga-lhe a cabeça, o nariz, os olhos, os lábios.

CENA 23 - INT. - CARRO TERESA - NOITE

Teresa e Rui estão a sair de carro do parque de estacionamento do hotel quando passa por eles, em sentido contrário, outro carro que se prepara para entrar. No interior do carro, está um casal. Teresa olha para o homem no interior do carro que está a conduzir e que veste um hoodie vermelho com um símbolo branco à frente.

CENA 24 - INT. - CARRO TERESA - NOITE

Teresa está com o rosto angustiado e frágil enquanto conduz. A rádio está ligada e começa a tocar a CANÇÃO "I Was Checking Out She Was Checking In". Ouvimos o trecho "But I couldn't believe my eyes / 'Cause the woman that was sitting / In the front seat beside another dude / Turned out to be my old lady".

Teresa para o carro no semáforo vermelho. Rui, sentado no lugar de condutor, está com a cabeça encostada à janela a olhar para fora. Teresa pega no telemóvel e vemos uma mensagem de Pedro.

INSERT: "Entao? Foste surfar? Nao disseste nda. Vou agr casa miguel, falamos a seguir? Olha ele disse para irmos no prox fds p casa dos pais dele. Era fixe. Falamos a seguir, ateja"

O rosto de Teresa descomprime e esta coloca a MÚSICA mais alto.

Teresa pega no telemóvel novamente e vê a beachcam. No telemóvel nas mãos de Teresa, vemos o Vulto na praia com um lanterna.



O semáforo muda para verde. Teresa arranca e o seu rosto agora está determinado.

TERESA

Preciso de passar na praia só um instante.

RUI

Na praia? Agora?

TERESA

Preciso de ir lá ver uma coisa. É rápido.

RUI

Han? Mas porquê?

TERESA

Explico-te a seguir, ok? Nem tens desair do carro.

CENA 25 - EXT. - PRAIA - NOITE

Teresa caminha rapidamente pelo areal entre as cercas de madeira até que para e fica a observar algo. Enquanto observa, liga a Pedro. Pedro não atende a chamada. Teresa volta a insistir.

TERESA

Estou? Então?

(...)

Vemos agora no areal o Vulto com a lanterna a caminhar.

TERESA (O.S.)

Sim, tudo bem. Desculpa, esqueci-me...Estive no mar.



(...)

TERESA (O.S.)

Sim. Olha uma coisa... (pausa) Vemos agora o rosto determinado de Teresa.

TERESA

(assertiva)

A mulher do filme não se suicidou.(...)

TERESA

(insistente)

O filme que fomos ver ontem. A mulher dele, com quem ele era casado, ela não se suicidou.

(...) TERESA

Por nada, lembrei-me. (pausa) Foi um acidente, ela não se quis matar. Tenho certeza.

(...) TERESA

Sim. Olha, podes vir ter comigo à praia?

(...) TERESA

Eu depois explico-te. Vem cá ter.

(...)

TERESA

Está tudo bem, só preciso que venhas aqui agora. Faz-me esse favor.

Vemos agora o areal onde está o Vulto com a lanterna, parado. Teresa aparece no areal e caminha em direcção ao Vulto.

Quando se encontra com o Vulto, este desaparece. Agora apenas vemos Teresa e a lanterna acesa caída no chão. Teresa olha para a lanterna e, após uns segundos, pega nela. Olha na direcção da câmara e do parque de estacionamento da praia atrás de si ao mesmo tempo que aponta a lanterna (para o parque a para a câmara).

CENA 26 - EXT. - MAR - DIA

Vemos espuma e as correntes revoltas no mar. Teresa vem à tona da água. Está aflita e fica a respirar ofegantemente durante alguns segundos. Procura a prancha e agarra-se a ela para recuperar a respiração.

Agora vemos Teresa tranquilamente deitada em cima da prancha de barriga para cima a apanhar sol.