



Universidade de Lisboa
FACULDADE DE BELAS-ARTES

ORIENTE, LISBOA

O sítio como protagonista num filme

Rui Manuel da Cal Silveira

Mestrado em Design de Comunicação e Novos Media 2012



Universidade de Lisboa
FACULDADE DE BELAS-ARTES

ORIENTE, LISBOA

O sítio como protagonista num filme

Rui Manuel da Cal Silveira

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor Vítor Almeida
e co-orientada pelo Prof. Doutor Fernando Varanda
Mestrado em Design de Comunicação e Novos Media 2012

RESUMO

Esta dissertação partiu do processo de realização de um filme cuja personagem principal fosse um sítio. A área geográfica escolhida para este papel foi o Oriente, em Lisboa.

O processo de realização do filme é descrito em dois diálogos e um monólogo entre dois habitantes simbólicos do local, que encarnam o papel do espectador que pergunta e do realizador que explica. As referências literárias e cinematográficas que acompanharam a feitura do filme são o objeto do capítulo que enquadra a matéria dos diálogos.

É corrente associar a ideia de “drama” a actores humanos; neste trabalho explora-se, com recursos mínimos, como o drama se pode sugerir, não pela incidência sobre as ações das pessoas, mas pela forma como o sítio é filmado.

PALAVRAS-CHAVE: Sítio; Protagonista; Filme; Cinema; Vídeo.

ABSTRACT

This dissertation departed from the process of making a movie whose main character is a place. The geographical area chosen for the role was Oriente, in Lisbon.

The making-of the movie is described in two dialogues and a monologue between two symbolic inhabitants of the place, embodying the role of the inquisitive spectator and the explaining director. The literary and cinematographic references that followed the movie making are the object of the chapter that frames the subject matter of the dialogues.

It is common to associate the idea of “drama” to human actors; this study explores with few means how one can suggest drama, not by focusing on people’s actions but by the manner the place is filmed.

KEYWORDS: Place; Protagonist; Film; Cinema; Video.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar ao meu orientador Prof. Doutor Víctor Almeida e ao meu co-orientador Prof. Doutor Fernando Varanda pelo seu apoio na elaboração deste trabalho; a Sofia Silveira e Catarina Trigacheiro pela sua revisão; a Joana Bernardo pela sua voz; e a todos os que se prestaram a ver o filme quando ainda era uma prova e me ajudaram com as suas observações.

Finalmente agradeço aos residentes que me ajudaram durante a realização do filme: Elvira Costa, Manuel Costa, Alice Magalhães, Arlete Balcão, Maximiano, José Manuel Rosa do Egípto, e especialmente Isabel Branco.

ÍNDICE

Resumo, palavras-chave

Abstract, keywords

Agradecimentos

Índice

INTRODUÇÃO

1 Apresentação da proposta de dissertação

2 Enquadramento

2.1 Cinema

2.2 Cinema dos sítios

Notas

DOIS DIÁLOGOS E UM MONÓLOGO

1 Primeiro diálogo – Pressupostos

2 Segundo diálogo – Escolhas

3 Monólogo – Construção

CONCLUSÃO

REFERÊNCIAS

1 Bibliografia

2 Filmografia

3 Exposições

INTRODUÇÃO

1. Apresentação da Estrutura da Dissertação

Esta dissertação é composta por um filme e um relatório escrito que analisa o processo de realização. O filme expõe uma ideia; na parte escrita explicitam-se as relações entre o realizador, os novos media de que se serviu e um local.

Na captação de imagens e sons usou-se uma Canon EOS 5D Mark II (HDV) com uma lente de 50mm f/1,4 USM e um microfone direcional da Sony. No tratamento do material recolhido usou-se um MacBook Pro (OS X 10.5.8 e Final Cut Pro 6.0.6). Recorreu-se, ainda, a bases de dados sonoras disponíveis por Internet.

Pretende-se demonstrar o potencial de um espaço construído como personagem principal numa narrativa. O título *Oriente, Lisboa* refere-se à área urbana onde o filme foi feito; e, passados catorze anos sobre a requalificação desta zona a propósito da Expo'98, já é possível guiar um olhar sobre os espaços e quem o vive. É aqui que se pretende explorar, pelo cinema, como a relação do som e da imagem permite dramatizar a narrativa de um sítio através da montagem de registos de mera observação.

O trabalho apresenta-se em duas partes consecutivas – o filme e a escrita – sendo preferível que o filme seja visto antes do texto, pelo que se adverte: «Ver antes de ler» na capa do DVD.

Para a realização do filme procedeu-se a um reconhecimento prévio de locais, a que se seguiram as filmagens, a seleção, a montagem e a edição do material audiovisual. Concomitantemente, fez-se uma investigação sobre material escrito e audiovisual relativo ao tema geral onde este filme se poderia inscrever, como se desenvolve a seguir, em **Enquadramento**.

A segunda parte, **Dois Diálogos e Um Monólogo**, expõe a investigação ligada à realização do filme e procede à sua análise. Esta análise é feita ao longo de dois diálogos e um monólogo em que os personagens são habitantes de longa data do sítio: Amália e Eusébio, um casal de mediáticas lontras do Oceanário de Lisboa. É um artifício. A forma de diálogo serviu para enunciar pontos de vista de um possível espectador. Este é o papel desempenhado por Amália que é inquisitiva sobre as

escolhas e fundamentos do filme. Pelo realizador responde Eusébio, que, no monólogo, revê o processo de criação do seu filme.

O que se poderá concluir tem sempre a ver com a capacidade de quem filma de transformar o que poderão ser simples imagens de um levantamento em ingredientes de um drama ou um poema. Isto é o que se tentou aqui a partir da maneira como se imaginou que um local pode ser protagonista de um filme. Por outro lado, sente-se também que tem, pelo menos, um valor testemunhal: de alguma forma é sempre o registo de um sítio e o que nele se passa num determinado tempo.

2. Enquadramento

Afloram-se aqui temas que, embora não tenham sido centrais na concretização do projeto, formam uma rede de sustentação que ajuda a compreender as motivações do autor. São especialmente referidas as obras e os autores que, desde o início do estudo, se tornaram relevantes para ver o cinema como uma forma de revelar espaços e de lhes dar substância.

Na primeira parte, **Cinema**, veremos como a vontade de contar entra logo nos fundamentos clássicos do cinema. Veremos também como se desenvolveu o seu modo de apresentação a par dos avanços tecnológicos, dos quais se destaca a produção para televisão como exemplo do cinema ao serviço da comunicação social. A seguir, veremos como as artes visuais exploram novas aproximações, questionando o papel do espectador no processo de comunicação que o cinema permite.

Na segunda parte, **Cinema dos Sítios**, explica-se o que se entende por sítio geográfico e como a Antropologia Visual se tem servido do cinema. Depois veremos como os princípios reguladores do cinema e a maneira de olhar para as imagens têm variado ao longo do tempo.

Com a expressão “Cinema dos Sítios” não se pretende designar um género, mas sublinhar uma maneira de olhar que, à semelhança de *Oriente, Lisboa*, usa o espaço como personagem e não apenas como cenário.

2.1. Cinema

Da necessidade de transmissão de conhecimento nasce a vontade de contar. «Quem conta um conto acrescenta um ponto», como diz o ditado popular, e nem com intensa pesquisa histórica se conseguem distinguir factos de ficção. As mais antigas narrativas, com um registo gráfico da transmissão oral, são os textos védicos do Hinduísmo e, mais perto da nossa cultura, os textos atribuídos a Homero. Mas a leitura das narrativas é também uma forma de as contar, porque há sempre uma maneira inata de as interpretar.

Contudo, os mais antigos registos de narrativas que conhecemos são imagens: gravuras rupestres, que – como nos mostra Werner Hertzog em *Cave of Forgotten Dreams* (2012) – poderão estar mais próximas de uma representação de movimento do que simples imagens fixas, uma vez que ganham vida debaixo da luz flamejante do fogo que, ao passar, as anima de contornos e sugestões de histórias.

Atualmente, as imagens do cinema são audiovisuais. São as possíveis relações entre o som e a imagem que têm vindo a moldar o discurso cinematográfico desde que, em 1895, os irmãos Lumière patentearam o cinematógrafo – o primeiro aparelho que permitia registar e projetar imagens em movimento. No início, o cinema era não-linear com enredos imprecisos e pouco narrativos, recorrendo frequentemente a um narrador externo que ia explicando os filmes. Nas feiras de variedades e espetáculos de curiosidades em que eram projetados, destacam-se os trabalhos do ilusionista francês Georges Méliès. Realizou filmes como *Le Voyage Dans la Lune* (1902) que pela descoberta e exploração da truçage¹ apresenta as surpreendentes possibilidades da montagem cinematográfica. Assiste-se depois a uma crescente valorização do enredo que culmina na primeira longa-metragem de D. W. Griffith, *The Birth of a Nation* (1915), marcando assim o início do modelo narrativo do cinema clássico e toda a sua gramática de montagem. Os padrões narrativos e estilísticos que foram sendo estabelecidos culturalmente – provocar emoções intensas e crescentes até à solução do conflito; promover o efeito catártico tirando partido do torpor que a sala de projeção escura proporciona; e a derrota de uma grande ameaça para um desfecho feliz – manifestam-se já em *O Couraçado Potemkine*, realizado por Sergei Eisenstein em 1925.

#####

¹ “Processo que torna possível criar, em cinema, uma ilusão ou conseguir uma economia. As truçagens são geralmente aproveitadas para realizar cenas impossíveis de filmar realmente (...) que permitem misturas de imagens; a sobreimpressão; o ralenti; o acelerado; etc. A dobragem, que consiste em substituir o som de um filme por outro, é uma espécie de truçagem sonora” (Dicionário Prático Ilustrado, 1988).

Este foi o momento a partir do qual o cinema passou a representar, não apenas o tempo das filmagens mas também, um novo tempo diegético², levando uma série de sequências à construção de uma história. Quando o cinema sonoro chegou, com tudo o que anunciava de revolucionário, os princípios clássicos estavam fixados e assim se mantiveram: o espectador não deve ver quebras no fluxo temporal e espacial da ação e a carga dramática é acentuada pelo modo como se montam os planos e as sequências.

Na nossa cultura, o cinema cristalizou-se através das salas de projeção mas, desde cedo, se previu que viria a fazer parte de uma linguagem universal que sai desse formato. Muito se tem feito no sentido de desconstruir o tempo linear no cinema, desde a produção de filmes caseiros, que o formato oito milímetros permitiu, até à passagem ao sinal analógico para televisão e a emissão em direto. A comunicação social e a arte têm vindo a transformar a noção que temos de cinema. No trabalho de artistas visuais como Nam June Paik, Bruce Nauman ou Dan Graham, é utilizada a televisão para a realização de instalações que exploram o confronto do espectador com a sua imagem transmitida. É exemplo disto *Four Corner Piece* (1971), onde Nauman faz uma transmissão cruzada de quatro câmaras e quatro televisores, colocados em cada canto da instalação, que apenas permitem ao espectador ver-se a desaparecer do ecrã quando dobra cada esquina. Também em *Present Continuous Past(s)*, cuja primeira instalação data de 1974, Graham explora a consciência que o espectador tem de si mesmo no espaço, ao permitir que este se veja como ator, pelo recurso a um desfazamento temporal de oito segundos³.

Em 1970, Gene Youngblood escreve *Expanded Cinema*. Ele diz-se filho da era pós-industrial – ou como prefere chamar, “paleocibernética” – em que “expanded cinema” é o medium da sociedade atual; a fase inicial do desenvolvimento de um “sistema nervoso” da humanidade. «Tal como a água toma a forma do seu vaso assim é a natureza humana relativa ao seu condicionamento passado e presente» e o meio ambiente que nos condiciona agora é a “intermedia network”, a rede entre os media (Youngblood, 1970: 55).

#####

² O tempo e o espaço diegéticos são os conceitos da Narratologia que se referem ao tempo e ao espaço criados pelo autor.

³ As peças *Four Corner Piece* (Nauman: 1971) e *Present Continuous Past(s)* (Graham: 1974) foram ambas exibidas na exposição *Centre Pompidou Novos Media 1965-2003* no MNAC – Museu do Chiado em 2007.

Alguns realizadores experimentam na televisão a influência social que o cinema pode ter. O documentário, como forma expositiva de acontecimentos históricos, já o faz há muito tempo. Em *Century of the Self* (2002), Adam Curtis mostra-nos uma sociedade movida pelo desejo – através do trabalho de Sigmund Freud, Anna Freud e Edward Bernays – vulnerável à publicidade e ao modo como esta pode intervir no controlo das massas. Mas a televisão permite outros formatos como os telejornais ou os programas de diversão. O realizador alemão Alexander Kluge destaca-se nesta esfera porque, como diretor duma empresa de produção, tem conseguido fazer transmitir programas que refletem sobre o papel deste meio de comunicação social. Entre os programas e filmes que realizou, sobressai a série documental *Notícias da Antiguidade Ideológica: Marx, Eisenstein, O Capital* (2008), onde retoma o projeto de Sergei Eisenstein de filmar *O Capital*, de Karl Marx, a partir da estrutura de *Ulisses*, de James Joyce.

Mas o cinema não se define apenas pela forma como se apresenta, já que os meios existentes vão desde as tradicionais salas de projeção, à televisão, aos museus e às galerias de arte. As 26 conversas com artistas e realizadores publicadas em *Broken Screen: Expanding The Image, Breaking The Narrative* (2006), co-editado por Doug Aitken, mostram-nos um espectro de práticas de artistas visuais contemporâneos que o comprovam. Podemos pensar no cinema itinerante, que levou os filmes para a rua onde não havia salas de projeção, como um humilde antepassado de obras como *Sleepwalkers* (2007) de Doug Aitken, que transformou um quarteirão de Nova Iorque numa experiência cinematográfica ao ser projetado nas paredes exteriores do MoMA. São cinco curtas-metragens que se relacionam e contam a história de uma noite na vida de cinco nova iorquinos; nas palavras do realizador «um filme mudo para o século XXI»⁴.

Se compararmos com outras formas de arte como a pintura e a escultura, a sala de projeção no cinema retira a mobilidade do espectador, prendendo-o a uma cadeira, uma vez que a ação se passa no espaço diegético da narrativa. No artigo *Comrades of Time* (2009), Boris Groys aborda o contemporâneo através do jogo de palavras que vem da tradução literal da palavra alemã, zeitgenössisch – genosse significa “camarada”. Assim, ser contemporâneo é ser companheiro do tempo, colaborador do tempo. Quando se abandona a imobilidade da imagem e a imobilidade do espectador,

#####

⁴ Citação do artigo *MoMA Does a Drive-In* (15 de Janeiro, 2007) de Sia Michel para a *New York Magazine*. Disponível em: <http://nymag.com/arts/art/reviews/26286> [Acedido em 08/11/2012].

ou seja, quando se inserem imagens em movimento em espaços de apresentação em que o espectador possa circular, cria-se uma “nova audiência” para o cinema.

É fácil perceber esta mudança nos espaços de apresentação de artes visuais em trabalhos como *FORA*⁵, onde eram postas em diálogo curtas-metragens de Pedro Costa com esculturas de Rui Chafes; ou as instalações com múltipla projeção de Isaac Julien⁶; ou ainda os documentários de Harun Farocki, que foram feitos para salas de projeção e televisão mas que começaram, recentemente, a ser apresentados sob a forma de instalação⁷. No entanto, esta evolução não se sente apenas fora das salas de projeção, pois continua a ser possível ir ver filmes que solicitam uma contemplação ativa.

Há cinema que afirma não ser necessário dizer tudo ao espectador, como era assumido por Jean-Luc Godard ao usar o *jump cut*⁸ ou por Abbas Kiarostami quando disse que não deixa «espaços em branco apenas para que as pessoas tenham algo para completar» mas «para que as pessoas possam preenchê-los de acordo com o que pensam e querem» (Ishaghpour e Kiarostami, 2004: 184).

Ao ver um filme, o espectador toma sempre um papel ativo na história porque aquela não passa sem a sua interpretação. Além disso, ao sermos expostos à quantidade de produtos audiovisuais que o nosso tempo oferece, essa interpretação torna-se tanto mais ativa quanto mais se basear numa atitude crítica. Para Jaques Rancière, o olhar do espectador pode separar-se do discurso «quando se põe em questão a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem elas próprias à estrutura da dominação e da sujeição» (2010: 22). No processo de comunicação audiovisual, a tendência contemporânea requer audiências ativas e participantes porque o cinema permite intervenção, não só enquanto autores e produtores de conteúdos mas também como espectadores.

#####

⁵ Exposição de 2005/2006 apresentada no Museu de Serralves.

⁶ Como serve de exemplo a instalação de cinco projeções apresentada no MNAC - Museu do Chiado em 2008/2009, do vídeo *Western Union: Small Boats* (Julien, 2007).

⁷ Em 2011 foi apresentada no Palácio das Galveias a instalação *Harun Farocki: Três Duplas Projeções*, que articulava trabalhos recentes da série *Serious Games* (como *Watson is Down* e *Immersion*) com o filme *Interface*, de 1995.

⁸ *Jump cut*, em montagem cinematográfica, é o termo usado para designar os cortes que criam uma descontinuidade no movimento de imagens cujo enquadramento pouco varia. O *jump cut* sai dos princípios do cinema clássico porque quebra a aparência de continuidade temporal e espacial.

2.2. Cinema dos sítios

Evitou-se o uso do termo lugar, como sinónimo de sítio, porque está relacionado com estudos mais especializados e divergentes do nosso. À data da publicação de *Non-Lieux, Introduction à une Anthropologie de la Surmodernité*, Marc Augé introduziu os “não-lugares” como produto de uma “sobremodernidade” que se caracteriza pelo excesso de tempo, de espaço e da figura do indivíduo (Augé, 1992). Os não-lugares – supermercados, centros comerciais, autoestradas – surgem pela oposição aos lugares antropológicos porque perdem a personalidade e porque criam a experiência da solidão do indivíduo face às palavras, às imagens e à publicidade (Sá, 2006: 180). Mas o uso deste termo evoluiu, não só na obra de Augé, como noutras áreas que se dedicam ao estudo do espaço: arquitetura, urbanismo e até artes plásticas, como podemos ver no vídeo de Joana Nascimento chamado *Sim-lugares*⁹ (2009), referindo-se aos sítios que se impregnam de identidade, história e de relações sociais.

Nos seus limites, um sítio entende-se pela relação da geomorfologia com as dimensões identitárias, históricas e relacionais que o homem nele imprime. Naturalmente, este termo deixa-se influenciar por toda a história do pensamento geográfico desde a antiguidade até ao seu estabelecimento como disciplina científica no século XIX. Orlando Ribeiro, citando Vidal de La Blache, no seu manual *Iniciação em Geografia Humana*, diz que a identidade dos sítios surge da sua diferenciação «ao longo do tempo, como uma medalha cunhada com a efígie de um povo» (Ribeiro, 1986: 177). A importância da Geografia no presente estudo deve-se à definição que ofereceu para a compreensão do sítio sobre o qual nos debruçamos.

Em pano de fundo esteve também presente a Antropologia Visual que, embora se dedique ao estudo de todas as formas de representação visual do homem – o vestuário, a pintura, a cerâmica, a fotografia – inicia, com os “filmes etnográficos”, uma discussão importante. Uma leitura de *Made to Be Seen* (Banks e Ruby, 2011) ajuda a entender a complexidade desta discussão. Os filmes etnográficos deviam transformar a observação empírica através de métodos analíticos e teorias, num discurso aceite pela comunidade científica. A validade deste tipo de filmes foi discutida ao longo dos anos porque, na maior parte dos casos, existe envolvimento entre quem filma e quem é filmado – o sujeito do estudo. Daquele que é considerado

#####

⁹ Incluído no catálogo Três Anos em Nodar: Práticas Artísticas em Contexto Específico no Portugal Rural (Costa e Costa, 2011: 208).

o primeiro documentário antropológico da história, no princípio dos anos 1920 e ainda mudo – *Nanook in the North* (1922) de Robert Flaherty – sabe-se que o realizador comprou equipamento de revelação e projeção para poder mostrar aos Inuit o seu filme enquanto ainda estava a ser filmado. Pode referir-se ainda o trabalho de Maya Deren no Haiti durante os anos 1950, onde a realizadora não só filma e fotografa os rituais Vudu como também participa nas cerimónias. No decorrer dos anos 60 e 70 do século XX, em África, Jean Rouch desenvolveu um estilo de produção de filmes a que chamou “antropologia partilhada” – onde «as pessoas filmadas desempenhavam um papel ativo no filme desde a sua concepção à realização» (Ruby, 1996: 1349).

Os esforços da etnografia audiovisual ao longo do século XX, para abranger novas aproximações ao estudo do homem no seu ambiente, têm sido prolíficos apesar das discussões e dúvidas que possam levantar na comunidade científica. Embora o termo “antropográfico” não seja corrente, talvez possa ajudar-nos a desvincular dessas dúvidas se pensarmos que as imagens cinematográficas – como representação ou recriação da realidade – são por natureza antropográficas: são registos da vida do homem no seu meio e, nisso, ajudam também a compreendê-lo.

No entanto, o conjunto de princípios que se impõem ao cinema também se altera se os analisarmos ao longo da história. Durante o último século, a nossa cultura tem dado primazia às imagens visuais, mas em *Downcast Eyes* (1994) Martin Jay investiga as razões que levaram grande parte dos pensadores franceses do século XX a questionar as implicações dessa primazia¹⁰ em relação aos outros sentidos.

No cinema contemporâneo, as teorias sobre o movimento de Henri Bergson influenciaram Gilles Deleuze ao escrever *Cinema I: L’image-mouvement* (1983) e *Cinema II: L’image-temps* (1985). O autor começa por dizer que não pretende fazer uma história do cinema, mas «uma taxonomia, uma tentativa de classificação das imagens e dos signos» (Deleuze, 1983: 11). Foi a conjectura sociocultural do pós-guerra que «derrubou o esquema clássico e narrativo da imagem movimento e deu

#####

¹⁰ «Bergson’s critique of the spatialization of time, Bataille’s celebration of the blinding sun and the acephalic body, Breton’s ultimate disenchantment with the savage eye, Sartre’s depiction of the sadomasochism of the “look”, Merleau-Ponty’s diminished faith in a new ontology of vision, Lacan’s disparagement of the ego produced by the mirror stage, Althusser’s appropriation of Lacan for a marxist theory of ideology, Foucault’s strictures against the medical gaze and panoptic surveillance, Debord’s critique of society of the spectacle, Barthes’s linkage of photography and death, Metz’s excoriation of the scopic regime of the cinema, Derrida’s double reading of the specular tradition of philosophy and the white mythology, Irigaray’s outrage at the privileging of the visual in patriarchy, Levinas’s claim that ethics is thwarted by a visually based ontology, and Lyotard’s identification of postmodernism with the sublime foreclosure of the visual – all these evince, to put it mildly, a palpable loss of confidence in the hitherto “noblest of the senses”» (Jay, 1994: 588).

lugar ao cinema da imagem-tempo. Esta nova abordagem estabelece-se porque permite pela primeira vez retratar o tempo tal como ele é: independente da continuidade espacial, desconexo, irreal, relativo à realidade do seu mentor» (Alvim, 2011: 15).

«Poderá a imagem cinemática¹¹ ser em si uma nova forma de pensamento?» (idem: 23) – pergunta Marta Alvim em *Descíamos de olhos fechados para podermos ver a subida*. Nessa dissertação, Alvim desenvolve os caminhos da imagem-tempo, uma nova imagem pensante, «por se tratar de uma forma de conhecimento que exprime, comunica e representa a essência transcendental de cada autor» (idem: 15). A imagem cinematográfica passa a ser uma imagem de reflexão porque toma como seu objeto o pensamento e, assim, cria uma nova subjetividade.

Noutra classificação mais recente – *O Destino das Imagens* (2011) de Rancière – lê-se que a imagem designa duas coisas: a primeira é uma relação simples de “semelhança”, não por ser uma cópia exata, mas o bastante para poder valer por ela; a segunda são as imagens de “dissemelhança”, que produzem um desfasamento. Estas noções entendem a imagem no seu regime mais corrente, o que estabelece «uma relação entre o dizível e o visível, uma relação que investe ao mesmo tempo na analogia dos termos e na sua dissemelhança» (Rancière, 2011: 15). No cinema são estas operações que produzem e derrotam expectativas, jogam com o tempo, com a causa e o efeito.

Barthes diferencia a imagem fotográfica da imagem cinematográfica dizendo que no cinema não há tempo para o espectador pensar a imagem estática, o fotograma (Barthes, 2003: 82-83). Mas a sua distinção entre “stadium” e “punctum”¹² ajuda a compreender que, também no cinema, embora o regime da imagem adoptado seja sempre o do realizador, quando projetado, é o olhar do espectador que conta.

Em *Cosa Sono le Nuvole* (1967), curta-metragem de Pier Paolo Pasolini, questiona-se o significado da vida e a condição humana através duma metáfora com um grupo de marionetas de teatro. Também *Sunday in Hell* (1976), de Jørgen Leth, usa a volta à França em bicicleta como protagonista, uma vez que lhe serviu para mostrar, entre outras coisas, as manifestações dos trabalhadores de um banco francês, patrocinador oficial da corrida.

#####

¹¹ A imagem cinemática é o conceito deleuziano que compreende o movimento na imagem.

¹² Segundo Barthes, nas imagens fotográficas o “stadium” é o que nos desperta «interesse humano (...) quer as receba como testemunhos políticos quer as aprecie como bons quadros históricos, porque é culturalmente (...) que eu participo nas figuras» (Barthes, 2003: 46). O “punctum” é uma qualquer particularidade que, como indivíduos, nos chama a atenção; «aquilo que me fere» (idem: 66).

Sabemos que numa narrativa clássica existe sempre enredo, cenário e personagens. Mas, como vimos, nem todas as narrativas usam o espaço como cenário nem seres humanos como personagens. Se utilizássemos a terminologia que o teatro grego cunhou, o cinema dos sítios é o cinema que, pelo contrário, usa os sítios como protagonistas e as pessoas como deuteragonistas¹³ ou, eventualmente, como cenário. A cidade, mais do que qualquer outra tipologia de sítio, tem servido de personagem a muitos realizadores, uma vez que elas são centros de poder e manifestação social. *O Homem da Câmara de Filmar* (1929), de Dziga Vertov, é exemplo disso, ao introduzir a figura do “cinema-verdade”¹⁴ para retratar a vida da Rússia através de um dia nas suas cidades, essencialmente Moscovo. Mas, para Vertov, em oposição aos filmes de Méliès ou Eisenstein, o cinema não precisava de encenação porque defendia a analogia entre o olho humano e o “olho” da máquina de filmar, para a qual, as construções intelectuais que a imagem captada permitia eram suficientes.

Os realizadores que assumem o papel de contadores de histórias sobre sítios adoptam os estilos cinematográficos mais variados. Agnès Varda desenvolve uma aproximação poética ao cinema para falar sobre os sítios onde os filmes são filmados e sobre as pessoas que os vivem ou têm memória de os ter vivido. É certo que filmes deste género comportam o peso de representar esses sítios através de narrativas particulares. *Les plages d’Agnès* (2008), mostra-nos as praias que foram importantes na vida da realizadora; e a série televisiva *Agnès de ci de là Varda* (2011) foi filmada durante as suas viagens ao encontro de figuras representativas da cultura de vários países.

António Reis realizou, entre outras obras, *Jaime* (1974) e *Trás-os-Montes* (1976) – este último co-realizado por Margarida Cordeiro. Os elementos dramáticos destes filmes são construídos a partir daquilo que os locais e o que neles acontece propõem. Embora *Jaime* seja sobre um artista internado no hospital psiquiátrico Miguel Bombarda, em Lisboa, tal como em *Trás-os-Montes*, a impressão que nos fica dos sítios onde são filmados é tão forte quanto a ficção que a partir deles é criada.

O termo docuficção generalizou-se para filmes que, intencionalmente ou não, se situam entre o documentário e a ficção. São conhecidos como primeiros exemplos

#####

¹³ Deuteragonistas são os atores que suportam o protagonista.

¹⁴ Género de documentário que tem como objetivo a captação da realidade como ela é, reproduzindo o que nela acontece.

Moana (1926) de Flaherty e *Maria do Mar* (1930) de Leitão de Barros. Em 2008, Sergei Dvortsevov realiza *Tulpan*, um drama que retrata o modo de vida dos pastores nas estepes do Cazaquistão e que tira partido da espontaneidade não-profissional dos atores naquele ambiente.

Estes filmes são documentos com narrativas independentes, mas podem sempre servir como relatório ou depoimento sobre situações concretas, quer se sirvam de encenação ou não.

É nesta perspectiva que ao usar um sítio real como protagonista de uma narrativa é possível falar de um cinema dos sítios.

DOIS DIÁLOGOS E UM MONÓLOGO

1. Primeiro Diálogo – Pressupostos

Amália. Dizes que um sítio pode ser personagem principal de uma narrativa. Como?

Eusébio. Um sítio, além de puro território, é também aquilo que os seres que o habitam, ou por lá passam, fazem dele. Esta noção de sítio tem implícita a relatividade que depende da demarcação duns limites quaisquer, sem deixar de estabelecer relações de maior ou menor permeabilidade com outros sítios, vizinhos ou distantes.

A. Vistas assim as coisas parece simples: defines um lugar pela sua extensão e pelas relações que ele estabelece.

E. Um sítio, sim. Podia usar o termo lugar mas, por causa das discussões que se fazem em torno de “não-lugares”, preferi não usar o termo neste contexto.

A. O sítio é o Parque das Nações?

E. Não só. Além da área de requalificação urbana da Expo 98, compreende também locais que ficaram fora do plano.

A. Que relações descobriste?

E. A intervenção transformou uma zona industrial obsoleta num bairro moderno. A Gare do Oriente resolve a sua posição periférica ao articular o metro urbano, com a rede de comboios e autocarros nacional e internacional.

A. Isso quer dizer que ficou mais próximo do resto da cidade e do mundo.

E. Por um lado sim, até pela sua proximidade com o aeroporto; mas uma crítica comum é o seu paradoxal isolamento das áreas que lhe são adjacentes, acentuada em parte pelo traçado da linha de ferro.

A. Olivais e Chelas...?

E. O problema não se põe com bairros inteiros, porque estão ligados pelos transportes públicos; são antes pequenos enclaves, ruas ou largos que mostram traços mais antigos ligados à atividade fabril e à agricultura de subsistência. São sítios dentro do sítio que parecem esquecidos, como a Rua da Centieira que já foi estrada real.

A. Mas então, como é que se torna esse sítio personagem numa história? Normalmente, o sítio seria cenário.

E. Exato. É um filme que revê esses papéis: o sítio é a personagem principal. As pessoas e a maneira como elas se adaptaram e moldaram as características do sítio são deuteragonistas mas ao mesmo tempo, componentes do protagonista.

A. Então a zona oriental de Lisboa serviu-te de ator para um filme. De que história é ele ator?

E. A história surgiu de uma recolha de imagens e sons e equaciona as tensões e as convivências do sítio no seu dia-a-dia.

A. Fizeste um documentário?

E. Não.

A. Então é ficção?

E. Tenho alguma cautela em relação a essas categorizações. Quando falamos de imagens captadas opticamente, seja numa situação natural ou numa situação cenografada, mais ou menos dirigida, ela regista sempre um espaço e um tempo. É intrínseco ao registo que é a imagem, essa qualidade documental. Mas também é fácil perceber que o simples apontar da câmara de filmar é já uma direção de realização, ou seja, o olhar do operador é um filtro que confere qualidade ficcional.

A. Podes explicar isso melhor?

E. As imagens deste filme são documentais por terem sido extraídas de um contexto e ficcionais porque foram dirigidas de uma determinada maneira. Penso que é redutor dizer que o filme é documental ou ficcional, quando é ambas as coisas.

Poderíamos dizer que entra no domínio da docuficção, do cinema-direto, do cinema-verdade, ou ainda nas discussões da antropologia visual sobre filmes etnográficos. Mas para os fins de realização do filme estas categorizações pouca importância tiveram.

A. Então, que é que foi importante?

E. A captação do material foi feita sem ter em vista o cumprimento de uma narrativa para que pelo mero registo fosse o sítio a orientar a história.

A. Mas o realizador dirigiu essa operação. Terá mesmo o sítio orientado a sua história?

E. Talvez seja uma combinação dos dois. Enquanto realizador, tomei como ponto de partida um conjunto de guias que permitiram retirar a história a partir do que foi colecionado e observado. Só depois se selecionou, montou e editou a forma final do filme. Não quero dizer com isto, que tenha sido isento no processo de captação, mas sim que a realização permitiu ao sítio afirmar-se como personagem principal. Minimizando a importância dos meios e dos preconceitos, dirigi o que o sítio transmitiu.

A. Que queres dizer com o que o sítio transmitiu?

E. Os sítios criam ambientes que são conducentes a estados de espírito. Neste caso, porque falamos de um sítio construído, sabemos que foi projetado com o bem estar dos utentes em vista, por uma equipa de especialistas: urbanistas, arquitetos, paisagistas, engenheiros, designers, sociólogos. Naturalmente, resulta daqui uma imagem que pode ser percebida de maneiras muito diferentes por quem cá vive, quem vem visitar ou por quem cá trabalha.

A. Então, não havia um guião narrativo; mas falas de um guião técnico. Que é isso?

E. Faço a distinção entre guião narrativo e guião técnico para ser mais claro. Decidi que seriam filmados enquadramentos estáticos e, pontualmente, movimentos lineares horizontais ou verticais, como resposta às características do equipamento e à minha experiência recente.

A. Em relação aos planos estáticos percebe-se que evitaste a instabilidade da máquina; mas os movimentos de câmara denunciavam uma presença por trás da objetiva.

E. Por isso foram pouco usados e apenas em situações onde se justificasse pelo que acrescentavam ao discurso. Outra diretriz foi a adopção de tomadas de vista distantes

e quase sempre ortogonais, por se perceber que se obtêm imagens mais dadas à observação.

A. Queres dizer que são mais contemplativas?

E. São imagens fixas que mostram apenas o movimento que se passa dentro do enquadramento. As primeiras imagens dos irmãos Lumière, por exemplo, mantinham os enquadramentos próprios do teatro mas mostram o fluxo dos trabalhadores a sair da fábrica. Numa primeira fase deste trabalho, foi o que as imagens captavam como conjunto que me levou ao processo de seleção e elaboração.

A. E que fases se seguem a essa?

E. À captação, segue-se a análise, a seleção, a montagem e a edição. A última etapa é a apresentação do filme.

A. E qual o papel do realizador nas outras fases, já que na captação foi tornada mínima?

E. Penso que isso depende do realizador. Ele pode seguir as práticas dum conhecimento que lhe foi transmitido ou elaborar a partir da sua experiência. Nessa relação muitas coisas podem acontecer porque como indivíduo, logo sujeito a leituras interpretativas, ele escolhe o seu método de realização.

A. Mas isso quer dizer que será sempre uma prática subjetiva.

E. Pode dizer-se: é uma prática criativa. Penso que é mais simples se pensarmos em termos de linguagem. Um autor encontra o seu meio de expressão para traduzir a sua visão, o seu olhar. E neste caso como falamos de cinema, falamos de linguagem audiovisual.

A. Então como é que o cinema transmite um sítio?

E. As imagens e os sons conjugam-se de diversas formas. O som pode ser descritivo da imagem, como na maior parte dos casos, quando se usam, por exemplo, sons correspondentes a ações na imagem: o ranger de uma porta quando ela abre; a voz de uma pessoa quando ela fala. Mas esta relação pode ser revista, mesmo subvertida.

A. Ouvem-se pessoas a falar? Fizeste entrevistas?

E. Quando estava a filmar falei muito com as pessoas. Isso fez parte da investigação sobre o sítio mas, no filme, a sua voz foi usada como som ambiente. Se este filme for apresentado a um público que não fala português, não serão necessárias legendas.

A. E o que as pessoas dizem não é importante?

E. É como ouvir uma canção numa língua que não se conhece. A voz destas pessoas faz parte do sítio mas a sua componente melódica, mesmo a entoação, não se prende ao significado das palavras. Estas decisões fizeram ainda parte do guião técnico de que falávamos: decidi que os interlocutores nunca aparecem enquanto falam; e a voz é usada com imagens onde eles não aparecem.

A. Então a importância das pessoas está apenas na voz?

E. Não. Também está na maneira como ocupam o espaço construído mas sem nunca deixar que as narrativas pessoais se tornem partes importantes do discurso. Para que o sítio contasse a sua história era preciso que os sons e as imagens lhe fossem intrínsecos; o que não quer dizer que todo o material usado tenha sido captado lá.

A. Mas há imagens e sons doutros sítios?!

E. Inicialmente, quis que todo o material, mesmo o sonoro, fosse captado lá. O problema não se pôs com as imagens mas tive que optar pela inclusão de sons exógenos devido às limitações do microfone.

A. Mas assim não se consegue ser fiel ao que se ouve...

E. Tem que se ter presente que as imagens e os sons captados nunca são completamente fiéis aos seus referentes. Porque, por exemplo, são condicionadas por algum aspecto particular, como as características do equipamento, que mesmo com boa definição, tendem a distorcer o que do mesmo referente os nossos sentidos percebem.

A. A fidelidade do equipamento é sempre questionável, principalmente quando percebemos que o que se procura é a emulação da nossa percepção.

E. Tens razão. Mas podemos falar de veracidade e verosimilhança. A câmara que usei permitiu filmar ambientes noturnos com mais claridade que aqueles que os meus olhos conseguiam ver. Não sendo verdadeiro para os meus olhos, foi verosímil enquanto compreensão e leitura do espaço. Com o microfone foi diferente porque a veracidade do som captado criava ruído e adulterava a sua leitura. Os sons de vento são bom exemplo disto. Percebeu-se que se consegue ser mais verosímil com sons sintetizados, gravados noutro sítio, ou com equipamento de maior fidelidade.

A. Então esta foi ainda uma das diretrizes do guião técnico?

E. Não. Esta decisão foi tomada mais tarde aquando da seleção e edição do material e não quando se captou. O que se quis no filme foi que a neutralidade das imagens se articulasse com a verosimilhança do som de modo a enfatizar estados de

espírito suscitados pelos ambientes do sítio. O som, mais do que descritivo, serviu para retratar e dilatar a dimensão visual do espaço.

A. Onde foste buscar esses sons?

E. Fiz alguma pesquisa na Internet mas também tive acesso a uma base de dados sonora. Além de sons naturais gravados com equipamento capaz, inclui sons sintetizados por profissionais.

A. E a música?

E. A música teve como pretexto a rádio no interior do carro. O som acabou por ser importante para criar ambientes que o sítio me sugeria e foi só na montagem que me foi possível fazer isso.

A. Percebo, então, que dás ênfase a ambientes e à maneira como eles podem ter um papel próprio. Que cinema é este?

E. Podia chamar-lhe cinema dos sítios, mas talvez seja melhor falar sobre isso mais tarde.

Amália. Vamos jantar?

Eusébio. O tempo passa...

2. Segundo Diálogo – Escolhas

Amália. Dizias tu que o filme foi realizado a partir de uma certa noção de sítio e que seguiste um guião mais ligado a aspectos técnicos que narrativos para criar a história, não é?

Eusébio. Sim. A história fez-se quando comecei a montar, mas foi aparecendo à medida que filmava.

A. Ao fazeres isso sentiste-te parte de alguma posição especial em relação ao cinema?

E. Cinema são todos os filmes que foram feitos e todas as histórias que eles contaram. A minha posição em relação ao cinema herda, naturalmente, todos os filmes que eu vi e todas as suas histórias. O que tenho feito até agora é motivado pela vontade de transpor o que me impressiona daquilo que testemunho. Sinto que, depois de feitos, os filmes mostram já uma coisa diferente.

A. Sentiste alguma vez, enquanto filmavas, que a vida real dava mesmo um filme?

E. Sim. Por exemplo, aquela imagem do homem a fazer ginástica no cais torna-se insólita por causa disso. Quando a filmei estava apenas a captar o que muita gente faz

ao longo do rio: pescar, correr, passear, levar o cão à rua. Mais tarde, percebi que também me fazia lembrar a comédia física do Chaplin ou do Tati. O que vi acontecer quando tinha a máquina comigo pode ter gerado essa sensação de já ter visto aquilo noutro lado qualquer. Mas sempre que decido apontar a máquina já tenho na cabeça uma projeção possível das imagens na forma de um filme.

A. Então como é que passas do que recolhes para a tua projeção mental?

E. É uma visão consagrada do cinema que é pela montagem que a história se faz. São diferentes os processos de montagem do cinema analógico e do cinema digital, mas o princípio é o mesmo. É no modo como alinho cenas e sequências que a história toma forma.

A. Alguma vez provocas ou encenas para a câmara?

E. Contar histórias é sempre uma tarefa pessoal, mas a realidade varia de pessoa para pessoa. Isso poderia levar-nos a um discurso sobre as características da percepção pessoal e colectiva e não é este o lugar para ele. É claro que faço cinema para ser visto por uma audiência qualquer. Ao saber que determinados estímulos podem ser reconhecidos por um colectivo, eu posso usar o que filmei, mudar-lhe o contexto, para simular situações que, nem por isso, são menos reais. O que o cinema tem comum a todas as formas de contar histórias é permitir-nos usar situações provocadas e não provocadas num discurso articulado. O que tem de especial é a sua capacidade de convencimento por ser um meio audiovisual.

A. Qual é a motivação que te leva a contar histórias?

E. Desde cedo gostava de cinema mas não me lembro de quando comecei a querer contar histórias. Lembro-me do medo que tive antes de entrar na sala na primeira vez que fui ao cinema. Não sabia como era, só me tinham dito para estar sossegado. Lembro-me da luz do projetor que apontava para uma janelinha ao fundo da sala e de descobrir que era dali que saía o filme.

A. Eu também me lembro de, no princípio, ficar impressionada por ser às escuras. Mas depois o ecrã absorve e é magia.

E. Sim, há um lado misterioso qualquer ligado ao cinema. Talvez seja a curiosidade ou um temor ao desconhecido que me motivam a contar histórias.

A. Que histórias queres contar?

E. Quando comecei a filmar, as histórias que os sítios ofereciam eram as que me dava mais jeito contar porque eram as mais acessíveis, as mais imediatas. Tinha tudo ali; não precisava de mais aparato que uma máquina de filmar.

A. Daí o cinema dos sítios...

E. Os primeiros trabalhos para que fui contratado, consistiram em fazer extensos levantamentos fotográficos de arquitetura e espaços urbanos para livros que podem bem situar-se num contexto antropológico. Isso talvez explique muita coisa porque com eles desenvolvi uma aproximação aos sítios que se mantêm presente na maneira como filme.

A. Mas a história deste filme não é fácil de perceber...

E. Como assim?

A. Porque o filme parece estar feito em camadas, em que as coisas não são ditas inteiramente, são só indiciadas.

E. Quando comecei a montar não queria que o filme tivesse um discurso único. Como estava a tentar recriar as minhas percepções daquele espaço, queria que elas fossem suficientemente abertas para que outros fossem livres de as interpretar à sua maneira. Como espectador, gosto que os filmes me permitam essa liberdade e que me surpreendam até ao fim.

A. Mas às vezes sabe bem ver filmes que não te façam pensar.

E. Todos os filmes fazem pensar. É bom que eles consigam absorver o espectador no universo que criam. É claro que se torna mais divertido se deixam lugar para a imaginação.

A. Em vez de te mostrarem de início a arma do crime junto ao cadáver.

E. Sim, o suspense é muito importante no cinema porque consegue agarrar a atenção do espectador. Mas não tem sempre que ser usado como artifício porque é um elemento essencial em todas as histórias. É bom que a história jogue com as expectativas do espectador.

A. Não há nada pior do que sair de um filme com a sensação de que fizeram de mim parva!

E. Pois, mas isso também depende de quem é a audiência.

A. É, então, assumir a subjetividade do espectador tanto como a do realizador... Como é que elas se podem encontrar?

E. Penso que as histórias do cinema conseguem tocar tantas mais pessoas quanto mais concordante for o discurso. Se, pelo contrário, a história for muito vincada num sentido único, o filme poderá ser entendido por menos gente. Baseei-me na observação e interpretação do material para contar esta história. Ser residente foi vantajoso porque já conhecia a maior parte dos locais que filmei, mas foi por estar atento às sensações que eles me provocavam que o filme se fez. Espero que esta maneira de fazer seja, pelo menos, concordante com a de quem se sente parte do sítio.

A. Por isso falavas de verosimilhança?

E. Quando uma interpretação é entendida por outros, não é necessário qualquer tipo de confirmação senão a que resulta da própria interpretação. É bom que os filmes permitam reconhecer um mundo que o espectador, mais ou menos abstratamente, encaixa no seu mundo. Podem haver muitas formas de fazer isto, mas neste filme, foi pelo som que procurei essa aproximação.

A. Nota-se que há essa preocupação em relação ao som. Os ambientes das imagens não chegavam?

E. As imagens mostravam ambientes sim; e podia ter feito um filme mudo. Mas eram quase todas estáticas porque queria manter essa qualidade. Na medida do que me foi possível, um tripé foi suficiente para conseguir isso. Contudo, essa estabilidade impunha uma imobilidade que só podia ser quebrada pelo movimento das pessoas, dos elementos – como acontece com o vento e a água – ou pelo movimento que é possível sublinhar com os sons.

A. Então, o som vem para animar a estabilidade que o tripé deu às imagens?

E. Exato. Quando percebi que o som captado pelo microfone saía distorcido, a solução que encontrei foi utilizar apenas o que ganhasse uma intenção própria e montar o resto com sons que fui procurar noutras fontes. Só depois percebi que o podia fazer de tantas maneiras, incluindo música.

A. O cinema manteve sempre relações muito fortes com a música.

E. A música acompanha o cinema desde o início. Era tocada nas salas para acompanhar os filmes mudos; tornou-se componente do ambiente dramático das imagens; e ganhou um valor em si semelhante ao do teatro musical. Mas a música é apenas uma das maneiras possíveis de criar ambientes e dar movimento através do som. Gostei de explorar o lado abstrato dos sons e de como eles permitem atribuir novos significados às imagens.

A. E vice-versa...

E. O contrário também, embora neste filme as imagens mantenham um nível de abstração menor ou, pelo menos, não tão evidente. A ideia não é encriptar o discurso ao ponto da incompreensão do sítio mas torná-lo evidente apenas quanto necessário. Gostaria que a minha interpretação do sítio surpreendesse quem o conhece, mas que também se conseguisse fazer dele um reconhecimento por quem nunca lá esteve.

A. Não achas que a tua leitura é um tanto ou quanto impressionista?

E. Talvez. Tendo em conta que o sítio é a personagem principal, que melhor forma de o caracterizar teria, senão pelas impressões que ele causa? Com os meios

que tinha, o filme é sempre o depoimento dum olhar sobre este sítio. É, pelo menos, nestes termos que Oriente, Lisboa deve ser visto como um filme do sítio.

A. Já estou com sono. Chegou a minha hora.

E. As minhas conversas dão-te sono, não é?

A. Sabes como é, aborreço-me facilmente :)

EUSÉBIO. Boa noite querida.

AMÁLIA. Boa noite.

3. Monólogo – Construção

Eusébio. Quando isto começou, em Janeiro deste ano, estava eu a testar o funcionamento e a qualidade de imagem da máquina que tinha comprado há apenas um mês. Quando fui filmar a luz do lusco-fusco e da noite, as imagens evocavam-me qualidades da pintura, pelo contraste cénico de azuis e laranjas causado pela iluminação pública. Ao ver essas imagens, um amigo disse que elas lhe sugeriam a “Pastoral” do Beethoven (Fig. 1). Resolvi experimentar; e acabou por ficar no filme.

Muitas coisas aconteceram assim, sem que houvesse um plano prévio. A sua ordem é difícil de aferir, mas o resultado respondeu sempre ao estímulo da informação que fui colecionando ao longo das filmagens, da montagem e da edição. Na maior parte das sequências, agrupadas segundo os assuntos que foram surgindo, a edição sonora acrescentou uma dimensão atmosférica que atribui ambientes e emoções a cada espaço que compõe o sítio sobre o qual decidi trabalhar.

Os constrangimentos do equipamento também serviram para balizar a minha aproximação. Se queria que se sentisse ao mínimo o manejo da máquina, porque é difícil de controlar, tinha que usar o tripé. Isso deu às imagens do filme, quase todas estáticas, uma consistência uniforme. Os poucos movimentos de câmara que fiz foram os mínimos necessários – quando valeu a pena mostrar continuidade ou acentuar um contraste. A única filmagem à mão livre que aparece no filme foi a ação de Natal da Popota (Fig. 2) porque a deriva do olhar se relaciona com a dança coreografada e com a música de fundo. Essa música não corresponde ao som natural, provém das imagens do carro que, por sua vez, embora mostrem o percurso em movimento, são imagens fixas – como se pode ver pelo contorno do vidro que preferi deixar aparecer.

Pareceu-me supérfluo incluir as imagens que denunciavam a minha presença atrás da máquina. Por isso, quando filmava pessoas evitei o confronto direto com a objetiva, porque se notava sempre uma alteração no seu comportamento. Prefiro ser como uma mosca na parede. Destes indícios, ficou apenas uma situação em que um transeunte, ao ver que estava a filmar a fonte, disse “Está quase!” – porque eventualmente o vulcão cospe um repuxo (Fig.3). Mas passados alguns minutos isso não aconteceu e eu não insisti. O vulcão não explode no filme. Para quem conhece aquelas fontes, talvez sinta isso como um anticlímax, como aconteceu comigo. Quando decidi escolher o som da lava no interior de uma cratera (10’07”) para acompanhar essa sequência, a voz desse homem fundiu-se com o ruído, ao ponto de ser quase impercetível. Ainda assim, representa o som natural da cena.

Na maior parte das imagens, o som que usei não corresponde ao som natural. Uma exceção notável é a da senhora que se lamentava (Fig. 4) enquanto eu filmava o seu vizinho a cozinhar couve para as galinhas. Mantive a cadência do queixume porque raras vezes me aconteceu o som ser tão representativo do espaço e, simultaneamente, limpo de interferências ou ruídos.

À medida que fui tendo contacto com pessoas, também percebi que, se queria captar conversas, o melhor era deixar a máquina ao peito em vez de apontar, porque as pessoas conversavam mais descontraidamente. Foi desta maneira que captei a conversa com o presidente da Junta de Freguesia (8’17”) que, como todos os diálogos, serve de amostra de outras vivências daquele sítio. As imagens de satélite que fotografei lá servem de testemunho do sítio, ou *flashback*, antes da intervenção de requalificação urbana (4’51”).

Faz parte da minha disposição a procura dum reconhecimento das coisas pelo seu passado; talvez por isso, fui ao encontro de pessoas que cresceram nesta zona antes da Expo 98. Acho que isso acaba por fazer muito parte das coisas que faço. A Rua da Centieira e os Olivais Velhos (Fig. 5) pareciam responder a muitas das minhas questões sobre os precedentes deste sítio. O que as coisas foram diz muito sobre o que elas são.

Houve muitos testes e experiências que ganharam um lugar próprio no filme, como houve outros que, embora parecessem boas ideias, não consegui incluir. As coisas são assim mesmo, tem que se perder o receio e deixar que aconteçam.

Quando fiz testes com luz muito forte e muito fraca percebi que a máquina conseguia ver melhor que os meus olhos em sítios pouco iluminados, assim como

conseguia filmar o sol e a lua. Estas imagens revelaram-se muito gráficas porque, com aberturas e velocidades mais ou menos inversas, consegui obter a mesma mancha luz/fundo; o sol com tons amarelos e a lua com tons azuis (Fig. 6 e 7). Estas tonalidades ainda foram ajustadas na edição porque se revelaram ideais para fazer a marcação do dia e da noite, embora não se reconheça de imediato nelas o sol e a lua. O som também ajudou a realçar os ambientes diurnos e noturnos que lhe correspondiam.

Muitas das filmagens iniciais ainda mostravam alguma insegurança em escolher a velocidade e abertura do obturador. Acabava por ter muitas imagens desnecessárias o que complicava o processo de seleção. Isto revela-se quando, ao filmar uns caniços ao vento, decidi usar um plano onde se percebe a abertura do obturador (Fig. 8 e 9) porque, na altura, foi uma maneira de me descomplexar com isso: funcionavam as duas.

Houve um enquadramento, filmado a várias horas do dia, que não chegou a ser usado. No início queria que as vinte e quatro horas diárias servissem de base para a história, mas percebi depois que o filme não cabia neste esquema. Decidi usar três noites e dois dias porque podia começar e acabar com as imagens do carro em digressão noturna – que entretanto também já tinha captado – e ainda me permitia ter uma terceira noite no centro do filme. Estas imagens trouxeram um olhar errante; como o ponto de luz que surgiu no céu quando filmei a lua (4”) e que acabou por ser usado como abertura. Mas há outra estrutura que não obedece às horas do dia e, por isso, marca um ritmo diferente; segue uma lógica mais literária que cinematográfica mas percebi que fazer livros ou filmes tem em comum, pelo menos, a edição. Os capítulos – Marte (32”), Vénus (5’49”) e a advertência final, Saturno (10’41”) serviram para agrupar algumas sequências, que já tinha começado a montar, segundo os assuntos que surgiram. Quis que os títulos fossem ambíguos o suficiente para criar várias camadas de significado; podiam ser planetas, deuses ou o que eles permitem imaginar. Percebo agora que as associações de Vénus podem ser mais carnis do que a ideia de amor que eu lhe tinha atribuído (Fig. 10), no entanto, não vi nisso razão suficiente para mudar o nome do capítulo.

Assim, o filme tem duas estruturas que o separam em três partes, mas em momentos diferentes: uma corresponde à passagem do tempo; a outra à disposição das imagens. Estas separações servem também para dar ritmos diferentes consoante o discurso, embora tenha sido na montagem e na escolha dos sons que os ritmos e as harmonias mais significativas se formaram.

As sequências começaram a ganhar corpo através de um conjunto de ligações. Consigo identificar algumas categorias que dependem da relação que as imagens ou os sons estabelecem entre si na linha de tempo, embora muitas vezes se possam sobrepor.

Já falei das ligações temáticas, que agruparam as imagens até formar os capítulos do filme. Outra ligação, talvez a mais simples, é a que relaciona elementos visíveis na imagem. São disso exemplo os *graffiti* dos pilares da ponte Vasco da Gama (5'47'') que aparecem ao longo do filme, ou casos mais pontuais, como a rede galinheira no beiral de uma casa (Fig. 11), que volta a aparecer como vedação nas ruínas daquilo que foi um pátio de habitação operária (Fig. 12). Assim como as andorinhas persistem na construção do seu ninho por cima da rede, também aquelas pessoas continuam a usar aquele espaço devoluto como horta comunitária. A mesma ligação pode ser usada com o som. No final do filme, para reforçar a relação de duas imagens em que aparecem velocípedes, acabei por aplicar o mesmo som. Neste caso a relação é bastante ténue porque aparecem com um intervalo de cerca de um minuto (Fig. 13 e 14), mas pareceu-me o suficiente para as conseguir associar através da memória desse som.

Outra categoria foi a que me permitiu relacionar espaços, para a qual a continuidade sonora também pode ser relevante, como, por exemplo, a transição da vista aérea do centro comercial Vasco da Gama (Fig. 15) para o seu interior, onde decorre a performance no supermercado.

Finalmente, identifico a ligação de imagens através dos seus elementos plásticos – cor, forma e composição. As duas torres que funcionam como marcadores dos limites do Parque das Nações, a torre Vasco da Gama (7'36'') e a torre da Galp (7'41''), aparecem consecutivas por essa razão. Já a ligação entre o Jardim dos Namorados (8'12'') e o cruzeiro dos Olivais Velhos (8'16'') é mais cromática que formal, fazendo a ligação entre dois monumentos com funções e tempos diferentes.

Neste processo de montagem de imagens na linha do tempo, a tentativa/erro serviu para testar ideias, conjugações de som com imagem e transições. O importante era encontrar a melhor forma de as transmitir para que fossem perceptíveis aos outros. Esta preocupação acompanhou-me desde a captação do material. Algumas filmagens foram repetidas em alturas diferentes do dia para que a imagem fosse clara, como aconteceu no plano da Rua da Centieira (2'52'') onde, para se perceber a Gare

do Oriente na distância, tinha que estar bem iluminada. Quando estas preocupações começam a fazer parte da maneira de filmar, não só a altura do dia mas também o dia da semana ou o clima, podem ser usados para transmitir ou reforçar certos ambientes. As imagens do passeio elevado (Fig. 16 e 17), em que mostro a nova arquitetura, foram as únicas feitas num dia de céu nublado porque essa foi a melhor forma de transmitir a austeridade daquele tipo de construção. A sequência inicia com o reflexo dum desses edifícios num lago de águas escuras (7'14'') – devido ao céu encoberto – e como as imagens foram captadas muito próximo da linha de comboio, usei o ruído dos carris (7'17'') para sugerir as texturas sonoras dos materiais de que são construídos: metal e vidro.

Algumas coisas não foram tão fáceis de filmar. A torre da Galp, por exemplo, aparece várias vezes ao longe porque nunca consegui fazer planos aproximados que a mostrassem como monumento ou testemunha dum passado em que o sítio serviu como refinaria. Onde consegui um bom plano disso foi no Jardim dos Namorados por causa da elevação do terreno (Fig. 18). Ainda lá está a torre de vigia e o depósito de água que serviam em caso de incêndio. Aparentemente, existe no subsolo uma rede de condutas de água e gás. Foi este conhecimento que me sugeriu a escolha do som que acompanha a imagem (7'45''). É um som industrial, de três motores que se ligam em tempos consecutivos, que me agradou porque a sua polifonia reflete a multiplicidade de significados que a imagem do sítio me transmitia.

Algumas imagens valem por si porque conseguem sintetizar um discurso. Lembro-me de ficar impressionado com o que se conseguia ver a partir dum terreno baldio no final da Rua da Centieira. Fui lá três vezes para conseguir chegar a uma panorâmica de 360°. No final, acabei por incluir apenas a imagem duma fábrica abandonada ao lado de uma grande árvore (Fig. 19): senti que, afinal, pela imagem estática transmitia melhor o que pretendia do que com a complexa informação dada pelo movimento da máquina. Também me aconteceu ter de fazer um zoom que, apesar da perda de qualidade, tornava a imagem legível. Se não o tivesse feito, por muito que o som da estalada se ouvisse (4'42'), as pessoas no passeio passariam despercebidas.

Quando percebi que o sítio e as pessoas do sítio já estavam a contar a história por si, fiquei mais descansado com as características do material de captação. A qualidade da imagem dava-me uma certa confiança, por ser de alta definição, mas o som natural tinha uma qualidade precária devido ao microfone que se usou. Para colmatar essa

lacuna decidi recorrer a sons de outras fontes, como uma base de dados que ainda não tinha explorado. Outros foram retirados de arquivos sonoros. A percepção do espaço e do tempo não depende inteiramente da imagem e, como tal, se eu queria transmitir os ambientes que o sítio sugeria, o som podia assumir um papel expressivo.

Os sons e as imagens podem tornar-se muito abstratos. O som do comboio que chega à Gare do Oriente (Fig. 20) é já o som da rádio que editei para sugerir o motor da locomotiva. Só quando a frequência muda e a locutora fala (12'49'') é que se percebe que se tratava do som de aplausos a um concerto de música clássica. Isto aconteceu-me um dia. O som de aplausos, se durar o tempo suficiente, acaba por se abstratizar. São situações como esta que serão capazes de surpreender quem está atento ao som do filme. No entanto, têm de ser discretas o suficiente para manter a verosimilhança. Parece que conseguimos enganar melhor os ouvidos que os olhos. Mas este engano não parece ser, de todo, uma perda. Eu vejo o cinema como uma ilusão que se mantém no limiar da verosimilhança. É a relação de som e imagens que dá corpo à linguagem do cinema como a conhecemos hoje.

As imagens por si só também conseguem ser abstratas, como a que usei no final do sol com a cor invertida (13'05'') ou, ainda, a dos repuxos de água (Fig. 21). O som que usei nesta última, uma chaleira ao lume (9'08''), torna-se abstrato porque não se revela visualmente de onde vem aquele silvo. Como a imagem é, também ela, abstrata, arrasta consigo o som numa construção que é nova, desprendida do que, isoladamente, aqueles elementos representam. Outro caso, em que o uso do som também expande a percepção da imagem, surgiu a propósito dum incêndio numa das casas que filmei na Rua da Centieira. Embora não mostre o incêndio, o som das chamas (1'38'') faz essa referência.

Muitas percepções que tive do sítio, depois de editadas, acabaram por se tornar muito subtis. A advertência final, a que chamei Saturno, começa com imagens noturnas nos parques junto ao Tejo e com o som de grilos que progressivamente se vão calando. O silêncio prolonga-se até ao momento em que um corredor dá um salto e o quebra, com a "Pastoral" de Beethoven (Fig. 22), no momento em que volta a pisar o chão. Não sei se isto se torna evidente para quem vê essa sequência, mas eu sinto, agora, que não podia ter sido de outra maneira, nem antes nem depois. Algumas coisas no filme encaixaram de forma quase magnética, escaparam-me das mãos para o lugar certo e eu só tinha que lhes dar um sentido.

No dia em que filmei a sequência diurna da Ponte Vasco da Gama, o som direto predominante era o vento distorcido pelo microfone. Foi assim que, ao procurar outros sons, percebi que os mais verosímeis – como som de vento – eram sons sintetizados electronicamente (3'12''). Como o vento é visível nas copas das árvores e essa sequência se revelou muito comprida, dei lugar a outro som que serviu para reforçar uma característica diferente nessas imagens – a tensão espacial criada pelos pilares de betão da ponte – que culmina com o grito de frustração dum *skater* (Fig. 23).

A variação da origem dos sons – ora naturais, sintetizados de modo a parecer naturais, ou simplesmente electrónicos – fez-me perceber que a música também podia ter um papel relevante. A música tem a capacidade de conseguir transmitir ambientes muito rapidamente mas, antes, precisava duma maneira de a incluir no filme sem que destoasse da linguagem que já tinha começado a formar. Inicialmente, o personagem que conduz o carro servia para manter uma lógica sonora em que todos os momentos musicais se justificavam porque eram, também eles, sons “naturais” que provinham da rádio do carro. Só depois me senti à vontade para os deixar espalhar-se pelas imagens do sítio sempre que fosse oportuno para transmitir os ambientes que eram sugeridos. Que é um sítio se não os ambientes que proporciona?

Só mais tarde pensei que o condutor do carro era também o fio condutor que precisava para guiar um olhar através daqueles sítios. O ambiente noturno dos acessos à foz do Trancão, com imagens que parecem filmadas no deserto (6'08''), sugere tensão e mistério. Como o filme não foi feito a partir duma narrativa, achei natural que este olhar também tenha surgido a partir das imagens filmadas, já que tinha o pressuposto de ser o sítio o protagonista (Fig 24). Se calhar, eu só agi como seu tradutor, ao interpretar o que dele percebi e ao transmitir essa percepção em linguagem audiovisual. Muito me leva a pensar que o filme aconteceu. Com certeza que, no que aconteceu, se percebe uma maneira de fazer – uma poética – porque é semelhante a escrever uma carta: se queremos que o nosso destinatário consiga ler a caligrafia temos que a fazer legível.

Mais do que transmitir estes ambientes queria que o sítio mostrasse como tem vindo a ser usado e como as transformações sociais o modelaram. Desde a época em que foi estrada real, depois eixo fabril rodeado de aglomerados suburbanos, até se tornar parte da cidade – como centro administrativo e de negócios, com áreas de

habitação, comércio e lazer. Fiz o exercício de sentir o sítio primeiro, evitando preconceitos e o que encontrei não se revelou nada pessimista como, no início, receei. Pensando bem, isso não foi uma surpresa porque gosto de cá viver.

CONCLUSÃO

Esta dissertação deu resposta a preocupações que têm existido no percurso profissional do autor; e contribuiu para a consolidação da sua prática como cineasta. Nesta o reconhecimento de locais tem sido um assunto recorrente e tem feito perceber as possibilidades narrativas que a interpretação de locais oferece. Por isso, a partir das suas experiências iniciais, a investigação académica acompanhou a concretização de um trabalho que demonstrasse como traduzir num filme as emoções que os sítios provocam, sem que elas fossem despoletadas por um qualquer drama humano e o sítio se perdesse na tradução. Então, deveria haver uma narrativa e o sítio, em si, ser o seu protagonista.

Partiu-se de premissas claras:

o minimalismo de equipamento e de artifício;

os registos de observação sem condicionamento ou direção de cena;

as filmagens, por regra, distantes e ortogonais ao plano da imagem;

o assumir as pessoas como parte do sítio e não pelos seus dramas;

e a dramatização da narrativa pela montagem de som e imagem.

A criação do filme, enquanto concepção e estruturação antecedeu a componente erudita proporcionada por todo este ano de estudo. O contacto com os autores referidos em **Enquadramento**, e com as “escolas” que eles representam, fez sentir que este esforço era parte de uma corrente do cinema que explora os limites entre o documentário e a ficção. Contudo, independentemente da corrente onde se possa inscrever, é sempre uma experiência original que advém da própria natureza do realizador, como acontece em qualquer criador de um objeto que, em última análise, é sujeito à contemplação estética.

O processo de realização é descrito em **Dois Diálogos e Um Monólogo** entre dois habitantes simbólicos do local, que encarnam o papel do espectador que pergunta e do realizador que explica.

O filme apresenta-se em três andamentos que correspondem a disposições diferentes. Não sendo intencional a associação a uma estrutura musical foi particularmente importante o trabalho feito sobre a interpretação e tratamento do som. Com estes, pelo exercício da montagem, a narrativa torna-se verosímil.

Enquanto se desenvolvia, o filme foi mostrado a várias pessoas para aferir leituras diferentes e isso foi determinante para a sua forma final, embora a diretriz principal do filme não tenha sido afectada pelos comentários recebidos. Os pontos de vista do espectador são múltiplos. Assim, para uns, isto foi a revelação de um local, para outros, o seu reconhecimento, e para outros ainda, “cinema poético”. Mas um entendimento comum a todos eles foi que o sítio comanda a ação – como se queria demonstrar.

REFERÊNCIAS

1. Bibliografia

AITKEN, Doug e DANIEL, Noel (eds.) – (2006) *Broken Screen: Expanding The Image, Breaking The Narrative, 26 conversations with Doug Aitken*. Nova Iorque: Distributed Art Publishers, Inc.

AUGÉ, Marc (1994) *Não-lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Vendas Novas: Bertrand Editora.

ALVIM, Marta (2011) *Descíamos de olhos fechados para podermos ver a subida*. Mestrado em Som e Imagem, Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

BANKS, Marcus e RUBY, Jay (eds.) – (2011) *Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*. Chicago: The University of Chicago Press.

BARTHES, Roland (2003) *A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia*. Lisboa: Edições 70.

BATAILLE, Georges (2007) *O Ânus Solar (e Outros Textos do Sol)*. Lisboa: Assírio & Alvim.

BELTON, John e WEIS, Elisabeth (eds.) – (1985) *Film Sound: Theory and Practice*. Nova Iorque: Columbia University Press.

BERKELEY, George (1948) *Três Diálogos entre Hilas e Filonus em Oposição a Cepticos e Ateus*. Coimbra: Biblioteca Filosófica Atlântida.

CAMPANELLA, Tomasso (2010) *The City of the Sun - A Poetical Dialogue between a Grandmaster of the Knights Hospitallers and a Genoese Sea-Captain, his guest*. Oregon: Rough Draft Printing.

CAMUS, Albert (1949) *Estado de Sítio*. Lisboa: Livros do Brasil.

CESARINI, Mário (1982) *Pena Capital*. Lisboa: Assírio & Alvim.

CORDEIRO, Eduardo (2004) *Actos de Cinema*. Coimbra: Angelus Novus.

COSTA, Pedro e CHAFES, Rui (2005) *FORA! OUT*. [Catálogo de exposição]. Porto: Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea.

COSTA, Luís e COSTA, Rui (eds.) – (2010) *Três Anos em Nodar: Práticas Artísticas em Contexto Específico no Portugal Rural*. São Pedro do Sul: Edições Nodar (nodar003).

DELEUZE, Gilles (2009) *A Imagem-Movimento: Cinema 1*. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim.

DELEUZE, Gilles (2006) *A Imagem-Tempo: Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Dicionário Prático Ilustrado (1988). Porto: Lello & Irmão editores.

DREYFUS, Hubert L. (1991) *Being-in-the-World: A Commentary on Heidegger's Being and Time, Division I*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

GROYS, Boris (2009) *Comrades of Time*. [www] e-flux Journal, nº 11 (Dezembro 2009). Disponível em:
<http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time> [Acedido em 22/11/2012].

ISHAGHPOUR, Youssef e KIAROSTAMI, Abbas (2004) *Abbas Kiarostami*. [Catálogo de exposição]. São Paulo: Cosac & Naify.

JAY, Martin (1994) *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press.

MICHEL, Sia (2007) *MoMA Does a Drive-In*. [www] New York Magazine, nº 15, Janeiro 2007. Disponível em:
<http://nymag.com/arts/art/reviews/26286> [Acedido em 22/11/2012].

MORE, Thomas (2003) *Utopia*. London: Penguin Books, Ltd.

PEREIRA, Paulo N. (1998) *O Espaço e o Tempo: Interligações*. Lisboa: Fim de Século.

PLATÃO (1998) *Banquete*. Lisboa: Guimarães Editores.

RANCIÈRE, Jacques (2011) *O Destino das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.

RANCIÈRE, Jacques (2010) *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

RIBEIRO, Orlando (2003) *Memórias de um Geógrafo*. Lisboa: Edições João Sá da Costa.

RIBEIRO, Orlando (1986) *Introdução em Geografia Humana*. Lisboa: Edições João Sá da Costa.

RUBY, Jay (1996) *Visual Anthropology*. In: EMBER, Melvin e LEVINSON, David (eds.) [www] Encyclopedia of Cultural Anthropology, Vol. 4. Nova Iorque: Henry Holt and Company, pp. 1345-1351. Disponível em:
<http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/cultanthro.html> [Acedido em 22/11/2012].

SÁ, Teresa (2006) *Lugares e não-lugares em Marc Augé*. [www] Artitexto, nº3 (Dezembro 2006), pp. 179-188. Disponível em:

https://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/1831/1/FAUTL_13_B_TeresaSa.pdf [Acedido em 22/11/2012].

TARKOVSKY, Andrei (1988) *Esculpir o Tempo*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes.

WENDERS, Wim (2001) *Once*. Munique: Shirmer Art Books.

YOUNGBLOOD, Gene (1970) *Expanded Cinema*. Londres: Studio Vista Limited.

2. Filmografia

Agnès de ci de là Varda (2011) Série TV. Realizado por Agnès Varda. França: ARTE.

Cave of Forgotten Dreams (2012) Filme. Realizado por Werner Herzog. EUA: History Films, Canadá: Creative Differences e França: Ministère de la Culture et de la Communication.

Century of the Self (2002) Série TV. Realizado por Adam Curtis. Reino Unido: British Broadcasting Corporation e RDF Media.

Cosa Sono le Nuvole (1967) Filme. Realizado por Pier Paolo Pasolini. Itália: Dino De Laurentiis.

Intervals (1969) Filme. Realizado por Peter Greenaway. Reino Unido: Peter Greenaway.

Jaime (1974) Filme. Realizado por António Reis. Portugal: Centro Português de Cinema.

Le Voyage Extraordinaire (2011) Filme Realizado por Serge Bromberg e Eric Lange. França: France 3 e Lobster Films.

Le Voyage Dans la Lune (1902) Filme. Realizado por Georges Méliès. França: Star-Film.

Les plages d'Agnès (2008) Filme. Realizado por Agnès Varda. França: ARTE e Ciné Tamaris.

Maria do Mar (1930) Filme. Realizado por Leitão de Barros. Portugal: Sociedade Universal de Superfilmes.

Moana (1926) Filme. Realizado por Robert Flaherty. EUA: Famous Players- Lasky Corporation.

Nachrichten aus der ideologischen Antike: Marx, Eisenstein, Das Kapital (2008) Filme. Realizado por Alexander Kluge. Alemanha: Suhrkamp Verlag.

Nanook in the North (1922) Filme. Realizado por Robert Flaherty. EUA: Pathé Exchange e França: Les Frères Revillon.

O Bobo (1987) Filme. Realizado por José Álvaro Morais. Portugal: Animatógrafo, Instituto Português de Cinema e Fundação Calouste Gulbenkian.

O Couraçado Potemkine (1925) Filme. Realizado por Sergei Eisenstein. Rússia: Goskino.

O Homem da Câmara de Filmar (1929) Filme. Realizado por Dziga Vertov. Rússia: VUFKU.

Sunday in Hell (1976) Filme. Realizado por Jørgen Leth. Dinamarca: Steen Herdel Filmproduktion.

The Birth of a Nation (1915) Filme. Realizado por D. W. Griffith. EUA: David W. Griffith Corp. e Epoch Producing Corporation.

Trás-os-Montes (1976) Filme. Realizado por Margarida Cordeiro e António Reis. Portugal: Centro Português de Cinema, RTP e Tobis.

Tulpan (2008) Filme. Realizado por Sergei Dvortsevov. Alemanha: Pandora Films, Cazaquistão: Eurasia Film e Rússia: CTB Film Company.

3. Exposições

AITKEN, Doug (2007) *Sleepwalkers*. Instalação vídeo. Exibido no MoMA, Nova Iorque, 16 janeiro – 12 fevereiro 2007.

COSTA, Pedro e CHAFES, Rui (2005) *FORA! OUT*. Escultura e vídeo. Exibido na Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto, 22 outubro – 15 janeiro 2005-2006.

FAROCKI, Harun (2011) *Harun Farocki, Três Duplas Projeções*. Vídeo. Exibido no Palácio das Galveias, Lisboa, 7 outubro – 6 novembro 2011.

GRAHAM, Dan (1974) *Present Continuous Past(s)*. Vídeo. Exibido no MNAC, Museu do Chiado, Lisboa, 19 outubro – 6 janeiro 2007/2008.

JULIEN, Isaac (2007) *Western Union: Small Boats*. Vídeo. Exibido no Museu Nacional de Arte Contemporânea, Museu do Chiado, 30 outubro – 1 fevereiro, 2008-2009.

NAUMAN, Bruce (1971) *Four Corner Piece*. Vídeo. Exibido no MNAC, Museu do Chiado, Lisboa, 19 outubro – 6 janeiro 2007/2008.

