



Isabel Batista Brazinha

E=MZZ² MON AMOUR

DO ARGUMENTO À MONTAGEM

Trabalho de Projeto do Mestrado em Estudos Artísticos, especialização em Estudos
Fílmicos e da Imagem, orientado pela Professora Doutora Marta Teixeira Anacleto,
apresentado ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

outubro de 2020

FACULDADE DE LETRAS

E=MZZ² MON AMOUR DO ARGUMENTO À MONTAGEM

Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Trabalho de Projeto
Título	E=mzz² Mon Amour
Subtítulo	Do argumento à montagem
Autor/a	Isabel Batista Brazinha
Orientador/a(s)	Professora Doutora Maria Marta Dias Teixeira da Costa Anacleto
Júri	Presidente: Doutor Paulo Eugénio Estudante Dias Moreira Vogais: 1. Doutor Sérgio Emanuel Dias Branco 2. Doutor Maria Marta Dias Teixeira da Costa Anacleto
Identificação do Curso	2º Ciclo em Estudos Artísticos
Área científica	Artes
Data da defesa	17-12-2020
Classificação	18 valores

RESUMO

E=mzz² Mon Amour

A curta-metragem ficcional “E= mzz² Mon Amour”, produzida e realizada em Coimbra, narra a estória de Luzia que conhece Márcia que também conhece Leonardo. Estes encontros fortuitos vão fazer a sua vida quotidiana descambar numa transgressão, ácido-picante, do que se pensa que se é ao que se pode ser, na sua sinopse. Sob a aparência de um drama erótico-romântico, uma metavoz questiona as relações de poder nos campos: privado e público, a representação social fílmica como agente de mudança e a doença psiquiátrica.

A escrita do argumento partiu do poema “Silêncio”. Revestiu-se de *Eidos*, essência, de outra linguagem: a de narrar uma estória mediante imagens fílmicas O argumento foi estruturado de acordo com uma prosa dramática, onde uma personagem moderna, determinante da intriga, revelar-se-ia um anti-herói em três partes: Evento externo ou interno, Superação, Resolução. A caracterização das personagens encontrou fundamento na contra estratégia do preconceito dominante através de um olhar dentro do olhar da representação, proposta por Stuart Hall.

A observação e meta-análise do material fílmico e dos resultados da montagem orientaram a construção da montagem. Os trabalhos teórico-práticos de Artavazd Pelechian e Walter Murch, entendidos como de a partir da prática, observar, teorizar e comparar, justificam a opção por esta abordagem intuitiva.

A análise comparada do argumento com a montagem mostrou homologias e heterologias narrativas, indicativas, de acordo com a definição de Carlos Reis, de uma adaptação intermediática psíquica, genética e recompositiva.

Palavras-chave:

Curta-metragem, Ficção, Argumento, Montagem, Narrativa

ABSTRACT

E=mzz2 Mon Amour

The fictional short film “E = mzz2 Mon Amour”, produced and realized in Coimbra, tells the story of Luzia who knows Márcia who also knows Leonardo. These random encounters will make her everyday life fall into a sweet acid and spicy subversion, and question the limits of her existence, in its synopsis. Under the guise of an erotic-romantic drama, a metavoice questions the power relations in the private and public fields, filmic social representation as an agent of change and psychiatric illness.

The script was written based on the poem *Silêncio*. It dresses on an *Eidos*, the essence of another language, that of narrating a story through filmic images. The argument was structured according to dramatic prose, where a modern character, determinant of intrigue, would prove to be an antihero in three parties: External or internal event, Overcoming, Resolution. The characterization follows on the counterstrategy of dominant prejudice through an eye into the eye of representation, by Stuart Hall.

The construction of the montage follows the observation and meta-analysis of the filmic material and the results of the montage. The theoretical and practical works of Artavazd Pelechian and Walter Murch shows how practice can lead to theory .and justify the option of an intuitive approach.

The comparative analysis of the argument with the montage showed indicative narrative homologies and heterologies, according to Carlos Reis’s definition, of an intermediate psychic, genetic and recompositive adaptation.

Keywords:

Short-film, Fiction, Screenplay, Edition, Narrative

ÍNDICE

Parte I - E=mzz² Mon Amour

Nota introdutória	1
Produção	2
Pós-Produção	4
Filme: E=mzz ² Mon Amour	5

Parte II - Da geração como materialização

Escrita do argumento	6
Silêncio	7
Rastilho	9
E=mzz ² Mon Amour	11
Construção da montagem	25
Introdução Teórica	25
Prática	26

Parte III - Da palavra ao filme

Argumento vs. Montagem	32
Análise narrativa comparada	39

Adaptação / Conclusão 41

Bibliografia 43

Anexos 45

E=mzz2 Mon Amour

Nota introdutória-

“Onde procurar Ideias? ... Um Poema.”
Uma Obsessão? Uma Necessidade

O poema Silêncio foi escrito para Mark Zuckerberg, em dia de tempestade. Revestiu-se de *Eidos*, essência, de outra linguagem: a de narrar uma estória.

Chamou-se “Rastilho”, num primeiro argumento, de lembrar David Lynch.

Mantendo uma atmosfera onírica, a trama foi dramatizada, caracterizada nas suas personagens, nas suas acções e nos eventos que lhes vão sucedendo.

“E= mzz2 Mon Amour” narra a estória de Luzia que conhece Márcia que também conhece Leonardo. Estes encontros fortuitos vão fazer a sua vida quotidiana descambar numa transgressão, ácido-picante, do que se pensa que se é ao que se pode ser, na sua sinopse.

Sob a aparência de um drama erótico-romântico, composto de estilos artísticos diversos, tais como o expressionismo, o surrealismo e o neorealismo, uma metavoz questiona as relações entre o poder e a representação social fílmica, nos limites do privado e do público, no que diz respeito a preconceitos relativos a situações estigmatizadas e estigmatizantes tais como o género, a sexualidade, a raça e a doença psiquiátrica.

Fiz este filme para perguntar: quem é o mau da fita? Os meus lamentos, não me interessa assim tanto a resposta. Fiz este filme para colocar questões.

Num primeiro tempo, o presente trabalho apresenta uma memória descritiva dos passos que conduziram à concretização da curta-metragem “E= mzz2 Mon Amour”, desde a sua produção e pós-produção aos processos criativos do argumento e da montagem enquanto geradores de narrativa. Num segundo tempo, foi realizada uma análise comparativa, cena a cena, do argumento e da montagem, no que concerne à narratividade de cada meio, o escrito e o fílmico, e às implicações mediáticas inerentes. Os resultados foram interpretados à luz da classificação do diálogo intermediário de adaptação, definida por Carlos Reis (Reis, C., 2018, pp 28-25).

De acordo com Sérgio Dias Branco (Dias Branco, S., 2015, pp 58-78) a experiência cinematográfica difere do pensamento relativo a esta. Assim, a linguagem literária utilizada para analisar um filme interfere com o conhecimento complementar que temos dele, como visível nas abordagens de David Bordwell, que perspectiva o filme desde o ponto de vista da produção, ou de Daniel Frampton, que se coloca do ponto de vista da recepção. No contexto deste trabalho, o discurso e o campo semântico adoptados serão adaptados ao processo fílmico descrito ou analisado, mantendo um sentido de osmose intermédica.

Produção

Este projecto representa a concretização do argumento, cuja escrita foi iniciada em dezembro de 2016, no âmbito do curso prático de cinema Cinemalogia, na sua sexta edição pelos Caminhos do Cinema Português — Associação de Artes Cinematográficas de Coimbra.

A orientação foi de Simão Cayatte, actor, argumentista e realizador, nomeadamente, da curta-metragem “A Menina” (Portugal – 2016), entre outras obras.

A ideia de conciliar a conclusão do Mestrado em Estudos Artísticos, para o qual se propõe este projecto, refletido no presente filme, memória e ensaio /estudo de caso, com a conclusão do argumento, suporte instável e transitório, brotou e alimentou-se de clorofila.

Contactei o Paulo Branco. Esse não lê argumentos. Fiquei a saber. Entre um: “Não tens a determinação para o fazer.” e um: “Faz com o que tens.” Optei. Segura na minha Lumix GH5, nas suas lentes variadas e no apoio do Centro de Estudos Cinematográficos, no que diz respeito a equipamento de gravação de som e algumas luzes de jardim. Na falta de Luz Led (mais leve, regulável, de menor consumo energético), foi contactado a Divisão de comunicação da UC, na Casa da Caldeiras, que não considerou, nem o protocolo com o Cinemalogia, nem o facto de o projecto estar integrado num Mestrado em Estudos Artísticos. O Escola Superior de Educação de Coimbra não emprestava material. Foi-me informado por uma colega que o Colégio das Artes, também não.

O pontapé de saída para a produção deste filme foi dado a partir de uma pequena e firme equipa: uma amiga actriz e produtora, Daniela Proença, uma amiga dada as artes e a figuração, Joana Val do Rio, a qual ainda se disponibilizou na ocupação explosiva da sua casa, e um director de fotografia, António Godinho, pensador, vindo directamente dos subterrâneos cavernosos da Escola Fílmica Dinamarquês e do Cinemalogia.

De uma animação a um filme: Actores! Encontrar actores disponíveis para filmar o argumento durante cinco dias em Coimbra, armada em produtora, com os seguintes anexos: Argumento, Nota de intenção do realizador junto da fundação GDA (Gestão de Direitos de Autores), Cronograma, Mapa de Filmagem e Lista de equipamento.

Contactou-se os actores potenciais, abriu-se casting, audições, ensaiou-se, no Teatro de Bolso dos Estudantes da Universidade de Coimbra.

As actrizes, para cada personagem, foram reveladas durante o Casting que ocorreu durante a produção de Horizonte Artificial, outra produção do Cinemalogia onde participei enquanto formanda de Direcção de Actores e Assistente de realização. O actor desvelou-se através de um contacto do Teatro de Estudantes da Universidade de Coimbra. Teosson Chau juntou-se assim a Marta Dias Nogueira e Sofia Coelho, os quais foram formados na Escola Superior de Educação de Coimbra.

Por entre as fotografias, *storyboard* e notas que acompanharam as visitas de *Repérage*, foi sendo contactado outros potenciais interessados na participação da filmagem, *ad bono*, com refeições, considerando a ausência de apoios de produção para além do equipamento técnico e de recursos humanos dedicados à arte. Assim se juntou a equipa, o perfeccionista maquilhador e açougueiro Marcelo Leitão que conheci no módulo de caracterização do Cinemalogia 6 e com experiência em figurinos, na área do Teatro. Francisco Hamilton Babu, do qual me recordava as pinturas vistas no Salão Brazil e a participação conjunta num projecto de requalificação urbanística, juntou se à Arte e “as formigas migrantes”.

Som e apoio à Produção continuavam uma preocupação. José Lucas, curioso da Imagem e do Som, e Adara Miller, estudante em Estudos Artísticos da U.C.¹, indicada pelo L.I.P.A², mostraram-se disponíveis para apoiar na produção.

Vários contactos e Som.... Quando cai Buga Lopes do céu, disponível na sua ocupada agenda, pela intermediação da santa Cláudia Bonina, a qual tinha acabado de participar como produtora numa curta-metragem, filmada em Águeda. Buga Lopes, perchista de profissão (“A Espia”, “Pedro e Inês”), entre outros ofícios musicais e de produção, assumiu a direcção de som. A Escola da Noite disponibilizou microfones de lapela, o Círculo de Iniciação ao Teatro da Academia de Coimbra, os cortinados.

A ausência de anotador e mais alguém para produção, fez-se sentir, assim como a de apoios por parte do S.A.S.U.C.³, em relação as refeições.

Começamos a filmar no domingo seguinte. Cena 1 Take 1 Plano 1.

¹ Universidade de Coimbra

² Laboratório de Investigação e Práticas Artísticas

³ Serviços de Acção Social da Universidade de Coimbra

Pós-Produção

Os cinco dias de filmagens resultaram em 286 GB, cerca de 5 horas de vídeos (4K Cinematic V 8bits), as quais teriam de se resumir a uma curta-metragem, isso é, a um filme com duração inferior a uma hora, embora o processo de distribuição possa mostrar discrepâncias em relação a esta bitola.

O primeiro visionamento integral, com as respectivas anotações de cena e sincronização, terminou no dia 21 de outubro. Este procedimento inicial foientrecortado por filmagens em falta, a parte documental do filme foi obtida *a posteriori*, e pela participação no XXV Festival dos Caminhos Portugueses, enquanto produtora e figurinista de spots publicitários e fotógrafa.

A partir daí, foi necessário resolver pendências remanescentes das filmagens.

Relativamente ao som, houve necessidade de recorrer a dobragens à distância, em tempos de Covid, e de procurar, interrompendo o processo, um novo profissional responsável pela mixagem e masterização de som e pela música. O Sérgio Costa, músico multi-instrumentista, disponibilizou-se para compor a piano, versões de “Tempelhof” de Yann Tiersen, “Que o amor não me engana” de José Afonso e “*Ne me quitte pas*” de Jacques Brel. Entretanto, Buga Lopes mostrou novamente ter disponibilidade para a masterização do som e para musicar canções cantadas por Deborah Hyde.

Relativamente à imagem, as discrepâncias de continuidade entre planos e a intromissão da equipa nas cenas, as falhas de *raccords*, isto é, a visibilidade involuntária dos cortes, foram resolvidas mediante montagem e máscaras; as discrepâncias de luzes em meios interiores, pelo recurso a um colorista profissional, registado no Cineguia: Herman Delgado.

Relativamente à qualidade de representação dos actores, recorreu-se ao corte e a readaptação das intenções mediante as necessidades do diálogo remanescente.

O cartaz do filme, assim como o filme dentro do filme, foram concebidos no contexto da Unidade Curricular de Práticas de Arte Contemporâneas, leccionada pelos professores António Olaio e José Maçãs de Carvalho (Colégio das Artes – Universidade de Coimbra).

O cartaz (70x100cm) partiu da ideia de “Revolução” e do construtivismo russo cuja inspiração foi reflectida nos materiais e nas técnicas usadas: tecidos, linhas, guache e colagem, pichagem, plano horizontal de trabalho. A fotografia e a manipulação digital rudimentar com Photoshop CS6, mantendo a democracia da técnica, trouxeram o conflito entre as materialidades cruas e referentes e as virtuais e futuristas, traduzidas numa nave espacial impulsionada pelo grito: “E=mzZ² Mon Amour”, para fora de campo.

O resultado é desconcertante, perdido entre dois tempos: o estilo dadaísta, lembrando a artista Hannah Hoch, as suas cores baças e pastéis e um amor cândido, de cores vivas, primárias ou laranja e verde, de um afro-futurismo gritado para o espaço, ao som de Sun Ra:

“Nuclear war, if we push that button, your ass gotta go”

(Sun Ra Arkestra - *A Fireside Chat with Lucifer*, 1983)

O vídeo (<https://youtu.be/MNZ2usUPsGg>) partiu do tema da reclusão e/ou da sua superação, dando campo aberto a outros lugares, o da televisão e outros olhares, os do pensamento e do arquivo. A cena final do filme serviu de base para a construção temporal e temática do vídeo, de uma linha de espera para uma explosão destrutiva.

As fontes foram múltiplas, desde fotografias e vídeos “caseiros”, alguns filmados em tempo de estado de emergência, a excertos de filmes e fotografias recolhidos na sustentação da memória. O caminho de uma formiga pelas sombras de um limoeiro deu de cara com um documentário americano de 1959 sobre prevenção rodoviária, de ruído televisivo, realçando o humor irónico e negro da cena.

A linha de pesquisa seguiu a ideia de uma sátira aos meios de comunicação sociais, tirando partido da ideia de saturação destrutiva do sentido das imagens de Susan Sontag e da primeira memória de uma guerra televisada: a Guerra do Golfo. A pesquisa no Archive.net e no Google ramificou-se na memória de fotografias alusivas a segunda guerra mundial e a situações de fronteira: enclausuramento e “choque” de culturas.

O som das formigas provém de um Casio S38, um insecto em duas notas.

Os acidentes ocorreram por acaso, as fronteiras foram escolhidas.

Qual tentativa de reconstruir a Torre de Babel, e na óptica de uma divulgação globalizante através a língua, que pode ser vista como uma arma enquanto conhecimento, foi necessária a legendagem. Omer Strass, desempregado temporariamente do teatro, procurava num anúncio de Facebook vender fotografias e, tendo experiência prévia, legendar. Os diálogos foram traduzidos para inglês por Diogo Rivers, com revisão de Daniel Afrin, que traduziu para russo, de Omer Strass que traduziu para hebraico e por Isabel Brazinha, que traduziu para Francês. Martina Matozzi, italiana radicada em Portugal, aficionada das palavras, traduziu para Italiano. Alejandro Gerard, argentino radicada em Portugal, músico e gerente, traduziu para Espanhol, Ahmed Abd El Nasser, egípcio, estudante da Faculdade de Letras de Lisboa, para árabe.

Filme. “E=mzz² Mon Amour”

Eis o **Filme** de 22 min resultante: “E=mzz² Mon Amour”.

Ligação para o filme (compressão Wide 480 – 700 MB): <https://youtu.be/tPuyTOvu1Tg>

Da geração como materialização

Escrita do Argumento

O argumento foi redigido no CeltX^R. Este programa informático fornece uma pré-formatação dos elementos técnicos que compõe um guião: cabeçalho com descrição sumária de cena, acção, personagem, diálogo, parêntesis, transição, *shot* e texto.

Indicações cinematográficas como transições, entre cenas ou planos, e *shot*, isto é, indicação do plano, fazem parte da escrita do guião e mostram a sua especificidade, a de conduzir a um filme. “O papel do argumentista é esse: adaptar a narrativa [literária] a matéria fílmica” escreve Paul Bonitzer, em “A imagem narra” (Carrière e Bonitzer, 1990, p. 91). Não se trata apenas de narrar uma estória. O guião é ainda um objecto de comunicação técnico.

Bergman refere que o mais difícil na hora de escrever um guião, é conseguir transpor e fazer entender o que ele pretende aos restantes profissionais.

“O argumento é uma base técnica extremamente imperfeita, para a rotação de um filme.”⁴

(Bergman, 1959, p.48)

[tradução livre da autora]

Acoplada a esta redação, seguindo os conselhos de David Lynch, dei livre curso à imaginação, escrevinhando em esquinas de café: Casa das Caldeiras, Quebra-Costas, Galeria Santa Clara, Esplanada do Académico. A ouvir Aphex Twin – “Selected Ambient Works” e trilhas sonoras de Tangerine Dream de filmes como “Sorcerer”, no quarto do fundo, por entre participações em peças de teatro, dança, aulas de canto e de bateria.

“Começa o mais frequentemente por movimentos embrionários muito ténues, um detalhe insignificante, indefinido: uma reflexão improvisada, uma mudança brusca numa frase, um acontecimento obscuro, mas cativante [...] notas musicais, um raio luminoso na rua. [...Assemelha-se] á um fio cintilante, colorido, que emerge das profundezas do inconsciente.”⁵

(Bergman, 1959, p.45)

[tradução livre da autora]

“E=mzz² Mon Amour” nasceu de um poema cuja aura ainda se revela no filme e que apresento a seguir.

⁴ “le scénario est une base technique fort imparfaite pour tourner un film.” (Bergman, 1959, p.48)

⁵ “Le script souvent prend naissance à partir d'un détail insignifiant, mal défini: une réflexion formulée à l'improviste ou un brusque changement dans la phrase, un événement obscur mais séduisant, sans rapport précis avec la situation qui vous occupe. Ce peuvent être quelques notes de musique, un rayon de lumière en travers de la rue. [...] à un fil brillamment coloré émergeant des profondeurs de l'inconscient.” (Bergman, 1959, p.45)

silêncio

silêncio vomitado
 a ecoar
 orgasmos múltiplos
 nas asas de um tira-olhos
 em tempos borboleta

oh! estamos a falar de Paixão
 épica.
 un-for-geo-table
 no seu acto sacrificial:
 e-ti-mo-lo-gi-ca-mente
 obrigatório

objectivo cumprido
 psico-dopa-choque
 fácil.
 digo eficiente:
 molhados de déjà vus concretos
 que não querem admitir cadelas

poesia pó é é é ria
 símbolos secretos
 alados!
 de um deus inatingível
 na sua segurança de uno
 intocável

viagem ao centro da terra:
 a menina tem de crescer
 na dor é que está o ganho
 e cuidado com os rebuçados
 tem o sabor da maçã

o refúgio na sensibilidade dos acasos
 transformado em supermercado
 | de | unidade | cultural |

catedrais teimosas
 de compreensão vera
 - único pé onde dançar -

a procura das memórias
 essenciais
 na lentidão do tempo
 pleno
 o baloiçar
 no oceano
 materno e surdo
 de alguma
 universo
 alidade
 basal

silêncio

João César Monteiro dirá numa autoentrevista, após ter filmado Sofia que:

“[A] poesia não é filmável e não adianta persegui-la. O que é filmável é sempre outra coisa que pode ou não ter uma qualidade poética.”

(dos Santos, 1969)⁶

A poesia não está no sinal, como ele aqui demonstra ironicamente: a poesia está na impossibilidade de ser filmada.

Não se tratou aqui de transpor, por um jogo hermenêutico, a palavra para a imagem. O poema é o assumir de uma posição vulnerável, coloca lá, à distância da página, de um filme, do lado de fora. A escolha do poema é uma procura de autenticidade, algo próximo da desrazão, do reptiliano hipotálamo-hipofisário, um id em devir de emersão.

Jean Giraud (Moebius) falaria em exploração de território.⁷ Jean Pierre Melville dizia que o primeiro filme tem de ser escrito com sangue.⁸ Com uma gota de humor negro (por favor!) e de paroxismo dramático. Gilles Deleuze falaria em criação e invenção.⁹

⁶ Em: O Tempo e o Modo, nº 69/70, de março/abril/1969. Publicado no livro: Morituri te Salutant. Edição & etc, Nov. 1974.

⁷ “Ce renouvellement devient horizontal, il m’oblige à faire du sur-place sur un territoire déjà exploré.”
<https://www.actuabd.com/Jean-Giraud-Moebius-2-3-A-mon-age-le-dessin-est-une-lutte-a-mort-contre-la-deliqescence-et-la-deconstruction>

⁸ Jean-Pierre Melville - interview (1970) <https://www.youtube.com/watch?v=Avz45nU-AJg> [1’42’’]

⁹ Gilles Deleuze on Cinema: What is the Creative Act (1987) https://www.youtube.com/watch?v=a_hifamdISs&t=1935s [8’26’’]

Rastilho

A partir daqui o processo alterou-se. Orientada para Simão Cayatte, o poema era assunto de intermediação para uma prosa dramática, considerando uma personagem moderna, determinante da intriga, um herói inventado em três partes: Evento externo ou interno, Superação e Resolução (Mamet, 1998, p.8). Contar uma história de não-ditos à volta de uma fogueira.

O argumento teve com primeiro nome “Rastilho”. Uma heroína de nome Luzia conhece Sérgio que conhece Ricardo. Numa atmosfera fantasmagórica de espera ritmada, Luzia leva, figurativamente, dois estalos de Sérgio, até acordar na cena onírica inicial.

A incoerência dos diálogos, entendida num sentido psicológico, tal bombas emocionais numa conversa banal, permitiu, nesta primeira versão do argumento em si, caracterizar personagens complexas numa teia dramática romântica e absurda, assim como instalar um ambiente entre o onírico-futurismo e o realismo da paisagem.

As reacções de estranheza a sua recepção na sala de aula, juntaram-se a este recém-nascido prematuro, atribuindo-lhe outro sopro. Escreve-se um argumento para outros. Não se é refém destes outros, procura-se algo em comum, uma dádiva, uma troca.

“Balançando ora para uma situação intrincada, ora, para a maior simplicidade. Tendo em conta que eu não crio uma obra para o meu próprio prazer ou para o de uma pequena elite, mas para o grande público, o segundo imperativo leva frequentemente o dele. Tempos a tempos opto pelo primeiro e a experiência mostrou-me que o espectador, longe de ser expectável, é capaz de seguir o criador numa via onde o modo de progressão é directamente incongruente com a lógica corrente.”

(Bergman, 1959, p.48)¹⁰

[tradução livre da autora]

¹⁰ “Penchant tantôt pour une situation très embrouillée, tantôt pour la simplicité la plus totale. Comme je ne prétends pas œuvrer uniquement pour mon bon plaisir ou celui de quelques happy few, mais pour le grand public, je ne dois pas perdre de vue les exigences de ce public. Parfois je me risque à quelque alternative audacieuse, et il a été prouvé que les spectateurs sont capables d'apprécier les développements les plus subtils et les plus compliqués.” (Bergman, 1959, p.48)

Não foi somente a recepção da sala de aula que levou às alterações ao argumento que se seguiram. A responsabilidade social inerente a um meio de expressão e comunicação, o meio fílmico, que possui a capacidade de ser divulgado em vasta escala, ao grande público, incumbia um desenvolvimento orientado para o outro, como expresso na nota de realização destinada a obter financiamento para os actores, antes de perceber que o limite mínimo de orçamento para que haja financiamento por parte da Fundação Gestão dos Direitos dos Artistas fosse de 15 000 euros:.

“Quis, com a multiplicidade de outros aqui dentro, mais do que um exorcismo lírico, quis imprimir na estória, um sentimento de responsabilidade social, algo que vai para além do Eu, a caminho do Nós. “O nosso dever falar” escrevia Mário Cesariny. Uma responsabilidade social que envolve um Nós, mas ainda cada Um, na sua capacidade de agir perante e dentro do Mundo, no seu dever de respeito de si próprio e dos outros.”

(Brazinha, 2019, p 1)¹¹

Neste ponto do processo, não se procurou a simplicidade, mas a introdução de perspectivas diferentes e o desenvolvimento de temas explicitamente colectivos, num argumento que conceda, ainda, a possibilidade de narrar uma estória, produzida e realizada num filme: uma curta-metragem de ficção, de enredo dramático, filmada em Coimbra, e de baixo orçamento.

¹¹ Cf. Anexo - A

E=mzz2 Mon Amour

Stuart Hall, que juntou a sociologia aos estudos culturais, trazendo a representação do gênero e da raça para o centro do debate, expõe diferentes contra estratégias, práticas, de representação no sentido de contrariar o preconceito dominante, uma delas sendo:

“Através do olhar da representação

A terceira contra estratégia reside dentro das complexidades e ambivalências da representação em si e tenta contestá-la desde o interior. Está mais preocupada com a forma da representação racial do que apresentar um novo conteúdo. Aceita e trabalha com a mudança, com o carácter instável do sentido e entra, por assim dizer, numa luta pela representação, reconhecendo que, uma vez que o significado nunca pode ser definitivamente fixado, nunca pode haver qualquer vitória final.”

(Hall, 1997, p. 275)

Outras estratégias avaliadas, como reverter o estereótipo ou introduzir imagens positivas no lugar de negativas, não deixam de manter um estereótipo. Entender a representação com algo em mutação, não fixa o seu significado, mas questiona-o. É o que o argumento pretendeu fazer aqui, decompor o preconceito dentro do preconceito. Para além da caracterização social (raça, gênero), fundamento para se questionar este tipo de estereótipo, a intriga construída pretendeu-se tendencialmente perturbadora, isto é, composta de acontecimentos divergentes do expectável ou da norma: uma mulher atraída por mulheres e por homens, violência no namoro entre mulheres, um agressor que se revela ternurento, o jogo do real com o surreal como despiste da realidade.

O meio fílmico surge como propício a esta problemática, por se tratar de um meio onde a única forma de olhar é acreditar sem acreditar, isto é, uma ideia feita, em confronto constante com uma realidade aparente em movimento e mudança, tal como é a vida, tal como é o Cinema na sua potência em criar mundos e criar memórias.

O cinema é poder hipnótico de sedução. A máquina de lavar, à frente da qual se põe a criancinha. O cinema é, nas palavras pouco amadas de Lynch, o “inventar um mundo, uma experiência que a gente não pode ter a menos de ver o filme” (Lynch, 2007, p.17). É um mundo habitável a distância de uma quarta parede. É uma ilusão que vaticina, legitima a emoção. Quando a razão crítica pausa, um mundo que se vive através do corpo como se de um sonho se tratasse.

“Não me esqueço, claro, que o filme, permite de fazer emergir em mundos até aqui desconhecidos, em realidades superiores ao nosso real. É urgente para a indústria do filme, geralmente tão em baixo, de produzir sonhos distintivos, jogos leves e picantes, de deixar entrelaçar-se e chamar-se associações venenosas, de soprar de belas bolas de sabão.”¹²

(Bergman, 1959, p.49) [tradução livre da autora]

¹² “Evidemment, je n'oublie pas que le film permet de faire surgir des mondes préalablement inconnus, des réalités dépassant toute réalité.

Il est d'une grande importance pour notre industrie si mal en point de produire des rêves rares, des fantaisies légères, des paradoxes venimeux comme le serpent, des bulles étincelantes et multicolores.”

Nesta procura de responsabilidade social, ao som dos Rita Mitsouko (“*Les Histoires d’A.*”), de Nina Simone (“*You’ ll never walk alone*”), Irving Berlin (“*How deep is the ocean*”) e David Bowie (“*Black Star*”), The Dresden Dolls (“*Delilah*”), outros temas se foram juntando aos inicialmente formados: doença mental, conflito amoroso em fundo de papel de parede futurista de rede social. O conflito amoroso ramificou-se num debate sobre relações abusivas. Leu-se o artigo “A face oculta da violência doméstica” sobre violência doméstica no masculino: “Em 2015, uma em quatro vítimas de violência doméstica foi um homem”. (Carvalho, 2016)¹³ Neste contexto, a violência conjugal já não é praticada por homens ou por mulheres, é exercida contra homens e mulheres, isto é, é violência. Outro exemplo de violência praticada dentro do casal, no feminino, será o do monólogo teatral, satírico, “Os Malefícios do tabaco” de Anton Chekov.¹⁴ Dir-se-ia, em jeito de gracejo, que o primeiro feminista foi um homem. O machismo é definido como “Comportamento ou linha de pensamento segundo a qual o homem domina socialmente a mulher e lhe nega os mesmos direitos e prerrogativas.”¹⁵, sugerindo um potencial preconceito, a violência doméstica é praticada por homens contra as mulheres, num sistema instalado de sujeição e de representação desta¹⁶. Este modo de representação, tendo em consideração a relação entre representação e identificação social fundamentada por Stuart Hall (Hall, 1997), levaria a uma estigmatização tanto do homem como da mulher e a subnotificação de casos vistos como indecorosos¹⁰.

Veio à tona a tema do preconceito e da representação, o que trocou as voltas à caracterização das personagens e à intriga. Não se tratava de representar uma estatística, mas um herói anti-herói: alguém que poderia ser qualquer um, colocado numa situação aparentemente banal, de encontros e desencontros, e que passa a viver algo de extraordinário. À semelhança de Vitalina Varela, de Pedro Costa (Portugal, Cabo Verde - 2019), não se tratava de retratar um estudo de caso, mas o fragmento da vida de alguém com o que ele tem de particular.

Luzia (loira, caucasiana, 39 anos) conhece Márcia (27 anos, preta, cabelo rapado) que conhece Leonardo (21, preto). Um drama romântico-onírico, lembrando as personagens e o enredo dos filmes inseridos nos “Seis Contos Morais” de Eric Rohmer (França, 1963-1972), mas onde os comportamentos já não são de fácil categorização social, sem deixarem de ser categorizáveis. Onde as aparências deixam de formar uma opinião ideológica firmada sobre os próprios medos e passam a ser construídos sobre a história e a intriga daquela presença.

Do Rastilho, saiu um “E=mzz² Mon Amour”!!!, a título de Eureka pop-dadaísta. Uma imagem, um nome, muitas vezes é o primeiro contacto. “Ou Estranha-se ou Entranha-se” dirá Fernando Pessoa na curta metragem “Como Fernando Pessoa Salvou Portugal” realizado por Eugene Green (Portugal, 2018), o Fernando Pessoa que descobriu a América.

¹³ Miguel Carvalho. A face oculta da violência doméstica. Visão (17/11/2016)

<https://visao.sapo.pt/atualidade/sociedade/2016-11-17-a-face-oculta-da-violencia-domestica/>

¹⁴ Chekov, Anton. Peças em Um Acto. Lisboa: Relógio d’Água, 2018

¹⁵ "machismo" em: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/machismo>

¹⁶ Pesquisa google scholar: “machismo violência doméstica” e “violência doméstica”

https://scholar.google.pt/scholar?q=machismo+violencia+domestica&hl=pt-PT&as_sdt=0&as_vis=1&oi=scholart
https://scholar.google.pt/scholar?start=10&q=+violencia+domestica&hl=pt-PT&as_sdt=0,5&as_vis=1

O título é de leitura internacional, uma fórmula física, já leiga, intrigante no “zz”. Um “Mon Amour”, marca francesa do romantismo incondicional, simultaneamente distintiva e anónima de tantas as referências, uma língua diplomática: o francês, foi ainda escolhido por questionar a aplicação da ciência. $E=mc^2$ não inventou a bomba atómica, a sua aplicação para fins militares é que sim.

Luzia, a santa que preferiu tirar os olhos a olhar para as atrocidades, é trocadilho de uma luz no passado. Ficou Márcia pela etimologia, Mars, deus romano da guerra, e Leonardo, o inventor de máquinas voadoras e a conotação com o Renascimento. As personagens definiram-se, numa primeira aproximação, pelo nome.

A curta metragem não oferece grande espaço para o desenvolvimento de personagens complexas. As personagens foram sendo definidas pelos diálogos e pela relação entre elas e com o meio, o espaço confinado da cena: o canto da casa de banho, o autocarro, a cama, a ponte.

Os diálogos entre Luzia e Márcia, de linguagem corrente, pontilhados de segundos sentidos, de teatralidade poética e ironia, foram construídos de forma a criar relações de força entre elas, até o momento auge do estalo, onde tudo bascula.

“Surge o rosto impávido de Leonardo” – relembra o argumento, apresentando-o como alguém indiferente perante o desmaio de Luzia e até, ameaçador, no decorrer dos gestos descritos. O ambiente ameniza-se com o diálogo cândido e brincalhão que se estabelece entre eles.

Luzia, Márcia, Leonardo: ninguém se safa num filme *noir*. Didascálias a modos de “emoji”, vão dando indicações às actrizes num cómico show, assim como olhares tímidos. Luzia, melancólica, tímida, passo decidido, quando se trata de autonomia, encontra Márcia, atrevida, desconfiada, segura dela até nunca.

Leonardo, qual *Deus ex machina*, é o narrador que, em troca de omnisciência, se disponibiliza para cada perspectiva, a de actor, a de narrador, a de espectador, a de Luzia, a de Márcia, a de Leonardo.

Os ambientes criados são alternadamente expressionistas do pensamento da personagem de Luzia: “céu enevoado e alaranjado”, “segundo, a corrente de água por baixo dos seus pés” e do narrador heterodiegético: “Na penumbra do quarto”, “Sob a luz branca do holofote da entrada”. O surrealismo da primeira e última cena foi realçado pela troca do espectro de luz, do calor dos Infravermelhos para a acidez dos Ultravioletas.

Os espaços interiores e exteriores alternam e acompanham o ritmo da intimidade das cenas.

“uma espuma vermelho-escuro que percorre o seu pescoço, até alastrar-se ao seu vestido azul eléctrico brilhante onde vai deixando uma mancha vermelho-aroxeada, tal uma rosa difusa que desabrocha sobre o seu peito.”

[E=mzz² Mon Amour p.1]

Esta imagem tirada do argumento, não desenvolve a intriga e poder-se-á tornar supérflua, no contexto de um guião de comunicação técnica. No entanto, transmite uma aura de fascinação causada pelo contraste entre a cor sanguina e a beleza de uma rosa difusa.

“A escrita dos argumentos deve com efeito ser concisa, tão enxuta, tão densa quanto possível, e não aguenta os meandros estilísticos da “literatura”, deve, no entanto, ser evocadora, e carregar-se de afeto e emoção sempre que for preciso”

(Carrière e Bonitzer, 1990, p. 95)

Com já foi referido em relação ao papel da personagem, o enredo tinha a pretensão de não ser clássico, o que trouxe uma infracção de ordem temporal para a trama. Um jogo de espelhos onde um pesadelo parece real e uma realidade parece um sonho. Era esse o objectivo. Trocou-se a volta ao tempo, do início para voltar a um início, atribuindo ao montador o papel de narrador onisciente, o qual, como já se sugere no argumento, irá usar um flashback.

“um argumentista já é o primeiro montador de um filme”
(Carrière e Bonitzer, 1990, p. 59)

No filme “O Rei Dança” (Gérard Corbiau, 2000), o fim do enredo é parcialmente descoberto, como introdução à narrativa dos acontecimentos que levaram a aquele fim. Em “Pulp Fiction” (1994), Quentin Tarentino brinca com blocos de espaço tempo, de modo que a cronologia do enredo perde o seu interesse narrativo. As personagens adquirem todo o protagonismo do enredo.

Na versão final do guião “E=mzz² Mon amour”, Luzia está em convulsão na casa de banho; Luzia conhece Márcia; Márcia morre; Luzia está inconsciente na casa de banho, Leonardo aparece.

A analepse acima esquematizada, deixa entender que o narrador onisciente, aqui, o argumentista, explicita os acontecimentos que levaram Luzia a aquele momento inicial e final. Ou estará Luzia a sonhar o encontro com Márcia e o enredo linear? Ficar-se-á por uma analepse hipotética.

Outro tipo de salto temporal, que não o da narração de uma memória, é o da elipse, isto é, a supressão de um lapso temporal, portanto, dos acontecimentos que nele ocorreram. (Reis, 2018, p102) O argumento recorre a ela nos finais de cenas, os quais, neste caso, são abruptos: uma janela a bater, um carro do lixo a passar no fundo da rua, como se cada cena fosse um fim em si ou o relato entrasse em ruptura pelo lapso temporal, indicando, implicitamente, aqueles eventos truncados como determinantes de uma continuidade.

O tempo diegético é feito principalmente de dias. As noites afiguram-se rupturas claras. Está de noite, na última vez que se vê Luzia e Márcia juntas. A noite onírica contrasta com o realismo das descrições diurnas.

Argumento: E=mzz2 Mon Amour

1 INT. QUARTO DE BANHO - NOITE

(ECRÃ NEGRO)

A luz vermelha acende-se.

No recanto do chão da casa de banho, desfalecida, Luzia (loira, caucasiana, 39 anos), de boca e olhos esborratados, convulsiona entalada entre a banheira e a sanita.

(ECRÃ NEGRO)

O corpo de L., agora estático, mantém-se no mesmo lugar.

Ao seu lado, no chão, jaz uma embalagem vazia de chocolate.

No espelho, encontra-se escrito a pasta de dentes a palavra: HUMANO?

Ouve -se um som estridente que vai aumentando e modulando-se exponencialmente. Surge uma barata num canto da sala.

O corpo imóvel dá agora início a uma onda, qual um insecto a querer escapar-se lhe pelos poros, que parte da sua jugular e segue um fuga impossível, embatendo em espasmos contra a pele à medida que vai procurando as extremidades, numa dança hipnótica e combativa que se resigna, para deixar novamente o corpo estancado.

A porta sob o lavatório encontra-se escancarada. Medicamentos, diversos produtos de higiene e beleza encontram-se revoltos no chão, como se tivesse passado por lá uma tempestade psíquica.

Da boca de L., regurgita uma espuma vermelho-escuro que percorre o seu pescoço, até alastrar-se ao seu vestido azul eléctrico brilhante onde vai deixando uma mancha vermelho-aroxeada, tal uma rosa difusa que desabrocha sobre o seu peito.

(ECRÃ NEGRO)

2 EXT. PARAGEM DE AUTOCARRO - DIA

(TRAVELLING EXTERNO AO AUTOCARRO COMO REFLEXO DE UM QUOTIDIANO - MATINAL- EM ONE SHOT)

A janela do autocarro reflecte o olhar absorto de Luzia, que deixou por um momento de dar atenção ao livro que mantém aberto sobre os seus joelhos.

O autocarro para. L. fecha o livro.

Do autocarro vazio, sai Luzia vestida casualmente, calças azuis e sobretudo azul. L. arruma o livro de bolso dentro da mala, tira os auscultadores e põe-os. Espera que o autocarro arranque, atravessa na passadeira e continua a andar rasando os muros.

Um gato preto passa furtivamente. L. para, olha para ele e continua a andar.

A montra de uma agência de viagem mostra os últimos destinos paradisíacos cercados de corações vermelhos a anunciar a próxima São Valentim.

O gato preto para mais a frente. L. baixa-se para o acariciar.

Luzia continua a andar.

No fundo de um beco, o sem-abrigo habitual, encontra-se sentado nas escadas que vão dar ao beco do Pátio da Inquisição. A sua volta, uns pombos bicam o chão. Incomodado pela presença, lança-lhe um olhar desconfiado que se vai tornando jocoso à medida que a reconhece das moedas que pontualmente lhe vai cravando. L. apressa o passo e responde-lhe com um sorriso constrangido.

Luzia continua o seu percurso ao longo da Avenida, ladeada por uma correnteza de platanos cujas folhas vão tamisando e irisando a luz do sol matinal.

Do outro lado da rua, Márcia (27 anos, negra, cabelo rapado), calças justas de ganga, um bomber e botas a condizer, de cor preta, parada junta à estrada, ao lado de um saco de lona à abarrotar de bugigangas diversas, olha atentamente o seu telemóvel enquanto vai rolando o polegar pelo ecrã. Sentindo-se observada, vira-se, os seus olhos cruzem-se com os de Luzia, a qual lhe responde com um aceno.

Luzia atravessa a estrada a correr.

LUZIA
Olá, eu conheço-te, não te conheço?

MÁRCIA
Provavelmente de outra vida
(sorriso)

LUZIA
Ah! Ah!

És o Márcia, a amiga do Leonardo!?
Estivemos juntos naquele bar, o Odd no
outro dia.

MÁRCIA
Agora que falas nisso, Luzia, não é? No
escuro?
(risos)

LUZIA
A minha mãe tem medo dele (piscar
de olho)

Luzia tira um maço do bolso e oferece o maço a Márcia.

LUZIA
Queres um cigarro?

MÁRCIA
Não, obrigado, acabei de fumar.

Márcia põe a mão ao bolso e tende-lhe um isqueiro branco com
uma estrela roxa. Luzia acende o cigarro.

LUZIA
Nunca te vi por cá.

Se te apetecer um dia desses, passa ali. Ali, estás a ver aquela loja, logo à esquina?

(Loja Engenharia Atómica - Loja de reparações electro-domésticas)

Ofereço-te um B 52! Estou a brincar, ofereço te um café.

MÁRCIA
Com que então reparações? De todo o género?
(riso)

Talvez venha a precisar...
(piscar de olho)

Luzia responde-lhe com um olhar cúmplice, que embora , prontamente, baixa e um sorriso tímido.

Aparece um táxi, Márcia acena-lhe apressadamente. Entre o colocar o saco no táxi e uma despedida furtiva do olhar, M. tropeça numa pedra da calçada. Luzia ri-se.

3 INT. QUARTO DA CASA DE LUZIA - DIA

Na penumbra do quarto, Luzia, nua, sentada na cama, ao lado de Márcia, brinca com as sombras que vai criando com as mãos na parede.

LUZIA
Olhá aí um morcego!

MÁRCIA
E eu sou uma mosca! És mesmo criancinha!

LUZIA
Tu não és uma mosca. És uma chata.

L. puxa de um cigarro e aconchega a sua cabeça na barriga de M. Dos bafos profundos que vai dando no cigarro, liberta-se um fumo branco espesso que vai serpenteando.

LUZIA

Já pensaste que de acordo com o direito canónico, nós nunca poderíamos ser uma só carne? (risos)

MARCIA

O que é tu queres dizer com isso?

LUZIA

Oh! Nada demais, somente a pensar no que se pode entender por casamento, por fusão. E sobre os moralismos que ainda temos que aturar...

MARCIA

Mas já podemos casar, há progressos, não?

LUZIA

Casar para quê, não preciso do reconhecimento dos outros para me sentir ligada a ti, para fundir em ti! até que a dor nós separa! (risos)

MARCIA

A dor!? Tonta! a Morte!

O vento faz bater umas das portadas da janela do quarto.

4 INT. CORREDOR E COZINHA DA CASA DE LUZIA - DIA

Luzia chega a casa, dependura o casaco na entrada. A sua cadelinha Madonna vem cumprimentá-la. Ela agacha-se, faz-lhe umas festinhas e segue-a até a cozinha, onde coloca mais uns croquetes na sua tigela. Inspecciona a tigela da água, repara na falta dela. Pega nela e encha-a de água antes de voltar a colocá-la no lugar. Põe água a aquecer para um chá e dirige-se até a sala de estar através do corredor.

5 INT. SALA DA CASA DE LUZIA - DIA

Márcia encontra-se sentada na cadeira do escritório e olha para ela de forma reprovadora. Por detrás dela, o computador de Luzia ligado. No chão, por baixo da estante, livros e documentos encontram-se espalhados.

LUZIA
Já estás cá?

MÁRCIA
Não me querias cá ver?

Luzia entra, vira-se e começa a arrumar os livros. Márcia levanta-se nervosamente.

MÁRCIA
Se não fores só minha, nunca serás de
mais ninguém! Ouviste!?

Vai até Luzia, pega-lhe no braço e fareje-lhe agressivamente o pescoço. Instintivamente, Luzia responde-lhe com um estalo.

(ECRÃ NEGRO)

Ouve-se o bater da porta.

Deitada de costas no chão, Luzia abre os olhos.

Umhas moscas praticam as suas danças angulosas quotidianas.

6 EXT. PORTÃO DE CASA DO MÁRCIA- NOITE

Márcia caminha apressadamente pelo passeio que a conduz à sua casa, uma pequena propriedade nos arredores da cidade, herdado dos seus avós. O calor da marcha faz-lhe desabotoar o casaco. Ao chegar, apercebe-se que alguém se encontra sentado no chão a sua porta. Aproxima-se e reconhece Luzia que lhe responde com um piscar de olho.

MÁRCIA
Que estás aqui a fazer?

LUZIA
Vim te devolver os teus livros e já
agora o isqueiro. Lembras-te?

Luzia levanta-se, mantendo-se à frente do portão que deixa antever algumas árvores de fruta.

LUZIA

Estás-me a dar frio com este teu casaco desabotoado.

MÁRCIA

Deixei-me de fumar e de atear fogos. Polui. Sai daqui. Já.

LUZIA

Conhecer é amar. Conhecemo-nos desde sempre.

(chora)

Sob a luz branca do holofote da entrada, Márcia vira-lhe a cara de perfil. Luzia deixa cair pesadamente o saco de livros que ela trazia na mão.

Chegam os homens do lixo, do fundo da rua.

7 EXT. PONTE - DIA

Luzia, de costa, passeia a sua cadela por uma ponte pedonal, para a meio, sente-se na balaustrada e observa: primeiro o céu enevado e alaranjado (como que a anunciar uma tempestade), segundo, a corrente de água por baixo dos seus pés.

A cadela começa a ladrar. Luzia vira-se para ela.

LUZIA

Hei! Madonna! Acalma-te!

Luzia acende um cigarro com o isqueiro que Márcia lhe deixou, dá uma baforada no cigarro.

A paisagem oferece uma imagem da ponte com Luzia sentada a seu meio.

Aí sentada, ela sente o vento no seu rosto, o qual vai secando às lágrimas nascentes dos seus olhos. Olha para o rio. Olha para o horizonte. Olha novamente para o rio. Respira profundamente, e num impulso, atira o isqueiro ao rio. O isqueiro cai lentamente até se perder no verde da água.

8 EXT. RIO - DIA

Luzia debate-se debaixo de água, em direcção à superfície.

9 INT. QUARTO DE BANHO - DIA

Luzia, em apneia sob a água da banheira, emerge ofegante.

10 INT. LOJA DE REPARAÇÕES ELECTRODOMÉSTICOS DE LUZIA - DIA

Uma formiga foge aos dedos de Luzia que olha para ela com um olhar divertido, à espera da próxima mudança de rumo, enquanto encostada ao balcão de espera da sua loja de reparações de electrodomésticos.

Luzia desvia o olhar para o lindo dia de sol que está lá fora.

No ecrã de uma televisão, notícias de fogo na Amazónia.

Distraidamente, tamborila no balcão ao som de Under the Rainbow, ao mesmo tempo que o seu gesto, já automático, do rolar do rato faz parar o rol de notícias de uma rede social sobre uma fotografia da cara de Márcia. Em subtítulo, o notificante indica que ela morreu electrocutada, pela sua máquina de lavar a roupa.

A música acaba, levando a atenção de Luzia para o computador. Após um breve silêncio, ouve-se o riso nervoso de Luzia, o qual, à semelhança dos saltos de alegria, ela não consegue conter.

Repentinamente, faz-se novamente silêncio. Luzia para. Vira-se. No lugar de Luzia, aparece Márcia. Apresenta a suas mãos a escorrer sangue e o rosto branco petrificado.

11 INT. QUARTO DE BANHO - NOITE

Na sombra da luz vermelha, Luzia mantém-se inanimada no chão, no mesmo recanto. Da ponta dos seus pés descalços, passando pelo resto do seu corpo, até ao emaranhado dos seus cabelos revoltos, um mar doirado sobre o chão de laje preto, nada estremece, nada indica um sopro de vida.

Surge o rosto impávido de Leonardo (21, raça negra). Leonardo aproxima-se de Luzia, baixa-se e poisa a sua mão esquerda sobre o tornozelo fino de Luzia. O indicador e o médio da sua mão direita caminham até parar ao nível da sua coxa, onde beliscam, primeiro suavemente, depois com mais força, a pele alva de L.

O rosto de Luzia mantém-se como morto.

No chão, no meio do rebuliço de coisas, uma tesoura reluz. Leonardo pega na tesoura.

No rebordo da banheira, está uma garrafa de whisky vazia.

Enquanto uma das mãos de Leonardo descobre delicadamente a face de Luzia, a outra começa a recortar o seu vestido.

A luz falha, qual um trovão em negativo.

Umás gotas caem da torneira da banheira.

LEONARDO

Luzia, acorda.

O rosto de Leonardo crispa-se. Umás gotas caem novamente da torneira da banheira.

O isqueiro (branco com uma estrela negra) que Luzia mantinha na sua mão anelada e fechada cai ao chão.

LEONARDO

Luzia, acorda.

Luzia abre os olhos numa explosão de riso, ficando no seu rosto um sorriso claro.

LUZIA

Leo!

LEONARDO

Assustas-te me desta vez.

LUZIA

(riso)

Demasiada emoção, foi?

Luzia tira-lhe a língua. Leonardo abraça-a e dá-lhe um beijo.

LEONARDO
Afinal lavastes os dentes!
(risos)

LUZIA
E deixei de fumar. (sorriso)

Um gato preto espreita a porta da casa de banho.

12 HAPPY END OÚ L'UTOPIE EXISTE

Construção da montagem

O argumento, objecto transitório e maleável, deu a conhecer a estória a quem se disponibilizou para a recriar, o guião orientou cada profissional na sua área de actuação e serviu de base à realização. Foi conversado e ensaiado com os actores, os quais deram corpo as personagens e foram aparando questões de continuidade. As luzes da realização deram volume às sombras. Os espaços e tempos sonoros (“gota de água a cair”) confinaram-se a um movimento narrativa. O tempo diegético baralhado na ordem da produção voltou à sua designação inicial: Cena 1. Plano 1. Take. 1., para dar início a montagem.

Introdução teórica

O cinema é antes que nada montagem, escrevia Einseinstein. (Pelechian, 1972, p.20)
Para Vertov, Dziga, a montagem é organização do mundo visível, para Einseinstein, Sergei, a nervura básica do elemento puramente cinematográfico. (Pelechian, 1972, p.20)

Optou-se por uma abordagem fenomenológica da montagem, sinteticamente falando, de uma ligação comum ao mundo circundante. A percepção e a experiência constituem um método comum de montagem. Miguel Martins, profissional dedicado a pós-produção de som, estabelece o seu critério sobre a meta “Soa boa bem?”. Um “soa bem” construído sobre uma visualização fílmica intensa e sensações de estranhamento ou de harmonia. (De Atayde, A., 2015)

Vários cineastas e teóricos tem vindo a oferecer discursos reflexivos sobre os processos, métodos e significantes da montagem.¹⁷

Para Vertov, o filme acentuou a observação do real e dá-o a perceber como tal: a montagem consiste em ver e cortar intervalos à semelhança de piscares de olhos. Para Einseinstein, primava a compreensão do material filmado, o corte afigurou-se arranjo, instrumento de comunicação. (Artavazd, 1972, p. 32) O corte é, atualmente, na gíria cinematográfica, “raccord”: ligação de continuidade entre planos, tendencialmente impercetível, e transição de cenas, entendida como ligação de sentido. No seguimento de Einseinstein e Dzigo, que se debruçaram sobre o sentido engendrado por planos contíguos, Pelechian, cineasta da escola russa, abordou e cunhou a montagem à distância.

Pelechian Artavazd, arménio, vê no filme documental, o retrato de um fragmento de mundo. A procura de sentido não está no corte, está na junção de planos e na ressonância destes conjuntos com um plano chave, fundamentado na memória através da repetição, num enredo não narrativo, circular, musical e poeticamente catalisador de emoções directas, momentos de vida. Um filme feito de reacções em cadeia, onde cada plano, ainda que subordinado à memória do planos-chave, é indispensável ao equilíbrio do fragmento imagem-som O seu trabalho teórico fundamentou-se na observação da evolução da forma poética dos documentários por ele filmados. (Pelechian, 1972, pp.38-50).

¹⁷

Ramos, T. & Zhou, T. (2016) *Every Frame a Painting. How does na Editor Think and Feel?*
<https://www.youtube.com/watch?v=3Q3eITC01Fg>

Prática

O material filmado foi editado, isto é, selecionado e montado, isto é, organizado narrativamente, no programa informático Adobe Premiere Pro 2019^R. A palavra “montagem” vem da palavra francesa *montage*, juntar peças de forma a construir uma unidade, o que vai para além da simples edição, isto é, a selecção de trechos fílmicos, ao focar o olhar sobre o sentido da justaposição dos conteúdos fílmicos¹⁸. Neste contexto, usar-se-á o termo “montador” para designar a função de executar a montagem do filme¹⁹ e montagem, ao processo ou ao resultado desse.

Tanto o argumento como a montagem pretendem contar uma estória, definir, encontrar, como se de um puzzle iluminado se tratasse, narradores, personagens, um espaço, um tempo, uma trama feita de acontecimentos, que se relacionam, que são mais ou menos relevantes para a resolução final e pretendem seduzir o ouvinte.

A montagem fundamenta-se na organização do argumento, a qual também organiza a filmagem, selecciona cada um dos planos predelineados, agrupa-os, dá-lhes maior ou menor relevância. Sendo necessário, amplifica-os num diálogo contínuo com o narratário. O espectador não está já somente perante a narração de uma cena evocadora, mas de uma imagem figurada deste mesmo sentimento evocado.

A montagem fala de pós-produção num vocabulário partilhado com o argumento, isto é, segue a sua intriga espaço-temporal. Neste sentido, a cena é decomposta nas suas acções, nos seus diálogos, nas suas intenções. Com a realização, partilha da cena, do plano, do *take*, do *travelling*, do *zoom*, ao quais se juntam o corte, o ritmo, a fluidez, a transição.

Será o montador um actor? Compreender as intenções, palavra teatral, das personagens encarnadas e do realizador foi parte do seu trabalho. Tomás Baltazar (A Árvore, André Gil Mata, montador), fala em fluxo e pensamento do realizador: “É um afastamento das imagens que tu criaste. É um distanciamento.”, diz ele²⁰. Em fluxo e pensamento? Cada um faz o seu filme do argumento. Um mesmo argumento dará um filme diferente de acordo com a leitura de cada um, pelo que o trabalho do montador vai para além de compreender e comunicar intenções, ao desenvolver uma narrativa própria do conjunto idealizado e realizado em filmagens concretas, fragmentos de espaço tempo moduláveis.

A montagem coloca transições em jeito de elipses entre unidades de sentido delimitadas pela cena, a qual relaciona espaço com tempo. O ritmo do corte encurta, prolonga ou acelera os tempos diegéticos, aproximando-os do sentimento da cena. Por vezes, até mimetizando-os. O foco do corte está em representar a emoção certa, a intenção certa para o desenrolar do enredo. A montagem é preencher o que não está lá, no sentido de assegurar uma coerência narrativa.

¹⁸Walter Murch. Craft Summit: The Art of Editing with Walter Murch (Sheffield Doc Fest, 2017)
<https://www.youtube.com/watch?v=1Y2Ysz1kCZg>

¹⁹ Carlos Marinheiro. Montador e editor (cinema), 2009.
<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/montador-e-editor-cinema/25452>

²⁰ André Atayde. Expresso. Tomás Baltazar: O meu trabalho não é deturpar ou possuir-imagens. (2015)
<https://expresso.pt/multimedia/2015-02-28-Tomas-Baltazar-O-meu-trabalho-nao-e-deturpar-ou-possuir-imagens?fbclid=IwAR1rNHtyojr-8ECxxAAQug771hexG2h7sGg29vFyXBOE4IX3k3I6wFYRYQ4>

Walter Murch estabelece a Regra de “Num piscar de olhos” (Murch, 1995, pp. 29-31), que propõe uma abordagem prática da montagem por nível de relevância quanto a sua quota parte no resultado do processo:

- 1 — O corte traz emoção?
- 2 — O corte avança a narrativa?
- 3 — O corte traz o ritmo adequado a narrativa?
- 4 — O corte dirige o olhar?
- 5 — O corte obedece a regra de eixo: coerência bidimensional?
- 6 — O corte contextualiza o espaço da ação: coerência tridimensional?

Antes de se proceder ao corte, o primeiro passo é sincronizar e limpar os excedentes dos “fora de ação”. Renomear ficheiros. Classificá-los por cenas, organizá-los dentro de uma sequência. É ainda necessário, durante esta fase, avaliar e anotar as filmagens quanto à sua qualidade visual e sonora.

Começa por esta aproximação receosa a transfiguração do argumento na encarnação em espaço confinado das personagens imaginadas. A escrita abre a porta à reescrita cujos limites se cingem à imaginação. A realização embate nos limites do real e descobre-se nas portas do imprevisto. A montagem combinatória destes elementos procura os melhores planos para satisfazer um argumento lembrado de memória.

“Um argumento é, inclusive na sua forma, uma ficção lábil onde as palavras, excluindo os diálogos, são contingentes (limitam-se a antecipar imagens), onde as bifurcações são sempre possíveis, onde os desfechos são sempre mais ou menos frágeis, alteráveis, até ao momento da realização”

(Carrière e Bonitzer, 1990, p. 82)

Apesar das limitações conferidas pela realização, o que está filmado ainda é susceptível de inúmeras permutas, como assinala Edgar Pêra, realizador, a título de exemplo, entre muitos outros, do filme “O Barão” (Pêra, Portugal, 2011).

“Os planos têm que ter esse lado orgânico, de poderem existir em diferentes contextos. Essa permutabilidade permite-me centenas de hipótese em relação a uma sequência. Mas quando se começa a montar, como que se define um padrão e tudo o resto tem que ir atrás.”

(Pêra, 2019)²¹

²¹ Manuel Halpern. Jornal de Letras. Entrevista a Edgar Pêra: “Um guião só se escreve na montagem” (2019)

O argumento foi deixado de parte durante a montagem. Foi feito um teste com o a cena inicial, utilizando a métrica de dois segundos de plano por frase, o que veio confirmar a intenção de uma montagem guiada nas filmagens, unicamente. Nesta cena, o argumento pretendia dar pistas quanto as razões daquela pessoa desfalecida estar a convulsionar na casa de banho:

“No espelho, encontra-se escrito a pasta de dentes a palavra: HUMANO?”

“A porta sob o lavatório encontra-se escancarada. Medicamentos, diversos produtos de higiene e beleza encontram se revoltos no chão, como se tivesse passado por lá uma tempestade psíquica.”

A cena acabaria com um *close up*, isto é, um grande plano ou plano de pormenor:

“Da boca de L., regurgita uma espuma vermelho-escuro [...]”

Devido às condições opressivas das dimensões reduzidas da casa de banho, aliado a presença dos 4 elementos indispensáveis e da luz ultravioleta ofuscante, esta cena foi filmada somente em dois planos. Os planos de pormenores seriam inseridos na montagem por recorte destes. O plano do espelho foi filmado *a posteriori*.

Ao visualizar as filmagens, sentiu-se necessidade de não interromper a actuação da actriz, o fluxo hipnótico da dança. O tempo dedicado à cena, cerca de dois minutos, indicava uma duração suficiente para o espectador perscrutar o espaço e responder as suas perguntas.

A manutenção do quadro médio do plano deveu-se à intenção desta primeira cena, que foi a de colocar o espectador na posição de *voyeur*, dentro da cena. O olhar potencialmente omnisciente da câmara devia ser substituído por um olhar concretamente subjectivo: fascinado e impassível, tal a câmara *voyeurista*.

A segunda imersão no material fílmico foi feita cais a cais, cena a cena.

Seguiu-se uma análise em eterno retorno sobre o material filmado. Mediante soluções de montagem (corte, *raccords* vários, efeitos de transparências e velocidade), a coerência estética e narrativa foi-se aproximando do esperado, até a montagem estar dada com finda. Este processo foi efectuado cena a cena, no detalhe do plano, no detalhe do *frame* (imagem fixa), 24 *frames* por segundo; aí reside a ilusão do movimento. Um *frame* pode fazer toda a diferença no momento do corte.

A cena 2.a., a cena do Autocarro, trouxe outros desafios que não os de uma ficção plena, as de combinar imagens documentais, filmadas ao acaso, numa tarde de início de Outono. Encontrei a Chiara Blu, italiana, estudante de Antropologia Biológica, curiosa de fotografia e de documentário, a qual conheci através do Centro de Estudos Cinematográficos e me fez companhia no primeiro autocarro dos Serviços Municipalizados de Transportes Urbanos de Coimbra que apanhamos, o 36, Eiras.

Walter Murch compara a montagem do filme de ficção a um processo dedutivo; o filme é matéria fílmica transcrita do ADN argumental, o montador o descodificador. (Murch, 1995, pp.24-25) Por outro lado, a montagem do documentário é apresentada como um processo indutivo, o material que vai sendo coletado vai-se subordinando a uma questão de fundo²², neste caso, a caracterização de Luzia mediante a sua visão do mundo quotidiano.

O tempo da paisagem marcou o tempo da cena. Os quotidianos demoraram-se no tempo de olhares. Seleccionar olhares. Seleccionar visões do real a jogar xadrez com as de ficção, momentos que chamam a atenção, na aparente simplicidade de uma viagem de autocarro: a luz a transparecer através dos plátanos, galinhas, crianças figurantes de forma auto-consciente, ciclistas, um malabarista, para voltar ao livro *O Estrangeiro*, de Albert Camus. Este, situado no centro do ecrã e cujo plano legível é repetido, pretende servir de *Set up*, armadilha premonitória que despoleta a curiosidade, aquele pormenor que conduz a um enigma colocado. O livro não volta a aparecer, mas dá, desde já, a adivinhar o conflito moral que se segue.

A montagem aqui dá a conhecer a personagem de Luzia através dos seus olhares melancólicos, uma pessoa como qualquer uma, diz o narrador, que se prende à sua personagem, embalada pela música, naquele quotidiano quase maquinal de uma manhã de trabalho.

Na cena 2.b., Luzia encontra Márcia.

Ao minuto 4:03, Luzia vira a esquina e principia o primeiro diálogo da curta metragem. A montagem desta cena foi a mais difícil, tanto o virar da esquina como os diálogos, os quais suscitaram muitas reviravoltas na montagem.

A transição interna a cena 2.a. do autocarro, na qual se caracteriza a personagem principal, para o início da cena 2.b do primeiro encontro, levantou questões de continuidade espacial e de narrativa: dar prevalência à manutenção das proporções de Luzia ou deixar claro o princípio de um novo capítulo, da proximidade de um acontecimento, reatando com a melancolia etérea de um grande plano desfocado de Luzia. Mantiveram-se as proporções e a continuidade espacial.

A montagem demorou-se nas memórias diegéticas. Quanto tempo demora uma memória? O tempo suficiente para ser lembrada conscientemente, sem quebrar o diálogo e sem ela se sobrepor por completo a este.

A falta de naturalidade na representação demorou-se num desafio, no sentido de manter crível a estória que se narra. Munida de um plano de conjunto, de um plano e do seu contra plano, todos eles de *colt* na mão, isto é, planos tendencialmente americanos, o pingue-pongue de “deixas” marcava a relação de poder entre as personagens através do espaço, uma travessa em declive. As dificuldades de actuação perante o argumento viriam a sobrepor-se aos planos traçados durante a realização.

²² Walter Murch. Craft Summit: The Art of Editing with Walter Murch (Sheffield Doc Fest, 2017)
<https://www.youtube.com/watch?v=1Y2Ysz1kCZg>

A cena 3, onde se encontra Luzia e Márcia em conversa na cama, revela-se na beleza dos planos e na fluidez da montagem. Ao pensar no futuro tratamento da cor, a luz deixou de ser um entrave. A montagem libertou-se de um peso, ganhou o baloiço da relação entre duas amigas. O cubismo do *Raccord* de movimento ganhou harmonia no movimento da actriz. A montagem desapareceu, invisível ao olhar do espectador. Luzia levanta-se num impulso. A montagem segue este impulso.

O acaso da “morte” a repetir-se no discurso de Márcia: hipérbole premonitória tornada marca sonora e sombreada. A morte apareceu duas vezes na boca da Márcia durante a montagem, (re)lembrando a sua presença fúnebre no filme. Ou terá sido um eco dessa, sem camuflagem de som, com o prolongamento que este lhe proporciona. O ritmo cénico dos diálogos, com os seus silêncios, juntou-se, mediante a montagem, a uma *voice over* diégetica intimista.

Na cena 4, Luzia chega a casa.

Um *black screen*, ecrã negro entrou em cena, a título de quotidiano inconsciente na sua maquinaalidade. Foi lido pelo som como o eco de uma morte já anunciada. A partir daí, o tempo fílmico quis-se diegético, a modo de plano sequência em plano fixo sob uma espera de água. A surpresa na distração não funciona. Só mesmo em filmes de terror série B. Ficou a ideia de quotidiano.

Na cena 5, Luzia descobre Márcia em casa. O estalo.

Um escadote esquecido fez-se notar no canto direito. O primeiro plano foi ampliado e recortado, sem interferir na narrativa. Luzia estaca pasmada a entrada da sala. O recorte bidimensional de planos socorrera-se, noutras ocasiões, das intromissões do aparato de filmagem, a diminuição da qualidade da imagem superada na continuidade limpa da narrativa.

Questionaram-se possíveis quebras de eixos, relembrando “Requiem for a Dream” (2000), filme de Darren Aronofsky, rupturas emocionais de comunicação visíveis no desconforto criado pela montagem. A acção na cena e a ousadia de uns planos subjectivos, de câmara na mão, foram o suficiente para transmitir um sentimento de caos.

O estalo foi definido como ponto para mudança de estilo. A partir deste, o crescendo de surreal podia ir entrando em cena.

Na cena 6, Luzia espera por Márcia.

Apenas duas referências de anotação apontam para uma cena de montagem fluída. O pingue-pongue do diálogo foi dramatizado por uma aproximação no próprio plano e ao longo da cena em si: uma aproximação ligeira sobre Luzia expectante e a aproximação sobre Luzia e Márcia à medida em que a acção vai decorrendo, até atingir um auge no *close-up* de ambas, escravo das emoções.

O saco de livros, metáfora de sapiência, cai ao chão, tal justiça mal-amanhada numa disputa entre o individual e o colectivo. Para a direcção de arte, ficou clara a referência: o livro Justiça (Michael J. Sandel, comunitarista, 2009) adquire o centro do plano.

Um efeito de câmara lenta arrastou os passos de Luzia a sair do quadro.

No conjunto das cenas 7, 8, 9, observa-se Luzia na ponte, no rio, na banheira. A montagem pretendia expressar as emoções desta cena onde a perda de si predomina: a desorientação, a raiva, a procura, a rendição. Com uma mistura de planos objectivos e subjectivos, começaram as sobreposições de transparências do material fílmico, que criaram fantasmas, ataques, vertigens, acessos.

O tempo da água sob a ponte a correr harmonizou-se com o do horizonte de vales plantados. As opacidades esculpíram-se. Não conseguindo, no entanto, alcançar a violência sentida. Encontrou-se o reflexo da luz. O pássaro voou. Num som surdo, o tempo quebrou-se em dois planos sobrepostos que lutam pela superfície, pelo ar. Luzia submerge em ecos de afogo, numa montagem que não ilustra, participa.

Na cena 10, Márcia morre no Facebook.

Esta cena foi pensada como se de uma apresentação de jornal se tratasse: plano médio de Luzia, frontal, nos dois terços direito do ecrã.

A montagem foi feita de um enredo linear, entrecortado por uma selecção de grandes planos narrativos: “RIP Márcia Vazante. Morreu electrocutada na sua máquina de lavar”.

Sob um efeito radical de montagem, Luzia transforma-se em Márcia, num truque de magia teatral em opacidades.

As máscaras estilizaram o *décor* a espera de um balão de banda de desenhada: Márcia Morreu!

Na cena 11, Leonardo encontra-se com Luzia.

O desenho entrou em modo auto-explicativo: câmaras, personagens, ângulos. O concreto das setas a apontar o caminho dos planos que se vão aproximando das emoções das personagens fluorescentes, do plano americano para o grande plano, sobre um fundo negro olvidável.

O ritmo do corte questiona-se na tensão impressa na trama narrativa ou na sua suspensão. Tempos longos, sem movimento, intercalam-se com cortes rápidos, irregulares, feitos de transparências do material fílmico. Essa combinação de trechos expressam o movimento dos corpos na imaginação caótica das personagens de Leonardo, momentos nebulosos de decisão e deslumbramento, e de Luzia, ecos de candura. As personagens definem-se pela acção.

O desequilíbrio entre som e imagem contribuem para o ambiente onírico e fracturante criado, quer através da direcção de arte, quer da montagem.

A continuidade sofreu da falta de retoques de maquilhagem. Deu-se prevalência à narrativa e à beleza dos planos.

Na cena 12, lê-se Happy End, onde tudo habita.

Da Palavra a Imagem

“Escolher um guião e um filme, e compará-los, numa mesa de montagem. [...] É uma forma de acedermos ao cadinho do alquimista. Todas as perguntas surgem aí como uma espécie de precipitado – e por vezes há uma resposta que sai desta solução.”

(Carrière e Bonitzer, 1990, p.60)]

Montagem vs Argumento

Neste capítulo, pretende-se comparar o argumento com a montagem, com o intuito de questionar o papel narrativo de cada um e um possível complemento mútuo.

A abordagem das homologias e heterologias de um tronco comum narrativo seguirá o procedimento de revisão cíclica da montagem, isto é, será apresentado cena a cena.

Cena 1

Esta cena já foi comparada previamente, a título de fundamento para a montagem intuitiva das filmagens. Como já foi referido, preteriram-se os *insertes*, isto é, os planos de pormenores que pretendiam apontar pistas relativas à compreensão da acção da cena - porque está Luzia a convulsionar? - em favor do fluxo hipnótico da dança.

Os elementos da cena foram ainda simplificados: desaparece a barata no canto da sala, os planos mantêm-se fixos, sem mudanças de foco, sem o *travelling* final sobre o rio que escorre da boca de Luzia.

Os ecrãs negros mantiveram-se. De referir, contudo, que uma imagem fantasmagórica atravessa um dos ecrãs negros.

Cena 2

“(TRAVELLING EXTERNO AO AUTOCARRO COMO REFLEXO DE UM QUOTIDIANO - MATINAL- EM "ONE SHOT")

A janela do autocarro reflecte o olhar absorto de Luzia, que deixou por um momento de dar atenção ao livro que mantém aberto sobre os seus joelhos. O autocarro para. L. fecha o livro.”

Pretendia-se, com a indicação *one shot* do argumento, uma aproximação ao real. Segundo André Bazin²³, o corte afasta o filme do referente, pelo que o plano-sequência, isto é, uma filmagem sem cortes posteriores, satisfazia a necessidade sentida de dar corpo real a Luzia.

Contudo, por questões técnicas, o plano-sequência inicial foi substituído por uma ficção-documentário. Imagens encenadas, ficcionadas, dirigidas, foram entremeadas de fontes documentais, filmadas ao acaso da intuição, do imprevisto.

A mesma ideia subjaz no argumento e na montagem. No seio da multidão, Luzia podia ser qualquer um. Contudo, a recomposição teve consequências. Luzia já não está separada do mundo, o mundo lá fora e ela. O argumento já tinha imaginado uma cidade vazia. Na montagem, conseqüentemente no filme, Luzia surge a seguir a uma série de retratos. A diferença é que a câmara passa a persegui-la, volta constantemente ao seu encontro. A câmara passa a definir Luzia como personagem principal. Luzia passa a definir-se nos seus olhares melancólicos do mundo quotidiano. As personagens reais, não comediantes, pontuam pelo imprevisto e pela relação criada, um sentimento pré-concebido na ficção.

A curta-metragem em devir quis muitas vezes dizer muito em pouco tempo. O argumento previa que um gato preto passasse por Luzia, que Luzia se relacionasse com um sem abrigo.

O gato preto premonitório, expressão quase redundante de um gato preto, já não aparece aqui, nem no fim do filme. O gato preto, aquele que folcloricamente encontra-se ligado ao azar, reveste-se de mistério e independência, no imaginário gótico e provocador do fim do século XIX (Poe E., Baudelaire C., Manet E., ...), continuando, contudo, a ser apontado a dedo. Um gato preto apareceu, furtivo, durante a penúltima cena filmada, a do adeus nas escadas.

A D. Isabel prontificou-se, com toda a singeleza e gentileza, para ser filmada a dar de comida aos pombos, os quais não estavam presentes. Foi filmado o seu encontro com Luzia, que pretendia ser um reflexo dos medos interiores da personagem.

²³ Bazin, A. (2017) *Qu'est-ce que le cinéma?* pp. 59-61. Paris: Editions du Cerf.

Da mesma forma, a vitrine de uma agência de viagens com corações a anunciar o próximo dia de S. Valentim desapareceu. Este plano reflectia o acreditar desiludido de Luzia num amor anunciado e uma ironia satírica ao comércio nas relações amorosas, tornados supermercados de unidade cultural, relembrando o tema de *Entre as Sombras* (2018), curta-metragem de Alice Guimarães e Mónica Santos.

Estes planos davam outra consistência à personagem de Luzia, mas não avançavam a narrativa, ou até, sobrecarregavam-na de informação de digestão difícil. A qualidade das interpretações e questões de produção ajudaram ainda a tomar esta decisão.

Luzia sai do autocarro. Luzia vira a esquina.

Luzia manteve-se aquela personagem sonhadora que ouvia música e lia no autocarro, próxima pelos hábitos, longínqua e misteriosa, nos seus olhares que não desenhavam o seu pensamento. Nada profetiza que ela fosse encontrar o amor ao virar da esquina.

Luzia encontra Márcia.

Foram, outra vez, questões de representação, ou de argumento, que levaram a alteração dos diálogos, coisa pouco convencional. De acordo com Pascal Bonitzer, os diálogos não são abertos à contingência (Carrière e Bonitzer, 1990, p. 82).

A piadinha seca de “Luzia! No escuro?!” caiu num deserto de platitude. Os diálogos foram cortados, as intenções recalibradas num jogo de leitura dos lábios, sem som.

Márcia despede-se de Luzia.

No argumento, Márcia tropeçava antes de apanhar um táxi, em mais uma tentativa premonitória do fim daquela relação.

Márcia despede-se de Luzia. Parede branca qual tela para as mãos a voar que antecede a cena seguinte.

Esta transição foi das mais difíceis, a última a ser decidida. Não soava bem, nem com a música de transição. Até que o tropeço se tornou supérfluo, desapareceu, deixando uma parede branca ansiosa pelo a seguir, conduzido por duas mãos voadoras.

Cena 3

Luzia e Márcia conversam na cama.

Esta cena é composta principalmente por diálogos, que não foram alterados. A montagem seguiu a linha do argumento, respeitando, inclusive, o seu silêncio, visível no serpentear vagaroso do fumo espesso que é libertado por bafos profundos num cigarro.

Cortou-se as redundâncias de sentido no diálogo: “E sobre os moralismos que ainda temos que aturar”, está implícito na crítica ao direito canónico.

“O vento faz bater umas das portadas da janela do quarto.” foi substituído pelo som ecoante da palavra “morte”.

Cena 4.

Luzia entra em casa.

O abrir da porta ressoa dramaticamente, depois da ternura calma do fim da última cena, adequando-se ao ambiente de suspense pretendido.

Os diálogos foram retirados. A participação da cadela Madonna, qual razão de viver, foi cortada. Essa não percebeu o seu papel de atriz. Luzia não se ia filiar no PAN (Partido da Pessoas-Animais-Natureza). O encher diegético do bule de chá em tempo real de representação, pretendia manter o suspense iniciado nas ressonâncias fúnebres, um suspense mantido pelo quotidiano, que não transparece no argumento.

“Põe água a aquecer para um chá e dirige-se até a sala de estar através do corredor.”

Cena 5.

Luzia encontra Márcia à frente do seu computador.

“Márcia encontra-se sentada na cadeira do escritório e olha para ela de forma reprovadora. Por detrás dela, o computador de Luzia ligado. No chão, por baixo da estante, livros e documentos encontram-se espalhados”

A ordem inicial dos planos foi trocada, em benefício da subjectividade dos planos e da coerência diegética. O espectador já não sabe, de antemão, da aparente rusga aos pertences de Luzia.

Já não espera a reacção de Luzia, partilha em simultâneo da sua visão caótica dos acontecimentos, inclusive das desculpas, mediante um plano picado do estalo e um plano americano de Márcia a olhar de forma reprovadora para Luzia, a seguir ao estalo. Luzia faz-se entender. Dá-se por culpada.

As condições atmosféricas trouxeram alterações às falas, na tentativa de fazer realçar emoções de raiva, de ciúme, de ameaça. Márcia passa a repetir “se não fores minha, não serás ...” no lugar de “Se não fores SÓ minha, não serás de mais ninguém”, antes do fatídico estalo.

A palavra “moscas” saiu do ecrã e ganhou asas alucinadas no som e no olhar de Luzia.

O bater da porta já não se houve, diluiu-se no ecrã negro que segue ao estalo.

Cena 6.

Luzia espera por Márcia

O início descritivo do argumento dá a entender um tempo de antecipação maior, que não foi sentido como necessário. Márcia sobe as escadas. Durante este lapso de tempo, o espectador prenuncia que algo mais vai acontecer.

Os homens do lixo deixaram de fechar a cena. Já não recolhem os destroços daquela que foi uma relação.

Luzia segue aturdida, sozinha, em *slow motion*, para a outra cena.

Cena 7-8-9

Luzia está na ponte.

A cadela, pelas razões que já foram apontadas, aparece no guião e já não aparece no filme, deixando esta cena de ter diálogos.

A hesitação e o nervosismo presentes no guião, mediante a sucessão de olhares divergentes, mantiveram-se. “Olha para o rio. Olha para o horizonte. Olha novamente para o rio”.

O fim abrupto da cena no argumento, “O isqueiro cai lentamente até se perder no verde da água.”, dá mais uma vez lugar à continuidade. Já não é o isqueiro que se vê cair, é o olhar de Luzia que se segue até a encontrar por debaixo de água em luta pela superfície.

Cena 11

Luzia e Leo (re)encontram-se.

O ritmo do argumento é semelhante ao da montagem. O argumento é feito de blocos de descrição lenta, cada vez mais curtos à medida em que se chega ao diálogo, entrecortados por eventos repentinos.

“Na clareza da luz ultravioleta, Luzia mantém-se inanimada no chão, no mesmo recanto.”

Através da montagem, Leonardo veio substituir Luzia em primeiro plano por uma sensação de desconforto; o plano A esbarra com o plano B, colocando questões de uma possível personificação do espectador e de narrativa. Como retomar o suspense interrompido na primeira cena? Esta passagem directa para a imagem do agressor confunde o espectador? No sentido de manter um clima de expectativas, optou-se por prolongar o tempo de observação de Leonardo.

Cena 10

Luzia segue uma formiga.

“No ecrã de uma televisão, notícias de fogo na Amazónia.” Lê-se no argumento. A montagem lida com imagens de formigas sob um discreto limoeiro, um vídeo feito à medida de uma explosão. Considerando o paralelismo entre o vídeo e os acontecimentos em cena, fica a sensação de que os pensamentos de Luzia e Márcia estão em directo na televisão. A presença de um narrador de nível extra-diegético só é compreensível mediante a leitura da abertura do documentário sobre acidentes rodoviários, parcialmente traduzido a seguir:

“[...] Essas são as cenas filmadas imediatamente após os acidentes terem ocorrido. Para além disso, ao invés de Hollywood, os nossos actores não foram pagos. [...]”

Esta parcela de vídeo dentro do filme, na televisão situada à direita de Luzia, explicita um nível de narração separado dos acontecimentos narrados. Este narrador de nível extra-diegético, o da produção cinematográfica, introduziu uma metalepse, isto é, uma intrusão deste narrador no universo diegético

A ironia dramática previamente planeada desapareceu parcialmente durante a montagem.

“O rolar do rato faz parar o rol de notícias de uma rede social sobre uma fotografia da cara de Márcia. Em subtítulo, o notificante indica que ela morreu electrocutada, pela sua máquina de lavar a roupa. A música acaba, levando a atenção de Luzia para o computador.”

A ironia reside aqui no facto de Márcia morrer electrocutada. Soube-se através das palavras desta que Luzia faz reparações de todos os géneros. Para além disso, electrocutada por uma máquina de lavar, aquele electrodoméstico usado para lavar roupa suja. A somar-se a isso, o obituário é dado a conhecer via publicação pública no Facebook. Uma rede social, actual (a contrastar com o ambiente vintage da cena), comumente utilizada, a qual tem, aparentemente, várias opções de privacidade. A questão aqui é que, no argumento, quem primeiro fica a saber da morte anunciada de Márcia, é o espectador, sem que Luzia o saiba, o momento trágico-cómico, o que não acontece no filme e enfraquece o impacto da notícia. A representação guiou a montagem.

O tempo da escrita está muito próximo do da montagem. O argumento é musical, anisocrónico, recorre ao ritmo de frases longas e curtas, pontuados de silêncios de significados diversos. A presença da referência musical e fílmica popular (“The Wizard of Oz”, Victor Fleming 1939 USA), tamborilada, contribui ainda para esta musicalidade.

Na ordem cronológica do filme, esta cena, intitulada durante a montagem de Epílogo, , a título de moral da estória, sem o ser, foi substituída pela cena 11 que dá continuidade à cena 1 da casa de banho. A cena 12, continuidade da cena 11, volta a aparecer a seguir à cena 10.

Esta mudança deveu-se ao facto do final desta cena, o grito de Márcia com as mãos ensanguentadas, aparecer com um fim em si, no filme. O grito não estava previsto no argumento. O impacto revelou-se mais intenso na sua expressão fílmica, o que acabaria por tirar o interesse da cena onde Luzia e Leo se reencontram, o que segundo o argumento seguir-se-ia ao grito.

Cena 12

Luzia e Leonardo na banheira brincam com as mãos.

Este trecho fílmico não se encontra descrito no argumento. Ele foi adicionado no sentido de transmitir a ideia de que a morte de Márcia não é o agente primordial de superação em si, mas sim o sonho. A “morte aparente” de Márcia é apenas um desfecho *a posteriori*, uma metáfora da necessidade de aceitação de Luzia em acabar uma relação.

A tragi-comédia entra, assim, como forma externa e menor de superação. O Hino de Nina Simone “*You have to learn to get up from the table when love is not being served*”, isto é, em português “Tens que aprender a levantar-te da mesa quando amor não é mais servido”, é o eco frágil de uma superação interna da heroína que escolha o ser, a vida mesmo que essa lhe parece inverosímil, absurda e longínqua. “Acreditamos na Utopia porque a Realidade nos Parece Impossível” lê-se numa parede de Coimbra.

A cruz angulada formada pelos braços de Leo e Lu gerou um carrossel que se cingiu ao quadrado, ao ponto.

Análise narrativa comparada

Tanto o argumento como a montagem têm em comum o objectivo de contar uma estória que irá ser apresentada mediante um filme de ficção, isto é, de actores.

Neste capítulo será apresentada uma análise comparada entre o argumento e a montagem, utilizando o campo semântico da narração dramática: um narrador conta a estória de uma personagem principal, em diálogo com outras personagens, situada num determinado espaço e tempo, sujeita a uma intriga feita de eventos externos ou internos que a levarão à superação de uma situação de conflito.

Ao passar do argumento para a montagem, o narrador, voz concordante ou discordante do escritor do guião, passou de perspectivas em perspectivas, de um foco heterodiegético para um foco onisciente. Durante este processo, o narrador transita de “ser de papel” a “ser de câmara”, com a qual tanto pode filmar planos objectivos ou subjectivos, com a capacidade, respectivamente, auferida de se colocar fora de cena ou no olhar de cada personagem. A montagem observa este narrador feito de planos, apara excedentes e falhas, escolhe os de maior qualidade sonora e visual, corta de acordo com emoções e perspectivas, sequencia uma narrativa tendencialmente coerente, designadamente, em termos espaciais e temporais.

São vários os exemplos de mudança de perspectiva na comparação acima detalhada. Recorde-se a cena 7, a cena da ponte. Um plano onisciente de conjunto mostra Luzia, qual fantasma, a caminhar pela ponte. A montagem aqui intensifica o sentimento da cena mediante um jogo de opacidades. Luzia sente-se um fantasma dela própria, o plano expressa este sentimento, tal uma ponte entre o objectivo e subjectivo. Esta ideia de despersonalização, de perda de pés, de conflito, está escrita no argumento sob a forma de plano que não aparece à montagem:

“A paisagem oferece uma imagem da ponte com Luzia sentada a seu meio.”

O plano não foi filmado. A câmara não conseguiu adquirir as asas de Deus. A montagem expressou uma imagem figurada deste plano.

Luzia na ponte acende um cigarro. A câmara aproxima-se num plano médio e objectivo, o qual à medida em que a emoção da cena cresce, se vai tornando subjectivo, primeiro, mediante a montagem em si, seguindo-se um *raccord* de olhar para olhar filmado de Luzia.

No argumento, a emoção das personagens foi expressa literalmente por substantivos, acções indicativas, didascálias: lágrimas, um olhar tímido, risos.

Ao contrário do leitor, o espectador não imagina a palavra, experiencia-a mediante o reflexo recíproco proposto pelo filme. As personagens já não se resumem a nomes, descrições de características, diálogos e relações perante o meio, encontram-se encarnados num ambiente encenado. A montagem contribui para esta encenação concreta ao pôr em evidência a caracterização predelineada no argumento, nomeadamente, na sua intriga. O corte nos diálogos não interferiu na caracterização. O corte de planos de caracterização não interferiu na narrativa.

Luzia é um arquétipo de personagem moderna, alguém que podia ser qualquer um e o fundamento principal da intriga colocada. Uma mudança importante aconteceu, no entanto, mediante a montagem: a criação do epílogo. Epílogo vem do grego “Epi” (“Sobre”) e “logo” (discurso). De acordo com o *Dicionário dos Estudos Narrativos* do Professor Carlos Reis, o epílogo refere-se a um capítulo que designa “o termo da análise, aludindo, no final da narrativa ao destino das personagens mais destacadas, depois de ocorrido o desenlace. Além disso, abre portas a um tempo que é subsequente ao da referida intriga.” (Reis, 2018, p.105) Esta troca de cenas e de designação tornaria claro o sujeito da intriga: Luzia está a convulsionar na casa de banho e o desenlace; Leo e Lu brincam com as mãos. Neste caso, estar-se-ia a narrar a realidade de Luzia e Leonardo, e a estória de Márcia e Luzia constituiria o pesadelo ou a memória de Luzia. De outro ponto de vista, poder-se-á considerar que o sujeito da intriga é o apego de Luzia a uma relação dada como terminada por Márcia, e o desenlace, o sonho de estar com Leonardo ou a sua presença. Estas múltiplas leituras vão ao encontro do que o realizador pretendia: não dar resposta, dar opções.

No argumento, o espaço e o tempo diegéticos são figurados nos cabeçalhos das cenas, feitos de locais exteriores ou interiores e de dias e noites. Dentro da cena, o tempo é impresso no estilo da escrita: na sua demora e pontuação. Recorda-se Einstein:

“Por vezes uma disposição puramente literária das palavras constantes de um argumento diz nos bem mais do que a escrupulosa descrição da expressão dos rostos”

(Carrière e Bonitzer, 1990, p.95)

É o que se pode observar no seguinte trecho tirado da cena 7 do argumento. O próprio estilo da escrita impõe uma alternância anisocrónica de momentos longos e curtos, os quais gerem uma sensação de ansiedade:

“Aí sentada, ela sente o vento no seu rosto, o qual vai secando às lágrimas nascentes dos seus olhos. Olha para o rio. Olha para o horizonte. Olha novamente para o rio. Respira profundamente, e num impulso, atira o isqueiro ao rio. O isqueiro cai lentamente até se perder no verde da água.”

Neste contexto, o tempo da montagem aproxima-se do da escrita. O corte toma o lugar do ponto e possui a capacidade de o alterar e, assim, alterar o sentimento da cena.

As transições entre cenas modificaram-se radicalmente do argumento para a montagem. Os fins abruptos centrais do argumento, premonitórios de uma ruptura final entre Luzia e Márcia, deram lugar a elipses fluidas, a uma continuidade. A premonição deu lugar uma rede de situações inescapáveis.

Adaptação / Conclusão

“O guião só se escreve na montagem”, respondia Edgar Pêra, numa recente entrevista²⁴, questionado quanto as margens que se impunha na montagem.

O guião, agulhão sensível ao sentido do caminho, procura sentido nas velas do argumento. Por outras palavras, o guião é modulável mediante a sua interpretação, o argumento, o propósito desta e deste. Um filme cuja complexidade mantém as características de guião, procura uma re-interpretação em contraponto com a interpolação visual quotidiana, assumindo uma posição fracturante frontal: isto é uma ficção.

Um guião só se escreve na montagem? Só se escreverá na leitura, nos entretantos, escreve-se e reescreve-se o argumento por vontades e acasos, como poderá ser observado na adaptação ao meio, não quantitativa, diegética, do guião para o filme, entendido na sua montagem a cru, sem cor, sem música.

De uma perspectiva semiótica, os dispositivos de geração de sentido são diferentes: a palavra e a imagem em movimento. Num sentido literal, fala-se de escrita de um guião e de montagem de um filme, isto é, dois médios (meios) diferentes, uma adaptação de acordo com a definição de Carlos Reis:

“Entende-se por adaptação, tanto o processo de transposição de uma narrativa de um médium para o outro, como o resultado final deste processo.”

(Reis, 2018, p. 18)

O processo de adaptação levanta uma série de perguntas. As dúvidas quanto à legitimidade artística de uma adaptação do argumento para a montagem, não existiram. Ao contrário de um romance, por exemplo, o guião é por definição um objecto transitório, o seu propósito é ver-se traduzido no filme. Não se dirá efémero, aqui ele sobrevive e continua a mostrar a sua presença enquanto elemento estruturante da narrativa, no filme.

Ainda que comum no que diz respeito aos estudos de adaptação, a fidelidade entre a forma escrita e a fílmica perde a sua relevância, num contexto onde não se questiona a originalidade e a autonomia de cada obra. O guião desembarca na montagem e termina aí. O seu propósito não é o da independência, mas o apoio à construção. Pelo seu lado, a montagem de um filme tem de ter um fim. Embora a montagem peça sempre algo mais, algo em que não se tinha pensado, processa-se em camadas transitórias, numa intenção final: o contar a estória mediante uma experiência cinematográfica, reproduzível e assim acessível a um leque alargado e diversificado de público.

²⁴ Manuel Halpern. (2019) “Edgar Pêra: Um guião só se escreve na montagem.” *Jornal de Letras*.

Ao verem-se suprimidas as questões de legitimidade e de originalidade relativas a adaptação, o foco, permitido por este estudo comparativo, centra-se no papel narrativo de ambos os meios, o escrito e o fílmico. Num contexto em que as dúvidas persistem quanto às relações entre o meio e a sua intenção, a avaliação da fidelidade da montagem perante o argumento pretendeu apurar indícios destas e deslindar em que modo e medida um determinado sistema comunicativo interfere na modelação de uma história contada. De forma a facilitar a leitura das heterologias observadas na análise, apresenta-se o seguinte quadro-resumo:

Elementos narrativos	Argumento	Montagem
Personagens		Simplificação Encarnação
Enredo	Ironia dramática	Simplificação
Espaço	Figurado	Concreto
Tempo	Anisocronia Analepse hipotética	Ritmo Metalepse <i>Flash back</i> hipotético Epílogo
Narrador	Heterodiegético	Omnisciente ou objectivo Homodiegético ou subjectivo

Como refere Carlos Reis (Reis, 2018, p. 22-23), a descrição escrita, quer do espaço quer das personagens, nunca consegue a plenitude dos detalhes conferidos pela filmagem. A selecção escrita de determinadas qualidades, isto é, a atribuição de um relevo narrativo a estas qualidades, corre o risco de se perder na abundância de pormenores encontrados na concretização fílmica do relato. No sentido de preservar o papel diegético de determinados elementos, a montagem optou, em certos casos, designadamente na cena 1, por recorrer ao prolongamento de planos fixos. Como foi referido, o argumentista já é um primeiro montador do filme, pelo que, na necessidade de colocar em evidência alguma característica, recorre à descrição de planos de pormenores. A montagem subordina estes detalhes à emoção da cena e questiona a sua relevância no contexto de um conjunto fílmico autónomo e de referentes concretos, o que poderá explicar a simplificação observada no que diz respeito à caracterização das personagens e ao enredo.

O *slow motion* permite observar detalhes, mas tem, antes disso, que se coadunar com o sentimento pretendido para o plano. A alteração do tempo dentro do plano introduz tensões narrativas, como é visível, por exemplo, na cena 6. O *zoom* sobre Luzia reforça a ansiedade inicial da cena, a câmara lenta sobre os seus passos a sair do quadro, o desânimo e a crucialidade deste momento final.

No que concerne ao tempo, tanto o argumento quanto a montagem possuem a capacidade de introduzir figuras de estilo narrativas. A analepse hipotética, designada no campo lexical cinematográfico de *flash back* hipotético,

manteve-se, assim como foi possível observar a anisocronia do texto impressa no ritmo de planos na montagem. A introdução do epílogo e da metalepse deveram-se a um aprofundamento criativo e estético, mais do que a imperativos pragmáticos e funcionais. O epílogo trouxe uma alteração narrativa significativa: a de separar a superação do anti-herói da morte do “adversário”. A metalepse permitiu pôr em evidência outro meio, que não a inserção de aparentes memórias, de trazer o monólogo interior figurado das personagens para o ecrã sem recorrer à voz *over*.

A esta focalização interna da personagem, representada filmicamente nem que de forma implícita, juntaram-se outros tipos de focalização. A presença do narrador heterodiégetico do guião deu lugar à várias opções de perspectivas narrativas, desde a de um narrador onisciente, mediante planos objectivos, a de um narrador homodiégetico, mediante planos subjectivos, os quais foram sequencialmente montados. Este tipo de mudança de perspectiva é frequentemente observada nos casos de adaptação de obras autónomas literárias para o cinema.

Carlos Reis distingue três concepções de adaptação, aqui resumidas sumariamente. A psíquica entende que o espírito do texto foi conservado no filme; a genética que a estrutura profunda da história narrada e os seus elementos diegéticos foram recompostos pelo sistema semiótico de destino; a decompositiva/recompositiva que prima pela subversão do relato. (Reis, 2018, pp.20-21)

No contexto deste estudo, poder-se-á entender por espírito de texto o seu propósito: o de narrar um história, particularmente um drama. O poema foi personificado, enredado neste sentido. Este drama poderá ser classificado de psicológico, considerando a luta interna de Luzia evidenciada no filme através do “caos” gerado por espelhos atmosféricos, inventados de ficção e realidade, e pela hipotética analepse, presente no argumento e na montagem. Em ambos os meios, as relações afectivas surgem como rastilho desta luta interna, pelo que este drama poderá ainda ser qualificado de romântico. Tanto o argumento como a montagem narram um drama psico-romântico.

Quanto à estrutura profunda do história narrada e aos seus elementos diegéticos - personagens, enredo circular, espaço, tempo, ela manteve-se ao longo do diálogo intermédico entre narrativa argumental e fílmica: Luzia conhece Márcia que conhece Leonardo. Estes encontros fortuitos vão fazer descambar a sua vida quotidiana numa transgressão, ácido-picante, do que se pensa que se é ao que se pode ser. A designação de adaptação genética remete para a ideia dedutiva da montagem de uma ficção: o montador como descodificador argumental. O processo de montagem de “E=mzz² Mon Amour”, embora se pretendesse intuitivo, não o foi na íntegra, seguiu a linha de tradução, cena a cena.

No entanto, a questão da subversão do relato surgiu, em relação a questão temporal, na criação do epílogo. Em que amplitude esta transgressão sequencial afectou a narrativa? Clarificando-a, transformando-se no ponto, fora da linha. Os jogos sinestésicos conferidas pela contingência da escrita fugiram da sua categorização cénica assim como as transições suaves entre cenas descobertas durante as montagens, que expressam uma recomposição da ideia de meio premonitório, colocando continuidade no lugar de sinais premónitorios.

Concluindo, a adaptação do argumento pela montagem seguiu uma concepção psíquica, genética e recompositiva

Para além disso, observou-se uma homologia entre imagens do poema, narrativa do argumento e desenlace da montagem, o filme. O espírito do texto manteve-se ao longo do texto. Do poema para o filme, passou a imagem de uma universalidade basal, num cesto de maçãs, a alma ficou. A ideia de superação do argumento mediante uma aceitação manteve-se no filme. O foco na superação da montagem manteve-se no filme.

A comparação do argumento com a montagem permitiu encontrar novas soluções de montagem e deslindar o sentido das modificações intuitivas introduzidas. A intuição enquanto processo criativo permitirá alargar o espaço de descoberta, ao diluir no material base os limites explícitos de uma pré-formatação. Embora seja possível a concretização de um projecto fílmico sem argumento, o guião constituiu uma base fixa para uma reflexão profícua e um instrumento com capacidade comunicativa entre os diferentes profissionais que compõe uma equipa de produção cinematográfica. O mesmo não será aplicável a montagem, um projecto fílmico sem este processo de corte, colagem e modulação da voz narrativa, de referentes concretos, afigura-se um nado-morto. Contudo, um filme não finda na montagem visual e sonora, ele prolonga-se junto do espectador, levado ao acaso, interessado nos temas centrais: violência no namoro, suicídio, representação social, poder e preconceito, ou colocado perante a hipótese de ver um curta metragem, ficcional de 22 minutos, filmada em 2019, em Coimbra, que narra um drama psico-romântico, com laivos de tragi-comédia, sob perspectivas estético-formais que propõe diversas leituras.

“ $E=mzz^2$ Mon Amour”

BIBLIOGRAFIA /FONTES CONSULTADAS

Monografias impressas e eletrónicas

Bazin, A. (2017). *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris: Editions du Cerf, pp. 59-61.

Bergman, I. (1959). *Chacun de mes films est le dernier*. Cahiers du cinema, 100, pp. 44-54.

Camus, A. (1942). *O Estrangeiro*. Editions Gallimard.

Carrière, J.C., e Bonitzer, P. (2016). *O Exercício do argumento*. Lisboa: Texto & Grafia.

Chekov, A. (2018). *Peças em Um Acto*. Lisboa: Relógio d'Água.

Dias Branco, S. (2015). *Entendimentos do Cinema: A linguagem analítica e critica para Daniel Frampton e David Bordwell*. Vértice, 174, pp 58-70.

Hall, S. (1997) 'The spectacle of the "other"' in Hall, S. (ed.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London/Thousand Oaks, CA/New Delhi: Sage, pp. 225 – 239.

Lynch, D. (2016). *Catching the Big Fish – Meditation, Consciousness and Creativity*. New York: Penguin Random House LLC .

Mamet. D. (2015). *Three Uses of the Knives: on the Nature and Purpose of Drama*. New York, London: Bloomsbury.

Monteiro, J.C. Em: *O Tempo e o Modo*, nº 69/70, de março/abril/1969. [Publicado no livro: (1974) *Morituri te Salutant*. Edição & etc].

Murch, W. (2004). *Num Piscar de Olhos – A Edição de Filmes sob a Ótica de um Mestre*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Pelechian, A. (2011). *Teoría del Montaje a Distancia. Coyoacán*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Reis, C. (2018). *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina.

Sandel, M.J. (2011). *Justiça: Fazemos o que Devemos?*. Lisboa: Editorial Presença.

Documentos eletrónicos

Carvalho, M. (2016 novembro 17) "A face oculta da violência doméstica." Visão. Disponível em <https://visao.sapo.pt/atualidade/sociedade/2016-11-17-a-face-oculta-da-violencia-domestica/>

Dauphin, A. e Despallières, A. (1987 março 17) “Gilles Deleuze on Cinema: What is the Creative Act.” La Fémis. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=a_hifamdI5s&t=1935s

Detournay, C. (2008 setembro 08) “Jean Giraud – Moebius (2/3) : A mon âge, le dessin est une lutte à mort contre la déliquescence et la déconstruction.” ActuaBD. Disponível em <https://www.actuabd.com/Jean-Giraud-Moebius-2-3-A-mon-age-le-dessin-est-une-lutte-a-mort-contre-la-deliqescence-et-la-deconstruction>

De Atayde, A. (2015 fevereiro 28) “Miguel Martins: Há um som certo para todas as coisas.” Expresso. Disponível em <https://expresso.pt/multimedia/2015-02-28-Miguel-Martins-Ha-um-som-certo-para-todas-as-coisas>

De Atayde, A. (2015 fevereiro 28) “Tomás Baltazar: O meu trabalho não é deturpar ou possuir-imagens.” Expresso. Disponível em: <https://expresso.pt/multimedia/2015-02-28-Tomas-Baltazar-O-meu-trabalho-nao-e-deturpar-ou-possuir-imagens?fbclid=IwAR1rNHtyojr-8ECxxAAQug771hexG2h7sGg29vFyXBOE4IX3k3I6wFYRYQ4>

Gallot, C. e Gruère, F. (1970 setembro 11) “Jean-Pierre Melville: Variance.” Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Avz45nU-AJg>

Halpern M. (2019, dezembro 12) “Edgar Pêra: Um guião só se escreve na montagem” Jornal de Letras. Disponível em <https://visao.sapo.pt/jornaldeletras/cinema/2019-10-02-Edgar-Pera-Um-guiao-so-se-escreve-na-montagem/>

Marinheiro, C. (2009 janeiro 13) “Montador e editor (cinema)” Disponível em <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/montador-e-editor-cinema/25452>

Murch, W. (Sheffield Doc Fest, 2017). “Craft Summit: The Art of Editing with Walter Murch” Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1Y2Ysz1kCZg>

"machismo" em: (2008-2020) Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha]. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/machismo>

Documentos audiovisuais

Arlen, H. (compositor); Yip Harburg, Y. (letrista). *Over the Rainbow*. Em: Fleming, V. (realizador). (1939). *The Wizard of Oz*. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer

Aronovsky, D. (realizador). (2000). *Requiem for a Dream*. EUA: Thousand Words / Protozoa Pictures

Costa, P. (realizador). (2019). *Vitalina Varela*. Portugal: Optec

Guimarães, A. e Santos, M., (2018) *Entre Sombras*. Portugal / França: *Animais AVPL / Vivement Lundi!* / Um Segundo Filmes

Tarentino, Q. (realizador). (1994). *Pulp Fiction*. EUA: Miramax

ANEXOS

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A- NOTA DE REALIZAÇÃO

ANEXO B- CRONOGRAMA

ANEXO C- MAPA DE FILMAGEM

ANEXO D- LISTA DE EQUIPAMENTO

ANEXO E- Argumento “RASTILHO”

ANEXO F- APRESENTAÇÃO

ANEXO A- NOTA DE REALIZAÇÃO

Fundação GDA

Projecto: E=mzz2 Mon Amour

Argumento e Realização: Isabel Brazinha

Produção: Daniela Proença

Apoio de produção: Adara Miller, Fernando Lucas

Cinematografia: António Miguel Godinho

Direção de arte: Joana Valdorio e Hamilton Babu

Caracterização: Marcelo Leitão

Direção de som: Buga Lopes

Atores: Sofia Coelho, Marta Dias Nogueira e Teosson Chau

“O cinema caminha para o documentário, o documentário para o cinema” François Truffaut

“O primeiro filme deve ser escrito com sangue” Jean Pierre Melville

Descrição/sinopse do projecto e do argumento cinematográfico, declaração de intenções do autor (realizador), fundamentação do interesse artístico/cultural da curta-metragem e objectivos gerais a alcançar

Descrição/sinopse do projecto e do argumento cinematográfico
Luzia conhece Márcia que também conhece Leonardo. Estes encontros fortuitos vão fazer a sua vida cotidiana descambar numa transgressão, ácido-picante, do que ela pensa que se é ao que se pode ser.

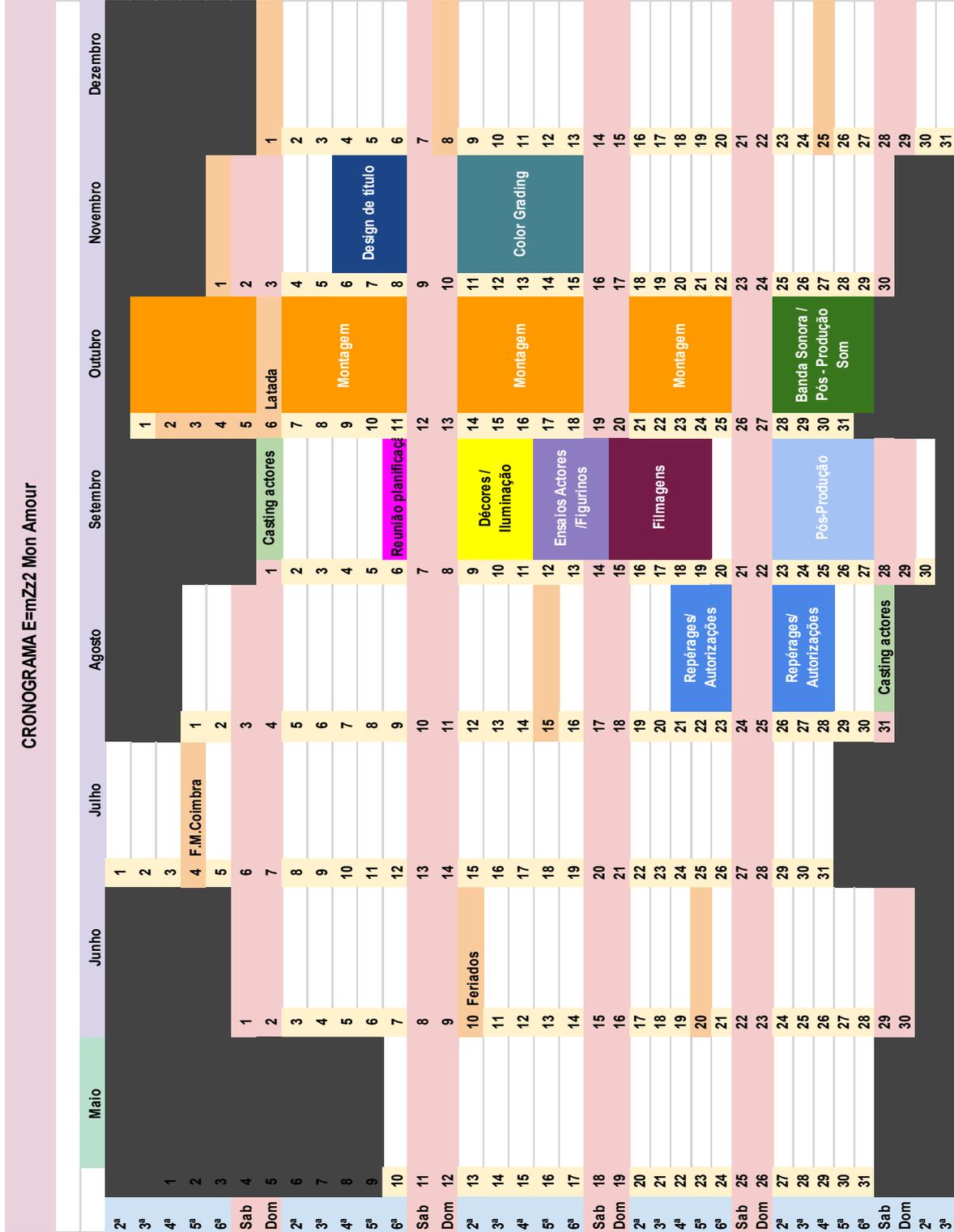
Declaração de intenções do autor (realizador)

Fundamentação do interesse artístico/cultural da curta-metragem e objectivos gerais a alcançar

Existem estórias que nos perseguem, como se tratasse de um sortilégio que se lança através de uma procura espiritual, ou melhor dito, de uma procura alquímica. “E=mZz2, Mon Amour” de seu título, é uma dessas estórias. Na sua base, foi escrita na óptica de um drama que explora a tema da violência no namoro, questionando ainda preconceitos de costumes, género, classe social e etnia, sem ser moralizante e com alguma leveza humorística trazida pela ironia. + (Amor líquido: zygumt baumann, Funny Games Haneke). Quis, com a multiplicidade de outros aqui dentro, mais do que um exorcismo lírico, imprimir na estória um sentimento de responsabilidade social, algo que vai para além do Eu, a caminho do Nós. “O nosso dever falar” escrevia Mário Cesariny. Uma responsabilidade social que envolve um Nós mas ainda cada um, na sua capacidade de agir perante e dentro do Mundo, no seu dever de respeito de si próprio e dos outros, e de entreatura na obtenção deste objectivo.

Com este fim, pretende-se criar um ambiente que leva o espectador a questionar a realidade e os seus limites, sejam eles impostos pelos próprios actores ou pela sociedade, e a de encontrar as suas próprias soluções num contexto de incerteza, mediante o uso de uma imagética que combina o expressionismo (realço das sombras, planos subjectivos, realço das linhas de fuga, planos finais abruptos das cenas intermédias), o surrealismo (plano picado, *voyeurista*, luz negra e fumo branco, grandes planos, elipses espaço-temporais) e o realismo (luz natural, *one shot*/ plano sequência, lado a lado) e de um fim aberto. Para além disso, a caracterização das personagens e a estrutura temporal do filme foi guiada pelo tema do preconceito, tendo em consideração a ideia feita e aparentemente inflexível que ele representa. O meio filmico surge como um meio propício a esta problemática por se tratar de um meio onde a única forma de olhar é acreditar sem acreditar, isto é, uma ideia feita, em confronto constante com uma realidade em movimento e mudança, tal como é a vida, tal como é o Cinema. Num espírito de *Nouvelle Vague*, gostaria de tecer algumas considerações acerca das questões éticas envolvidas na Produção. O clima de incerteza é um clima bem conhecido no meio artístico sempre sujeito ao risco de um novo projecto, tal como o é a procura de riqueza cultural entendida como diversidade e o preconceito com todo o que ele representa de *status quo*. Assistente de realização de duas curtas metragens ficcionais e co-realizadora de uma curta documental, em contexto escolar, vejo-me, actualmente, confrontada com uma série de obstáculos para me profissionalizar e, assim, materializar a legitimação social concedida por esta aprendizagem. Contudo, o meio escolar também me ensinou que aprendemos com os outros, com os mestres. Neste contexto, a escolha da equipa e dos artistas intérpretes guiou-se mais por critérios artísticos e/ou de aptidão técnica e de compleição para os papéis a interpretar do que pela quantidade de experiência. Contudo, a experiência na profissão não foi vista como um critério impeditivo, mas sim enriquecedor de uma equipa argonauta.

ANEXO B- CRONOGRAMA



ANEXO C- MAPA DE FILMAGEM

E = mZz2 Mon Amour		MAPA DE RODAGEM										
Produção	Realização	Previsão de planos	Horário	Lúzia	Márcia	Leonardo	FIGURANTES	Animaís	Transporte	Efeitos Especiais	MEIOS TÉCNICOS	
CENA		DÉCOR	LOCAL									
1º DIA DE RODAGEM - 15/09/2019 d												
2B	Rua	EXT - DIA	Tr. Guerra Junqueiro	7	10h00 - 13h00	X	X					Estabilizador
3	Quart	INT - DIA	Casa da Ibona	6	15h00-17h00	X	X		X			
2º DIA DE RODAGEM - 16/09/2019 seg												
5A	Sala	INT - DIA	Casa da Ibona	7	09h00-11h30	X	X					
4	Corredor + Cozinha	INT - DIA	Casa da Ibona	2 + inserts	11h30-13h00	X						
9	Casa de Banho	INT - DIA	Casa da Ibona	1	14h00-15h00	X						
5B	Sala	INT - DIA	Casa da Ibona ?	1								
3º DIA DE RODAGEM - 17/09/2019 ter												
10B	Loja de reparações	INT - DIA	Kallia (Rás-lepante)	7 + inserts	13h00-17h00	X	X					
7	Ponte	EXT - DIA	Portela	8	17h00-19h30	X			X			Pôr do sol 19h42
6B	Portão da casa da M.	EXT - NOITE	Rua da Maternidade	1	?							
4º DIA DE RODAGEM - 18/09/2019 qua												
2C	Autocarro	EXT - DIA	Vários*	N.A.	N.A.							Doc
5C	Sala	INT - DIA	Casa da Ibona	2	14h00-16h00	X						Zenit, Entrada sala
1	Casa de banho	INT - NOITE	Casa da Ibona	1+ inserts	16h00-18h00	X						Luz UV.
11A	Casa de banho	INT - NOITE	Casa da Ibona	9	18h00-21h00	X				X		Luz UV.
11B	Casa de banho	INT - NOITE	Casa da Ibona ?	1	N.A.							
5º DIA DE RODAGEM - 19/09/2019 qui												
8	Rio	EXT - DIA	Praia do Zorro	1	15h00-18h00	X			X			
6A	Portão da casa da M.	EXT - NOITE	Escadaria da Saragoça	9	19h00-22h00	X	X					Pôr do sol 19h37
Flesh Backs	Tango	INT - NOITE	Tango	3	22h00-24h00	X	X	X				

ANEXO D- LISTA DE EQUIPAMENTO

Departamento	Qtd.	Tipo	Característica	Observações	Proprietario
Audio	1	Gravador	Tascam DR60D	2canais	Buga
Audio	1	Microfone	Rode NTG2	Shotgun+clip	Buga
Audio	2	Microfone	Rode M5	Par stereo+clips	Buga
Audio	1	dead cat	Rode WS6	Para shotgun	Buga
Audio	1	Stereo bar	K&M	Para par stereo	Buga
Audio	1	Bolsa		Transp. de gravador	Buga
Audio	1	Suporte de micro	Grande		Buga
Audio	1	carregador de pilhas			Buga
Audio	12	pilhas recarregaveis			Buga
Audio	1	Cartao SD		4gb	Buga
Audio	1	Cartao SD	Toshiba	32gb (4k)	Buga
Audio	1	Cartao SD	Sandisk pro	128gb (4k)	Buga
Audio	2	Mic Lapela Wireless	SONY		Escola da noi
Audio	2	Adaptador	6'-3.5'		CEC
Audio	2	Adaptador	3.5'-6'		CEC
Audio	3	Adaptador	Braçadeiras Rode	(para a perche)	CEC
Audio	1	Adaptador	Biforcador 3.5 > 2	entradas 6'	CEC
Audio	3	Cabo Audio	Cabo Audio	XLR-XLR	CEC
Audio	1	Cabo Audio	Cabo Audio	XLR-6'	CEC
Audio	1	Cabo Audio	Cabo Audio	XLR-6'	CEC
Audio	1	Filtro	Esponja Seinheiser		CEC
Audio	1	Filtro	Esponja Seinheiser		CEC
Audio	1	Gravador	Zoom H4n		CEC
Audio	1	Micro	Seinheiser CardioidE	Shotgun	CEC
Audio	1	Micro	Seinheiser CardioidE	Shotgun	CEC
Audio	2	perches			CEC
Audio	2	cabos 5 metros XLR			CEC
Energia	1	Extensao	10m	1 entrada	CEC
Energia	1	Extensao	49m	1 entrada	CEC
Energia	1	Extensao	5m	3 entradas	CEC
Energia	1	Extensao	1.5m	3 entradas	CEC
Iluminação	13	celofane	13 bocados		CEC
Iluminação	1	rolo ND 2 stops			CEC
Iluminação	1	rolo celofane			CEC
Iluminação	1	Colour to Brown	1 Filtro Genatina		CEC
Iluminação	4	Colour to Pink	4 filtros	varios tamanhos	CEC
Iluminação	2	CTB	2 filtros	varios tamanhos	CEC
Iluminação	2	CTB	2 filtros + intensos	varios tamanhos	CEC

Iluminação	3 CTG	3 filtros	varios tamanhos	CEC
Iluminação	29 CTO	29 filtros		CEC
Iluminação	13 CTR	13 filtros		CEC
Iluminação	1 CTViolet	1 filtro		CEC
Iluminação	1 CTYelooow	1 filtro		CEC
Iluminacao	2 Focos Pequenos LED			CEC
Iluminacao	ND	13 filtros	varios tamanhos	CEC
Iluminacao	Reflector	2 placas de esferobi	1*0.5m	Isabel Brazinha
Iluminacao	reflector branco		2	CEC
Iluminacao	reflector dourado		2	CEC
Iluminacao	2 Tripes de Luz	amarelo		CEC
IMAGEM	1 Adaptador M42-4/3			Isabel Brazinha
IMAGEM	1 Bateria	Bat. Lumix Gh5	1	Isabel Brazinha
IMAGEM	1 Bateria	Bat. Lumix Gh5	2	Isabel Brazinha
IMAGEM	1 Camera Fotografica Panasonic GH5			Isabel Brazinha
IMAGEM	1 Filtro polarizador BN 62mm			Isabel Brazinha
IMAGEM	1 Filtro polarizador 67r 67mm			Isabel Brazinha
IMAGEM	1 Filtro polarizador 52r 52mm			Isabel Brazinha
IMAGEM	1 Kit filtros ND 2/4/8	67mm		Isabel Brazinha
IMAGEM	1 Filtro ND variavel NC 52mm			Isabel Brazinha
IMAGEM	1 Lente	Lumix 25mm 1:1,7 (46mm)		Isabel Brazinha
IMAGEM	1 Lente	Sigma 16mm 1:1,4 (67mm)		Isabel Brazinha
IMAGEM	1 Lente	Lumix 14-140mm 1:4-5,6 (62mm)		Isabel Brazinha
IMAGEM	1 Lente	Helios 44M 58mm 1:2 (52mm)		Isabel Brazinha
IMAGEM	1 Lente	PorstTele 135mm 1:2,8 (55mm)		Isabel Brazinha
IMAGEM	1 Bateria	Bat. Lumix Gh5	3	Isabel Brazinha
IMAGEM	1 Monitor	FeelWorld 5.5'		CEC
Producao	1 Cartao Mem6ria SD 128 GB			Suga Lopes
Producao	1 Cartao Mem6ria SD 32 GB			Suga Lopes
Producao	1 Disco	1,5 TB		Isabel Brazinha
Realizacao	Claquete			km

ANEXO E- Argumento "RASTILHO"

1 INT. QUARTO DE BANHO - NOITE 1

A luz acende-se. No recanto do chão da casa de banho, em posição fetal, Luzia (loira, meia idade) convulsiona. Ao seu lado, no chão, jaz uma embalagem vazia de chocolate Ovomaltine. No espelho, encontra-se escrito a pasta de dentes (batom?) a palavra: JUSTIÇA? A porta sob o lavatório encontra-se escancarada. Diversos produtos de higiene, farmácia e beleza encontram-se revoltos, como se tivesse passado por lá uma tempestade psíquica. Da sua boca, regurgita uma espuma vermelho-escuro que percorre o seu pescoço, até alastrar-se ao seu vestido azul eléctrico onde vai deixando uma mancha vermelho-aroxeada, tal uma rosa difusa que desabrocha sobre o seu peito.

2 EXT. CAIS DO METRO/ESTAÇÃO - NOITE - 2022 2

Um comboio chega. Por detrás da multidão que desvanece, aparece L.. Vestida de preto, L. avança distraidamente na ponta dos pés pela linha amarela do cais. Ao ouvir o lamento agressivo de uma gaivota, levanta os olhos ao céu. No meio do oceano de constelações que permite a noite clara e fria, a gaivota em voo. Repentinamente, um toque de telemóvel chama a atenção para a publicidade a relógios suíços, realçada pelas luzes verdes dos néons da estação. Sérgio (40, moreno) bombeiro involuntário da Cruz Vermelha, responde atentamente a uma mensagem. Sentindo-se observado, os seus olhos cruzem-se com os de L., que lhe responde com um sorriso.

LUZIA

Olá, eu conheço-te, não conheço-te?

SÉRGIO

Provavelmente de outra vida
(sorriso)

LUZIA

Ah! Ah!

És o Sérgio, o amigo do Ricardo!?

SÉRGIO

Agora que falas nisso, Luzia, não
é? No escuro?
(risos)

LUZIA

A minha mãe tem medo dele.

(piscar de olho)

Luzia tira um maço do bolso e oferece o maço ao S.

LUZIA

Queres um cigarro?

SÉRGIO

Não, obrigado, acabei de fumar.

S. põe a mão ao bolso e tende-lhe um isqueiro branco com uma estrela roxa. Luzia acende o cigarro. Ambos caminham lado a lado.

LUZIA

Vais em que direção? Fazes me companhia?

SÉRGIO

Fico já ali.

LUZIA

Nunca te vi por cá.

Se te apetecer um dia desses, passa ali. Ali, estás a ver aquela loja logo à esquina?

(Loja Engenheira atómica)

Ofereço-te um B'52 electrificado.

SÉRGIO

Nem pensar. Qual é a intimidade que nós temos para me dizeres que me amas?

Como é que tu chamas?

Sérgio vira costa e segue caminho

3

EXT. PORTÃO DE CASA DO SÉRGIO- NOITE

3

S. caminha apressadamente pelo passeio que o conduz à sua casa, uma pequena propriedade de aldeia, herdado dos seus avôs. O calor da marcha faz-lhe desabotoar o casaco de trabalho. Ao chegar, apercebe-se que alguém se encontra sentado no chão a sua porta. Aproxima-se e reconhece L. que lhe responde com um piscar de olho.

SÉRGIO

Que estás aqui a fazer?

LUZIA
Vim te devolver o isqueiro que me
emprestaste? Não te lembras?

Luzia levanta-se, mantendo-se à frente do portão que deixa antever algumas
árvores de fruta.

LUZIA
Estás me a dar frio com este teu
casaco desabotoado.

SÉRGIO
Deixei-me de fumar e de atear
fogos. Polui. Sai daqui. já.

LUZIA
Amar é conhecer. Conhecemos desde
sempre.
(chora)

Sob a luz branca do holofote da entrada, S. vira-lhe a cara.
Chegam os homens do lixo, ao fundo da rua.

4 3.EXT. PONTE - DIA

4

Luzia, de costa, passeia um cão por uma ponte pedonal, para
a meio, sente-se na balustrada e observa: primeiro o céu
nevoado e alaranjado (como que a anunciar uma tempestade),
segundo, a corrente de água por baixo do seus pés. O cão
começa a ladrar. Ela vira-se para ele.

LUZIA
Hei! Acalma-te!

L. acende um cigarro com o isqueiro que S. lhe deixou. A
paisagem oferece uma imagem da ponte com L. sentada. L.
sente o vento no seu rosto e num impulso, atira o isqueiro
ao rio.

5 5 INT. CASA DE REPARAÇÕES EM TODO O GÉNERO DA LUZIA - DIA 5

Uma formiga foge aos dedos de L. que olha para ela com um
olhar divertido, à espera da próxima mudança de rumo
enquanto encostada ao balcão de espera da sua loja de
reparações de electro-domésticos. No ecrã tamanho pessoa, no
rolar de notícias, surge uma fotografia do Sérgio, morto
electrocutado pela sua máquina de lavar a roupa.

Na sombra da luz vermelha, Luzia mantém-se inanimada no chão, no mesmo recanto. Da ponta do seus pés descalços, passando pelo resto do seu corpo, até ao emaranhado dos seus cabelos revoltos, um mar doirado sobre o chão de laje preto, nada estremece, nada indica um sopro de vida.

Surge o rosto impávido de Ricardo. A sua mão descobre delicadamente a face de L.

RICARDO

Luzia, acorda.

O rosto de Ricardo crispa-se. Um gota caem da torneira da banheira.

O isqueiro (branco com uma estrela negra) que L. mantinha na sua mão fechada cai ao chão.

RICARDO

Luzia, acorda.

L. abre os olhos numa explosão de riso, ficando no seu rosto um sorriso franco.

LUZIA

Ricardo

ANEXO F- APRESENTAÇÃO

E=MZZ² MON AMOUR
DO ARGUMENTO À MONTAGEM

Mestranda: Isabel Brazinha

Orientadora: Professora Doutora Marta Dias Teixeira Anacleto

17 Dezembro de 2020

Trabalho de Projeto

Mestrado em Estudos Artísticos – Estudos Fílmicos e da Imagem
Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

LINGUAGEM COMO CONHECIMENTO DO CINEMA

Linguagem do Cinema:
a experiência difere do
pensamento



David Bordwell



Contexto de Produção
“a câmara filme”



Dias Branco, S. (2015) *Entendimentos do Cinema: A linguagem analítica e crítica para Daniel Frampton e David Bordwell*.
Vértice, 174, pp 58-70.

E=MZZ² MONAMOUR

Nota introdutória

22'
Cor
Aspect Ratio: 2.35
Printed Film Format
Sound Mix: 2.1
Género: Ficção
Língua: Português
2020

(Modelo I.C.A. *)

Produção: U.V. Productions
Financiamento

SINOPSE

Luzia que conhece Márcia que também conhece Leonardo. Estes encontros fortuitos vão fazer a sua vida quotidiana descambar numa transgressão, ácido-picante, do que se pensa que se é ao que se pode ser.



Género Drama (erótico-romântico)
Tragi-comédia

Tema: Violência no namoro
Sub-temas:
Suicídio, Poder e Preconceito

Estilos: Expressionismo, Surrealismo,
Neorealismo

*Instituto do Cinema e do Audiovisual

A PRODUTORA MATERIALIZA

Recursos de produção

Câmara Lumix GH5,
Lentes
Lumix 50mm eq 1,7
Sigma 32mm eq 1,4
Hélios 116mm eq 2,0
Canon 95 (Aq) 28mm
Lentes de Fresnel
Luz UltraVioleta
Gravador Tascam DR60D
Microfone Rode NTG2



Joana Val do Rio - Directora de Arte
Daniela Proeza – Produtora, Assistente de Realização
António Miguel Godinho – Director de Fotografia
Adara Miller, Fernando José Lucas – Produtores e
Assistentes

Actores

Marta Dias Nogueira
Sofia Coelho
Teosson Chau

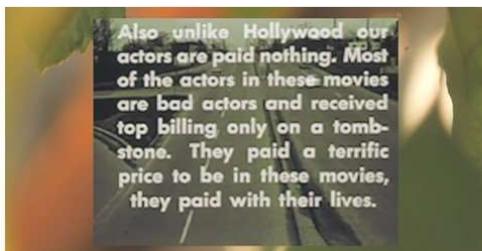
Hamilton Francisco Babu - Arte
Marcelo Leitão - Caracterização
Buga Lopes – Director de Som



A REALIZADORA ENQUADRA

Montagem Isabel Brazinha
Som Buga Lopes
Música Sérgio Costa; Deborah Hyde/Buga Lopes
Cor Herman Delgado
Design Isabel Brazinha
Legendagem e Traduções

5 dias de filmagens
286 GB (4K Cinematic V 8bits)
5 horas de material filmico



"How to Mistake a Sunset with a Nuclear War" Metalepse filmica



<https://www.facebook.com/Emz2MonAmour>



LINGUAGEM COMO CONHECIMENTO DO CINEMA



"E=mzz² Mon Amour" Cena 1

Daniel Frampton

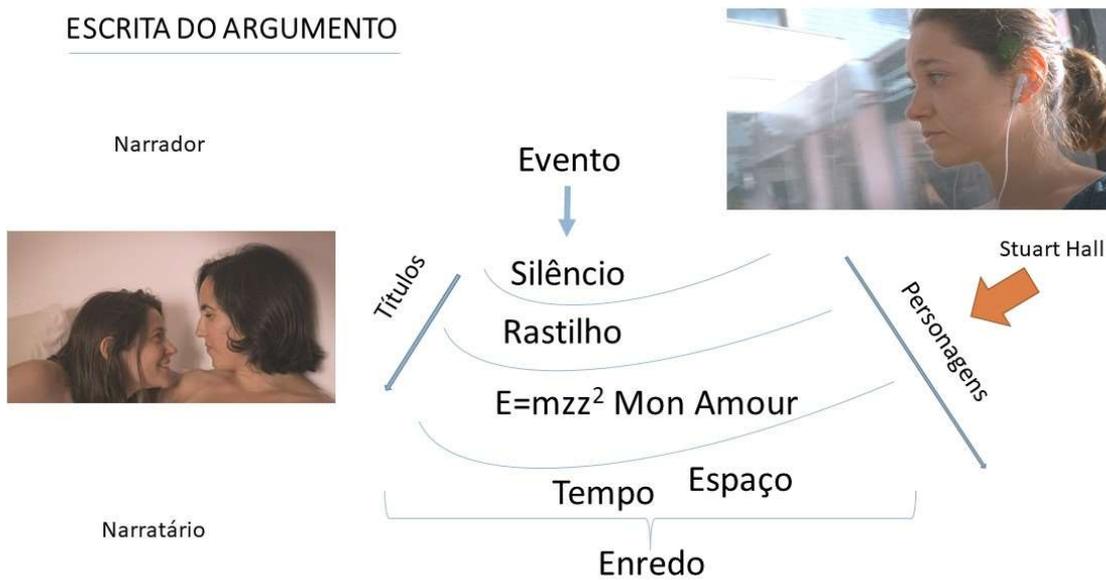


Contexto de Recepção

"o filme diz"

Dias Branco, S. (2015) *Entendimentos do Cinema: A linguagem analítica e crítica para Daniel Frampton e David Bordwell*. Vértice, 174, pp 58-70.

ESCRITA DO ARGUMENTO



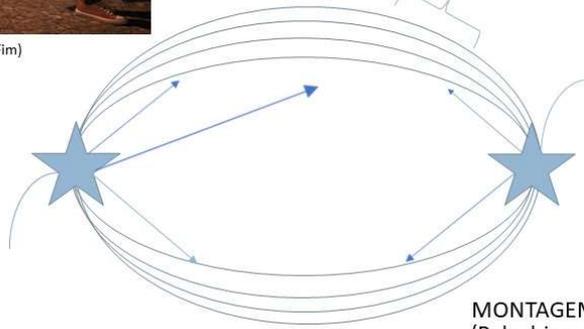
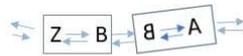
Hall, S. (1997) "The spectacle of the "other"" in Hall, S. (ed.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London/Thousand Oaks, CA/New Delhi: Sage, pp. 225 – 239.

CONSTRUÇÃO DA MONTAGEM

Introdução teórica



"E= mzz2 Mon Amour" Cena 6 (Fim)



"E= mzz2 Mon Amour" Cena 7 (Início)

MONTAGEM À DISTÂNCIA (Pelechian, 1972)

Pelechian, A. (2011). Teoría del Montaje a Distancia. Coyoacán, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

CONSTRUÇÃO DA MONTAGEM

Abordagem prática

Edição

Sincronização
Aparagem
Seleção

Montagem

Corte
Raccords
Transições de cena
Velocidade
Transparências

→ Coerência narrativa
Coerência estética



"E= mzz2 Mon Amour" Cena 10

Regra de "Num piscar de olhos" (Murch, 1995, pp. 29-31)

1. O corte traz emoção?
2. O corte avança a narrativa?
3. O corte traz o ritmo adequado a narrativa?
4. O corte dirige o olhar?
5. O corte obedece a regra de eixo: Coerência bidimensional?
6. O corte contextualiza o espaço da ação: Coerência tridimensional?

Montagem intuitiva

Murch, W. (2004). Num Piscar de Olhos – A Edição de Filmes sob a Ótica de um Mestre. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

DA PALAVRA A IMAGEM

Argumento vs Montagem

“Escolher um guião e um filme, e compará-los, numa mesa de montagem. [...] É uma forma de acedermos ao cadinho do alquimista. Todas as perguntas surgem aí como uma espécie de precipitado – e por vezes há uma resposta que sai desta solução.”

(Carrière e Bonitzer, 1990, p.60)]

Elementos narrativos	Argumento	Montagem
Personagens		Simplificação Encarnação
Enredo	Ironia dramática	Simplificação
Espaço	Figurado	Concreto
Tempo	Anisocronia Analepse hipotética	Ritmo Metalepse <i>Flash back</i> hipotético Epílogo
Narrador	Heterodiegético	Omnisciente ou objectivo Homodiegético ou subjectivo



“E= mzz2 Mon Amour” Cena 11

Carrière, J.C., e Bonitzer, P. (2016). O Exercício do argumento. Lisboa: Texto & Grafia.

DA PALAVRA A IMAGEM

Análise comparada

Um guião só se escreve na montagem?

“Entende-se por **adaptação**, tanto o processo de transposição de uma **narrativa** de um **médium** para o outro, como o resultado final deste processo.”
(Reis, 2018, p. 18)



“E= mzz2 Mon Amour” Plano final

Manuel Halpern. (2019) “Edgar Pôra: Um guião só se escreve na montagem.” Jornal de Letras.
Reis, C. (2018). Dicionário de estudos narrativos. Coimbra: Almedina.

ADAPTAÇÃO / ADAPTAÇÕES



"E=mzz2 Mon Amour" Cena 6

Processos de Adaptação

Psíquica
Genética
Decompositiva/Recompositiva
(Reis, 2018, p. 21)

Espírito do texto
Estrutura profunda da história
Subversão do relato

Replicante

Enredo de Superação
(Drama)
(Bortolotti e Hutcheon, 2007, p. 21)

Bortolotti, G. e Hutcheon, L. (2007) *On the origin of adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and Success – Biologically*. Gary R. Bortolotti, Linda Hutcheon. *New Literary History*, Volume 38, Number 3, Summer 2007, pp. 443-458.

E=MZZ² MONAMOUR

22'
Cor
Aspect Ratio: 2.35
Printed Film Format
Sound Mix: 2.1
Gênero: Ficção
Língua: Português
2020

(Modelo I.C.A.*)

Produção: U.V. Productions
Financiamento

SINOPSE

Luzia conhece Márcia que conhece Leonardo. Sob um véu drâmático, uma metavoz questiona preconceito e poder.



Gênero Drama psico-romântico
Tragi-comédia

Tema: Violência no namoro
Sub-temas:
Poder e Preconceito

Estilos: Expressionismo, Surrealismo,
Neorealismo

*Instituto do Cinema e do Audiovisual