

Arganil estrangeira: identificar e debater a comunidade através do cinema

Cátia Diogo Gonçalves

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Cinema
(2º ciclo de estudos)

Orientador: Prof^a. Doutora Manuela Maria Fernandes Penafria

junho de 2023

Folha em branco

Declaração de Integridade

Eu, Cátia Diogo Gonçalves, que abaixo assino, estudante com o número de inscrição M11267 do Mestrado em Cinema da Faculdade de Artes e Letras, declaro ter desenvolvido o presente trabalho e elaborado o presente texto em total consonância com o **Código de Integridades da Universidade da Beira Interior**.

Mais concretamente afirmo não ter incorrido em qualquer das variedades de Fraude Académica, e que aqui declaro conhecer, que em particular atendi à exigida referência de frases, extratos, imagens e outras formas de trabalho intelectual, e assumindo assim na íntegra as responsabilidades da autoria.

Universidade da Beira Interior, Covilhã 11 / 06 / 2023

Cátia Diogo Gonçalves

(assinatura conforme Cartão de Cidadão ou preferencialmente assinatura digital no documento original se naquele mesmo formato)

Folha em branco

Agradecimentos

Organizar o pensamento acerca de determinado assunto é uma tarefa que requer bastante da nossa atenção e do nosso tempo, mas também daqueles que nos cercam ao longo deste intenso processo. E neste sentido, apesar de determinado projeto ser assinado por um determinado sujeito, é importante deixar um agradecimento àqueles que auxiliaram as ínfimas horas de trabalho.

Em primeiro lugar, quero agradecer ao André Fernandes, que acompanhou todo o processo e que me apoiou incessantemente ao longo deste ano. Sem o seu suporte emocional e o tempo que dedicou ao meu projeto, possivelmente eu não teria terminado este trabalho. Um enorme obrigada!

Depois deixo uma gratulação especial à minha orientadora que, desde o início, incentivou a minha premissa e confiou que seria possível organizar-se um trabalho em redor de filmes que à primeira vista não se costumam relacionar. Para mais, é de salientar o modo como as diferentes questões e recomendações dadas foram importantíssimas e resultaram num projeto que me permitiu refletir e adquirir conhecimentos que foram além da minha ideia inicial.

Agradeço também ao Professor Doutor César Guimarães, que mostrou uma sensibilidade imensa perante o meu trabalho e que atestou a pertinência da discussão entre a comunidade e o cinema. Apesar da sua intervenção ter sido numa fase muito inicial da escrita, a conversa foi fundamental para o trabalho que apresento aqui.

Não posso deixar de destacar os cineastas Francisco Janes, Evgenia Emets, Inês Luzio e João Valentim que prontamente partilharam os seus filmes comigo, como também, ao Arquivo da Câmara Municipal de Arganil e ao ANIM que auxiliaram na recolha dos projetos rodados no concelho de Arganil.

Por último, deixo um reconhecimento aos meus familiares, amigos e colegas que acompanharam o meu percurso, e à sua maneira ajudaram no meu crescimento pessoal e académico.

Um bem-haja a todos!

Folha em branco

Resumo

Através da análise e comparação de filmes rodados no concelho de Arganil entre 1973 e 2022, procura-se entender como Arganil é representada no cinema e identificar a comunidade de cinema existente.

Tendo por base as noções de *corpus* e de *comunidade inoperada* desenvolvidas por Jean-Luc Nancy, e o conceito de comunidade de cinema apresentado por César Guimarães, pretende-se debater como as narrativas, os cenários e os personagens produziram imagens que possibilitam um futuro reencontro com a comunidade, mas também, qual é a Arganil representada nos filmes, quais são as suas imagens e de que falam.

A *fratura* (entre a imagem do contato e a imagem atual), a *partida* (gerando um espaçamento de tempo em que o corpo já não está onde estava) e o ser estrangeiro tornam-se ideias chave na intenção de obter a *carnação* e a multiplicidade da comunidade de cinema interpretada a partir dos exemplos fílmicos trabalhados, permitindo a reflexão entre o eu (Arganil) e o mundo (cinema).

Palavras-chave

Arganil; estrangeira; *comunidade de cinema*; *comunidade inoperada*; lugar.

Folha em branco

Abstract

Through analysis and comparison of the films produced in Arganil's county between 1973 and 2022, we seek to understand how Arganil is represented in cinema and to identify the existing community of cinema.

Connected with *corpus* and the *inoperative community* notions advanced by Jean-Luc Nancy, and the concept of community of cinema presented by César Guimarães, the aim is to discuss how the narratives, the sceneries and the characters formed images that enable a future reencounter with the community, but also, what Arganil is present at the movies, which are its images and what they say.

The *fracture* (between contact picture and current picture), the *departure* (originating a time spacing where the body is not where it was) and the foreigner become keywords with the intention of obtaining the *carnation* and the plurality of the community of cinema supported by the analysed film examples, allowing the reflection between the I (Arganil) and the world (cinema).

Keywords

Arganil; foreigner; *community of cinema*; *inoperative community*; place.

Folha em branco

Índice

Lista de Figuras.....	xiv
Lista de Tabelas	xviii
Lista de Acrónimos	xx
Introdução	1
1. Arganil e os filmes	6
1.1. O Concelho de Arganil	6
1.2. As temáticas e as narrativas	8
1.3. Os lugares e os espaços.....	17
1.4. As personagens.....	39
1.5. Análise Poética	63
2. Analisar os filmes: relação/efeito (a aproximação)	74
2.1. Constelar os filmes	74
2.2. As semelhanças e afinidades.....	83
2.3. As disparidades e tensões	94
3. Arganil no lugar da existência (o distanciamento)	103
3.1. Comunidade de cinema.....	103
3.2. O lugar: <i>A fratura e a partida</i>	105
3.3. A existência: Os corpos estrangeiros	112
3.4. Arganil: Estranha comunidade estrangeira.....	118
Conclusão.....	121
Referências Bibliográficas	126
Webgrafia.....	128

Filmografia	129
Música	129
Anexos	131
Anexo 1. Roda das emoções organizada por Robert Plutchick (2001).....	132
Anexo 2. Código em Python para gerar os Diagramas das Rodas das Cores dos filmes, a partir da aplicação PyPlutchik (2021), de Alfonso Semeraro, Salvatore Vilella e Giancarlo Ruffo	133
Anexo 3. Sobreposição das Rodas das Emoções	136
Anexo 4. Constelação Cronológica	137
Anexo 5. Constelação Cronológica (17 filmes/projetos audiovisuais recolhidos).....	138
Anexo 6. Ciclo da combustão a 4 <i>frames</i>	139
Anexo 7. Constelação das Semelhanças	140
Anexo 8. Constelação das Disparidades.....	144
Anexo 9. Sobreposição das Constelações	146

Folha em branco

Lista de Figuras

Figura 1. Agradecimento ao Povo do Piódão nos intertítulos iniciais de <i>O Piano</i> (1973), de Sinde Filipe.....	18
Figura 2. Apresentação da cantiga criada pelas crianças e professora para a chegada do piano.....	19
Figura 3. O fogo em casa do Tonito.....	20
Figura 4. A chuva vista pela janela em casa de Tonito.....	20
Figura 5. Na sala de aula: um quadro com a Nossa Senhora, o crucifixo e o Tonito.....	21
Figura 6. Em casa do Tonito: um quadro com a Nossa Senhora.....	21
Figura 7. Panorâmica do lugar – espaço – lugar.....	23
Figura 8. Dois fotogramas retirados do travelling frontal que evidenciam a placa da aldeia de Dreia.....	27
Figura 9. Plano nº1 de <i>Regada</i> (2020), de Francisco Janes.....	28
Figura 10. Plano nº2 de <i>Regada</i> (2020), de Francisco Janes.....	28
Figura 11. Plano nº3 de <i>Regada</i> (2020), de Francisco Janes.....	29
Figura 12. Plano nº4 de <i>Regada</i> (2020), de Francisco Janes.....	29
Figura 13. Plano nº5 de <i>Regada</i> (2020), de Francisco Janes.....	29
Figura 14. Plano nº6 de <i>Regada</i> (2020), de Francisco Janes.....	29
Figura 15. Plano da papoila desfocada.....	31
Figura 16. Plano das margaridas amarelas.....	31
Figura 17. <i>Frames</i> dos 4 planos em <i>fast-forward</i>	31
Figura 18. A baqueta de bombo no peitoril da janela.....	32
Figura 19. Homem banhado pelo <i>flare</i> de luz.....	33
Figura 20. Panorâmica nº 1 de <i>Retorno</i> (2022), de Inês Luzio e João Valentim.....	34
Figura 21. Panorâmica nº 2 de <i>Retorno</i> (2022), de Inês Luzio e João Valentim.....	35
Figura 22. Panorâmicas nº 3 e 4 de <i>Retorno</i> (2022), de Inês Luzio e João Valentim), lado a lado.....	36

Figura 23. Panorâmica nº 5 de <i>Retorno</i> (2022), de Inês Luzio e João Valentim	36
Figura 24. Panorâmica nº 6 de <i>Retorno</i> (2022), de Inês Luzio e João Valentim	37
Figura 25. Panorâmica nº 3 e nº7 de <i>Retorno</i> (2022), de Inês Luzio e João Valentim, lado a lado.....	38
Figura 26. Panorâmica nº 8 de <i>Retorno</i> (2022), de Inês Luzio e João Valentim	38
Figura 27. Panorâmica nº 9 de <i>Retorno</i> (2022), de Inês Luzio e João Valentim.....	39
Figura 28. O discurso do Regedor	42
Figura 29. Na sala de aula, a professora de costas enquanto a turma canta a tabuada .	43
Figura 30. Primeira aparição do Tralhão	44
Figura 31. Tonito a caminho da escola	45
Figura 32. Miguel e Quim discutem a produção do filme	47
Figura 33. Agostinho e a esposa na loja.....	48
Figura 34. Gordon e a namorada no bar	49
Figura 35. Momento em que Paulo “Moleiro” conta a sua versão da história	49
Figura 36. Entrelace dos filmes, Bárbara e Fábio/Tânia e Hélder	50
Figura 37. Após a chuva o solo estabelece-se árido e observamos árvores queimadas pelo fogo.....	52
Figura 38. Focagem do rosto do homem	53
Figura 39. O cão que olha de frente a câmara	54
Figura 40. O cão que olha a partir dos telhados.....	54
Figura 41. Gato que observa a câmara por entre a vegetação.....	55
Figura 42. A lesma preta e fissurada	55
Figura 43. O peixeiro Cláudio em viagem na carrinha	56
Figura 44. Troca de turno entre Mário e Francisco.....	57
Figura 45. Mário em plano de entrevista.....	57
Figura 46. Ricardo a relatar o incêndio de 2017 e nota-se o ombro do João no canto inferior direito do plano.....	58
Figura 47. Iria e Alice em plano de entrevista	59
Figura 48. Abel em plano de entrevista.....	60

Figura 49. Joana, Vera e Patrick em plano de entrevista	60
Figura 50. Plano de entrevista de Alberto.....	61
Figura 51. Bárbara acompanhada pela filha e pelos cães na sua horta.....	62
Figura 52. A roda das emoções de <i>O Piano</i> (1973), de Sinde Filipe.....	64
Figura 53. A roda das emoções de <i>Aquele querido mês de agosto</i> (2008), de Miguel Gomes.....	66
Figura 54. Fotogramas da sequência introdutória do Paulo "Moleiro" como segurança do Rio Alva	67
Figura 55. Sequência da luta e abraço entre Celestino e Domingos por causa da memória de Maria Rosa	68
Figura 56. Transformação do miúdo em jovem adulto em segundos.....	68
Figura 57. A roda das emoções de <i>Regada</i> (2020), de Francisco Janes.....	70
Figura 58. A roda das emoções de <i>Retorno</i> (2022), de Inês Luzio e João Valentim.....	71
Figura 59. Constelação cronológica	76
Figura 60. O “FIM” sobre o olhar desviado de Tonito	77
Figura 61. Ciclo da combustão a 4 <i>frames</i>	79
Figura 62. Dois fotogramas do mesmo plano: Tânia ri e chora ao mesmo tempo	81
Figura 63. O <i>frame</i> antes e o <i>frame</i> após a caixa de filtros ser fechada	82
Figura 64. Constelação – Tralhões.....	84
Figura 65. Constelação – Vigias	86
Figura 66. Constelação - Mulheres	87
Figura 67. Constelação - Animais.....	89
Figura 68. Constelação - Sagrado/Profano.....	91
Figura 69. <i>Encarnação</i> - dois fotogramas com a entrada da luz nas trevas.....	93
Figura 70. Constelação - Banda Sonora	97
Figura 71. Constelação – Motas	101
Figura 72. O fumo a ascender e a nuvem branca	110

Folha em branco

Lista de Tabelas

Tabela 1. Divisão do filme <i>Aquele querido mês de agosto</i> (2008), de Miguel Gomes, em quinze noites e dezasseis dias	24
---	----

Folha em branco

Lista de Acrónimos

ANIM	Arquivo Nacional das Imagens em Movimento
IP3	Itinerário Principal nº3
GNR	Guarda Nacional Republicana

Folha em branco

Introdução

“O cinema não é uma língua, mas serve para pensar. Ou é um modo de pensar.”
(Aumont, 2008, p.23)

Esta dissertação avança por meio do mundo fílmico na tentativa de organizar um discurso próximo da noção de comunidade de cinema organizada por César Guimarães, com o intuito de averiguar a existência da comunidade e de que modo é que ela se evidencia no mundo. Nesse entender, o trabalho apoia-se nas ideias dispostas por Jean-Luc Nancy nos livros *Corpus* (2000) e *Comunidade Inoperada* (2016), enquanto constrói um diálogo à procura da definição de comunidade. Portanto interessa-nos olhar a verdade cinematográfica e entender que, o que está disposto nos filmes é verdadeiro àquele mundo.

No ano de 2022, mediante uma pesquisa quantitativa de filmes exibidos em 1975 nos ecrãs da Covilhã, destacou-se um filme rodado integralmente na aldeia do Piódão (concelho de Arganil), intitulado *O Piano* (1973), de Sinde Filipe. Este encontro instigou a presente análise, tendo como primeiro objetivo identificar que outras obras fizeram uso de Arganil como cenário ou espaço de criação. E sequencialmente, organizou-se uma recolha de filmes, projetos audiovisuais, vídeos ou imagens em movimento que foram rodadas totalmente ou parcialmente no concelho.

Este exercício abrangeu a consulta de jornais e revistas periódicas regionais, como o Jornal de Arganil e a Comarca de Arganil, e os catálogos do Festival Caminhos do Cinema Português¹; como também, o contato com o arquivo da Câmara Municipal de Arganil, com a Biblioteca Municipal Miguel de Torga de Arganil, com a Cinemateca Portuguesa e o ANIM, e por último o contato com alguns realizadores e produtores de filmes. Esta recolha resultou na distinção de 17 projetos (Anexo 5), dos quais foram selecionados os seguintes: *O Piano* (1973), de Sinde Filipe; *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes; *Regada* (2020) de Francisco Janes; e *Retorno* (2022) de Inês Luzio e João Valentim.

¹ Os catálogos consultados referem-se às edições compreendidas entre o ano de 2001 (a 8ª edição) até ao ano de 2022 (a 28ª edição). O filme *Regada* (2020), de Francisco Janes, foi encontrado no catálogo correspondente à edição XVII, do ano de 2020, na categoria: Selecção Caminhos - Documentários (Edições Caminhos do Cinema Português, 2020, p.68). Os catálogos encontram-se disponíveis: <https://www.caminhos.info/inicio/catalogos/>.

A dissertação centra-se unicamente nestes quatro filmes, a fim de identificar a comunidade de cinema existente e distinguir a sua pluralidade por efeito de uma relação concisa e próxima com as obras.

A primeira metodologia utilizada corresponde à análise poética proposta por Wilson Gomes. Este método de estudos estabelece-se através das sensações, efeitos e sentimentos produzidos no apreciador durante o visionamento dos filmes. Para Wilson Gomes, a semente para a apreciação é plantada durante a produção através de efeitos procurados pelo realizador, para que estes depois possam florir na experiência fílmica (2004, pp.95-96). Assim, a escolha desta metodologia como ponto de partida da análise procura estabelecer quais as emoções mais sentidas mediante o encontro com os filmes.

A segunda metodologia aplicada visa as constelações fílmicas propostas por Mariana Souto, de modo a organizar organicamente e livremente os filmes de acordo com a experiência fílmica. Isto é, mediante as sensações e efeitos produzidos durante os filmes e distinguidos mediante a primeira análise, pretende-se usar esse encontro como motivador para a construção de relações livres e dinâmicas entre os filmes.

Portanto, é importante para a investigação aproximar filmes que nunca foram aproximados e que não parecem estar dispostos a o serem (Cf. Bresson, 2008, p.44). Logo, está-se a aproximar projetos resultantes de processos de criação ou propósitos distintos, que apesar de não estarem conceptualmente encadeados, eles observam o concelho de Arganil ao longo dos anos e fazem um registo do “tempo em forma de evento real ... , o registo [*sic*] de fatos no tempo, como a essência do cinema: ... [então] não se trata de uma maneira de filmar, mas uma maneira de reconstruir, de recriar a vida.” (Tarkovski, 1998, p.73).

A denominação de *Arganil estrangeira* no título da dissertação diz respeito essencialmente à contínua relação de afastamento e proximidade estabelecida com os filmes, ao olhar e pensar neles como corpos singulares, diferentes e estranhos à nossa existência enquanto espectadores. O substantivo *estrangeira* é motivado pelo livro *Corpus* (2000) de Jean-Luc Nancy, que propõe que qualquer corpo é estrangeiro, já que é diferente e estranho ao nosso, e à nossa existência singular.

Na primeira parte intitulada *Arganil e os filmes* pretende-se isolar os filmes e observar as suas partes de acordo com três parâmetros: as narrativas (o quê?), os espaços (onde e quando?) e as personagens (quem?). Interessa ver as imagens para dominar (Cf. Aumont, 2004, p.56), olhar ativamente para as imagens e ver o que está lá, apenas “ver,

por delegação, a própria realidade que o cinema tem sempre a virtude de mostrar mais inteira e mais íntegra” (idem, p.68), e procura-se assim entender que histórias contam os filmes, que locais mostram e que personagens é que lhes interessam representar. É relevante “ver os seres e as coisas em [*sic*] suas partes separáveis. Isolar essas partes. Torná-las independentes a fim de dar-lhes uma nova dependência” (Bresson, 2008, p.74).

No capítulo 1.1. *O concelho de Arganil* faz-se uma breve descrição do concelho e do modo como este se organiza geograficamente e socialmente na região. Ademais, com o objetivo de vincular os quatro filmes escolhidos ao município, indicam-se locais apreciados nos filmes e que correspondem a localidades ou monumentos do território.

No capítulo 1.2. *As temáticas e as narrativas* notam-se as obras numa breve análise, dedicando-o ao reconhecimento das histórias e percebendo quais os diferentes temas expostos nos filmes. Neste segundo capítulo exploram-se as obras e distinguem-se as temáticas presentes enquanto se particularizam elementos.

No capítulo 1.3. *Os lugares e os espaços* listam-se os lugares onde os corpos se movem e distingue-se a utilização dos exteriores/interiores e do dia/noite. Diante disto, este capítulo introduz a ideia de espaço como *mise-en-scène* e alarga a discussão ao tempo e à atmosfera.

No capítulo 1.4. *As personagens* descrevem-se os corpos estabelecidos na imagem que nos é dada a ver, distinguem-se os aspetos exteriores (como género, idade, fisionomia) e, se aplicável, sublinham-se analogamente os gostos, tendências, vontades ou opiniões das personagens. Assim, observa-se quem nos é dado a ver e a ouvir, e segue-se a realidade das suas ações.

No capítulo 1.5. *A análise poética* procura-se aplicar a metodologia apresentada por Wilson Gomes e esquematizam-se os filmes de acordo com as oito emoções básicas (alegria, confiança, medo, surpresa, tristeza, irritação e antecipação) defendidas pelo psicólogo Robert Plutchik (2001), utilizando a aplicação *PyPlutchik* (2021) introduzida por Alfonso Semeraro, Salvatore Vilella e Giancarlo Ruffo.

Na segunda parte, denominada *Analisar os filmes: relação/efeito (a aproximação)*, procede-se à comparação fílmica por meio do método da constelação fílmica esquematizado por Mariana Souto que motiva o relacionamento dos filmes por intermédio das singularidades e disparidades apreciadas. Deseja-se entender a

pluralidade do conjunto exposto e geram-se hipóteses de pensamento e de debate através do desenho de linhas contínuas, bifurcadas ou sem saída entre os filmes, considerando o ser e o estar em Arganil apreciado nos filmes e na análise poética anterior. Para mais, esta parte partilha com Jean-Luc Nancy a busca pela comunidade do existir: em que cada *eu* partilha apenas o que pode ser partilhado, a existência.

No capítulo 2.1. *Constelar os filmes* colocam-se as obras sobre a folha de papel branca, como estrelas sobre o céu infinito, e traçam-se as primeiras linhas entre os filmes de uma forma não arbitrária. Tenta-se ligar as obras com sentido a partir da experiência fílmica e dos seus efeitos, e experimenta-se uma primeira combinação que possibilite a retórica em torno da singularidade e da individualidade.

Nos capítulos 2.2. *As semelhanças e afinidades* e 2.3. *As disparidades e tensões* testam-se outras combinações e consideram-se os resultados obtidos, procurando tanto o que é uniformizador como aquilo que é marginal em prol de uma ideia de comunidade em vez duma comunidade perdida (Cf. Nancy, 2016, p.37).

Na terceira parte designada *Arganil no lugar da existência (o distanciamento)*, pretende-se primar pela discussão em redor da comunidade proposta por Jean-Luc Nancy interligando-o com o conceito de comunidade de cinema explorado por César Guimarães, com o propósito de inferir ou não a existência de uma comunidade de cinema em Arganil e como esta pode ser caracterizada. Assim, a última parte distancia-se da análise dos filmes e estabelece-os como corpos singulares que, graças à existência e à chegada do acontecer, comunicam e partilham um espaço de comunidade: um lugar onde toda a nossa existência é chamada à evidência pela comunhão.

No capítulo 3.1. *Comunidade de cinema* direcionam-se as análises desenvolvidas nas duas partes anteriores para a discussão em torno do conceito de comunidade de cinema, e numa conversa entre a existência, a comunidade e as constelações fílmicas lançam-se as primeiras impressões em torno da relação entre os espectadores, os filmes e os cineastas.

No capítulo 3.2. *O lugar: A fratura e a partida* consolida-se o termo *lugar* e interpreta-se a relação entre a *fratura* “entre a imagem do contato e a imagem atual” (Brasil. 2016, p.83), como a existência de algo que rompeu ou possibilitou a fragmentação, com a *partida*, “esse instante em que tal corpo não está mais *aí*, *aqui* mesmo onde estava” (Nancy, 2000, p.33, itálico no original). Logo, mediante as duas abordagens tece-se um

entendimento sobre a comunidade de cinema em Arganil relativamente ao tempo e ao espaço.

No capítulo 3.3. *A existência: Os corpos estrangeiros* aproxima-se das personagens e estabelece-se a relação entre os corpos e a noção de estrangeiro. Se desde logo os corpos que são impressos nos filmes são diferentes do corpo do espectador, eles são estrangeiros expostos ao mundo. Portanto, este subcapítulo explora uma definição para os corpos e para a comunidade de cinema existente em Arganil.

E o capítulo 3.4. *Arganil: Estranha comunidade estrangeira* relaciona-se com a recusa de Jean-Luc Nancy acerca da comunidade estar perdida ou rompida, e, abeirando-se das impressões e das sensações estabelecidas a partir da análise fílmica, apresenta-se uma apreciação da existência da comunidade de cinema em Arganil.

Neste entendimento, na primeira parte averigua-se: procura-se distinguir os elementos que compõem os filmes - o conteúdo; na segunda relaciona-se: enlaça-se as imagens por meio da constelação fílmica e pelos efeitos produzidos, de acordo com as semelhanças e disparidades encontradas; e na última compreende-se: formalizam-se as questões e partilha-se a comunidade de cinema existente.

Se no cinema só poderemos notar as cenas comuns e de contraste de um conjunto depois de serem inventadas pelos filmes, e se só a partir daí é que poderemos avaliar a sua importância mediante a revolução sensível instaurada na comunidade (Cf. Guimarães, 2015, p.49), à priori não podemos identificar ou estabelecer a existência de uma determinada comunidade, ou ao que nos concerne, de uma comunidade de cinema, sem a experienciar como lugar de pensamento, discussão e análise dos filmes e do mundo.

1. Arganil e os filmes

1.1. O Concelho de Arganil

O Concelho de Arganil pertence ao distrito de Coimbra, e localiza-se na zona interior da região. Apesar de pertencer à província da Beira Litoral, é um concelho montanhoso com uma área florestal diversificada e extensa (destacando-se a Área Protegida da Serra do Açor), e integra a bacia hidrográfica do Mondego (delimitado pelo Rio Ceira e Rio Alva). Logo, poder-se-á resumir que se encontra entre a realidade citadina e a vida serrana da região.

Atualmente, o município “subdivide-se em 14 freguesias e uniões de freguesias: Arganil, Benfeita, Celavisa, Folques, Piódão, Pomares, Pombeiro da Beira, São Martinho da Cortiça, Sarzedo, Secarias, Cerdeira e Moura da Serra, Côja e Barril de Alva, Vila Cova do Alva e Anceriz, Cepos e Teixeira” (Município De Arganil, 2022).

A vila de Arganil é a sede do município, contando com a maior taxa populacional de acordo com os Censos de 2021. E, em segundo lugar, encontra-se a União das freguesias de Côja e Barril de Alva (Instituto Nacional de Estatística, 2022). Isto porque o concelho é organizado maioritariamente por aldeias e povoações, sendo a vila de Arganil e a Côja as duas únicas vilas do município.

O concelho é limitado por outros oito: “a norte por Tábua e Oliveira do Hospital; a oeste por Penacova e Vila Nova de Poiares; a sul por Góis e Pampilhosa da Serra; e a este por Covilhã e Seia, do distrito da Guarda” (Município De Arganil, 2022). Alguns destes concelhos, assim como Arganil, pertencem ao território denominado de Beira Serra, ao partilharem características geográficas, culturais e sociais com a Serra da Estrela.

Estes territórios são conhecidos pela sua orografia acentuada, pelo “envelhecimento populacional e a tendência acelerada de despovoamento e dispersão” (ADIBER - Associação de Desenvolvimento Integrado da Beira Serra, 2017). Associado ao espaço florestal que detém e à ligação próxima com a Serra da Estrela, o seu tecido económico é essencialmente associado à pecuária e à agricultura, ao turismo, à exploração da floresta e das pequenas empresas.

Ao longo dos últimos 50 anos, o concelho foi escolhido por diferentes cineastas como *lugar*² para as suas obras filmicas e audiovisuais. Mas, de um modo geral, o filme mais associado ao concelho é *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, visto ser bastante reconhecido e admirado pelos habitantes dos concelhos de Arganil, Oliveira do Hospital, Tábua, Góis e Pampilhosa da Serra, pois olharam e viram-se olhados em retorno pelo filme, uma vez que, observaram rostos, histórias e espaços que não lhes eram estranhos, mas sim próximos e íntimos.

O Piano (1973), de Sinde Filipe, é filmado na aldeia do Piódão, uma das aldeias mais remotas do concelho, localizada na zona mais montanhosa da Serra do Açor e próxima à Serra da Estrela. A aldeia é popular pelo aspeto de presépio vivo organizado num vale, rodeada de pequenos terrenos agrícolas e cortada a meio por uma pequena ribeira. A povoação é composta por inúmeras casas de xisto com pormenores azuis, por uma capela branca de portas e janelas azuis, e por ruelas estreitas e sinuosas.

Aquele querido mês de agosto (2008), de Miguel Gomes, viaja por diferentes concelhos da região Beira Serra, dedicando mais tempo aos planos filmados em Arganil, como se pode constatar mediante os intertítulos dedicados às atuações das bandas e grupos musicais que pontuam o filme. Para além disso, a vila de Côja surge como um espaço recorrente ao filme em diferentes momentos.

Regada (2020), de Francisco Janes, foi filmado essencialmente na povoação de Dreia que pertence à freguesia da Benfeita (Pinhel, 1989, p.102). Esta freguesia é reconhecida pela Fraga da Pena e a Mata da Margaraça, dois pontos de referência da Área Protegida da Serra do Açor.

Num pequeno livro escrito pelos alunos da Escola Primária da Benfeita data que em 1527 existiam duas habitações em Dreia e que esta povoação foi crescendo posteriormente (Escola do 1ºCiclo da Benfeita - Arganil, 1995, p.32). Diz também que em 1995 já se fazia notar o abandono das quintas e as casas que compunham a aldeia (idem, p.35).

Retorno (2022), de Inês Luzio e João Valentim, percorre diferentes locais do concelho, dos quais poderemos destacar: a Mata da Margaraça (pertencente à freguesia da Benfeita), o Posto vigia Carvalhal Pomares, em Vila Cova de Alva (o mesmo que surge no filme de Miguel Gomes, em 2008), a aldeia do Alqueve (pertencente à freguesia de

² Ideia a partir de Jean-Luc Nancy, que apresenta o lugar como um corpo que abre, “que distende, que espaça pés e cabeça: *dando-lhes* lugar para que se dê um acontecimento (fruir, sofrer, pensar, nascer, morrer, fazer sexo, rir, espirrar, tremer, chorar, esquecer...)” (Nancy, 2000, p.18, itálico no original).

Folques) e alguns locais mais remotos da freguesia de São Martinho da Cortiça. Para além destes, outros são os locais observados e mencionados pelos personagens ao longo do filme.

Deste modo, ao afirmar que o determinado filme foi rodado parcialmente ou totalmente em Arganil, está-se a considerar Arganil como o concelho composto pelas diferentes vilas, freguesias, aldeias e lugares. No caso de nos referirmos unicamente a Arganil como vila, diremos vila de Arganil.

1.2. As temáticas e as narrativas

“Ao registrar [*sic*] fielmente na película o tempo que flui para além dos limites do fotograma, o verdadeiro filme vive no tempo, se o tempo também estiver vivo nele: este processo de interação é um fator fundamental do cinema.” (Tarkovski, 1998, p.140). Uma vez que para Andrei Tarkovski, o filme só começa a viver a sua própria vida quando contacta com o espectador e se separa do seu autor. E é neste prolongamento de existência que o filme “passa por mudanças de forma e significado.” (*idem*)

Andrei Tarkovski (realizador russo) relaciona o cinema muito próximo da vida e manifesta a importância do tempo com o movimento desta. Para o autor, “um filme nasce da observação direta da vida” (Tarkovski, 1998, p.77) e este torna-se verdadeiramente cinematográfico quando o tempo está vivo dentro dos fotogramas. Para mais, o cinema tem de ser naturalista, mesmo quando se trata de um sonho, pois o dever do cinema é expor a realidade, mostrando todos os elementos com a máxima precisão, em vez de a obscurecer (*idem*, p. 83). Isto porque a pureza cinematográfica deve-se à imagem expressar a ação de um modo específico, único e verdadeiro, ao invés de operar unicamente a simbologia da imagem (*idem*, p. 78).

Por conseguinte, a imagem cinematográfica só é possível através da associação dos sentidos: a visão e a audição (Tarkovski, 1998, p.82), ideia profundamente associada à noção poética do cinema que o realizador acredita estar relacionada à imagem criada para fazer sentir, não pela descrição do mundo através de “símbolos, alegorias e outras figuras do gênero [*sic*] — isto é, a coisas que nada têm a ver com as imagens que lhes são inerentes” (*idem*, p.75), mas por fazer parte da sua criação o mundo que “o homem é capaz de reconhecer a imagem e a semelhança de quem o criou, e de exprimir este reconhecimento” (*idem*, p.42).

Para Gilles Deleuze (filósofo francês) criar é ter ideias em uma disciplina específica, onde não se poderá ter apenas uma ideia solta em qualquer coisa, é necessário que “em

função das técnicas que conheço, posso ter uma idéia [sic] em tal ou tal domínio, uma idéia [sic] em cinema ou uma idéia [sic] em filosofia” (Deleuze, 1999, p.2).

Inventar o mundo não propõe a gênese de algo exímio, contrariamente é observar o mundo e contar histórias, é constituir os espaços-tempo inventando o mundo através de blocos de movimento/duração (Cf. Deleuze, 1999, pp.2-5). Pelo contrário, o filme é o trabalho sobre a forma como se conta uma história, ou melhor, como se comunica.

A comunicação associa-se, portanto, à forma de fabricar ideias, uma vez que quando se tem uma ideia, ela já está tensionada numa determinada área visando o seu modelo de comunicação, ou como Deleuze (1999) explica, ela já está predestinada:

ter uma idéia [sic] em cinema não é a mesma coisa que ter uma idéia [sic] em outro assunto. ... Mesmo quando se trata de idéias [sic] em cinema que poderiam valer em romances, elas já estão empenhadas num processo cinematográfico que faz com que elas estejam predestinadas. (p.6)

A invenção do mundo faz-se através da observação direta deste e independentemente da disciplina (cinema, pintura, filosofia, matemática, etc.), as histórias contam-se a partir de ideias fundadas no *encontro* com a realidade, porque “criar não é deformar ou inventar pessoas e coisas, é estabelecer entre pessoas e coisas que existem *tais como elas existem*, novas relações” (Bresson, 2008, p.25, itálico no original).

Através das notas dispersas de Robert Bresson (realizador francês), o autor apresenta o *encontro* como o momento em que o cineasta se deixa surpreender pela realidade imprevista que se deve ser previamente definida para a criação. Isto é, para ele o cinematógrafo (não cinema, porque na sua época o cinema se assemelhava ao que ele considerava o teatro filmado) tem a responsabilidade de operar conscientemente as filmagens no presente, e só através dessa postura ativa durante a rodagem é que se pode reinventar o que imaginou, enquanto se dá a imprevisibilidade do momento de encontro com a realidade. Portanto, para Robert Bresson, “o trabalho do cineasta consiste em provocar, identificar e em comunicar o encontro” (Aumont, 2004, p.18).

Regressando a Andrei Tarkovski, o autor compara o trabalho de Robert Bresson como realizador e teórico ao de um mestre, uma vez que o cineasta eliminou a fronteira entre a imagem e a vida, tornando a vida, ela própria, sugestiva e expressiva (Cf. Tarkovski, 1998, p.117). Neste sentido, a imagem cinematográfica deve ser considerada também

como uma impressão da verdade onde a sua expressão é como a própria vida, de manifestação simples, única e singular (*idem*, p.123)

O Piano (1973), de Sinde Filipe

O filme acompanha inicialmente as celebrações da chegada de uma oferta, o piano, à aldeia do Piódão. A aldeia apresenta-se cercada por montanhas, e espacialmente encontra-se numa zona de difíceis acessos e longe de outras povoações ou centros populacionais.

O Piano inicia-se dando uma noção espacial do Piódão por meio de diferentes planos das casas e ruas que compõem a aldeia. Seguidamente, já na praça da aldeia, entende-se que uma festa composta por procissões, música e discursos foi organizada para receber o piano ofertado e enviado de Lisboa pelo Exmo. Senhor Comendador António Albino Silveira. Após a festa, o piano é guardado numa casa para que na próxima festa da aldeia, na visita do Comendador, ele seja tocado pelo doutor e apreciado pela restante população. Contudo, isto nunca acontece, e um dia, esquecido na loja em que foi deixado, o piano coberto de teias de aranha é descoberto por um jovem rapaz, o Tonito, que rapidamente se encanta por ele e se torna o motivo dos seus sonhos.

O tempo chuvoso e frio do inverno chega, e um dos habitantes, que por sua vez não é tomado como o mais sã da aldeia, por necessidade vê-se obrigado a procurar madeira para se aquecer. Imediatamente encontra o piano e transforma-o em pedaços de lenha e leva-os consigo para casa.

Num outro dia, fugindo da missa, o Tonito dirige-se novamente à loja onde o piano estava guardado, mas encontra apenas restos. Retorna ao centro da aldeia, cabisbaixo, e encontra a sua avó que o procurava. Tonito expressa a sua vontade de adquirir conhecimento em música, ao que lhe é dito: “A música dou-ta eu!”, reprovando as intenções do rapaz. Desta feita, Toninho regressa em correria para junto da loja que é agora o cemitério do piano, e ali fica, do lado de fora, sentado.

Aquele querido mês de agosto (2008), de Miguel Gomes

A longa-metragem opera alternadamente diferentes histórias, algo que valeu à obra a descrição de docuficção ou híbrido de documentário e ficção.

Tendencialmente encontra-se uma propensão para considerar o documentário mais verdadeiro e próximo da realidade - o considerado vislumbre do real - porque supostamente observa diretamente o mundo sem o alterar. Mas esta mesma ideia

poderá valer à ficção, uma vez que, no dado momento da filmagem a câmara fixa aquele determinado espaço-tempo da realidade que foi organizado e idealizado previamente.

Atentando ao filme, a necessidade de questionar se o filme é um documentário, uma ficção ou uma docuficção parece servir o propósito de refletir em redor da conceção e divisão de géneros, visto que, mediante as considerações de Robert Bresson e Andrei Tarkovski, o cinema opera sempre os *encontros* com a realidade. Ou seja, ele observa diretamente e ativamente o tempo desses momentos sem que os métodos de comunicação escolhidos (ficção, documentário ou docuficção) alterem essa noção.

Numa primeira parte, o filme organiza a equipa de filmagens de Miguel Gomes que pretende criar um filme na região de Arganil. Porém, esta encontra-se à espera do financiamento vindo de Lisboa para tal, resultando num conflito entre a produção e a realização, visto que a equipa já se encontra na região há um determinado tempo, e em vez de utilizar os meios que dispõe para concretizar o guião previsto, esta preocupa-se em criar genéricos e outros materiais não essenciais à obra (isto, na perspetiva de Quim).

Analogamente, viajamos e observamos os espaços como se de uma *repérage* se tratasse, ouvimos a paisagem sonora a formar-se através da experiência do diretor de som, descobrimos histórias locais mediante conversas/entrevistas com os populares, e presenciamos como a escolha de atores é feita ou não, por exemplo, através de um jogo de malha (também conhecido como, chinquilha ou jogo do fito).

Sensivelmente a meio do filme tudo se une diante de nós e começa-se a viver um novo mundo: o filme que estava a ser produzido. Nesta última parte dá-se a história de amor entre dois primos, Hélder e Tânia, durante o verão, emoldurados numa comunidade em festa, em famílias fissuradas, amizades instáveis, crenças religiosas e desastres naturais.

Tânia vive apenas com o seu pai, Domingos, e eles possuem uma banda “pimba”, *Estrelas do Alva*, que percorre as festas das aldeias e populações vizinhas. Domingos é pai solteiro, uma vez que o seu casamento com Maria Rosa (de quem só olhamos a foto) fracassou, isto porque ela o abandonou. Eles dispõem de uma relação bastante próxima, considerada pecaminosa por algumas pessoas. E no que diz respeito ao pai, numa noite, ele acaba por beijar a filha.

Hélder é primo de Tânia, pois o seu pai, Celestino, é irmão de Maria Rosa. Esta fração da família está prestes a emigrar para França, sendo este o último verão em que os primos estarão juntos.

Hélder é tido como um génio musical e acaba por se juntar aos *Estrelas do Alva* para tocar com eles nas diversas festas. Entre ele e Tânia desabrocha um romance de verão, que acaba interrompido por uma noite de bebida entre este e a melhor amiga de Tânia, Lena. Num certo dia, os primos resolvem os seus problemas e terminam o verão em amor, mas sem que a família aceite essa relação.

Numa última atuação da banda, ao voltarem para casa, Tânia, Hélder e Domingos são apanhados por um grande incêndio. Domingos acaba ferido e hospitalizado, dando espaço para que os primos consumam a sua relação amorosa.

No final, Hélder confronta o pai sobre não querer ir para França, contudo é totalmente desaprovado por Celestino, que acaba por lhe bater e obrigá-lo a partir. O filme encerra-se com a despedida da família, onde Tânia e Domingos os veem partir de autocarro. O jornal regional, a Comarca de Arganil, imprime uma notícia onde se pode ler que o “sobrinho salva tio num incêndio na Pampilhosa”. Por fim, Miguel Gomes confronta o diretor de som, Vasco Pimentel, acerca do seu trabalho de captação que não corresponde à experiência partilhada por todos eles.

Regada (2020), de Francisco Janes

O filme transporta-nos até à aldeia de Dreia, na Serra do Açor, onde acompanhamos três pessoas numa tarefa de renovação da paisagem natural após os incêndios.

O filme inicia-se com a contemplação do espaço, onde tudo está silencioso e apenas os grilos se ouvem. De repente, um movimento rápido irrompe o espaço e uma luz a arder acaba por dominar a cena. Logo de seguida, encontramos na IP3 em direção a Coimbra onde cruzamos diferentes veículos que seguem numa marcha frenética.

De seguida, já na Serra do Açor, esta permanece nebulosa enquanto os passos vão tomando conta do espaço. A paisagem está ocupada por eucaliptos e outras espécies invasoras. Perante nós, a natureza vai ganhando voz e expressividade, como se connosco falasse.

Ao longe ouvem-se máquinas de corte até que vemos um corpo masculino a operar a sua máquina num ritmo ágil, cobrindo um grande espaço de terreno. A vegetação dá

luta e acaba por lesar o equipamento, mas neste momento já metade do terreno está completamente limpo.

Novas tarefas começam a ser desempenhadas pelo corpo: plantam-se árvores e regam-se plantas, surge um cão e diferentes cores invadem os planos, assim como o som da água começa a preencher o ambiente, até que finalmente é dado um rosto ao corpo - um rosto humano e masculino.

A paisagem muda e o próprio ambiente torna-se mais leve e solar, até uma grande lesma preta rasgar lentamente o plano. Surge um novo corpo feminino a colher flores. Seguem-se outros cães e os corpos humanos avançam no seu trabalho que consiste em arrancar os novos rebentos de eucaliptos que se apoderam da paisagem. A lesma continua a caminhar, cada vez mais rápida, e aos corpos é somado mais um que veste uma camisola com um lobo e arranca do chão rebentos de eucalipto.

Todos operam as suas funções em pontos diferentes da paisagem, até que um avião corta o céu apressadamente. Dá-se uma mudança no tempo, a chuva toma lugar e as tarefas são interrompidas. Consequentemente, a natureza ganha um novo ritmo, aparece neve, o céu preenche-se de nuvens brancas e as eólicas giram mais rápido.

De novo na IP3, viajamos agora em direção oposta. A estrada está encharcada e a visibilidade é pouquíssima, e um novo som preenche o filme. Observamos a natureza mediante uma janela e o espaço inunda-se de correntes de água.

No final do filme, o espaço é composto por cães e gatos, casas entre a vegetação, estradas que traçam caminhos e que são percorridas levando-nos à aldeia de Dreia. O homem continua o seu trabalho de enxada na mão, iluminado, e a água abundante estabelece-se como a paisagem sonora.

***Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim**

O filme pertencente a um projeto artístico interdisciplinar que cruza o documentário e a música, e é resultante de um trabalho de pesquisa em torno do território de Arganil após os incêndios de 2017.

Retorno começa com a observação do espaço, sereno, por cima da linha das nuvens. Um som automóvel começa a aproximar-se, e terminamos por acompanhar Francisco que chega de carrinha ao Posto de Vigia para trocar de turno com Mário.

Seguidamente, passamos a acompanhar o Peixeiro (Cláudio) pela estrada sinuosa, visitamos várias povoações enquanto ele fala connosco acerca de diferentes tópicos. Primeiro, ele explica o que faz diariamente e conta que relação foi estabelecendo com as pessoas ao longo dos anos. Depois partilha a sua perceção espacial e social do concelho, enquanto prava como ajuda os habitantes mais remotos e que não se conseguem deslocar à vila de Arganil por dificuldades nos acessos e serviços disponíveis. E por último, ainda estima os principais obstáculos existentes para a comunidade, como as dificuldades em encontrar trabalho ou em ter boas condições económicas para se fixarem na região, e o progressivo envelhecimento da população.

Intercalado com o discurso de Cláudio surgem diferentes vozes que expressam a sua relação com o concelho de Arganil e que lugar ocupam ali, isto enquanto olhamos a grandeza do território e a composição da paisagem. As duas primeiras vozes são femininas (Alice e Iria), uma conta que nasceu no Alqueve e a outra recorda que sempre trabalhou na agricultura autossustentável. De seguida, surge uma voz masculina (Abel) que, em contrapartida, explica ter saído de Arganil para ir estudar Engenharia Florestal em Coimbra para depois poder retornar à terra e contribuir com os seus conhecimentos visando o desenvolvimento local. Por fim, assoma-se uma outra voz feminina (Bárbara), que descreve a sua mudança para o concelho de Arganil e partilha as razões por detrás dessa escolha. Mais tarde no filme, todas estas vozes ganham um corpo físico.

Observamos as instalações de uma quinta, enquanto o seu proprietário, por meio da sua voz, conta qual foi o percurso feito até ali, antes e após os incêndios, e como esses eventos tiveram influência no negócio.

Seguidamente, uma outra voz masculina (Alberto), inteira-nos sobre as diferenças relativamente à ordenação, cuidado e exploração da paisagem e vegetação existentes, que, na sua opinião, instigaram nos incêndios de 2017. Visualmente, seguimos o Mário enquanto vigia a montanha e observamos corpos que cortam os eucaliptos que compõem maioritariamente a paisagem.

Durante a primeira parte do filme, a banda sonora surge de um modo crescente, antecipando e pontuando as intervenções das diferentes vozes, estabelecendo o ambiente sonoro do filme até ao fim.

Posteriormente, regressa-se ao local inicial do filme, porém desta vez a imagem é mais nítida e observa-se o contraste entre os restos mortais dos incêndios e os fragmentos da

exploração da madeira. Simultaneamente, a luz torna-se mais brilhante enquanto os sons da natureza se vão intercalando com a banda sonora.

Através de uma sobreposição de árvores, folhas verdes e vegetação densa, a voz de Abel explica rigorosamente que espécies compõem a paisagem da Serra do Açor e qual a sua importância para o ecossistema local. Ficamos a saber que estas espécies se compreendem, principalmente, na Mata da Margaraça.

Depois, dois homens (João e Ricardo) dão entrada ao serviço de vigilância e patrulhamento na área de São Martinho da Cortiça enquanto acompanhamos as suas tarefas, desde a observação do território (principalmente ordenado por plantações organizadas e excessivas de eucaliptos ou consumido extensamente por espécies invasoras), até à limpeza e desimpedimento de vias. Eles explicam os procedimentos, a importância do seu serviço e como tudo permanece igual, ou pior, ao que era antes dos incêndios de 2017, o que permitiu a gigantesca devastação ocorrida (na opinião deles).

Paralelamente, acompanhamos o Peixeiro em serviço, enriquecendo o discurso do Piquete de Prevenção Florestal de São Martinho da Cortiça, ao expor a sua experiência após ter percorrido as estradas entre as diferentes aldeias e ao expressar a sua opinião sobre as medidas tomadas pelas políticas locais sobre a limpeza das bermas que não chegam para resolver os problemas existentes.

A voz de Abel retorna e contabiliza como está distribuída a propriedade privada e os habitantes atualmente no concelho. Para ele, este problema é espelho de uma tendência provocada há antigas gerações que emigraram ou deixaram a região para estarem próximos dos meios urbanos. Logo, a voz de Bárbara partilha uma mensagem de esperança e alerta que, apesar de ter observado a paisagem a se regenerar lentamente, esta já não dispõe dos recursos que tinha anteriormente e a escassez torna-se cada vez mais real.

O Piquete de Prevenção Florestal de São Martinho da Cortiça continua o seu serviço e avalia que futuramente se dará um desastre semelhante porque, apesar do que já fazem, não é suficiente para impedir tal acontecimento.

Depois, uma segunda fase é inaugurada através da observação dos corpos de Iria, Alice, Abel, Alberto, Joana, Patrick, Vera, Bárbara e Mário, mas que nunca olham diretamente a câmara. Eles encontram-se silenciosos à nossa frente durante um determinado período, e o filme é povoado sonoramente pela banda sonora. De seguida,

surtem 3 paisagens seguidas: a primeira com troncos de árvores queimadas junto à estrada; a segunda com uma linha de casas no topo de uma serra; e a última com casas num vale rodeadas de vegetação onde se nota as variações entre a luz e sombra.

Posteriormente, as personagens, agora já em corpo, relembram como foram as suas experiências durante os incêndios em 2017. Mário, Bárbara e Abel estabelecem o acontecimento através de três formas distintas: Mário expõe o elo com a sua aldeia e as suas obrigações, tendo em vista a segurança; Bárbara relata os procedimentos comuns aquando de um estado de alerta para uma situação semelhante; e Abel elucida numa perspetiva mais científica qual o expectável numa situação comum de incêndios e o que se tem vindo a alterar com o passar dos anos.

Através dos fragmentos de informação, das experiências e/ou opiniões, constrói-se uma descrição dos eventos, fixando-se a memória coletiva do incêndio por intermédio das condições atmosféricas e espaciais, do que foi perdido ou salvo, e do que se tornou uma perspetiva de futuro. Simultaneamente, as harmonias melódicas intensificam-se e parecem cada vez mais presentes, até que a meio do filme surge uma coluna de fumo em ascensão ao céu proveniente de uma montanha.

Os relatos do acontecimento e a banda sonora que tinham deixado de se ouvir, prontamente retornam com o plano de uma vegetação verdejante que contrapõem com outras parcelas da imagem ardidadas. Voltamos a percorrer estradas e o Cláudio introduz a última parte do filme que concerne ao regresso e à reflexão após os incêndios que se prolongam até à atualidade.

Nesta última parte, as personagens consideram-se que o que foi feito não chega e as cicatrizes ficaram na comunidade, e isto é experienciado todos os dias pelos corpos que habitam o espaço que ainda padece, pela natureza que ainda renasce, pela vegetação que é mais verde, mas onde ressurgem rapidamente os eucaliptos, e pelos animais que voltam a vaguar nas encostas. Perante isto, as personagens dividem-se em dois grupos: se umas através das suas ações ainda acreditam numa réstia de esperança, outras declaram que não irão retornar a Arganil se um incêndio como este se voltar a repetir.

O filme termina com os instrumentos e vozes em harmonia, enquanto visualmente se olha por entre árvores altas e vegetação densa rompida por entradas de luz.

Andrei Tarkovski defende que “o cinema é capaz de operar com qualquer fato que se estenda no tempo; pode tirar da vida praticamente tudo que quiser” (1998, p.75), e no que respeita às temáticas e às narrativas dos filmes, as ações decorridas nos quatro objetos fílmicos em análise tecem e desenvolvem histórias distintas. Contudo, não serão as diferentes narrativas na realidade diferentes pontos de vista ou marcos cronológicos de uma mesma história, de uma mesma comunidade?

1.3. Os lugares e os espaços

Os filmes evidenciam os limites traçados dentro dos quais os atores modelam as personagens (Cf. Bresson, 2008, p.86) e os movimentos dos corpos (sejam personagens, objetos ou da câmara), fragmentam e estabelecem o espaço para a construção de uma representação dos lugares.

A escolha da espacialidade dos corpos no enquadramento deve estar em sintonia com as palavras, e não se devem ilustrar. Como Bresson aponta, a “imagem e som não devem se ajudar mutuamente, mas que eles trabalhem cada um à sua vez numa *espécie de revezamento*” (2008, p.52, itálico no original).

Isto é, cada área técnica ou elemento pertencente à criação deve desempenhar um papel específico no filme de forma a adicionar algo e não a explicá-lo, ou como Andrei Tarkovski questiona: “o que há de especial nas palavras que estão sendo ditas, e o que elas têm a ver com o fato de se estar de pé ao lado da parede?” (1998, p.87).

Para o autor, falar de espaço é falar de *mise-en-scène*: a estrutura formal estabelecida pela posição entre os atores e o cenário (Cf. Tarkovski, 1998, p.23). Não estamos a falar de espaço unicamente enquanto cenários, mas como o *set* previamente determinado que procura adicionar um novo entendimento à história e que se quer comunicar em oposição à abstração ou à utilização dos espaços com o propósito de embelezar a cena sem comunicar nada para além disso.

A *mise-en-scène* engloba características como a noção de tempo e de atmosfera, ou seja, o espaço que reúne na singularidade do *onde*, a dimensão espacial, temporal e atmosférica. Logo, estas dimensões derivam “do estado psicológico de personagens específicos, num momento específico, como uma afirmação única da complexidade do seu relacionamento” (Tarkovski, 1998, pp.85-86).

Por outras palavras, a *mise-en-scène* pega no que é invisível aos olhos, como os sentimentos, as angústias, os sonhos, e torna-o sensível ao espectador mediante a relação do espaço, com os enquadramentos da câmara e o movimento dos corpos.

O Piano (1973), de Sinde Filipe

Em *O Piano*, torna-se fundamental estabelecer espacial a aldeia, uma vez que, numa primeira parte, o filme constrói o espaço através de fragmentos. É observável que a relação construída entre a localização espacial e a população que a habita é crucial para determinar a atmosfera do filme.

Porém, antes de observarmos o espaço, o realizador entendeu ainda ser necessário agradecer à população do Piódão (Figura 1), localizando desde logo o espectador, produzindo-se no apreciador a consciência de que todos os lugares observados posteriormente são referentes à aldeia do Piódão. Logo, limita-se ou afina-se o olhar do espectador.

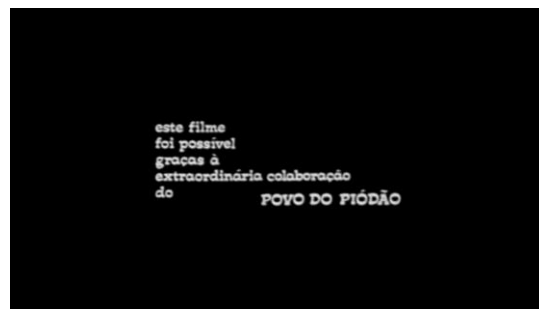


Figura 1. Agradecimento ao Povo do Piódão nos intertítulos iniciais de *O Piano* (1973), de Sinde Filipe

Assim, consciente do *onde*, é inaugurada a descrição visual do espaço através de fragmentos visuais: primeiro observa-se à distância, em planos fixos ou panorâmicas lentas, e depois descobrem-se as ruas através de planos frontais e câmara à mão que promovem uma sensação no espectador de andar. Esta dinâmica evoca a presença do espectador, não apenas como observador passivo, mas como participante daquele mundo enquanto acompanha a história de um modo muito próximo (quase íntimo) da realidade.

Dado o célebre evento para a receção do piano, poder-se-á até dizer que o espectador é um ilustre convidado que, apesar de ser elemento exterior, é presenteado a acompanhar e conhecer o interior da comunidade. E o que começa numa visita guiada termina numa relação de intimidade com o Tonito.

Até ao piano chegar ao largo da aldeia, o movimento impresso no quadro é dado de duas formas: se inicialmente a câmara só se move quando observa os objetos imóveis, depois, logo que as personagens se movem, esta permanece parada e enquadra-as ligeiramente quando necessário, mas sem nunca alterar o seu eixo.

Para além disso, a câmara mantém-se próxima dos locais centrais do quadro e das personagens, e a percepção do isolamento da aldeia é dado à medida que o piano chega.

A aldeia nunca é observada numa imagem geral evidenciando todas as casas, ruas e escadarias, ou o largo, igreja e a vegetação circundante. Pelo contrário, só através das margens do quadro e durante a aproximação do piano ao largo é possível observar as serras que amuralham a aldeia e que criam a sensação de que os acessos àquele local são difíceis e demorados, como uma ilha isolada da restante terra.

Mais tarde, a distribuição das crianças nas escadas aquando da sua cantiga de agradecimento (Figura 2) parece destacar também o afunilamento presente na aldeia, tanto na sua espacialidade como na sua construção social. Torna-se notório a existência de uma pirâmide social e é sensível um sentimento de aprisionamento no espaço dado que os elementos se encontram muito próximos uns dos outros, onde cada elemento é sobreposto a outro.



Figura 2. Apresentação da cantiga criada pelas crianças e professora para a chegada do piano

Os elementos naturais, como a chuva e o fogo adquirem o estatuto narrativo através da atmosfera que criam. Eles representam a urgência da vida das personagens e o seu estado psicológico, e anunciam a passagem do tempo.

O fogo surge inicialmente na casa de Tonito, onde se distingue um corpo humano junto à lareira na qual o fogo arde (Figura 3). Esta referência divulga a chegada dos tempos frios e da sua necessidade para subsistência, o que é confirmado prontamente pela

chuva abundante que cai lá fora e bate na janela (Figura 4). No mesmo plano, o elemento do fogo e da água são operados em lugares diferentes (o fogo dentro de casa e a chuva na rua) produzindo a sensação de que um obstáculo foi criado para dificultar o reencontro da criança com o piano.



Figura 3. O fogo em casa do Tonito



Figura 4. A chuva vista pela janela em casa de Tonito

Por outro lado, a existência do fogo na casa do Tonito não parece estimular nesta personagem nenhuma urgência, mas evidencia o incêndio interior produzido pelo encontro com o piano. Marca assim a combustão de uma paixão impossível pelos obstáculos existentes: a chuva lá fora e os seus deveres escolares.

A inexistência de fogo na casa do Tralhão é motivo inverso. Devido à meteorologia adversa é imperativo encontrar lenha para aquecer a casa, e o encontro com o piano é a combustão para a sobrevivência e será a cremação dos sonhos do Tonito.

Logo, a *mise-en-scène* do fogo e da água no espaço têm relevância atmosférica, visto que não tem de recorrer novamente a intertítulos ou ao narrador para comunicar as alterações temporais decorridas e justificar as ações praticadas, estabelecendo e fazendo avançar a narrativa organicamente.

A referência à religião cristã surge em diferentes espaços da aldeia: no largo de festas, na sala de aula (Figura 5), na casa do Tonito (Figura 6) e na capela. No largo trata-se de alusão verbal por meio do discurso do Regedor, e nos restantes corresponde a elementos visuais dispostos no espaço, como cruzeiros ou quadros com os rostos da Nossa Senhora, ou estatuetas de santos. Os espaços podem ser assim divididos em duas tipologias: os sagrados e os profanos.

Apenas os locais profanos, como a casa do Tralhão e a loja onde está o piano, é que permitem a criação do conflito essencial para a progressão da narrativa. Já os locais

sagrados não avançam a história, eles dão a sensação de proteção perante a ruína e destruição dos elementos, mas a ação decorrida nesses planos é de caráter contemplativo.



Figura 5. Na sala de aula: um quadro com a Nossa Senhora, o crucifixo e o Tonito

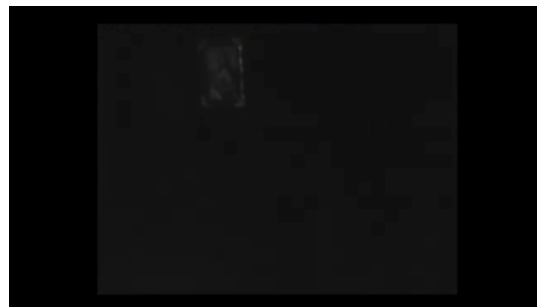


Figura 6. Em casa do Tonito: um quadro com a Nossa Senhora

A operação do espaço e da sua *mise-en-scène* sugere uma clara disputa de como preservar a comunidade: deve-se doutrinar os indivíduos para seguirem os padrões gerais mediante o que devem perpetuar ou deve-se expandir o conhecimento singular promovendo o interesse pelo inexplorado visando o progresso?

O tempo e atmosfera tornam-se essenciais no filme para a evolução narrativa já que a festividade inicial organizada contrapõe com os eventos seguintes e o mundo previamente criado é desarmonizado. Por outras palavras, entre o início e o final do filme estabelece-se uma dissonância entre a primeira figura da comunidade e a sua realidade quotidiana, propondo que a festividade é uma construção ou uma edificação de como a comunidade quer ser vista e pensada, mas que no decorrer do filme, e de acordo com Robert Bresson, o filme deixa de ser um passeio para os olhos, e o espectador é completamente absorvido por ele (2008, p.75), possibilitando uma nova organização da imagem do conjunto.

O filme evidencia que as ruas espaçam os locais, que existe um intervalo de tempo entre o passado e o presente, e que uma disputa geracional afigurada por Tonito e avó se irrompe, onde podem existir duas soluções: primeiro, aceitar o que foi dito pela avó e seguir as suas indicações (existir dentro das normas do comum); ou, deixar para trás o que conheceu e lutar por um futuro diferente (rasgar a existência).

Aquele querido mês de agosto (2008), de Miguel Gomes

O filme transporta-nos numa viagem entre diferentes espaços e locais durante o mês de agosto, o mês das férias de verão. E uma vez que existem duas linhas narrativas no filme, - a equipa técnica que tenta produzir um filme e o que filme produzido, - o trabalho da *mise-en-scène* para construir essas duas atmosferas produz a sensação de que um é o espaço verdadeiro, a cópia incontestável da realidade do espectador, e o outro é uma representação, ou seja, a apropriação do espaço que pode não corresponder à realidade.

Assim dizendo, o mesmo cenário origina normalmente dois espaços de ação dentro do mesmo filme. Contudo, se a primeira parte do filme é sobre a produção de uma outra obra, ela é também uma representação da realidade, pois estamos presentes não só perante uma construção de um mundo ficcional, mas na operação de uma *mise-en-scène* dupla com “importância específica e multifacetada da verdade concreta” (Tarkovski, 1998, p.86).

Se o espaço é uma área vazia que pode vir a ser ocupada e dar origem a um lugar, um lugar é determinado pedaço de espaço ocupado e habitado pelo homem (Porto Editora, n.d.), todo o espaço do filme tem o valor de local devido à *mise-en-scène*. E a sensação de espaço criado é dada pelo local que a câmara ocupa, porque é ela que, por meio de movimentos panorâmicos ao partirem do espaço habitado, passando os olhos sobre o espaço vago e retornando ao homem, determina o espaço e o lugar.

A sequência anterior (Figura 7), em que a equipa se encontra junto à capela da N^a Sr.^a das Necessidades no Monte do Colcurinho (situado à Aldeia das Dez, Arganil) e onde existe um vértice geodésico, é um exemplo desse estabelecimento. Pelo som, surge o efeito que o vento toca um *didgeridoo*³, sugerindo que as personagens se encontram num espaço calmo e propício à meditação.

Parece existir uma intenção em contrapor duas realidades: o espaço inabitado que existe em plena harmonização com natureza, em paz; e o espaço povoado onde o *eu* existe pelo e em relação com o *outro*, em alvoroço. Isto que, em conformidade com a imagem, se traduz num espaço isolado e rodeado de natureza imensurável dado observado pela câmara em panorâmica lenta, mas que é ocupado por corpos humanos e construções humanas que o transformam e mudam a sua pulsão.

³ Um *didgeridoo* é um instrumento de sopro aborígine conhecido pela técnica dos zumbidos, em que a respiração circular promove a vibração do ar e que origina o som.



Figura 7. Panorâmica do lugar – espaço – lugar

Paralelamente, por meio de intertítulos, o filme pontua os locais em que as diferentes bandas “pimbas” fazem as suas atuações, determinando que a noção espacial é relevante ao filme. Logo, o mundo criado pelo filme é composto por diferentes lugares de festa, de entrevistas, de encontros familiares, de trabalho, de lazer, de prática religiosa, e naturais, que se dividem semelhantemente ao filme *O Piano* (Filipe, 1973), em lugares profanos e sagrados.

Aliás, tendo em conta que a maior parte das cenas são noturnas, contrapondo as atividades diurnas apresentadas, este filme encontra-se mais próximo do profano. Isto porque, durante o dia trabalha-se, pratica-se a fé, desenham-se carros dos bombeiros, descansa-se ao sol, joga-se à malha e guarda-se a paisagem; mas durante a noite dança-se, canta-se, beija-se, atraiçoa-se, incendeia-se e mata-se, como se deixasse de existir a luz divina.

À vista disto, da existência ou falta de luz permite associar sentimentos aos eventos dos filmes e às ações praticadas pelas personagens, constatando-se que as atividades profanas também se prolongam pelo dia. Por exemplo, sente-se que as personagens que se apresentam a beber durante o dia são fracassadas porque deveriam estar a trabalhar, mas quando outras bebem durante a noite são majestosas e estão a fruir dos frutos do seu trabalho.

No filme também existe uma clara passagem do tempo que pode ser estabelecida pelos bailes e karaokes, uma vez que as celebrações se dão em diferentes locais,

maioritariamente à noite, e onde são vistas as mesmas personagens que naturalmente não podem estar simultaneamente em dois ou mais lugares no mesmo instante. Logo, através da montagem intervalada de planos noturno e diurnos concebe-se um relógio onde cada dia se completa por intermédio de nova atuação ou evento noturno numa outra aldeia.

Atendendo aos intertítulos das festas noturnas e à montagem dos planos diurnos e noturnos (**Tabela 1**), estabelece-se que a narrativa se estende por quinze noites e uma manhã/tarde. Graças à decomposição, podemos determinar que existem dias mais longos que outros devido à quantidade de ações e locais olhados entre os momentos noturnos.

Tabela 1. Divisão do filme *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, em quinze noites e dezasseis dias

Dia nº	Breve descrição
1 terça-feira	NOITE <ul style="list-style-type: none"> Baile na Benfeita com a atuação da <i>Banda Gomape</i>
2 quarta-feira	NOITE <ul style="list-style-type: none"> Baile nos Pardieiros com a atuação do <i>Agrupamento musical Diapasão</i>
3 quinta-feira	DIA <ul style="list-style-type: none"> Emissão do programa “Nós entre as mulheres” de quinta-feira no Rádio Clube de Arganil A equipa técnica cria o genérico numa casa isolada Chegada da produção vinda de Lisboa Arruada da Banda Filarmónica em S. Paio de Gramaços Apresentação do Paulo “Moleiro” junto ao rio Acompanhamento dos Motards a chegar a Góis Visita às instalações da Comarca de Arganil NOITE <ul style="list-style-type: none"> Baile com o grupo <i>ARYS</i> e fogo de artifício em Anseriz
4 sexta-feira	DIA <ul style="list-style-type: none"> Os miúdos brincam junto ao palco onde se monta o material para a festa Um rapaz desenha e pinta um carro de bombeiros na esplanada de um café O carro de bombeiros circula pela estrada rodeada de vegetação O realizador e o produtor conversam sobre o filme Entrevista de Agostinho e da esposa na adega NOITE <ul style="list-style-type: none"> Festa de aniversário e entrevista do holandês acompanhado pela namorada lisboeta

Dia nº	Breve descrição
5 sábado	DIA <ul style="list-style-type: none"> • Avaliação da caçada da noite anterior • Sorteio e iniciação da caçada NOITE <ul style="list-style-type: none"> • Luta entre os adolescentes no meio do mato • Desgarrada masculina nos Pardieiros com o <i>Basílio e filho</i>
6 domingo	NOITE <ul style="list-style-type: none"> • Apresentação do filme de terror rodado na Mata da Margaraça com participações exclusivas dos habitantes à população
7 segunda-feira	DIA <ul style="list-style-type: none"> • A equipa no vértice geodésico NOITE <ul style="list-style-type: none"> • Continuação da entrevista do casal na adega, agora sobre o assassinato ocorrido na aldeia • Esfolamento do porco selvagem • Baile na aldeia dos Pardieiros com o <i>Agrupamento musical Diapasão</i>
8 terça-feira	DIA <ul style="list-style-type: none"> • A equipa joga à malha e faz apostas para definir o casting • Procissão religiosa NOITE <ul style="list-style-type: none"> • Karaoke em Côja com Armando Nunes
9 quarta-feira	DIA <ul style="list-style-type: none"> • Os bombeiros fiscalizam as montanhas • Bárbara trabalha no posto de vigia • Conversam os homens no bar do Couves, em Côja • Continua a conversa em o realizador e o produtor • Fábio treina hóquei em patins NOITE <ul style="list-style-type: none"> • Ensaio da Banda <i>Broken Skull</i> em Oliveira do Hospital, onde Bárbara e Fábio conhecem-se
10 quinta-feira	DIA <ul style="list-style-type: none"> • Entrelace entre os filmes e apaixonam-se os adolescentes • Visita-se os tocadores de bombos que falam do Paulo “Moleiro” • Entrevista-se o menino do rio que conta a sua versão das histórias • Emissão do programa “Nós entre as mulheres” de quinta-feira no Rádio Clube de Arganil NOITE <ul style="list-style-type: none"> • Primeira atuação das Estrelas do Alva no Pisão • A banda aproveita a festa depois da atuação • Tânia adormece

Dia nº	Breve descrição
11 sexta-feira	<p>DIA</p> <ul style="list-style-type: none"> • Os jovens banham-se no rio • Completa-se a transição dos filmes • Ensaio das Estrelas do Alva • Tânia e o pai conversam durante a procissão religiosa • Conversam Antunes e Manuel • A família visita a Fraga da Pena • Lena escreve uma carta de amor com ajuda de Hélder e Tânia • Atuação ao final do dia no Monte Culcurinho pelas Estrelas do Alva <p>NOITE</p> <ul style="list-style-type: none"> • Arruma-se o material depois no concerto na carrinha • Tânia, Hélder ajudam Lena a encontrar o seu apaixonado, Nélsom • Os homens adultos procuram companhia em troca de champanhe • Tânia e Domingos terminam a noite a ver televisão e a petiscar batatas fritas no quarto de Tânia • Lena e Hélder mergulham na paixão regados pela bebida
12 sábado	<p>DIA</p> <ul style="list-style-type: none"> • Lida-se com as consequências da noite anterior <p>NOITE</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>As Estrelas do Alva</i> atuam em Vinhó
13 domingo	<p>DIA</p> <ul style="list-style-type: none"> • A família reúne para um almoço • Consertam-se amizade • Vai-se até à praia fluvial onde se conhecem jovens rapazes estrangeiros • Os primos, Tânia e Hélder, beijam-se <p>NOITE</p> <ul style="list-style-type: none"> • Baile em Celavisa com a atuação das <i>Estrelas do Alva</i>, onde dois elementos da equipa deixam a câmara e juntam-se à festa
14 segunda-feira	<p>DIA</p> <ul style="list-style-type: none"> • Os primos, Tânia e Hélder, passeiam de mota e são vistos pelos adultos <p>NOITE</p> <ul style="list-style-type: none"> • Festa em casa do Domingos e Tânia, onde eles são injuriados durante as desgarradas • Tânia e Hélder discutem • O pai (Domingos) beija a filha (Tânia)
15 terça-feira	<p>DIA</p> <ul style="list-style-type: none"> • Atuação nas Luadas pelas <i>Estrelas do Alva</i> <p>NOITE</p> <ul style="list-style-type: none"> • Incêndio florestal e Domingos vai parar ao hospital depois de ser salvo por Hélder • Tânia e Hélder dormem juntos e consumam a relação

Dia nº	Breve descrição
16 quarta-feira	DIA <ul style="list-style-type: none"> • A família despede-se na paragem de autocarros no Café Restaurante Dominó • A Comarca de Arganil imprime os jornais com a notícia relativa ao incêndio • Rodam-se os últimos planos no meio da natureza enquanto a equipa questiona o trabalho realizado por Pimentel durante a captação do som

Logo, o tempo dentro do filme é desigual e estabelece-se através das ações praticadas que não correspondem essencialmente à duração total dos planos. Ou melhor, a percepção do tempo do espectador em relação ao filme encontra-se associada à quantidade de momentos observados e à sua montagem porque “um evento concreto pode ser constituído por um acontecimento, uma pessoa que se move ou qualquer objeto material; além disso, o objeto pode ser apresentado como imóvel e estático, contanto que essa imobilidade exista no curso real do tempo” (Tarkovski, 1998, p.71), e não pelo tempo que continuamente se olha a mesma cena.

Regada (2020), de Francisco Janes

Considerando o como o filme está estruturado, não parece ser relevante informar o espectador qual o espaço concreto das filmagens, apesar de também não o omitir. Se analisarmos *frame a frame* o último *travelling frontal* pela povoação (Figura 8) distingue-se numa placa o nome Dreia, que corresponde a uma localidade na freguesia da Benfeita, Arganil.



Figura 8. Dois fotogramas retirados do travelling frontal que evidenciam a placa da aldeia de Dreia

O início do filme lembra uma sextilha, já que os seis planos montados sequencialmente pouco descrevem o mundo, mas seguem uma coerência poética que expõe a lógica de pensamento ativo, ou pelas palavras de Andrei Tarkovski: “possui uma força interior que se concentra na imagem e chega ao público na forma de sentimentos” (1998, p.18).

O primeiro plano (Figura 9) é formado pela combinação de luzes e sombras, e do desfoque do objeto central. No plano está impresso tempo, visto existirem subtis alterações durante a observação: primeiro, o plano vai-se tornando mais claro, e depois, quase no final vê-se uma pequena partícula que se move rapidamente. Logo, observa nela “um fenômeno [*sic*] que se desenvolve no tempo” (Tarkovski, 1998, p.77), bem como sonoramente existe uma mistura do som de água corrente e de estridulação⁴.

O segundo plano (Figura 10), ao contrário do anterior, sugere um fragmento de uma colina, e sensivelmente ao centro distingue-se um pequeno elemento branco contornado por uma leve orla luminosa. Quase no final da sua duração, um círculo de luz brilhante entra da direita, trespassa a colina até esse pequeno elemento e muda-se de plano.



Figura 9. Plano nº1 de *Regada* (2020), de Francisco Janes

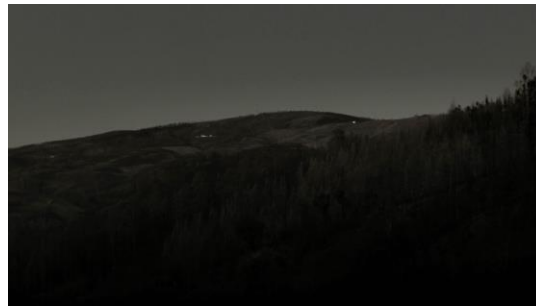


Figura 10. Plano nº2 de *Regada* (2020), de Francisco Janes

No terceiro plano (Figura 11), observa-se um imenso espaço negro coberto de vários pontos brancos de diferentes tamanhos que se movem rapidamente, parecendo um céu estrelado. Já no quarto plano (Figura 12) olhamos um fundo negro com pequenos pontos brancos fixos e que cintilam, dando a sensação de se tratar de iluminação pública distribuída num lugar.

⁴ Som ou canto produzido pela fricção das asas geralmente dos grilos machos adultos para atrair as fêmeas para a cópula. O som é ouvido habitualmente à noite durante a Primavera e Verão, existindo a possibilidade de anos com temperaturas mais altas até uma altura tardia e que este fenómeno se prolongue um pouco (Cf. Geraldès, 2005 & 2020).

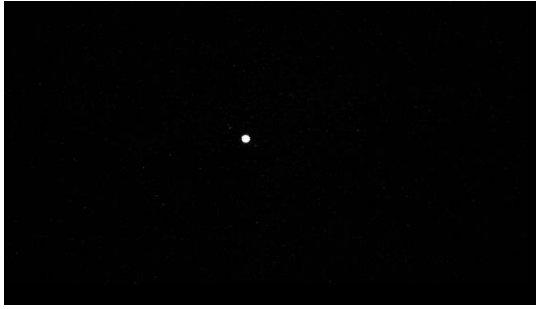


Figura 11. Plano nº3 de *Regada* (2020), de Francisco Janes



Figura 12. Plano nº4 de *Regada* (2020), de Francisco Janes

O quinto plano (Figura 13) foca um elemento ao centro, o qual não se consegue identificar totalmente, mas de onde se distingue uma bola de luz que arde encarcerada numa estrutura inconsistente permitindo observar o interior. A imagem oscila reproduzindo um efeito que recorda ondas de calor, e neste momento, o som da água já se dissolveu num zumbido pontuado pelos grilos, mas que é seguidamente sobreposto por um som forte que acompanha o plano seguinte.

O último plano (Figura 14) é escuro onde surge uma silhueta quase impercetível de uma colina pela qual uma leve linha de luz rompe da direita para a esquerda. E este bloco poético encerra-se pela mudança do som e da tipologia da imagem, ainda assim, é a partir desta sextilha que o cineasta escolhe receber o espectador e direcionar a sua visão.



Figura 13. Plano nº5 de *Regada* (2020), de Francisco Janes



Figura 14. Plano nº6 de *Regada* (2020), de Francisco Janes

Através de Andrei Tarkovski poder-se-á descrever este movimento como o respeito mútuo entre o artista e o espectador, uma vez que o cineasta colocou o apreciador perante fragmentos passíveis de serem unidos e considerados, igualando-o à sua condição de criador no processo de criação do filme (1998, p.18). Consequentemente, o filme aproxima-se do espectador através das emoções, onde a *mise-en-scène* não

procura apresentar o espaço mediante a imagem total, mas por meio de frações do mundo que podem ser conectadas pelos efeitos produzidos no apreciador indicando como o filme deve ser apreciado e analisado (Cf. Gomes, 2004 p.103)

Aliás, o tempo impresso na curta-metragem avança através da deambulação pelos diferentes espaços. E se anteriormente, quando analisamos a panorâmica apresentada na Figura 7, se distinguia a diferença entre espaço e lugar através do filme *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, nesta curta-metragem observamos a transformação de um espaço em local pela operação do homem. E esta ideia não é causada unicamente pelos corpos que se movimentam no local, mas também pelos elementos da natureza que consomem o espaço, como as mimosas e os eucaliptos.

Essas espécies são consideradas invasoras dado que têm impactos adversos na biodiversidade, conhecidas por influenciar a redução das linhas de água, por aumentar a erosão dos solos, por impedir o crescimento e desenvolvimento de outras espécies nativas, e por alargar a combustão e propagação de incêndios. Elas são ainda espécies que, se não existir controlo, se desenvolvem e se propagam rapidamente (Cf. Decreto-Lei Cn.º 92/2019, 2019 & Cf. Plantas invasoras em Portugal, 2020).

De acordo com esta informação, podemos entender que os elementos dispostos no espaço motivam a ação dos personagens. Logo, a *mise-en-scène* estabelecida é responsável pelas relações estabelecidas entre as personagens, as condições espaciais e meteorológicas.

A transformação das cores e da luz ao longo do filme sugere uma mudança na atmosfera desse mundo. Nos primeiros momentos, as cenas são escuras e sombrias, e existe uma ausência de cor (exceto os cinzentos). Até que, analogamente à ação do corpo humano, a cor surge no filme e o evento que firma esta mudança ocorre quando surge o plano da papoila laranja (Figura 15) e logo de seguida o plano das margaridas amarelas (Figura 16).

Após esses dois quadros existe outra manifestação, revela-se o rosto do corpo responsável pela mudança paisagística assistida, bem como surgem planos gerais e de conjunto onde é possível observar a totalidade dos corpos que se movimentam e agem sobre os locais.

Mais adiante, a meteorologia altera e a atmosfera transforma-se, desvendando que os tons escuros e sombrios iniciais do filme correspondem aos tons reais da paisagem. Por

outras palavras, se inicialmente parece ser apenas uma escolha do cineasta em criar um ambiente soturno através das cores, quando a luz incide sobre o espaço compreende-se que a representação do espaço se relaciona com a experiência do cineasta no lugar.



Figura 15. Plano da papoila desfocada

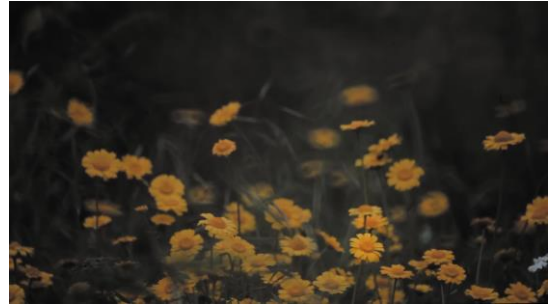


Figura 16. Plano das margaridas amarelas

Paralelamente, surge uma nítida ideia de passagem de tempo concretizada através de quatro planos montados sequencialmente, em que os quatro primeiros (Figura 17) apresentam-se em *fast-forward* e o quinto estagna e contrapõe o ritmo do movimento (Figura 18).

No primeiro plano, a chuva/neve cai abundantemente; no segundo plano as nuvens corpulentas invadem o céu; no terceiro plano as colinas estão povoadas por eólicas e as suas hélices giram freneticamente no céu enevoado; e o quarto estabelece o espectador subjetivamente dentro de um veículo que percorre a estrada chuvosa durante a noite e onde as luzes envolventes piscam. Por último, em *fade in* e *zoom out* lento, surge o plano de uma janela (Figura 18) que deixa observar troncos das árvores queimados lá fora e gotas de água da chuva que escorrem pelo vidro. A janela é emoldurada por uma grossa parede de pedra e um peitoril onde se encontra uma baqueta de bombo.



Figura 17. Frames dos 4 planos em *fast-forward*

Analogamente ao plano, quando o espaço se torna interior, o som modifica-se sugerindo a ideia de estar a chover no exterior antes de ser estabelecido pela imagem. De seguida o volume do som aumenta sobrepondo os sons, transformando-se numa harmonia reboante durante o plano da janela (Figura 18): primeiro o som da chuva, soma-se o som do vento e o ruído mecânico de uma ventoinha, e por último o barulho dos pneus de um carro sobre a estrada molhada. A determinado momento altera-se o plano e surge o som das águas correntes enquanto são observadas linhas de água abundantes a percorrer o espaço. E este é o ambiente sonoro que acompanha o filme até à parte final.



Figura 18. A baqueta de bombo no peitoril da janela

No final do filme, os espaços já apresentam características diferentes àquelas com que se tinham apresentado inicialmente. A transformação do espaço para o local é marcada pela chaminé de fumo, pelas tubagens de água, pelas habitações entre a vegetação, pelas estradas que rompem os terrenos, pelos postes de iluminação pública, e pela viagem entre as casas da aldeia estabelecendo a dimensão e área da construção humana existente, como também, o espaço que ainda há para ser habitado.

Por último, surge o homem que continuamente trabalha na terra (Figura 19), o som da água a correr e a enxada a bater no solo, e a luz que rompe o plano dá a sensação que o corpo resplandece. Logo, a economia narrativa e a *mise-en-scène* evocam uma poética de fazer sentir em primeiro lugar e depois de avultar esses sentimentos, expressando o carácter psicológico da personagem naquele momento (Cf. Tarkovski, 1998, p.23) propondo um olhar ativo do cineasta sobre os elementos que observou durante a sua experiência com o mundo para criar o filme.



Figura 19. Homem banhado pelo *flare* de luz

Retorno (2022), de Inês Luzio e João Valentim

A representação do espaço neste filme é exercida mediante a observação direta da câmara em função de como esta é operada. No filme, a câmara acompanha as personagens durante as ações através de planos subjetivos ou panorâmicos, observa a paisagem e olha as personagens durante as entrevistas (sem nunca desvendar o que é perguntado, apenas evidencia as suas reações e discursos) em plano fixo.

Em conformidade com a interdisciplinaridade artística do projeto, o filme é acompanhado por uma interpretação musical criada exclusivamente para ele⁵ (Luzio, 2022). A banda sonora confere a ambiência ao documentário como se conversasse com o espectador durante a apreciação. De um modo geral, ela anuncia os discursos das personagens, expande o espaço olhado no plano tornando-o maior e mais amplo, como também sugere ser a voz do espaço e da natureza estabelecendo a comunicação entre a imagem e o espectador através dos sentimentos e emoções.

O filme inicia-se por cima das nuvens e entre o olhar da câmara e a montanha mais próxima existe um mar (um imenso espaço inabitado). O pedaço de terra estabelecido é contraditório: o solo é verdejante, mas as árvores estão queimadas e despidas. Isto propõe que, temporalmente, o espaço se encontra em transição de um estado (devastado) para outro (renovado).

Rapidamente surge Francisco dentro de uma carrinha e guia-nos até ao local habitado da montanha, o posto de vigia Carvalho Pomares, onde é testemunhada a sua operacionalidade através da mudança de turno entre ele e Mário. Nesta sequência é observável que as montanhas mais próximas estão ocupadas por eólicas, existindo um

⁵ O projeto é o resultado de um processo criativo que se foi adaptando ao longo dos quase dois anos e meio que levou a construir. Inicialmente pensado para a apresentação em performance que cruzasse a música, o vídeo e espaços não convencionais e que consolidou num concerto e num objeto audiovisual digital como apelidaram os criadores. (Luzio, 2022)

espaço misto composto por sítios ocupados por construções humanas e lugares vazios afetados por ocorrências descontroladas devido à ação humana.

De seguida, acompanhando o Cláudio (o peixeiro) dentro da carrinha de trabalho, olham-se diversos locais enquanto ele nos localiza espacialmente e temporalmente. Durante os seus discursos e enquanto percorremos as estradas, observamos caminhos estreitos e sinuosos, condições atmosféricas adversas, vegetações baixas e secas e parcelas de terra com detritos. Os percursos são predominantemente em alcatrão, e dentro das aldeias encontram-se ruas em calçada de pedra.

Nas povoações surgem habitações envelhecidas pelo tempo, onde as estruturas de metal estão ferrugentas ou as pinturas estão cascadas e sujas. Outras casas sugerem pobreza ou abandono devido a reboco inacabado que expõe tijolo e cimento. Em contrapartida, também se encontram edifícios renovados com pinturas recentes ou de cores vivas que aparentam ser novos e estarem habitados.

Pontualmente, por meio de panorâmicas lentas, o filme marca como o espaço está distribuído e ocupado.

A primeira exposição (Figura 20) observa, da esquerda para a direita, uma área verde e acastanhada fragmentada por troços de terra que ligam os núcleos de edificações que rasgam a vegetação. O movimento de câmara determina um local extenso composto de diferentes habitações e construções limitadas pela vegetação de onde se estendem outros caminhos de alcatrão e terra para fora do plano. Nota-se também que o espaço tem diferentes relevos, zonas mais rasas entre elevações que avultam e se estendem pelo infinito.



Figura 20. Panorâmica nº 1 de *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim

A panorâmica é acompanhada sonoramente pela apresentação de três personagens (Alice, Iria e Abel) e da banda sonora original que preenche o silêncio entre os discursos e anuncia-os.

A segunda panorâmica (Figura 21) surge um pouco mais tarde e faz um movimento inverso: parte da construção humana para a vegetação, da esquerda para a direita. O plano observa inicialmente as instalações da quinta onde estão alojados animais e desvia o olhar para observar o terreno em redor que predominantemente está seco. O terreno é balizado por árvores: numa zona superior notam-se eucaliptos altos e na zona inferior um pequeno número de carvalhos e sobreiros miúdos.

Sonoramente, a transição visual é acompanhada pela mistura sonora do som diegético do plano que o antecede com a banda sonora da panorâmica seguinte. Seguidamente, através da voz de Patrick é contada a história daquele local.



Figura 21. Panorâmica nº 2 de *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim

A terceira e quarta panorâmica (Figura 22) são montadas sequencialmente e produzem um efeito de conjunto: a primeira é como se fosse o ponto de vista da personagem (interior) e a segunda a observação desse olhar (exterior). Próximo da câmara distingue-se a vegetação composta por fetos, eucaliptos e outras espécies, e num movimento para a esquerda a montanha recortada por uma estrada transforma-se na imensidão de montanhas e colinas que se dissolvem no infinito.

No final do plano surge a voz do Abel que se prolonga durante o segundo plano, e a banda sonora mantém-se presente com sonoridades mais fortes e intensas.

O segundo plano, análogo ao movimento anterior, olha e acompanha o Mário a vigiar a paisagem. O objeto principal do plano deixa de ser a paisagem verde e a infinitude do

território (que também se nota neste plano) e estabelece o corpo humano a habitar o corpo do mundo.

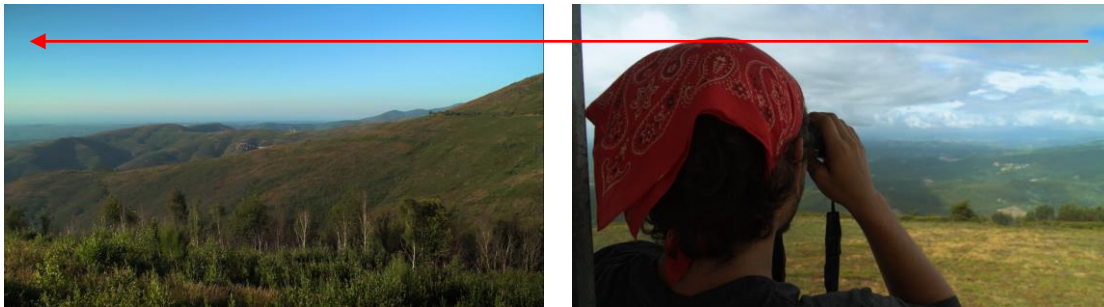


Figura 22. Panorâmicas nº 3 e 4 de *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim), lado a lado

A quinta panorâmica (Figura 23) observa, da esquerda para a direita, uma extensa colina ocupada por eucaliptos uniformemente distribuídos pelo terreno, onde pontualmente surgem pequenas porções de outras espécies, de zonas ardidadas e de estradas de terra que recortam o plantio. Através do som, produz-se a sensação de que é em conjunto com o Piquete de Prevenção Florestal de São Martinho da Cortiça que se olha a paisagem, já que os discursos que acompanham a cena antecedem e procedem ao momento da panorâmica.

Por outro lado, nota-se a existência de um padrão semelhante na montagem da terceira e quarta panorâmica, isto porque, primeiro observamos ao longe o local e logo de seguida já estamos dentro da carrinha a percorrer a estrada de terra rodeada dos eucaliptos, dando a sensação de estarmos dentro do local que olhámos previamente.

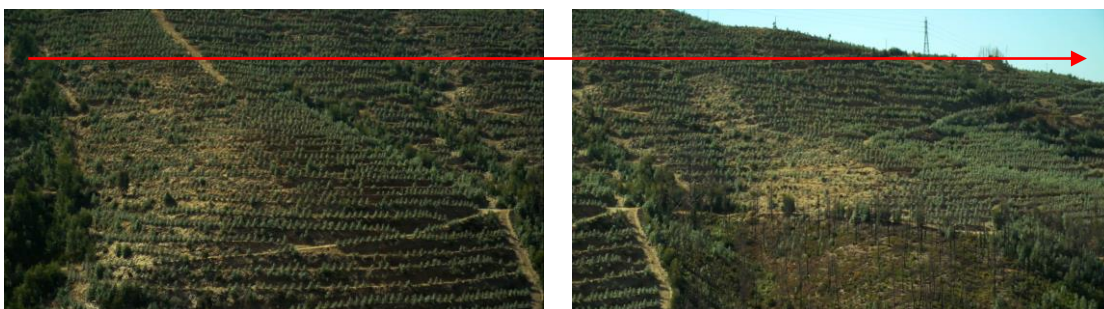


Figura 23. Panorâmica nº 5 de *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim

A sexta panorâmica (Figura 24) ocorre momentos mais tarde, onde a luz é mais alaranjada sugerindo um final de tarde. Diferentemente das anteriores, o plano

encontra-se no período transitório do filme em função dos planos de entrevista nos quais observamos finalmente os rostos de todas as personagens que escutamos durante o filme. Para mais, os próprios discursos alteram-se: se numa primeira fase são apenas vozes que expressam uma opinião sobre a região e contam quem são de uma forma distante, nesta altura somos confrontados com os seus rostos enquanto descrevem a sua experiência do evento, o incêndio de 2017.

A panorâmica neste momento estabelece-se como um espaço em espera. Por um lado, observamos o espaço que se recuperou após o incêndio, e por outro também contém vegetação seca que aguarda por um novo acontecimento.



Figura 24. Panorâmica nº 6 de *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim

A sétima panorâmica (corresponde ao *frame* apresentado no lado direito da Figura 25) dá a sensação de ser o lado inverso da montanha observada na terceira panorâmica, visto que se estabelece similarmente como uma colina extensa recortada por uma estrada e que num movimento lateral move-se até desvendar a imensidão das montanhas e colinas que estendem no horizonte.

Colocando os planos lado a lado (Figura 25) verifica-se que elas são espelhos uma da outra, propondo um momento de viragem no filme, operado não apenas pelo discurso das personagens, mas também pela imagem. Deste modo, a sensação produzida na sexta panorâmica é amplificada e sugere uma mudança: que se deve voltar ao estado natural e avançar. Assim, parece estabelecer-se uma segunda parte do filme, em que as personagens, o som e a imagem existem no mesmo tempo: no agora.



Figura 25. Panorâmica nº 3 e nº7 de *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim, lado a lado

A oitava panorâmica (Figura 26) surge numa fase final do filme onde os discursos se centram na problemática dos eucaliptos e na ordenação do território. O plano move-se para a esquerda em contrapicado e observa as copas e os troncos das árvores imponentes, como se a imagem evidenciasse concretamente do que defendem as personagens ser necessário existir no território em oposição aos eucaliptos.



Figura 26. Panorâmica nº 8 de *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim

A última panorâmica (Figura 27) acompanha um considerável rebanho de cabras que, da esquerda para a direita, vindas da estrada de alcatrão sobem uma colina infértil com vegetação seca, galhos perdidos e terra árida. As cabras permanecem em grupo num ritmo compassado, e não surge nenhum cabrito entre o conjunto.

O plano é pontuado pela banda sonora que se intensifica vocalmente ao longo da observação enquanto os chocalhos das cabras se fazem ouvir. Díspar das restantes panorâmicas nenhuma personagem é escutada, portanto ouvimos apenas uma representação da vida através da união do som diegético dos animais e da banda sonora que une atmosféricamente todo o filme.



Figura 27. Panorâmica nº 9 de Retorno (2022), de Inês Luzio e João Valentim

As panorâmicas utilizadas no filme determinam a espacialidade por forma a produzir a sensação que entramos nos locais que observamos. Ou seja, ao mapear primeiro o território criam-se referências espaciais para nos situarmos depois. Assim, a sensação que fica do filme é que apesar da imensidão do território, nunca nos sentimos perdidos devido à intenção de localizar os lugares no espaço.

Por fim, transversalmente aos quatro filmes, ao falar de espaço não estamos somente a falar do cenário, mas também do tempo, movimento impresso no quadro e da atmosfera. A noção espacial é impressa pela apropriação do tempo registado que coube aos cineastas cortar, unir, decompor e contrapor para povoar os filmes com vida.

Neste sentido, poderemos apontar que, quando se filma, trabalha-se em um lugar duplo: primeiro porque se capta um espaço que já é habitado por corpos ou que o guião determina ser ocupado por alguma personagem; e segundo, porque quando equipa faz a sua tomada transforma o espaço num lugar, já que a partir do momento que é escolhido como *set* ele passa a ser habitado com as ideias do cineasta.

Em suma, a representação do espaço é originada pelos *encontros*, gerada pela montagem e vivenciada pela apreciação do espectador. Assim como Robert Bresson diz, “uma coisa velha se torna nova se você a destaca do que a cerca habitualmente” (2008, p.49); e o mesmo acontece com o espaço, pois aquele que estava vago tornou-se o lugar para a *mise-en-scène*.

1.4. As personagens

Num filme, não seguimos unicamente uma história ou observamos a representação de um espaço, um filme também oferece à vista o seu corpo, que se abre e espaça para dar lugar aos acontecimentos: nascer, sofrer, rir, chorar, morrer, falar, viver (Cf. Nancy, 2000, p.18), eventos que se dão mediante ações praticadas por corpos - as personagens.

Tendencialmente, associamos os seres vivos e os objetos como as personagens, mas como vimos no capítulo anterior, também o espaço pode adquirir esse estatuto no momento que vai para além de ser apenas cenário do plano. As condições atmosféricas, a luz e o enquadramento definem o corpo do espaço. Isto é, quando não há corpos (personagens) no espaço (lugar), há espaço no corpo (filme).

O Piano (1973), de Sinde Filipe

Retornando aos intertítulos iniciais de *O Piano*, são enunciadas cinco personagens: o piano, o Tonito, o Tralhão, o Regedor e o Povo do Piódão.

O primeiro corpo a surgir é a aldeia do Piódão, que a partir das formas que o constituem, – as casas de xisto, as ruas apertadas e que espaçam as casas, as estradas íngremes de terra, a praça central, a igreja cristã, como outros lugares e a população –, se limita uma *cor local*⁶ do conjunto: lugar como espaço habitado pelo povo.

As construções encontram-se muito próximas umas das outras e estão organizadas num sentido ascendente. De um lado do vale encontram-se maioritariamente as casas e do outro os campos de cultivo, as arrecadações (como a loja onde é guardado o piano) e a escola. Sugere-se assim, que a população vive em comunhão, mas separa o tempo de descanso e lazer do tempo de trabalho (a escola é considerada labor, dado que vemos Tonito e outras crianças a descer as ruas e atravessarem a ponte para a outra margem).

O Piódão é uma aldeia de xisto isolada e pobre, e como conta o narrador deverá ter sido fundada por um homem fugido a El-Rei que encontrou naquele lugar de tojos⁷ um porto seguro; a sua população é composta por “velhos, mulheres e crianças... rostos do tempo perdido, mãos inúteis, olhos tristes, derretidos”⁸; e é uma terra cinzenta, contudo sustentável pois nela criam-se porcos para comer, medronhos para fazer aguardente e filhos.

Todavia, em tempos festivos, a aldeia altera o seu ritmo e atmosfera, a população sai à rua e concentra-se no largo principal, veste boas roupas, decora as suas ruas com cartazes e coloca as mantas às janelas, organiza músicos para animar a festa, prepara

⁶ “«Local» não deve ser aqui entendido no sentido da porção de terreno, da província ou do território reservado. Mas no sentido pictural da *cor local*: a vibração, a intensidade singular – ela própria variável, móbil e múltipla – de um acontecimento de pele, ou de uma pele como lugar de acontecimentos de existência.” (Nancy, 2000, p.17)

⁷ Planta espinhosa que se dá em espaços abertos com muito sol e húmidos, mas que se adapta bem a solos secos e pobres. Têm a característica de ser bastante resistentes aos incêndios e sendo das primeiras espécies a renascer. (Jardim Gulbenkian, n.d. & Núcleo de Investigação Científica de Incêndios Florestais da Universidade de Coimbra, 2006)

⁸ Citado pelo do narrador em *O Piano* (1973), de Sinde Filipe, durante a apresentação da aldeia e do Povo.

discursos e canções, recebe convidados e as ofertas de braços abertos, agradece e faz promessas, dança. A aldeia festeja animada, e quando termina parece que tudo se esquece, e ela volta à normalidade.

Quando Jean-Luc Nancy (2000) fala do corpo como algo com pés e cabeça, olhar os rostos do povo na primeira parte do filme é dar uma ou várias cabeças à aldeia, que por sua vez olham de volta o espectador. Portanto, quando no capítulo 1.3 *Os lugares e os espaços* propomos que o espectador é um convidado (adquirindo o estatuto de personagem) é porque existe reconhecimento de um corpo pelo outro.

Um corpo é sempre ob-jectado de fora, a «mim» ou a outrem. Os corpos são sempre e antes de tudo outros — assim como os outros são sempre e antes de tudo corpos ... *Um outro é um corpo, porque só um corpo é um outro.* Tem este nariz, esta cor, este grão de pele, esta altura, esta curvatura, este sulco. Pesa este peso. Cheira a este odor. Porque é este corpo é este, e não outro? *Porque ele é outro ...* (Nancy, 2000, p.30, itálico no original)

Logo, falar do Piódão ou do Povo é descrever a mesma personagem, visto que a caracterização feita do local como sendo um espaço marasmático⁹, tanto descreve o local geograficamente como os corpos que o habitam, que conseqüentemente fortalecem essa dependência. Portanto, no filme o corpo do povo é também a representação da aldeia, e ao olharmos os elementos dispostos na *mise-en-scène* estamos sempre a descobrir algo novo sobre a personagem.

O Regedor, de nome José Venâncio, é um homem de bigode bem composto e usa fato e gravata. Ele é um elemento do povo surgindo por entre a multidão, mas adquire destaque devido ao seu papel na festa, papel figurado e físico já que a primeira vez que o olhamos, ele deambula debruçado sobre uma folha de papel de onde não tira os olhos. O segundo olhar que se exerce sobre ele observa pormenorizadamente o modo como ele segura o papel, firmemente com as duas mãos não sendo possível ver o que diz.

De seguida, em plano americano, sozinho dirige-se ao pequeno palco de madeira humildemente ornamentado erguido num canto do largo. O quadro expande-se em *zoom out*, onde podemos olhar também o povo que olha o Regedor a olhar o papel. De seguida, a população aproxima-se do palco e inicia-se a regência.

⁹ Descrição feita pelo narrador no início de *O Piano* (1973), de Sinde Filipe, quando o narrador diz: “Até que uma bela manhã, a aldeia é sacudida no seu marasmo graças à oferta dos seus rebentos mais diletos. A fim de perpetuar o nome, António Albino Silveira, Comendador da Ordem do Mérito Agrícola resolve legar à terra, não talvez o que ela mais necessitava, mas o que no seu entender, ela mais experienciava.”

Durante o seu discurso (Figura 28), a tomada de vista muda e passamos a olhá-lo em contrapicado durante alguns momentos, assemelhando-o à voz de Deus visto que, no espaçamento entre nós e o céu, existe unicamente ele. Para mais, promove a ideia de que ele está num estatuto superior ao do espectador e da população que o olha na pirâmide social. Assim, devido à natureza das suas palavras, esta tomada auxilia o enaltecimento e engrandecimento de António Albino Silveira feito por Venâncio.



Figura 28. O discurso do Regedor

Posteriormente, uma carta é lida e a câmara volta a alterar o seu enquadramento, e passamos a olhar os populares através de um *over the shoulder* do Regedor. Por meio deste plano é visível a receção indiferente do Povo do Piódão que permanece silencioso e quieto até ao fim da leitura da correspondência vinda de Lisboa.

Contrariamente, a regência termina em vivas ao Comendador e à sua família, entre as quais a câmara simultaneamente se aproxima em *zoom in* do palco e da população no compasso dos urras.

Do Senhor Comendador nunca olhamos o corpo, apenas constrói-se uma imagem a partir do gesto da sua oferta, pela descrição feita pelo Regedor e através da carta citada. Estabelece-se que ele é natural do Piódão, mas, ao contrário do fundador da aldeia, em Lisboa encontrou casa, e mediante as palavras do Regedor, é detentor de títulos que sugerem estudos, conhecimento e riqueza, pois ele ofereceu sinos para a capela, paramentos novos para o altar, fechadura nova para a sacristia e agora o piano que só ele sabe tocar. Apesar de todas as qualidades proferidas e pelas promessas feitas em nome do mesmo, a sua existência no filme é só limitada pelas palavras, e tanto ele como o piano se olvidam na memória da solitária aldeia.

Durante as festividades, dentre a população surgem três músicos que, após a largada dos foguetes, são responsáveis pela atmosfera de festa do evento, anunciando os seus

diferentes momentos: o ajuntamento das pessoas no largo e o começo das danças; a chegada do piano ao largo; e a procissão que conduz o piano até à loja cedida para a sua conservação. Porém, destes não se conhecem mais características àquelas que são observadas durante a celebração e não os voltamos a ver mais no filme.

Apesar do narrador contar que parte da população são mulheres, o primeiro corpo feminino a distinguir-se é o da professora, que tem o papel importante na organização das crianças para a apresentação da música celebrativa à oferenda (Figura 2). Mais tarde, ela consolida-se como uma figura opressora que tem a responsabilidade de inculcar ordem na aldeia aos mais novos, porque ao educar as crianças ensina-os a cumprir deveres e normas em troca de não serem castigados. Nunca conseguimos observar em detalhe o rosto dela. E na sequência da sala de aula, apenas olhamos fragmentos das suas costas e mãos que manipulam certeira e ritmadamente uma vara enquanto ouvimos a sua voz (Figura 29).

Dá-se assim a sensação de impessoalidade e produz-se o efeito de medo e antecipação, já que ao não conhecer as suas expressões, apenas podemos imaginá-las e prever a dureza dos castigos. Por outro lado, como a câmara a estabelece numa linha reta do olhar, ela torna-se uma figura opressora que ocupa um lugar semelhante aos outros na pirâmide social.



Figura 29. Na sala de aula, a professora de costas enquanto a turma canta a tabuada

O Tralhão (Figura 30) rapidamente se diferencia dos demais, principalmente pelas suas características físicas: um andar torto e descompassado, uma gesticulação excessiva e uma expressão sempre risonha e festiva. Ele estabelece-se como um homem adulto que vive solitário.

No dicionário pode-se ler que o termo *tralhão* significa grande tralha ou também *papamoscas*, que associado aos seres humanos significa palerma ou parvo (Porto Editora,

n.d.). À vista disso, o Tralhão surge como tolo da aldeia, por exemplo, quando o seu urra se distingue entre os vivas da população, esta ri-se dele.



Figura 30. Primeira aparição do Tralhão

Através dos miúdos que atiram uma pedra contra uma porta durante a sua ida para a escola, estabelece-se que a habitação do Tralhão se encontra numa parte inferior da aldeia e próxima da ponte, ou seja, ele vive num dos limites da população e ocupa um lugar bastante inferior na pirâmide social.

Mais tarde, quando Tralhão ressurgue, encontra-se em casa e não tem como se aquecer, opostamente ao Tonito (Figura 3). Logo de seguida, acompanhamos o tolo deambulando pela aldeia, durante a madrugada fria e chuvosa, à procura de lenha. Este dirige-se até ao piano e desmancha-o, transformando-o em lenha para a sua lareira. Neste momento, o Tralhão torna-se o antagonista da história do Tonito.

Esta personagem promove assim duas sensações: a alegria, pois é uma personagem de cariz cómico devido à sua enfermidade, e o medo, pelo modo como reage às partidas das crianças e pela satisfação que apresenta durante a destruição do piano.

Tonito, um jovem rapaz, surge pela primeira vez no topo da pirâmide das crianças na festa (Figura 2). Nessa altura ainda não tem um papel de destaque e pertence apenas à personagem coletiva do Povo do Piódão. Mas após findada a festa, Tonito ganha relevância.

Saído de casa e a caminho da escola, rapidamente desce as escadas (Figura 31) e as ruas em direção à ponte, que se encontra entre as duas encostas da aldeia, em direção à escola. “Porém, nessa manhã”, como conta o narrador, o curioso Tonito desvia-se do caminho. Ele entra na loja onde está guardado o piano, e ao encontrar-se com o instrumento é despoletado nele uma paixão pela música e pelo som do piano.

Dada a paragem, ele chega atrasado à escola e é colocado de castigo pela professora. Virado para a parede acaba por se distrair e produzir uma sensação de admiração: efeito estabelecido pela câmara que olha a janela em *zoom in* lento enquanto o som diegético se dissolve em acordes de piano.



Figura 31. Tonito a caminho da escola

Mais tarde, agora já em casa e a estudar, o mesmo efeito poético de câmara e sonoro surge, e somado à chuva e à cadência musical, produz uma sensação diferente. Se por um lado representa a distração do Tonito por apaixonadamente pensar no piano, por outro lado, este movimento e som anunciam os eventos futuros e produzem uma sensação de aprisionamento.

Passado alguns dias, Tonito surge na igreja de pé junto às senhoras que se vestem de preto. A câmara olha fixamente os diferentes santos até Tonito fugir a correr da igreja em direção à loja, momento em que ele se depara com os restos mortais do instrumento.

De seguida dão-se dois eventos: primeiro, no regresso à aldeia surgem fragmentos que o levam à casa do Tralhão onde estão dispostas as provas do ato; e depois, fugindo do local e ao encontrar a avó, confessa-lhe a sua paixão. E estes dois momentos preparam o final do filme através da sensação de tristeza.

A personagem da avó surge similar à professora na medida em que oprime a diferença através da força, mas esta ocupa um patamar da pirâmide superior (visto ela olhar Tonito de cima para baixo), descreditando o gosto musical de Tonito e motivando a sepultura dos seus sonhos junto à tumba do piano.

Por último, a personagem do piano é um instrumento musical de madeira, que não se sabe propriamente de onde vem, apenas que é uma oferta do Comendador António

para o Povo do Piódão. Ele estabelece-se como um corpo estranho à população, que primeiro promove uma emoção de antecipação pois o Povo quer cercá-lo e festejá-lo, mas depois, segregam-no por não o evidenciarem como *comum*. Assim, o piano transforma-se num objeto secundário, cai no esquecimento e posteriormente é que se estabelece completamente como um elemento desestabilizador do quotidiano do Povo do Piódão, adquirindo diferentes valores de acordo com o seu relacionamento com as personagens: para o Tralhão é tralha, para o Tonito é divindade.

De um modo geral, o Piódão é um lugar estrangeiro por intermédio das personagens, por exemplo: é fundado por um homem exilado, o Senhor Comendador está desterrado, e o piano é um elemento estranho. Portanto, através desta análise, fica a sensação de que o filme trabalha a semelhança com a intenção de pontuar a diferença, uma vez que a uniformidade da vida faz ressaltar os traços particulares dos elementos (Cf. Bresson, 2008, p.64).

Aquele querido mês de agosto (2008), de Miguel Gomes

As personagens do filme *Aquele querido mês de agosto* necessitam de ser olhadas de um modo diferente por causa de olhamos primeiro para quem as representa (o ator) e depois para quem representa (a personagem). Ainda assim, Robert Bresson (2008) defende que num filme estamos sempre a trabalhar a modelagem das pessoas, as essências puras dos modelos (atores/personagens) e não a representação do drama nos rostos ou corpos dos atores, pois essa é função do ator no teatro e não no cinema.

Portanto, graças ao jogo do real e da ficção em *Aquele querido mês de agosto*, o espectador olha os atores a modelar as personagens por meio da essência do seu *eu* espelhado como na essência dos *eu* das personagens representadas. E no final, o que é dado a ver ao espectador é a reunião de todos os elementos experienciados durante o(s) encontro(s).

O filme principia-se com várias galinhas a andar desafortunadamente no galinheiro, enquanto uma raposa surge e tenta entrar na cerca. Logo de seguida, observamos bailes em duas aldeias diferentes, onde os corpos humanos deambulam pelo plano, saem e entram, olham para o palco, dançam, correm, saltam e de outros só se ouvem as vozes.

Até que mudamos de lugar e surge uma Locutora da Rádio Clube de Arganil, e como vimos anteriormente (Tabela 1), ela auxilia no estabelecimento do tempo no filme, isto porque a ouvimos duas vezes: quinta-feira, às 15h13, isto no terceiro e décimo dia de acordo com a divisão temporal.

Durante a sua apresentação, ela olha para junto da câmara evidenciando que está acompanhada e que está a ser filmada, como ela explica - ela está a colaborar num filme. Este detalhe, numa fase inicial do filme, propõe imediatamente que a câmara está a olhar o mundo real sem intermediações, estabelecendo assim o lado documental do filme e, por sua vez, a equipa de filmagens como personagem coletiva. Desta equipa destacam-se o realizador (Miguel Gomes), o diretor de som (Vasco Pimentel) e o produtor (Quim ou Joaquim).

Ao longo do filme surgem os rostos e corpos dos outros elementos, mas só nos créditos finais é que a equipa é apresentada, e podemos entender que o Quim não é o produtor real do filme, mas unicamente uma personagem imaginada visto não constar nessa última cena, nem estar creditado como produtor na ficha técnica.

A equipa divide-se em diferentes áreas, e cada uma se movimenta em ritmos diferentes. Exemplo disso é a chegada da produção vinda de Lisboa em alta velocidade num jipe amarelo por entre a vegetação e vai ao encontro dos restantes elementos que estão dentro de uma casa isolada enquanto criam morosamente e pachorrentamente “o genérico inicial”, como explica Miguel Gomes.

Fixa-se assim um primeiro conflito da narrativa, ou da considerada parte documental, entre o realizador e o produtor que, em volta de copos de vinho, de queijo da Serra e de cigarradas, leem e discutem o guião. Mediante esta cena (Figura 32), Miguel Gomes, na sombra, é tido como um realizador sorrateiro que se distancia dos problemas apresentados por Quim que, na luz, sagazmente analisa o processo criativo do filme.

Existem, portanto, oposições de como fazer o filme, especialmente sobre quem deve representar as personagens: para o produtor devem ser atores, para o realizador devem ser pessoas lembrando os modelos defendidos por Robert Bresson (2008).



Figura 32. Miguel e Quim discutem a produção do filme

Paralelamente, é apresentado um casal que se encontra num espaço que se assemelha a uma pequena loja ou adega (Figura 33). Agostinho é um homem de 67 anos, e encontra-se a três quartos próximo da câmara e a mulher, uma senhora de 61 anos, mantém-se na sombra junto à parede frontalmente. Ambos vestem roupas simples: ele uma camisa de xadrez e calças e ela um vestido longo estampado e um casaco preto. Eles contam que são casados e têm dois filhos e que Agostinho, ao contrário da esposa, não é natural dali, é de Casal de Esporão, em Viseu. Este apresenta ter um espírito jovial e divertido, enquanto a mulher retifica assertivamente muito do que o marido diz durante a cena.

Mais tarde, quando eles ressurgem no filme, a pedido da equipa contam a história do Isaías, o rapaz que matou a esposa lá na aldeia. Agostinho começa por explicar que o rapaz não era dali, similarmente a ele, o vizinho era das Pedrosas (Sátão, zona de Viseu). E, gradualmente, descreve as fases do evento que testemunhou: que Isaías chamou a GNR após o sucedido e confessou o caso. A senhora reduz o acontecimento a uma situação possibilitada pelo consumo excessivo de álcool.



Figura 33. Agostinho e a esposa na loja

Seguidamente, encontramos Gordon e a namorada sentados no sofá de um bar em direção à câmara e lado a lado. Muito calmos e confiantes, bebem e respondem às questões levantadas pelo realizador (Figura 34). Nesta conversa entendemos que a comunicação se dá por meio da língua inglesa, mas, a pedido de Miguel Gomes, a lisboeta vai traduzindo para português as intervenções do companheiro enquanto adiciona as suas próprias opiniões, alterando por vezes a transposição das palavras de Gordon.

A natureza da conversa revela as essências das personagens e a relação que eles têm com o espaço. Para o holandês, em Arganil encontra o lugar para em liberdade criar os seus tomates, todo nu de machado na mão. Para ela é um lugar aprisionador que julga

tudo o que é estrangeiro, até mesmo ela que é chamada de “*achadiça*”¹⁰ e considera que o companheiro só não sente o mesmo porque não entende a língua. De um modo geral, as considerações de ambos são opostas e exprimem uma experiência diferentes com o espaço e com o *estar-em-comum* presente.



Figura 34. Gordon e a namorada no bar

Paulo “Moleiro” ou o Menino do Rio, estabelece-se uma personagem mítica do filme, dado que vamos ouvindo diferentes opiniões e histórias sobre quem ele é e sobre as coisas que faz, construindo um imaginário em torno dele, mas só antes da fase ficcional do filme principiar é que surge o Paulo “Moleiro” que desvenda a sua versão dos acontecimentos (Figura 35), enquanto olhamos o seu corpo e visitamos alguns dos locais que são associados à sua figura. Por intermédio do mundo construído em redor desta personagem, marca-se que, de boca em boca (pela palavra), é possível evidenciar a existência de alguém e estabelecer-se uma imagem sem corpo.



Figura 35. Momento em que Paulo “Moleiro” conta a sua versão da história

Ademais, Vasco Pimentel ganha destaque quando começamos a olhar o espaço que aparentemente se encontra vazio, mas que ele evidencia como habitado por sons e

¹⁰ Expressão utilizada pela personagem no filme *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, que nas suas palavras: se associa a “toda a gente que não é daqui [de Arganil], mesmo os cães”.

músicas que só ele ouve e partilha com o espectador. Para mais, devido ao material que opera (a perche com o protetor de vento no ar, os auscultadores volumosos nos ouvidos e o gravador de som à tiracolo) destaca-se dos demais. Exemplo disso, é o momento em que as duas raparigas procuram informações sobre os castings para o filme, e dirigem-se imediatamente a ele devido ao seu aparato tecnológico, enquanto a restante equipa se mistura como pessoas normais.

No final do filme, essa distinção entre o operador de som e a equipa torna-se ainda mais evidente graças à discussão referente à sua prestação, onde todos questionam e têm algo a dizer sobre o que acham que ele fez mal ou que deveria ter feito de forma diferente. No entanto, ao longo do filme, este é o único elemento da equipa que o espectador observa a executar as suas funções concretamente, enquanto os restantes consomem o tempo a jogar à malha, sentados a observar a paisagem, a dançar nos bailes, ou a fumar e beber enquanto decidem coisas. Assim, para o espectador, Vasco Pimentel é o técnico que existe a trabalhar, enquanto os demais se divertem.

Quando a realidade se dilui na outra, estabelece-se que uma personagem está vinculada intrinsecamente às vivências do ator, exemplo é a sequência principiada com a cena em que Bárbara e Fábio se conhecem e, entre risos nervosos, conversam sobre o que fazem (Figura 36). Logo de seguida, as imagens deles são sobrepostas, reproduzindo visualmente a ação de mistura como se vários ingredientes se estivessem a misturar numa panela, só que neste caso a panela é a imagem onde os diferentes elementos se misturaram perante o olhar do espectador resultando na segunda parte do filme, na ficção. Para mais, a sequência tem como banda sonora a música *Passear Contigo* (1982), de Broa de Mel, proporcionando uma emoção de alegria durante a cena.



Figura 36. Entrelace dos filmes, Bárbara e Fábio/Tânia e Hélder

Através da memória associada às ações praticadas pelos corpos dos atores (no caso dela, cantar e no caso dele, tocar guitarra) preenchem-se os espaços vazios do conhecimento do espectador em relação às novas personagens. Assim, quando o Hélder

é descrito como um prodígio musical, para o espectador não é estranho ouvir essa informação, porque já olhou anteriormente o Fábio a tocar; ou quando Tânia é a vocalista dos *Estrelas do Alva* faz sentido porque já ouviu a Bárbara a cantar.

Bárbara e Tânia, Fábio e Hélder, Joaquim e Domingos, Andreia e Lena, Manuel e Celestino, Armando e Gomes são exemplos dos diferentes atores que modelam as suas personagens. Ou seja, se num primeiro momento observamos a pessoa a representar a *real* essência, dando a conhecer quem são, após décimo dia do filme (Tabela 1), parece que estas passam a modelar as personagens previstas no guião.

Portanto, no filme estabelecem-se novas relações entre o espaço e as pessoas, onde a essência dos atores é transformada nas características das personagens dentro de um novo enquadramento, e isto não procura validar a realidade, mas conferir existência ao mundo.

***Regada (2020)*, de Francisco Janes**

No filme, o espaço é a primeira personagem olhada pelo espectador. E esta modifica-se ao longo da curta-metragem devido à operação de outras personagens sobre ela, essencialmente o homem.

Como avançamos no capítulo 1.3. *Os lugares e os espaços*, quando estabelecemos os eucaliptos e mimosas como espécies invasoras, este conhecimento prévio sobre a tipologia de vegetação observada produz efeitos diferentes na relação do espectador com as personagens. Ou seja, se o apreciador souber que no espaço olha, por exemplo, os eucaliptos sabendo que são consideradas espécies invasoras, este entende que o trabalho do homem promove a preservação da paisagem e admira-o. Por outro lado, se apenas entende que qualquer vegetação é uma espécie natural da paisagem, o homem surge como vilão e destruidor do ecossistema, pelo qual gerará irritação.

Andrei Tarkovski defende, a partir da leitura feita por Aumont (2004), que:

A imagem é sempre concebida em dupla face: um lado representativo, que a puxa em direção ao mundo (e constitui sua garantia referencial), e um lado metafórico, que é a sua parte propriamente criativa (e constitui sua garantia artística). Portanto, para começar, a imagem é uma “imagem” no sentido retórico ... que jamais tem medo de parecer se contradizer ... A metáfora, porém, é apenas o primeiro termo de sua definição, ao qual ela não cessa de escapar,

porque, uma vez criada – ou encontrada -, a imagem cresce por si mesma, vive uma vida própria, “tende ao infinito”. (pp.63-64)

Do mesmo modo, a criação da imagem das personagens neste filme estabelece-se de modo semelhante: em dupla face. O relacionamento entre as duas personagens visa tanto a representação como a metáfora, e o espectador relaciona-se com elas de acordo com o olhar que exerce, independentemente do seu entendimento científico ou social.

Ainda assim, se numa primeira instância a imagem retira do mundo uma garantia referencial, esta análise deve manter-se consciente do vínculo existente entre o mundo e a sua representação. Logo, um elemento é estendido do mundo para a realidade fílmica através da experiência e conhecimento prévio do cineasta, e nesse entendimento, se ele decide colocar o espectador a olhar determinado elemento é porque ele tem um entendimento claro desse elemento e não é uma escolha arbitrária.

O espaço olhado estabelece-se numa região remota e isolada entre as montanhas. Surgem evidências de que aquele espaço já foi lugar habitado pelo Homem e que ao longo dos anos voltou a ser ocupado pela vegetação.

Inicialmente o ambiente é sombrio onde apenas são visíveis as formas dos elementos, mas no decorrer da ação a atmosfera transforma-se e torna-se mais clara. Posteriormente, dada a chuva, como se a terra tivesse sido lavada, ou neste caso regada, o plano torna-se mais nítido e distinguem-se as marcas resultantes de fogos que destruíram o local (Figura 37).



Figura 37. Após a chuva o solo estabelece-se árido e observamos árvores queimadas pelo fogo

Do mesmo modo, a personagem do homem estabelece-se ao longo do filme em simultâneo com o espaço, visto que num primeiro momento apenas olhamos frações do corpo dele, depois todo o seu corpo e finalmente, quando o filme adquire formas de cor, evidencia-se o seu rosto (Figura 38). Graças ao modo como estes eventos são dados a

olhar, produz-se o efeito de que o aparecimento da cor é da responsabilidade deste corpo, logo quando surge o rosto, é como se vinculássemos aquele rosto àquela ação, onde já não é mais só corpo, mas é também singularidade.

Por outras palavras, primeiro ele é simplesmente um corpo que exerce força sobre o espaço, mas depois torna-se no homem que transformou o lugar e não pode ser confundido com outro devido à evidência do seu rosto (que é diferente de outros). Ademais, através da escolha do cineasta, em não desvendar imediatamente o rosto das personagens, produz curiosidade no espectador.

Apesar das suas ações impulsionarem o preenchimento do espaço com cor, após a chuva, observamos que o território continua preenchido por tons pretos e cinzentos (Figura 37). Logo, o ambiente é sombrio e turvo onde existem apenas algumas nuances de cor.



Figura 38. Focagem do rosto do homem

O lugar não é só ocupado por corpos humanos, e ao longo da curta-metragem surgem também dois cães, um gato e uma lesma preta. O primeiro cão (Figura 39) aparece frontalmente e imóvel enquanto olha diretamente a câmara como se olhasse o espectador que não está a entrar no território que lhe pertence, transformando-o no guardião daquele local.

Mais tarde, voltamos a olhá-lo enquanto com o focinho entre folhas secas, pedras, terra e papelão em decomposição parece procurar algo. Paralelamente surge o homem, estabelecendo que a cada um cabe uma função a desempenhar, em simultâneo, visando o mesmo projeto. De seguida, quando reaparece novamente evidencia-se que o seu pelo é castanho-escuro e que existe outro cão que o segue, e pela dinâmica entre os dois, indica que são próximos e companheiros.

O primeiro cão, sempre que se afasta do olhar da câmara parece-se diluir no espaço e apresenta-se sempre longe das habitações, apontando que este animal poderá ser um cão de rua. O segundo cão (Figura 40), que aparenta ser um pastor-alemão, é enquadrado maioritariamente nas imediações de um edifício, estabelecendo-o como o protetor da casa. Logo, os dois cães produzem duas sensações diferentes: o primeiro medo e o segundo confiança.



Figura 39. O cão que olha de frente a câmara



Figura 40. O cão que olha a partir dos telhados

Já o gato, surge apenas na parte final do filme, olhando diretamente a câmara/espectador (Figura 41) similarmente à primeira aparição do primeiro cão. Se compararmos os dois, como está disposto nas figuras acima apresentadas, todo o corpo do cão é enquadrado e entre ele e a câmara só existe espaço. Já no caso do gato, só é visível o rosto recortado por barreira indefinida entre a câmara e o animal, adicionando uma sensação de desconfiança à cena. Contudo, estes são dois únicos animais vistos numa atmosfera sombria apesar de ser em momentos opostos do filme.

A lesma preta (Figura 42) diferencia-se dos outros animais, não só porque não se relaciona diretamente com o Homem, como os cães e gatos que são considerados os animais de estimação ou de companhia mais habituais, mas também porque genericamente é visto com repulsa e não é naturalmente olhado no cinema. Esta personagem apresenta-se, como podemos observar na figura acima, fissurada no seu lado esquerdo, aumentando a ideia de que a natureza está doente.

Retornando aos corpos humanos, no filme estão presentes mais duas personagens femininas, das quais nunca olhamos concretamente os seus rostos. Primeiro, uma senhora loira que surge inicialmente sempre mediante fragmentos do seu corpo enquanto colhe flores, e depois na sua totalidade enquanto desenraíza eucaliptos em diferentes locais. Mais tarde, surge brevemente outra rapariga de cabelo curto e de

camisola azul que tem a cabeça de um lobo desenhada, enquanto arranca bruscamente rebentos de eucaliptos.



Figura 41. Gato que observa a câmara por entre a vegetação



Figura 42. A lesma preta e fissurada

De acordo com a sequência em que os corpos humanos são olhados e devido à idade que aparentam ter, o homem e a senhora loira, adultos, e a rapariga de cabelo curto, uma adolescente, poder-se-á pensar que eles são uma família que trabalham em conjunto visando um objetivo comum, o repovoamento do espaço.

Retorno (2022), de Inês Luzio e João Valentim

Em *Retorno*, para além do espectador olhar personagens, fundamentalmente ouve-as. Habitualmente estamos acostumados em ver e ouvir as pessoas simultaneamente, mas este filme, ao operar um movimento contrário, aumenta o estado de escuta do espectador, quase como se estivesse a apreciar um concerto onde cada som ou ruído comunicam informações sobre as personagens e o mundo.

Assim, ao avançar que o som habita o filme e que atmosfera é criada primeiramente através da sensação auditiva, distingue-se uma intenção em procurar relacionar sentimentalmente e sensorialmente o espectador com o filme.

Todas as personagens identificam-se como indivíduos que desempenham um papel ativo na comunidade, maioritariamente pela fusão da prática laboral com a participação social e comunitária. Ou seja, como se fosse fundamental que tudo esteja conectado para que exista futuro.

Para mais, as diversas personagens apresentam inimigos comuns: as más ou insuficientes políticas da distribuição do território, a exploração económica excessiva através de árvores invasoras como os eucaliptos, e o abandono da região pelas

diferentes gerações, opiniões que são ecoadas pelo trabalho sonoro, estabelecendo uma voz comum durante o filme, evidenciando os sujeitos enquanto os entrelaça.

Cláudio, o peixeiro ambulante de Arganil, conduz de aldeia em aldeia na venda do seu peixe e para prestar auxílio a alguns habitantes que não dispõem de meios para se deslocarem até às vilas para resolver pequenos problemas ou necessidades. Assim, ele apresenta-se como um homem que tem a intenção de atenuar a distância entre a população (maioritariamente os idosos e detentores de baixos apoios) e os serviços, ao fazer-lhes recados sem receber nada em troca, como um *bom samaritano*.

Este personagem acaba por estabelecer-se como um narrador participante, sendo que ao longo das suas viagens (Figura 43), ele espacializa o espectador, contextualiza historicamente e socialmente a população, partilha opiniões acerca da situação socioeconómica e política da região, como se conduzisse o nosso olhar e o nosso ouvido num passeio turístico.



Figura 43. O peixeiro Cláudio em viagem na carrinha

Depois, associados aos serviços de cuidado e proteção da paisagem distinguem-se dois grupos: os vigias florestais e o piquete de prevenção florestal da Freguesia de São Martinho da Cortiça. Primeiro surge Francisco e Mário, os vigias; e depois, sensivelmente ao longo de todo o filme, acompanhamos o piquete de João e Ricardo.

Francisco é o primeiro corpo humano a aparecer no filme, enquanto nos conduz na sua carrinha pela estrada de terra acima da linha das nuvens e que nos leva até ao posto de vigia. Ao contrário das restantes personagens, a voz de Francisco nunca é dada a ouvir, e a personagem estabelece-se a partir das suas ações e da referência feita pelo Mário (Figura 44).

É através de Mário, quando se dá a reiniciação do posto às 8h da manhã para sair de turno e deixar entrar Francisco, que se conhece que ambos trabalham como vigias e em turnos. Assim, institui-se que a troca ocorre de doze em doze horas, Francisco realiza o horário diurno, das 8h às 20h, e Mário trabalha durante a noite, das 20h às 8h.



Figura 44. Troca de turno entre Mário e Francisco

O segundo vigia (Figura 45) aparece em diferentes ocasiões do filme, integrando o grupo de personagens que são entrevistados. Ele apresenta-se como um jovem rapaz consciente da sua importância como um cidadão ativo da região, e explica os procedimentos usuais que um habitante de uma aldeia deve praticar na chegada do calor e do verão, como a limpeza dos terrenos em redor dos vilarejos. No caso dele, como vigia é responsabilidade dele e é importantíssimo para proteger o lugar que habita.

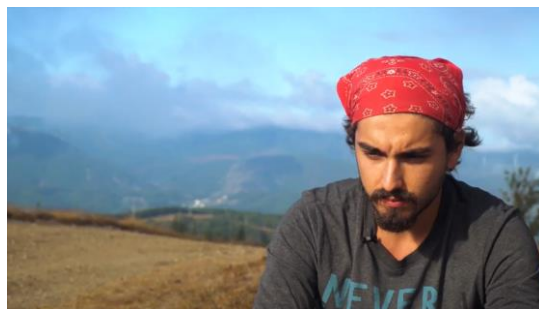


Figura 45. Mário em plano de entrevista

Atendendo às palavras dele, este tem uma especial relação com a sua aldeia, já que durante o incêndio de 2017 ajudou os bombeiros a guiarem-se no terreno, mas quando tomou conhecimento que o fogo se aproximava do seu vilarejo, ele dedicou-se unicamente à proteção da sua casa e dos seus vizinhos.

O piquete de prevenção é composto por dois elementos, porém o Ricardo é o mais interventivo dos dois, e é quem explica os dados e partilha opiniões sobre a organização do território e da paisagem. Como os vigias, o serviço de piquete trabalha por turnos, mas estes trabalham em conjuntos, apenas vigiam a paisagem nas horas de mais calor, o horário de trabalho também é mais curto, já que Ricardo afirma que o turno seguinte será das 19h até às 24h.

Ricardo intervém essencialmente durante as viagens dentro da carrinha, e a câmara centra o olhar nele, revelando por meio de fragmentos principalmente que o João o acompanha, como podemos constatar através da camisola de João na Figura 46.



Figura 46. Ricardo a relatar o incêndio de 2017 e nota-se o ombro do João no canto inferior direito do plano

Durante o percurso, enquanto o espectador olha a paisagem, Ricardo especifica as condições territoriais que ele considera predominantes no espaço, explica que a geografia territorial é complicada e completa um diagnóstico à paisagem. Deste modo ele estabelece um cenário que propõe que no futuro irá dar-se um novo incêndio devido à carga térmica do território continuar a aumentar por via dos eucaliptos e mimosas, pela falta de limpeza dos terrenos e dificuldade nos acessos para os veículos de limpeza e carros de bombeiros. Assim, ele marca a importância do trabalho dos piquetes e incute responsabilidade aos donos dos terrenos que deveriam cooperar na limpeza. Porém, Ricardo conclui que também ninguém sabe bem quem são eles, e que na instância de um próximo incêndio voltará tudo a acontecer, se não for pior.

João estabelece-se como um ajudante que observa principalmente a ação e atua quando é necessário auxiliar o colega. Ele evidencia-se como uma pessoa mais calada, calma e pouco conhecedora, pois raramente se ouve a sua voz.

Iria e Alice (Figura 47) surgem como dois testemunhos que viram o fogo perto das suas casas, descrevendo essa noite como um pesadelo, onde não havia pessoas para ajudar e viram muita gente a sofrer. Para mais, elas estabelecem-se como corpo e rosto de alguém que perdeu a própria habitação durante o incêndio, ele que é descrito corpo maior e mais forte que qualquer corpo humano.

Por outro lado, elas também corporalizam a população mais envelhecida que viveram toda a vida ligados à terra e à subsistência, acrescentando ao filme a voz da experiência, de corpos que adquiriram conhecimentos através da longevidade da sua existência.



Figura 47. Iria e Alice em plano de entrevista

Diferentemente, Abel (Figura 48) é um adulto que teve a possibilidade de adquirir conhecimentos na universidade com o objetivo de regressar a Arganil para impulsionar a região a nível ambiental. Nesse sentido, através da sua linguagem mais técnica e formal marca-se esse contraste entre as gerações, estabelecendo que a população mais jovem se começou a qualificar com o passar dos anos, e que com essa transformação também se começou a afastar das práticas antigas que se transmitiam pelo fazer e não pelos livros.

Várias personagens comunicam que ao longo dos anos, as novas gerações começaram a afastar-se de Arganil, o que originou a degradação do território, uma vez que, ao desabitarem o local, ele não passou a ser um espaço, mas sim um lugar dominado por resíduos abandonados e por novas espécies invasoras, determinando-se um dos motivos responsáveis pela enfermidade do território.

Deste modo, Abel estabelece um papel de técnico e teórico que apresenta dados concretos, técnicas e medidas políticas, sustentando as opiniões e pontos de vista subjetivos dos outros personagens. Assim como, mediante o enquadramento que ele faz

o incêndio de 2017 enaltece-se, aumentando a urgência em intervir de modo a alterar comportamentos sociais e políticos para a existência de um futuro.



Figura 48. Abel em plano de entrevista

Joana, Vera e Patrick surge como uma família que investiu na região através da criação de um Agroturismo, a Vumba, graças à reabilitação de infraestruturas de uma quinta que eram propriedade de gerações antigas da família, e que viram nessa escolha a oportunidade para intervir na comunidade e melhorar as condições ambientais locais. Apesar de olharmos os três elementos (Figura 49), no decorrer do filme sobretudo ouvimos Patrick que relata a história do negócio e defende uma lógica economicamente sustentável para a prevenção e atuação em caso de incêndios.

Num outro momento, Joana surge assertivamente ao expressar que o plantio de eucaliptos existe e continua a aumentar ao longo dos anos, e aponta que os problemas relacionados com essas espécies não são apenas os incêndios, mas também o consumo dos recursos naturais que são necessários para a existência da biodiversidade. Porém, na visão dela, como a fonte económica relacionada com elas se apresenta tão elevada e as pessoas se interessam em plantá-las, a sua plantação deveria ser regrada.



Figura 49. Joana, Vera e Patrick em plano de entrevista

Deste modo, o cariz interventivo destas personagens e da forma que evidenciam pelos seus movimentos, expressões e tons de voz transmite um sentimento de emergência e da exigência que a população que vive próxima da paisagem deveria ter, mas que também devido às práticas políticas não veem auxílio.

Alberto (Figura 50) parece estabelecer uma ponte entre os discursos dos donos da Vumba e a experiência de vida de Iria e Alice. Ele faz uma retrospectiva aos modos de existência das gerações anteriores, que ele caracteriza como terem vivido mais próximos das florestas porque necessitavam delas. Depois, como ele conta, apareceram as fábricas de papel e iniciou-se a exploração do território para esses fins, e finalmente a população começou a diminuir, já que uns morreram e outros mudaram-se para as cidades ou outros países. Assim, ele conclui que a proteção da floresta ficou encarregue aos bombeiros, GNR ou vigias, mas que na sua opinião eles não têm responsabilidade em cuidar dos eucaliptais como proprietários.

Desde modo, o seu discurso suscita a reflexão acerca das diferentes perspetivas expressadas pelas personagens, e questiona a obrigação dos corpos de defesa e prevenção do território e dos cidadãos ao defenderem terrenos que nem os proprietários querem saber.



Figura 50. Plano de entrevista de Alberto

Por último temos Bárbara, que se descreve como alguém que não é natural daquele espaço, mas que encontrou ali o lugar para criar a sua vida e a sua família (Figura 51). Para além disso, ela exprime que no seu entender existe uma grande idealização de que viver num espaço montanhoso é estar no centro da natureza e viver, no que ela chama, “numa espécie de comunidade”, mas que na sua realidade não é bem assim.

Ao longo do filme, ela estabelece-se como um sujeito que vive traumatizado por um evento, que como ela diz: mesmo tendo retornado à casa quando o fogo passou, se voltar a passar por uma situação semelhante irá abandonar aquele lugar.

Bárbara, à parte das suas intervenções, surge como mãe e como cultivadora da sua porção de terreno. A sua relação com esses elementos propicia um vínculo emocional com ela, porque para além da ouvirmos a falar emotivamente sobre as diferentes etapas da sua experiência com o lugar, olhamo-la a contactar apaixonadamente com a vida ao redor dela, quer seja a sua própria filha, os cães que a circundam ou a sua horta. Neste sentido, a personagem que se apresenta sonhadora e apresenta boas perspectivas de futuro, encerra-se como alguém derrotada e que existe em sobrevivência.



Figura 51. Bárbara acompanhada pela filha e pelos cães na sua horta

Retorno vive não só graças ao espaço e ao ambiente, mas também pelas personagens que escolheu ouvir, uma vez que elas são responsáveis por estabelecer uma importante fração da atmosfera do filme. Isto porque, cada um dos corpos preenche um espaço específico, possibilitando pensar Arganil por intermédio de diferentes opiniões, deixando um lugar para a nossa própria opinião. Contudo, a partir das intervenções determina-se que em Arganil existe uma pirâmide social em que os sujeitos com mais poder só querem mais poder e dinheiro, enquanto os mais pobres e que estão na zona inferior da pirâmide são os que sofrem mais com estes eventos, mas que ninguém quer saber. Ou seja, que atualmente cada um vive por si e para si.

Em suma, os corpos que se distribuem nos filmes não são apenas personagens, são também cenários, atmosferas, elementos fracionados e estabelecidos mediante diferentes intenções. Robert Bresson aponta que, “montar um filme é ligar as pessoas umas às outras e aos objetos pelos olhares” (2008, p.24). Logo, analisar um filme é procurar essas conexões, atender aos seus efeitos, questionar as suas dependências e

fazer o processo inverso se necessário: desmontar o filme e experienciar esse *outro encontro*.

1.5. Análise Poética

“Filmes do cinematógrafo: emocionais, não interpretativos.” (Bresson, 2008, p.79)

Wilson Gomes defende que cada analista tem a liberdade de ver, relacionar e agrupar os filmes de acordo com a sua experiência fílmica singular, uma vez que as obras são compostas por diferentes camadas de efeitos (sonoros, narrativos e visuais) trabalhados criativamente de modo a “compor mensagens, transferir ideias ou fazer pensar determinadas coisas”¹¹ (Gomes, 2004, p.100), o que o autor denomina de *composição comunicacional*.

Os filmes estabelecem um elo emocional ou emotivo com o seu apreciador quando produzem um efeito neste. Efeito, que na perspetiva de Wilson Gomes (2004), é responsabilidade do cineasta antecipar através da organização dos elementos com a intenção de desencadear determinada emoção. Isto significa que os filmes são criados tendo por pressuposto a exibição – o espectador.

Portanto, “um filme deve ser capaz de dizer o modo como quer ser apreciado, ... e a dosagem como as várias composições são, por sua vez, compostas num todo que é dado à apreciação”¹² (Gomes, 2004, p.103).

Robert Plutchik (psicólogo norte-americano) diz-nos que as emoções são complexas cadeias de eventos compostas por sentimentos, mudanças psicológicas e impulsos que motivam as nossas ações (2001, pp.345-346), e que “vários estudos publicados sugerem que as poucas centenas de palavras para as emoções acabam por organizar-se em família baseadas nas semelhanças”¹³ (*idem*, p.350).

Assim, o autor apresenta uma forma de combinar as oito emoções primárias numa roda das cores (Plutchik, 2001, 349), onde dispõe a alegria, confiança, medo, surpresa,

¹¹ Tradução minha a partir do texto original: “En segundo lugar, tenemos una estructuración que podemos llamar de composición comunicacional, pues medios y materiales son organizados para producir sentido, o sea, para componer mensajes, transferir ideas o hacer pensar determinadas cosas. El efecto deseado en ese caso es un evento conceptual: los significados o sentidos” (Gomes, 2004, p.100).

¹² Tradução minha a partir do texto original: “En ese sentido, un filme siempre debe ser capaz de indicar el modo como quiere ser apreciado, el modo y la dosis con los cuales las varias composiciones son, a su vez, compuestas en un todo que es ofrecido para la apreciación” (Gomes, 2004, p.103).

¹³ Tradução minha a partir do texto original: “Various published studies imply that the few hundred emotions words tend to fall into families based on similarity.” (Plutchik, 2001, pp.350)

tristeza, nojo, raiva e antecipação como as emoções básicas que podem ser definidas também pela sua intensidade ou similaridade num diagrama tridimensional em forma de cone vertical (Anexo 1).

À vista disso, Alfonso Semeraro, Salvatore Vilella e Giancarlo Ruffo apresentam uma aplicação, o *PyPlutchik* (2021) que parte do conceito de Robert Plutchick e permite criar diagramas em forma de pétalas dentro da roda a partir das oito emoções básicas que podem ser classificadas entre zero e um de acordo com a intensidade.

Os autores defendem que “o tamanho de cada pétala da flor deve ser dimensionado de acordo com a emoção no corpus: quanto mais traços dessa emoção for detetada num corpus, maior a pétala é desenhada”¹⁴ (Semeraro, Vilella & Ruffo, 2021, n.d.).

Posto isto, com base na experiência fílmica criámos um diagrama para cada filme (Figura 52, Figura 53, Figura 57 e Figura 58) de acordo com o que “o filme faz com os seus apreciados, daquilo que emerge da cooperação entre intérprete e texto”¹⁵ (Gomes, 2004, p.97). Por outras palavras, a partir das emoções básicas produzidas e das suas intensidades.

O Piano (1973), de Sinde Filipe

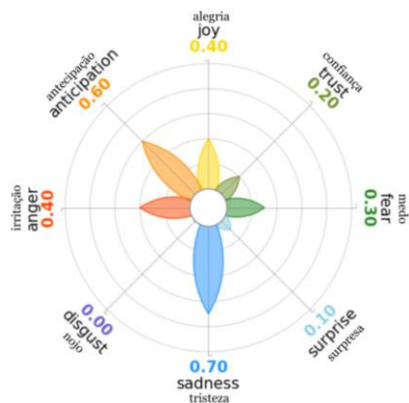


Figura 52. A roda das emoções de *O Piano* (1973), de Sinde Filipe

Ao longo do filme nota-se que o cineasta organiza os elementos de modo a produzir confiança, isto é, com o objetivo de que o espectador confie em determinadas

¹⁴ Tradução minha a partir do texto original: “Each petal of the flower is sized after the amount of the correspondent emotion in the corpus: the more traces of an emotion are detected in a corpus, the bigger the petal is drawn.”

¹⁵ Tradução minha a partir do texto original: “Dicho de otra forma: en el programa teórico y metodológico de la poética, el principio de todo es la identificación de aquello que compone la experiencia fílmica, de aquello que la película hace con sus espectadores, de aquello que emerge de la cooperación entre intérprete y texto” (Gomes, 2004, p.97).

personagens, como a professora que sorri após as crianças apresentarem a canção na festa, o Tralhão que sorri enquanto olha a câmara e deixa cair o ferro que soa similar ao piano, e a avó que é vista a sair sozinha da capela à procura do neto parecendo que se preocupa com ele.

Porém, este sentimento de confiança nas personagens é prontamente destruído através do modo como são dispostos posteriormente. A professora passa depois a produzir medo, pois como vimos na Figura 29, ela apresenta-se com uma vara nas mãos que manuseia assertivamente enquanto os miúdos em coro cantam a tábua. O Tralhão, ao destruir o piano, torna-se o antagonista da história de Tonito e produz irritação no espectador, visto que este nada pode fazer para impedir que o Tralhão desfaça o objeto de adoração de Tonito. Mas o espectador também consegue perdoar este personagem porque o cineasta já tinha estabelecido anteriormente que o Povo é pobre e o tempo é frio, o que acaba por justificar as ações do Tralhão. E a avó passa também a produzir irritação porque ela opõe-se aos sonhos do neto e não o ajuda. Assim, a família que é o grupo mais íntimo e que deveria aceitar a diferença é aquele que mais a segrega e oprime.

À parte disto, o filme começa alegre através da festa organizada, das personagens que se apresentam felizes e pela música tocada pelos músicos ser ritmada e animada. E mais tarde, quando Tonito encontra o piano a sua cara ilumina-se, e ao apresentar-se feliz, isso alegra o espectador.

Mas é a antecipação e a tristeza que se apresentam como as emoções principais do filme.

A antecipação produz-se inicialmente pela música que acompanha os créditos iniciais: dado o ritmo, a letra da canção e a imagem de um lugar que se estabelece através de fragmentos e nunca de um plano geral da aldeia. Mais tarde é sugerida pela aglomeração de pessoas no largo só para receber um piano (o que também se torna cômico) e pela introdução do Comendador, nunca é revelado ao espectador.

Quando Tonito está em casa e olha pela janela enquanto se ouve o piano a tocar rapidamente, como se algo mau se avizinhasse, este momento volta a propor a emoção da antecipação. E depois, quando o Tralhão chega junto do piano e levanta o machado no ar, durante breves segundos, o espectador antecipa que algo de mal vai acontecer, o que produz também irritação sobre as ações dele e tristeza pelo Tonito. Por fim a antecipação fecha o filme ao introduzir o som da flauta, isto porque após o piano ser

destruído este é primeiro som musical que se ouve novamente, propondo um novo ciclo e deixando o espectador em antecipação – em suspense.

A tristeza é também estabelecida pela música introdutória e porque o Piódão e o Povo são apresentados pelo narrador como marasmáticos e pobres (até o porco que surge inicialmente é magro). Depois, após a alegria da festa, quando o piano é dirigido à loja, os músicos parecem tocar uma marcha fúnebre, lembrando um funeral, o que produz tristeza.

A personagem de Tonito também produz tristeza, uma vez que ele se estabelece como só: vai sozinho para a escola e as outras crianças que passam por ele não lhe ligam nenhuma; na escola a professora castiga-o e não quer saber quais as razões do seu atraso ou distração; quando encontra uma paixão - o piano, este é destruído e o miúdo fica novamente sozinho; e por fim, quando já só tem a avó, ela também o castiga e o repreende pelos seus sonhos.

Deste modo, o filme termina como começa, em antecipação e tristeza.

Aquele querido mês de agosto (2008), de Miguel Gomes

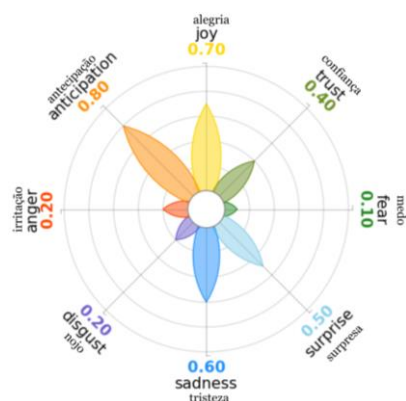


Figura 53. A roda das emoções de *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes

O começo do filme produz uma grande dose de antecipação no espectador devido às diferentes sequências que o cineasta escolheu organizar. Primeiro, a escolha de apresentar uma capoeira com galinhas e uma raposa que tenta entrar no seu interior, é algo atípico para uma introdução, e apesar do espectador saber o que acontece quando uma raposa apanha uma galinha, este fica à espera para ver isso a concretiza.

Logo de seguida, a antecipação volta a surgir mediante os diferentes planos dos dominós, pois o espectador fica curioso para saber para que servem e porque os quer

ver a tombar. O que acontece prontamente, devido à chegada do produtor Quim, que vindo no jipe amarelo que rompe bruscamente as estradas, cria também antecipação no espectador, pois este não sabe para onde vai o veículo com tanta urgência e porquê.

A antecipação continua a pontuar o filme, criando no espectador sempre a sensação de que algo vai acontecer e deixando-o em espera para depois transformar essa emoção noutra. Por exemplo, quando surge o Paulo “Moleiro” a dominar as águas do rio enquanto conduz o caiaque e vestido com uma camisola que o estabelece como segurança (Figura 54), produz confiança nele por se apresentar sereno e por se introduzir como o segurança do lugar, mas também produz antecipação pela banda sonora da filarmónica que marca o ritmo da cena.

Através das diferentes vozes e testemunhos que contam diferentes versões da mítica história do Menino do Rio, também se cria tensão produzindo antecipação no espectador, uma vez que este fica à espera para que o Paulo “Moleiro” conte a verdade (o que acontece mais tarde na cena da Figura 35). E outros exemplos de antecipação dão-se associados aos pares construídos no filme - o pai e filha, os primos, a amiga Lena e o apaixonado Nelson, - porque nunca se sabe se algo vai acontecer entre eles, o que vai acontecer e quando.



Figura 54. Fotogramas da sequência introdutória do Paulo "Moleiro" como segurança do Rio Alva

É a antecipação que parece antever todas as outras emoções, como o nojo que é provocado pela relação atípica de pai e filha existente entre o Domingos e Tânia, e culmina na noite do décimo quarto dia (Tabela 1), no quarto de Tânia, quando o espectador presencia o pai a beijar a filha, e isto produz nojo e irritação perante Domingos e tristeza perante a posição de inferioridade e ingenuidade de Tânia.

O nojo e irritação são propostos novamente quando Domingos, Celestino e Gomes (personagem representada por Armando Gomes) estão no bar e falam sobre as mulheres como objetos, especialmente Celestino que tenta seduzir uma mulher no bar apesar de ser casado e pai.

A tristeza surge relacionada a Tânia por esta se evidenciar como uma personagem fadada àquele lugar e àquelas condições de vida: anda alegre pelos bailes, tem amigos e apaixonou-se, mas não conhece nada para além dali. Por sua vez, quando se fala na mãe dela, Maria Rosa, uma forte emoção de tristeza é produzida no espectador e nas personagens que falam dela. Um exemplo disso, dá-se quando Celestino vê em Tânia a irmã, o que resulta num pequeno confronto entre Domingos e Celestino que termina num abraço mútuo de reconforto (Figura 55), sugerindo que ambos são tristes e saudosos por Maria Rosa, que lhes era especial, os ter abandonado.

Também se produz tristeza através da personagem do Paulo “Moleiro” porque quando finalmente o ouvimos a contar a sua história, este mostra-se feliz e orgulhoso da vida que tem, mas o espectador fica com pena daquele personagem por parecer só conhecer aquela forma de vida e estar conformado com isso.



Figura 55. Sequência da luta e abraço entre Celestino e Domingos por causa da memória de Maria Rosa

Inicialmente a surpresa dá-se na concentração de Motards em Góis, quando um miúdo entra numa grande montanha de espuma pelo canto inferior do plano e segundo depois um jovem adulto surge dessa mesma montanha na zona superior do plano (Figura 56). Este momento é mágico, onde em segundos se transforma um corpo.



Figura 56. Transformação do miúdo em jovem adulto em segundos

Outro momento surpreendente é quando Gordon levanta em puno o seu machado após os amigos lhe terem cantado os parabéns, e este usa o objeto para cortar o seu bolo às fatias.

Mais tarde, quando Vasco Pimentel se apresenta de calções em cima de uma pequena e instável plataforma de madeira no meio do rio, dá-se um novo momento de surpresa, porque apesar do espectador ver apenas aquele elemento a trabalhar enquanto a restante da equipa se distrai, o espectador não estava à espera de ver o técnico numa situação insólita. Ação que prepara o espectador para outras situações atípicas futuras no filme, como quando no Centro de Saúde de Arganil o médico sai para dar a notícia que Domingos se encontra bem, este depois coloca um capacete na cabeça e vai-se embora de mota.

A emoção da confiança é produzida várias vezes ao longo do filme, mas quase sempre associada aos momentos em que as personagens olham a câmara e sorriem, produzindo uma sensação que o espectador pode confiar nelas. Os bombeiros também dão uma sensação de confiança, pois ao apresentarem-se como protetores daquele território, sugere-se que nada de mal pode acontecer, e a Comarca de Arganil também por introduzida como uma partilha com aqueles que já não estão na região e querem continuar ligados a Arganil.

Contudo, existe uma personagem que em vez de produzir confiança e faz o contrário, a namorada de Gordon na cena da Figura 34 não traduz completamente o que o holandês diz e sobrepõe as suas opiniões às palavras dele, o que não permite que o espectador confie nesta personagem.

Por fim, a alegria é a emoção predominante originada pela música popular que embala o filme, as personagens e o espectador durante a apreciação. É impossível não dançar, sorrir ou até chorar nalguns momentos devido à música que é evidenciada. Mas não é só através da música, é também pelas entrevistas na primeira parte do filme, especialmente ao Agostinho e à esposa (Figura 33). Os dois momentos são memoráveis no que toca a alegria, uma vez que através da dinâmica estabelecida entre os dois, o homem que fala confiante e divertido para a equipa e a mulher que recorrentemente o repreende ou corrige, atribui às cenas um tom cómico e o espectador ri-se e diverte-se com eles.

Em *Aquele querido mês de agosto*, o contraste entre a alegria e a tristeza é bastante relevante em todo a longa-metragem, mas é a antecipação que ganha um destaque especial devido à *mise-en-scène* estabelecida.

Regada (2020), de Francisco Janes

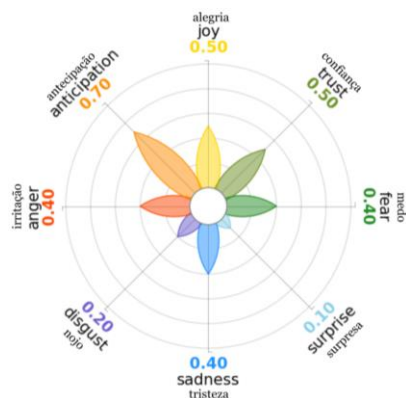


Figura 57. A roda das emoções de *Regada* (2020), de Francisco Janes

De um modo idêntico, a antecipação e a irritação parecem ser as emoções mais produzidas no espectador ao longo do filme. Numa fase inicial da curta-metragem, as formas que o cineasta evidencia nos primeiros planos não permitem ao espectador perceber com exatidão onde está e o que vê, deixando-o perdido, ansioso e irritado (isto, se o apreciador procurar um sentido lógico nas imagens e sons que aprecia). O cineasta apenas guia o espectador através das emoções.

Os movimentos rápidos da câmara, a instabilidade da sua operação (isto é, os planos tremem e é quase impossível escolher um ponto para centrar o olhar) e os cortes abruptos da montagem criam tensão e isso irrita o espectador, já que na tentativa de construir a sua própria interpretação, este é bombardeado continuamente com formas e sons díspares.

Assim, quando finalmente a imagem estabiliza e o ritmo impresso nos planos torna-se mais calmo, o espectador sente medo por já encontrar perdido na imensidão de estímulos produzidos anteriormente e por não entender o porquê do que está a ver ou onde está.

Durante este processo, quando é evidenciado finalmente o rosto do homem (Figura 38), produz-se confiança ao espectador porque finalmente vê alguém, ele consegue constatar a singularidade daquele corpo e passa ser aquele homem com aquele rosto que inspira confiança, e não qualquer outra pessoa. Mais tarde, o cão pastor que se encontra sobre os telhados (Figura 40) produz uma emoção semelhante, uma vez que ele propõe ser um guardião e protetor daquele lugar, logo ele não irá deixar que nada de mal aconteça ali ou ao espectador que é visitante no seu território.

Quando as formas se tornam corpos concretos e se entende que o espaço apresentado é escuro e vazio, isto provoca tristeza a quem vê porque efetivamente entende que espaço é solitário e danificado.

A emoção do nojo surge, não apenas pela lesma preta (Figura 42) que já é um animal repugnante pela sua viscosidade e pele rugosa e brilhante, mas também pelo espaço estar ocupado por eucaliptos e mimosas, espécies invasoras que danificam e debilitam aquele território. Logo, o espaço torna-se nojento para ser habitado ou visitado por estar doente e por poder matar quem o visita. O que por sua vez também provoca medo.

Apesar de tudo, o filme termina em alegria. A alegria é introduzida ao espectador quando se vê o rosto do homem e as cores começam a habitar o espaço (Figura 15 e Figura 16) porque o ambiente torna-se mais leve e porque finalmente o espectador consegue reconhecer no filme corpos e formas concretas. E por fim, o último *frame* (Figura 19) dá esperança, como se ainda existisse oportunidade para alterar o futuro, o que produz alegria enquanto se vê a luz a banhar o espaço, como se esta aquecesse o corpo do quadro e o interior do corpo do espectador que vê.

Retorno (2022), de Inês Luzio e João Valentim

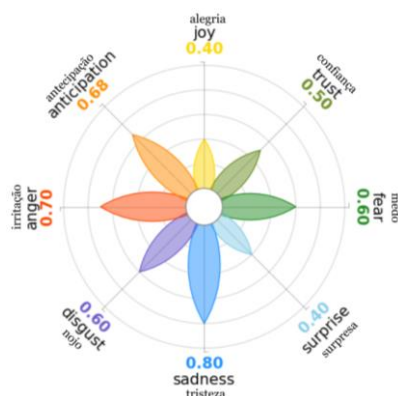


Figura 58. A roda das emoções de *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim

Este filme começa por produzir antecipação através de um som frenético que se aproxima e o qual o espectador não consegue prontamente definir, logo ele não consegue entender o que se passa ou se vai passar. Mais à frente, através das panorâmicas distinguidas no capítulo 1.3. *Os lugares e os espaços* volta-se a produzir antecipação no espectador, uma vez que estes planos são operados calmamente enquanto a banda sonora é ritmada gerando ansiedade. E nesse seguimento, o piquete

de prevenção também ajuda a construir esse sentimento, uma vez que através do discurso de Ricardo, se recriam situações reais e hipotéticas onde o espectador é convidado a imaginá-las, o que provoca medo.

Após se estabelecer a problemática dos incêndios através dos testemunhos, a sensação de medo começa a sobrepor-se às restantes porque é impossível prever se a qualquer momento do filme o espectador vai experienciar uma situação assustadora ou ouvir um relato íntimo sobre uma situação devastadora, tornando-o consciente que a qualquer instante o mundo pode transformar-se à sua frente e o que vê poderá estar em perigo e ele não pode fazer nada o impedir.

Esta construção do medo tem o objetivo claro de produzir nojo e irritação no espectador, porque ao tornar o espectador parte do conjunto, o filme pode colocar o Governo, as fábricas de papel e os proprietários dos eucaliptais como antagonistas que estão num patamar mais acima na pirâmide social e que em vez de zelar pelo conjunto, enfraquece-o e mata-o. Assim, o espectador é convidado a partilhar as mesmas emoções que Joana, Patrick e Alberto perante os antagonistas.

Apesar de tudo, a emoção da alegria é produzida quando se observa e ouve as personagens a demonstrarem a sua paixão por Arganil, de como moldaram as suas vidas para darem existência ao lugar. Assim, a ideia de comunidade e família tornam-se importante no filme e associados à alegria, como é Bárbara em conjunto filha e os cães (Figura 51). Por outro lado, o espectador também se alegra pelas personagens, que após sobreviverem a uma situação tão perigosa e traumatizante, estão vivas e continuam cheias de força para lutar por um futuro melhor.

Contudo, é através da confiança que o espectador se relaciona com as personagens, em especial com o peixeiro que se torna o confidente do espectador durante toda a longa-metragem, e também Mário, que se apresenta como um protetor da sua comunidade, ele que durante o fogo em prol da sua aldeia focou-se unicamente nela.

Mas como Cláudio conclui: “é triste perceber que as pessoas que morreram, morreram em vão.” E é realmente a tristeza que cobre todo o filme, porque existem imensos problemas na região e as personagens estão presas, não há outra opção senão abandonar Arganil, o que também é infeliz porque deixam de habitar um espaço que amam. Mas também, é quando o cineasta expõe os rostos das personagens que se constrói uma imagem que produz tristeza, porque mais do que as suas palavras, é nas expressões deles que podemos criar um vínculo emocional com eles.

Por fim, a surpresa é produzida pela banda sonora sempre que adquire nuances e sonoridades ao longo do filme, dando a sensação de que a natureza fala por meio da música com o espectador, como se ela também tivesse uma palavra a acrescentar. Porém, é Bárbara a grande surpresa do filme, primeiro, porque ela não é natural daquele lugar e escolheu transformar toda a sua vida para ir viver em Arganil, mas depois, porque apesar de se apresentar segura e destemida, ela partilha que já não consegue aguentar um novo incêndio e quando voltar a acontecer algo igual, ela irá abandonar Arganil por mais mágoa e tristeza que lhe cause.

Neste sentido, *Retorno* vive muito das emoções que produz no espectador, isto é, como o filme não é apenas uma exposição de relatos impessoais sobre um terrível acontecimento, o espectador consegue relacionar-se emocionalmente com aquele lugar e aqueles corpos pelos quais não pode fazer nada, como eles o espectador é um elemento impotente e finito, mas que durante esse intervalo de tempo têm a opção de agir.

De um modo geral, os filmes apresentam Arganil como um lugar de antecipação, irritação, medo, e tristeza que vai alterando a sua intensidade ao longo dos filmes (Anexo 3). Porém é a antecipação e a confiança que se mantêm semelhantes ao longo dos quatro filmes. A alegria é provocada ocasionalmente, mas comparativamente com a tristeza, esta emoção torna-se um modo de apresentação, mas não a emoção realmente partilha nos encontros. O nojo também não se torna muito relevante, e esta emoção é produzida essencialmente por elementos muito específicos, assim como a surpresa que quase não tem expressividade.

Portanto, não existe uma forma concreta de sentir ou fazer sentir Arganil, mas podemos concluir que para além da importância de o filme ser rodado no concelho, é importante estabelecer como o mundo foi construído pelas obras para nos aproximar delas, o que permitirá no futuro um afastamento para determinar a existência de uma comunidade através do cinema.

2. Analisar os filmes: relação/efeito (a aproximação)

2.1. Constelar os filmes

Atendendo às imagens e aos sons montados decorrentes do encontro dos cineastas com o mundo, analisámos na primeira parte as obras de forma isolada por meio dos efeitos produzidos durante a apreciação. Ao estabelecer as histórias, os espaços e as personagens evidenciam-se elementos que podem tecer relações entre os filmes para além do seu ponto filiar - Arganil – e evidencia-se a possível existência de uma comunidade.

Neste segundo momento tenciona-se comparar os filmes por intermédio de uma metodologia que possibilita um relacionamento direto pela qual diversos caminhos podem ser traçados e percorridos. Por outras palavras, um método intuitivo que dispõe uma proposta que permite quadrangular as obras não linearmente.

A constelação fílmica sistematizada por Mariana Souto oferece uma resposta sólida pelo meio de um método comparatista espontâneo e flexível, que organiza formalmente dados (filmes) através de imagens e/ou termos em constelações.

Constelar é uma forma de produzir chaves de leitura, de produzir um sentido a partir de sua visão em uma teia de relações. O objeto se abre quando ganhamos consciência da constelação na qual se encontra. (Souto, 2020, p.156)

Esta metodologia permite a organização e o relacionamento dos diferentes filmes por meio de vínculos heterogéneos, já que, como nas constelações astronómicas, as constelações fílmicas são produções humanas, nas quais:

quem faz a ligação entre os pontos é o observador ... a partir de um determinado ângulo de observação tendo como base as suas próprias projeções mentais e seu repertório de objetos conhecidos. São uma questão de perspectiva [*sic*]. (Souto, 2020, p.157)

A constelação fílmica parte do pressuposto que é possível comparar filmes que à primeira vista não era suposto relacionarem-se organicamente, e que mediante o seu agrupamento podem formar relações de proximidade ou afastamento entre as obras.

Inclusive, no decorrer do processo poder-se-ão traçar ou atualizar os relacionamentos, dado que “os filmes são objetos vivos cujas ideias variam ao sabor do tempo e do espaço sem, todavia, abdicar de sua autonomia no mundo” (Souto, 2020, p.154).

Esta metodologia pretende ir além de comparar filmes que sejam genericamente comuns (por exemplo, pelo género, realizador ou produtor, temática, país ou ano de produção), e procura relacionar obras díspares que contrapostas abrem espaço para a produção de análises mais organizadas atendendo a detalhes e pontos dispersos que de outra forma não poderiam ser aproximados.

A presente dissertação parte justamente da igualdade: o concelho de Arganil é o local escolhido para a rodagem dos filmes selecionados, contudo para identificar a pluralidade da temática é importante atender à possibilidade da diferença e das particularidades dos filmes. Cada filme é um *ser-em-comum* que, ao comparecer na constelação fílmica, possibilita o aprofundamento do conhecimento sobre a comunidade graças às suas singularidades.

Assim, os encadeamentos não procuram ser apenas lineares de A para B, B para C e C para D, mas livres no sentido em que permitem experimentar diferentes formas geométricas com a intenção de fomentar “um olhar a cada vez mais informado” (Souto, 2020, p.164). O ir e voltar sem uma ordem pré-estabelecida e o trabalhar por meio dos efeitos produzidos (as emoções), podem então transformar as constelações ao longo do tempo já que “os arranjos não são fixos e podem não mais fazer sentido no futuro” (Souto, 2020, p.158).

Por outro lado, Mariana Souto compreende que as hipóteses de constelações podem ser formadas a partir de pontos de incongruência, de *frames* isolados ou elementos que não se conseguem isolar numa única imagem (como os efeitos que são produzidos graças à montagem). Perante tal, lida-se com uma primeira incerteza: de como fixar os quatro filmes no papel. Deveremos seguir uma linha cronológica ou colocá-los ao acaso? Devemos aproximá-los ou afastá-los?

Assim, importa pensar a disposição dos filmes na constelação, percebendo o tamanho que cada obra ocupa no conjunto e sua relevância no todo. É crucial atentar não apenas para os pontos, mas também para os intervalos entre eles, as articulações, as distâncias. O entendimento de como as obras se relacionam, a proposta dos vínculos e sua representação visual na pesquisa exigem do pesquisador uma certa capacidade de tradução imagética de suas ideias ...

Combinações podem ser experimentadas até que uma se fixe, ainda que temporariamente. (Souto, 2020, p.161)

Mariana Souto não apresenta uma resposta concreta às questões apresentadas, ela apenas conceptualiza a metodologia e deixa que cada investigação siga o seu próprio traçado por intermédio dos interesses do investigador. Não obstante, ela apresenta um diagrama exemplar onde aparenta organizar os filmes de modo cronológico, pelo que este parece ser um modo favorável para iniciar o nosso percurso.

De acordo com o seu espaçamento temporal, estabelece-se que entre o primeiro filme e os restantes existe uma clara distância: entre 35 a 49 anos de diferença. Opostamente, os dois últimos encontram-se bastante próximos, apenas com 2 anos de distância. Tendo em conta a seguinte figura (Figura 59), aponta-se que a produção cinematográfica em torno de Arganil aumentou após o ano de 2000¹⁶.

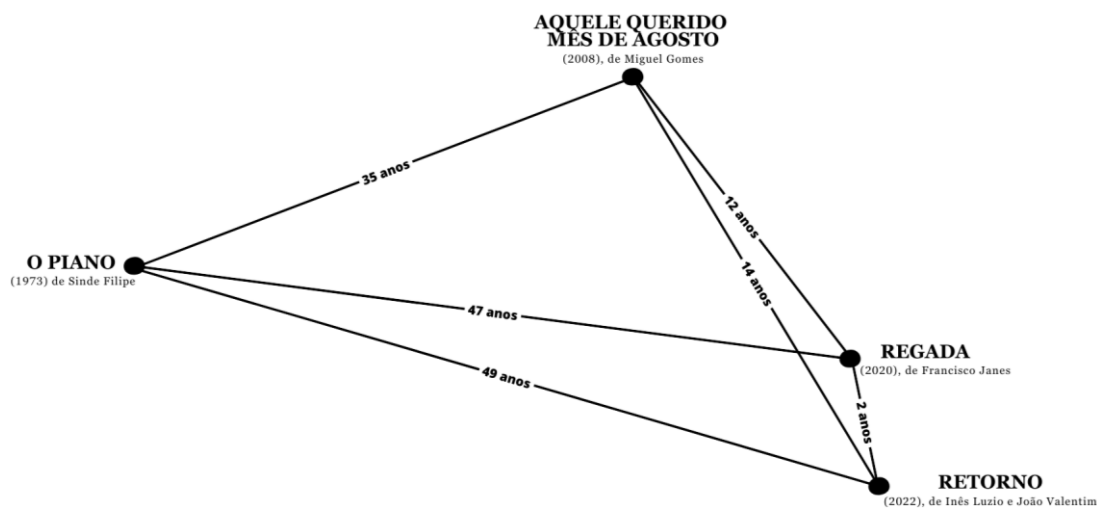


Figura 59. Constelação cronológica

Pela relação estabelecida entre a população e os filmes com a música/banda sonora ou a inexistência dela, surgem indicadores que a relação com a arte, neste caso a música, é complexa. Em *O Piano* (1973), de Sinde Filipe, inicialmente o Povo recebe o piano num ambiente festivo e alegre, mas depois é esquecido por não se traduzir num elemento importante no dia-a-dia do conjunto e para a sua existência; em *Aquele querido mês de*

¹⁶ Do mesmo modo que, atendendo a um diagrama similar (Anexo 5) correspondendo a todos os projetos recolhidos na fase inicial desta dissertação e que os compreende cronologicamente, reconhece-se que das 17 obras encontradas: 6 delas são datadas antes de 2000, e as restantes 11, depois desse ano. Portanto, mediante as informações conhecidas durante a elaboração desta dissertação, indicam que a produção cinematográfica que escolheu Arganil como espaço de criação, aumentou no cruzar do milénio.

agosto (2008), de Miguel Gomes, a equipa de filmagens também contesta o som captado por Vasco Pimentel que é descrito como música inexistente durante a experiência em conjunto; em *Regada* (2020), de Francisco Janes, não existe banda sonora, existem ruídos e sons que estabelecem uma atmosfera sonora do lugar; e em *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim, a música evidencia-se como partilha e comunicação do lugar com o espectador, pelo o que o som marca uma contínua existência do conjunto, no lugar e no tempo.

A relação entre o piano e as restantes personagens em *O Piano* (1973), de Sinde Filipe, apresenta prontamente um olhar sobre a comunidade quando relacionada com a música. Mas é no último momento do filme, através da poética cinematográfica, que se parece totalizar uma tese em torno da mudança e a urgência da salvação: ao som da flauta, e em *zoom in* lento, a câmara afunda-se fixamente nos olhos de Tonito até os estabelecer num único fotograma (Figura 60), e o instrumento toca continuamente e energicamente até ao final dos créditos, operando-se um ato de resistência relembrando as palavras de Deleuze: “Ora, qual é esse ato de fala que se ergue no ar enquanto seu objeto afunda na terra?” (Deleuze, 1999, p.14). E quando o filósofo avança, respeitando a expressão de Paul Klee (pintor suíço/alemão), que “o povo falta e ao mesmo tempo não falta” (Deleuze, 1999, p.14), podemos olhar para a avó como o povo que falta, pois esta não se interessa por uma arte que vive no neto. Portanto, o filme termina a apelar ao povo que ainda não existe, ou que apenas existe através de Tonito - um povo que aceite a arte e que viva em plena comunhão com a diversidade.



Figura 60. O “FIM” sobre o olhar desviado de Tonito

Aquele querido mês de agosto (2008), de Miguel Gomes, passados 35 anos, parece continuar esse apelo e dá a ouvir sons fantasmas da região inaudíveis pelos *comuns* (representados pelo realizador e a restante equipa, por exemplo; exceto o diretor de som).

Não existe, contudo, uma ligação estruturada pelos filmes ou cineastas, é pela experiência fílmica que se pode imaginar que existe uma continuidade do Tonito em Pimentel, já que ambos, ao experienciarem o mundo, não ouvem o que os demais ouvem. Tonito ouve as notas do piano e Pimentel alude para canções que mais ninguém ouve:

"Nessa coisa em que as pessoas normais estão sempre a ouvir coisas absolutamente insignificantes não servem para nada. A Floribella a bombar na televisão; o raio que o parta; tudo aos gritos no restaurante; o Benfica, o Sporting; num sei quê. Eu esses, por exemplo, não oiço, não vou lá, não estou para mim, não existem ... Eu também me posso queixar que 'tão me a mudar a realidade ... Para mim existe o Marante a cantar numa floresta, não sei quê, lá muito ao longe, uma coisa muito bonita."¹⁷

Tecendo uma linha cronológica entre os filmes, e entendendo que Tonito e Pimentel partilham a mesma geração, mas que os filmes limitam a sua existência em duas fases distintas do seu desenvolvimento (Tonito enquanto é uma criança e Pimentel quando já é adulto), parece assim que, em 2008, continua a existir a necessidade da exclusão da diferença em prol da comunidade como um grupo *comum*. Em *O Piano* (1973), de Sinde Filipe, é a avó que marca essa voz de controlo através da força, em *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, é o próprio realizador que repreende e pede para mudar e adaptar-se às vontades da equipa numa promessa de: “depois a gente faz o resto, mais tarde”¹⁸.

Aliás, pensando cronologicamente o elemento fogo, que nos quatro filmes desempenha um papel importante na narrativa, este propõe uma relação com o processo de combustão. Por outras palavras, cada filme pode ser olhado como uma das etapas do ciclo de combustão a quatro tempos, como o Ciclo de Otto.

De acordo com Franco Brunetti (2012) e Jorge Martins (2006), o Ciclo de Otto é utilizado para explicar a combustão dinâmica que ocorre no motor das máquinas a quatro tempos, como os de gasolina e diesel. Este ciclo trabalha num movimento de rotação contínua de vaivém graças aos pistões, pela seguinte ordem: (1-2 tempo) admissão; (2-3 tempo) compressão; (3-4 tempo) explosão-expansão; e (4-1 tempo) escape.

¹⁷ Discurso de Vasco Pimentel durante os intertítulos finais aquando da apresentação da ficha técnica do filme *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes.

¹⁸ Conversa final de Miguel Gomes e Vasco Pimentel depois dos intertítulos com ficha técnica e antes dos créditos finais de *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes.

Posto isto, a evolução da comunidade e as problemáticas relacionadas com *o ser-em-comum* podem ser pensadas por meio deste processo de combustão. Ora, se cada filme representar uma fase do ciclo, visualmente pode ser sintetizado na figura seguinte (Figura 61):

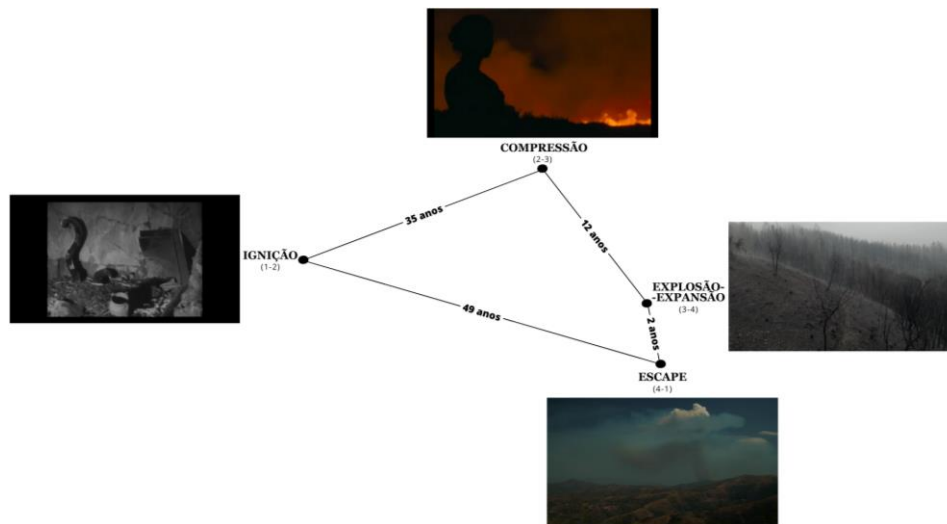


Figura 61. Ciclo da combustão a 4 frames

O primeiro *frame* corresponde ao filme *O Piano* (1973), de Sinde Filipe, quando o Tonito encontra os escombros do piano na casa do Tralhão, refletindo a injeção de combustível no cilindro. O segundo pertence aos momentos finais de *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, quando Tânia, Hélder e Domingos se veem imobilizados por um incêndio, equivalente à etapa da compressão em que o combustível é condensado dentro do cilindro até deflagrar a combustão. O terceiro *frame*, de *Regada* (2020), de Francisco Janes, corresponde ao momento após a chuva ter exposto a terra queimada e corroída, aproximando-se da explosão-expansão resultante da faísca e que inicia o processo de descompressão. O quarto e último *frame* surge em *Retorno* (2020), de Inês Luzio e João Valentim, durante o recontar dos incêndios de 2017 e executa o tempo do escape através da libertação dos gases e da expulsão dos resíduos para a atmosfera.

(1-2 tempo) Ignição: Antes do mais é necessário reter que o processo de combustão não se inicia do nada, o processo de ignição reinicia-se em consequência da etapa do escape. Logo, o ciclo propõe uma noção de repetição em vez de génese, e consequentemente *O Piano* (1973), de Sinde Filipe, não deve ser olhado como princípio de tudo, mas o retomar ou reiniciar de um ciclo no processo de evolução da comunidade.

Num primeiro momento evidencia-se uma depressão no interior do lugar, já que durante a entrada do piano (matéria-prima) para o interior da aldeia a pressão atmosférica é festiva e leve. Mas depois retoma-se o dia-a-dia da população, e através da redescoberta do piano pelo Tonito, origina-se uma nova substância - a paixão pela música.

Consequentemente, através da relação do Tonito com a professora, com o Tralhão, com a religião e com a família, estabelece-se que é necessário estar absolutamente *em-comum* com o conjunto para ser aceite.

E isto provoca uma reação, mas não se evidencia uma faísca entre Tonito e a comunidade, uma vez que o filme se encerra junto ao cemitério do piano e terminamos num estado de resistência e em espera. Assim formula-se a primeira fase da combustão visando a conceptualização do indivíduo.

(2-3 tempo) Compressão: *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, organiza 2 anos de recolha de matéria-prima feita na região e condensa-a até gerar uma faísca. A compressão compassada dos elementos durante o filme assemelha-se à distensão temporal, de 35 anos, existente entre o primeiro filme e este. Ou seja, o aumento cadente da pressão sentida ao longo da primeira parte do filme constrói a ideia de que, com o passar dos anos, pequenas chispas foram largadas na atmosfera, mas não originaram um incêndio completo. Assim, o filme parece condensar esses elementos num só corpo capaz de tornar a explosão ainda maior.

Primeiramente, olhamos diferentes personagens que contam histórias sobre si, mas principalmente elas falam sobre os outros e as relações existentes, como o Agostinho quando descreve a história de Isaías, a namorada de Gordon quando traduz as palavras do holandês e acrescenta a sua opinião, ou como as diferentes versões contadas por diferentes vozes sobre o Menino do Rio. A temperatura e a turbulência dos discursos comprimidos aumentam a pressão entre si, até que Paulo “Moleiro” partilha a sua versão dos fatos, o que resulta num confronto sobre como o *eu* se evidencia ao *outro*, e como o *outro* evidencia o *eu* na comunidade.

Consequentemente, por meio da transformação do documentário para a ficção liberta-se ainda mais calor através de menos produtos (Martins, 2006, p.7), ou seja, por meio da narrativa pré-estabelecida no guião, dá-se o incêndio. Contudo, o filme termina numa nota mais leve, quando Tânia ri e chora ao mesmo tempo (Figura 62), dando a

sensação que é a personagem que chora e a atriz que ri. Logo, o filme termina numa temperatura mais baixa que a ignição, onde a pressão começa a baixar.



Figura 62. Dois fotogramas do mesmo plano: Tânia ri e chora ao mesmo tempo

(3-4 tempo) Explosão-Expansão: *Regada* (2020), de Francisco Janes, remata a combustão e altera violentamente a pressão do espaço, expondo o trabalho individual. Ou seja, num pequeno curso de tempo observamos um espaço que se altera drasticamente, vivenciamos repercussões do incêndio e olhamos efetivamente um corpo a trabalhar em prol do lugar para a comunidade.

Por esse motivo, tanto pode ser entendido como tempo morto porque concretamente não se opera nenhuma narrativa clássica e trabalha-se a poética, como também pode ser marcado como o tempo útil por agir em êxtase em oposição ao absoluto. Isto é, em vez de olharmos corpos que continuam a atuar perante as normas comuns, aqui observamos corpos e rostos singulares que propõem uma nova forma de operar visando a evolução: em vez de queimar, regar.

(4-1 tempo) Escape: Além de ser o último filme analisado, *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim, encontra-se entre os últimos projetos rodados recentemente em Arganil (Anexo 5). E com base nos discursos das personagens, o filme estabelece um balanço sobre o concelho ao longo dos últimos anos, essencialmente no intervalo de tempo entre os incêndios de 2017 e 2022, e postula esperanças e objetivos para o recomeço de um outro ciclo.

Numa primeira fase, as diferentes vozes expõem as memórias que se vão cruzando com as marcas de tempo impressas nas imagens do espaço dado a olhar. Aqui é possível distinguir a existência de singularidades nos diferentes discursos, uma vez que cada personagem se relaciona individualmente com aquele espaço e com o incêndio de 2017.

Depois, somam-se os corpos e os rostos às palavras, totalizando-se o eu como o indivíduo. E “o indivíduo é apenas o resíduo da ocorrência da dissolução da comunidade ... o átomo, indissociável ... o resultado abstrato de uma decomposição” (Nancy, 2016, p.30). Logo, o processo de combustão é a decomposição intencional da matéria-prima para criar algo, neste caso a transformação dos valores passados do *comum* que tendiam a segregar a diferença, para a aceitação da singularidade do eu visando uma comunidade viva.

Ora, os discursos e as imagens finais do filme encaminham-se numa linha de discurso visando o futuro: um novo ciclo de combustão através do indivíduo.

Assim, pensando no espaço de Arganil como um motor, os diferentes filmes são os pistões que em vaivém comprimem e distendem o combustível já existente no local. Essa mistura é a soma do eu e do outro, do ser e *estar-em-comum* com o outro – a comunidade. Ou seja, se numa fórmula simples o processo de combustão se traduz na soma do ar e combustível comprimidos no cilindro, gerando uma faísca que resulta na produção de energia (ar + combustível = faísca = energia), o processo de combustão da comunidade é a soma do *eu* com o *outro* que, comprimidos no lugar, gera um rasgo resultando na criação do indivíduo (*eu + outro = rasgo = indivíduo*).

Portanto, a comunidade de cinema só se pode efetivar porque os filmes nos dão a olhar os indivíduos/singulares através de um processo de compressão da comunidade, mas também pela filtração do mundo, como acontece em *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, quando se fecha a caixa de filtros e se consolida a alteração entre os dois momentos do filme (Figura 63): o processo de criação e o filme.



Figura 63. O *frame* antes e o *frame* após a caixa de filtros ser fechada

2.2. As semelhanças e afinidades

Ao comparar elementos, tendencialmente procura-se o que é igual e o que é diferente, e olham-se esses dois lados opostamente. Por intermédio da definição de *comum* associado à ideia de comunidade, o pendor é pensar o comum como absoluto.

Jean-Luc Nancy diz-nos que o eu que defende ser absolutamente só, de modo a ser absoluto nessa escolha, tem de ser só ao ser unicamente só. Por outras palavras, tem de haver uma inexistência da relação com o outro, e por sua vez é a inexistência de evidência pelo e por o outro, o que é contraditório à de fragmentação onde é necessário existir uma relação. “A lógica do absoluto viola o absoluto” (Nancy, 2016, p.31).

Do mesmo modo, o ser absolutamente *comum* é contraditório, porque os elementos de uma comunidade não são todos iguais: eles não partilham o mesmo rosto, o mesmo cabelo, a mesma cor de pele, a mesma genealogia. Eles são diferentes corpos que se assemelham. Portanto, no diagrama que organiza os filmes como um processo de combustão (Figura 61) é observável que, na tentativa de praticar a *absolutes* (devido à compressão), a comunidade movimenta-se em sentido oposto e dissolve-se no indivíduo.

Mas importa ressaltar que, o individual é diferente do singular, dado que o individual está para os átomos, como o singular está para a *clinâmen* (o desvio dos átomos). “A comunidade é no mínimo o *clinâmen* do “indivíduo”” (Nancy, 2016, p.30, itálico no original). Ou seja, é a inclinação do indivíduo pelo *outro* ou para o *outro* (*idem*), é a individualidade sem relação entre si. Logo, sem referências de semelhança ou disparidade (não há evidência), há finitude: *eu encerro-me*.

O semelhante se “assemelha” a mim no que eu mesmo a ele me “assemelho”: nos “assemelhamos” juntos ... , mas o que tem lugar de “origem” é a partilha de singularidades. Isto significa que ... a origem é o traçado das bordas sobre as quais ou ao longo das quais se expõem os seres singulares. Nós somos semelhantes porque somos, cada um, expostos ao fora que *nós somos para nós mesmos*. O semelhante não é parecido. Eu não *me* encontro, não *me* reconheço no outro: eu vivo essa experiência ou experiencio no outro a alteridade e a alteração que “em mim mesmo” coloca para fora de mim a minha singularidade e que a finda infinitamente. A comunidade é o regime ontológico singular no qual o outro e o mesmo são semelhantes: ou seja, a partilha de identidade. (Nancy, 2016, p.66, itálico no original)

Neste entender, ao falar de comunidade como *ser* ou *estar em-comum* não devemos procurar a igualdade, mas atender à assemelhação como o processo de partilha de identidades.

Diante disto, no decorrer dos filmes parece existir semelhanças entre o Tralhão observado no filme *O Piano* (1973), de Sinde Filipe, e entre o Paulo *Moleiro* e outros dois homens olhados no filme *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, que podem ser traduzidos na esquemática seguinte (Figura 64):

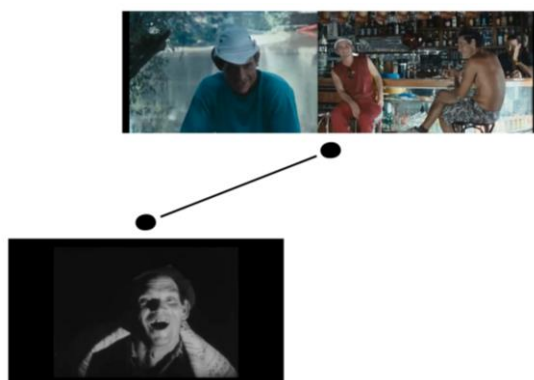


Figura 64. Constelação – Tralhões

O Tralhão torna-se uma personagem memorável do filme, não apenas por ser um elemento de compressão da narrativa, mas também porque se distingue do Povo do Piódão devido à sua enfermidade e porque parece que este também o limita a ele como diferente.

Semelhantemente, *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, introduz-nos o Menino do Rio, que é descrito como uma personagem intrinsecamente ligada a Côja e que se destaca pelas suas histórias burlescas: de saltar da ponte de Côja para o Rio Alva devido a apostas, e de todos os anos repetir o salto nas comemorações de carnaval, pelo qual chegou a marcar na ponte o local ideal para a realização do mesmo; de ter sido atropelado por uma carrinha de marroquinos depois de desentendimentos em torno de um casaco, deixando-o débil de uma perna e à espera de receber uma indemnização pelo sucedido; por ser estabelecido como o guardião do rio e apresentando-se como o segurança do mesmo; de ter ficado em coma na mesma altura que o filho nasceu e por isso saiu do hospital sem completar a recuperação; de praticar uma vida boémia regular, em oposição ao trabalho que é incerto, a que ele justifica estar relacionado aos patrões serem aldrabões; entre outras histórias. De um modo

geral, estes relatos definem a figura dele, tanto por ele, mas principalmente pelos outros que parecem colocá-lo à margem do conjunto devido à sua singularidade. Por último, este também se assemelha ao Tralhão pelo andar manquejado.

No mesmo filme ainda são distinguidos outros dois elementos que se poderão juntar ao grupo dos tralhões. Eles surgem no Bar do Couves, em Côja, o bar que é associado ao Paulo “Moleiro” como o lugar de algumas das suas peripécias, e onde se relacionam todos mediante uma narração que conta uma das versões em que o Paulo saltou para o rio e se aleijou, enquanto olhamos os dois homens sentados na varanda do bar. No decorrer dessa cena, eles falam corriqueiramente sobre as suas relações amorosas e os filhos, e tentam embebedar-se mutuamente, estabelecendo essa atividade como uma prática e habilidade importante. Por outro lado, eles também se distinguem pelo modo excêntrico de vestir: um deles veste roupas largas alaranjadas e usa uma viseira na cabeça, já o outro tem o cabelo preso no topo da cabeça que faz lembrar um palhaço.

Portanto, a constelação dos tralhões (Figura 64) não é estabelecida unicamente pelas parencas que parecem existir entre as personagens, mas é essencialmente pelo modo como estas personagens são colocadas no limite do conjunto pela sua relação com os outros.

Em *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, e em *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim, a torre de vigia destaca-se de entre todas as construções olhadas nos filmes, não apenas pelo material de construção, mas porque se localizam espacialmente no ponto superior do terreno (Figura 65). Logo, existe uma conformidade entre os dois filmes no que toca aos incêndios e às práticas necessárias para guardar o espaço, justificando o porquê dessa operação ser operada num ponto geográfico superior. Contudo, encontra-se uma transformação entre os dois filmes: no primeiro filme, os vigias são mulheres, como é indicado pela troca de turno entre Bárbara e Clara, já no segundo filme, o posto de trabalho é dedicado aos homens, entre Mário e Francisco, e Ricardo e João no piquete de prevenção florestal.

Neste sentido, no decorrer de 14 anos, a responsabilidade das funções entre homem e mulher foram-se alterando. Porém, os filmes não nos dizem claramente o motivo dessa alteração, mas poder-se-á levantar uma hipótese mediante os fatos: efetivamente iniciaram-se os incêndios descontrolados, e como presenciamos no evento florestal em *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, foram os homens (o Hélder, os bombeiros e o médico) que salvaram o Homem (Domingos e a comunidade), enquanto a mulher (Tânia), em angústia, permaneceu imóvel num pranto. Logo, existe

uma necessidade em ter um elemento que possa atuar rapidamente e em controlo do seu estado emocional para salvaguardar o futuro.

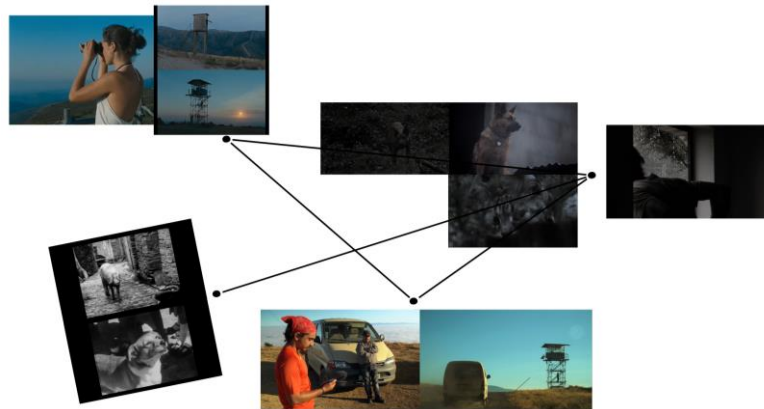


Figura 65. Constelação – Vigias

Essa transformação já é visível no filme *Regada* (2020), de Francisco Janes, sendo a personagem masculina o cuidador do terreno, enquanto a mulher auxilia o seu trabalho. Neste sentido, o homem também pode ser entendido como um vigia pois permanece à porta durante o tempo de chuva enquanto observa o exterior. Mas atendendo à particularidade de que o vigia que opera as suas funções num lugar superior ao solo, os cães e o gato estabelecem-se também como vigias: um porque olha a paisagem do telhado de uma construção, e os outros porque confrontam o olhar da câmara e patrulham o local.

O mesmo se dá em *O Piano* (1973), de Sinde Filipe, através do cão que na chegada do piano à loja encontra-se sobre as telhas da construção e vigia de lá, suscitando a ideia de que, para além dos humanos, a função de guardar o território é em primeira instância prática dos animais, que mais do que o homem, são seres instintivos e se podem encontrar no seio da comunidade.

Regressando ao homem e à mulher como vigilantes, poderemos ainda acrescentar que em *O Piano* (1973), de Sinde Filipe, a mulher também se associa à guarda do mais pequenos, tanto pela professora que gere as crianças durante as festividades e durante as aulas, como a avó que sai da capela à procura de Tonito. Já o homem destina-se à vigia do património: um homem que dirige a carroça que transporta o piano até à aldeia, e o Regedor guarda a carta do Comendador que se encontra vigilante das necessidades materiais do Povo do Piódão.

A mulher estabelece-se como uma singularidade nos filmes devido à relevância que apresenta em estruturar a comunidade, o que é estabelecido particularmente nos dois primeiros filmes.

Em *O Piano* (1973), de Sinde Filipe, o narrador introduz o Povo do Piódão como grupo composto por “velhos, mulheres e crianças”, e em *Aquele querido mês de agosto* (Gomes, 2008), somos orientados duas vezes pela emissão de rádio feita por uma mulher durante o programa “Nós entre as mulheres”. Mas existem diferenças de como a mulher é evidenciada nesses exemplos: se num primeiro momento é o narrador (homem) que afirma ser as mulheres entre nós (velhos e crianças), num segundo momento, é a locutora (mulher) que esclarece que é nós entre as mulheres. Para além disso, é marcante como é a avó (mulher) que desvirtua o querer de Tonito (homem).

Traçando linhas que partem destes dois filmes em direção aos outros dois à procura de semelhanças (Figura 66), constatamos que a mulher é dada a ver como elemento operante da comunidade, relacionando-se particularmente com as crianças e tecendo relações mais estreitas com elas. Para além disso, no conjunto das crianças surgem mais meninas do que rapazes, isto porque na Figura 2 encontram-se mais raparigas, ou porque em *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, temos Tânia e Lena e apenas um Hélder, em *Regada* (2020), de Francisco Janes, denota-se um corpo adolescente feminino e em *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim, a única criança evidenciada é a filha de Bárbara. Sumariamente, as mulheres estabelecem-se como um corpo voz cada vez mais presente e com uma voz mais assertiva acerca do *estar-em-comum* e os valores que necessitam de ser partilhados.

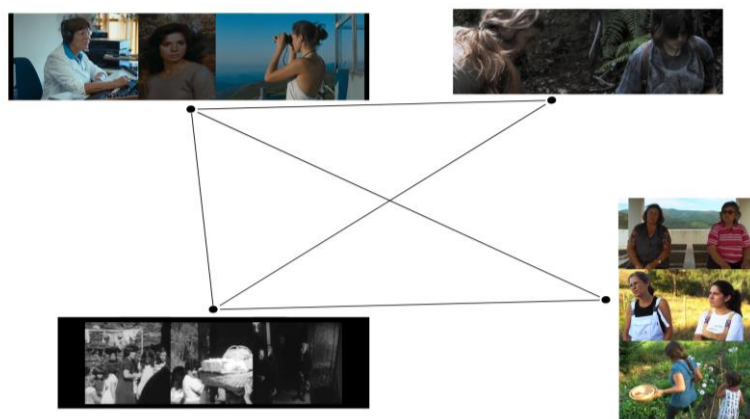


Figura 66. Constelação - Mulheres

A figura da mulher nos quatro filmes também pode ser analisada através do seu processo interior de combustão em função da relação que estabelece com as crianças:

(1-2 tempo) Ignição: Mediante *O Piano* (1973), de Sinde Filipe, a mulher é somada às crianças sem ter de haver um vínculo emocional ou genealógico com elas, tendo o dever de as educar em função do *comum*.

(2-3 tempo) Compressão: No decorrer de *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, as mulheres são estabelecidas como rebeldes a partir de histórias contadas: roubam a sogra (discurso de um dos Tralhões no bar); fogem e abandonam a família e os filhos; instigam a discórdia entre os homens (a história da mulher assassinada pelo marido, a “Achadiça” que vem de Lisboa e se relaciona com o estrangeiro Gordon, Lena culpada por Hélder a ter beijado, ...). Em suma, rasgam a comunidade essencialmente masculina e separam-se das crianças.

(3-4 tempo) Explosão-Expansão: Em *Regada* (2020), de Francisco Janes, as mulheres reaproximam-se principalmente das crianças e operando funções em consonância com o homem colaboram nos progressos visando o futuro em conjunto.

(4-1 tempo) Escape: Já em *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim, as mulheres apresentam-se em consonância com o conjunto, e exprimem os seus próprios desejos e traçam planos de futuro em consonância com os outros, numa luta lado-a-lado, enquanto voltam a primar pela educação dos mais novos e a sua prosperidade num lugar melhor.

Com isto, a importância da mulher no conjunto transforma-se no decorrer dos quatro filmes, não só pelo modo como ela se evidencia a si, mas também pela forma que é vista e exposta pelos outros.

Se primeiro evidenciamos os animais como guardiães do lugar, relacionando os cães de *Regada* (2020), de Francisco Janes, e *O Piano* (1973), de Sinde Filipe, na constelação dos vigias (Figura 65), podemos agora olhar os outros animais que surgem nos filmes e que também se estabelecem como habitantes do lugar (Figura 67).

Em *O Piano* (1973), de Sinde Filipe, o porco é o primeiro animal que surge e que serve unicamente como matéria-prima, a carne que se transforma em presunto para comer. Similarmente como a exploração do medronho (fruto do medronheiro) para a produção de aguardente e os filhos (as crianças) para se tornarem adultos. Assim, no primeiro

filme analisado, durante a sua introdução, o narrador estabelece a comunidade como um conjunto de corpos que existem em ciclos por intermédio da exploração da agricultura, da pecuária e da natalidade (outros corpos). Ou seja, o espaço, os animais e as crianças são propriedade da comunidade e não singularidades desta.

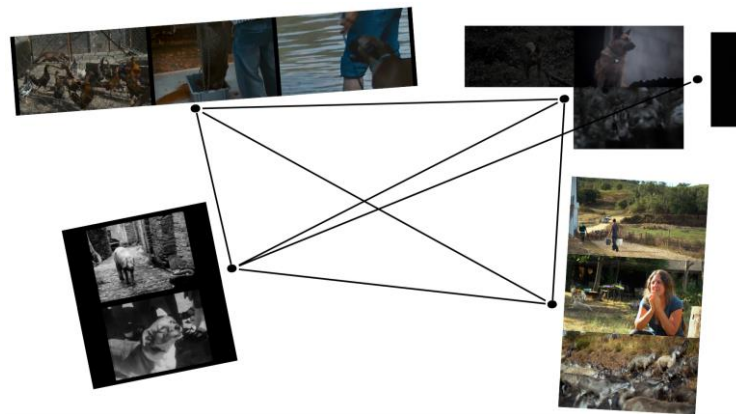


Figura 67. Constelação - Animais

Depois, *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, principia-se com a sequência da raposa que circunda um galinheiro, e após algumas investidas consegue entrar pela porta que sempre esteve aberta. As galinhas fogem das diferentes investidas da raposa, mas retornam sempre, em conjunto, ao mesmo local que ocupavam antes do perigo, até se efetivar o evento de terror e cada uma lutar pela sua própria vida.

Este prelúdio estabelece uma metáfora que acompanha os filmes daqui para a frente e evoca também o anterior, visto que expõe um conjunto que existe com a porta aberta ao perigo e salvaguarda-se em seguir o conjunto sem questionar, em que criam uma imagem de força através do número e em recorrer a forças transcendentis (a religião católica) para a proteção, mas no momento derradeiro quando se está entre a vida e a morte, esse grupo transforma-se numa luta individual pela existência. E a sequência não apresenta uma solução, ela simplesmente expõe uma situação e deixa a porta aberta para a comunicação.

Mais à frente, nesse mesmo filme olhamos o homem que trabalha a carne de um porco e exhibe como se opera a carne deste animal. Este momento faz lembrar o primeiro porco observado em *O Piano* (1973), de Sinde Filipe, apresentando-se como o evento transformador desta matéria-prima. Contudo, existe uma diferença entre os dois: se num o porco é criado pelo povo e ambos habitam o mesmo lugar, no outro, o porco é selvagem e é capturado num espaço em que o homem não habita. Neste sentido, os

homens expõem-se de duas formas: por um lado, eles produzem propriedade para usufruir dela, para matar; por outro lado, eles ultrapassam os limites do seu território, expandindo-o, para dominar e matar o que é livre ou do outro.

Em oposição ao porco, o cão é atrelado à comunidade apesar de ser entendido como propriedade do conjunto. Isto é, em *O Piano* (1973), de Sinde Filipe, este animal surge com uma coleira, sinal de pertença de outro, mas anda livre pelos telhados, o que efetiva uma relação com a personagem conjunto do Povo; já em *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, ele apresenta-se preso por uma trela e animal de companhia do Menino do Rio, passando a ser propriedade individual.

De seguida, a dinâmica altera-se, e em *Regada* (2020), de Francisco Janes, o cão deambula livremente e passa a ter a companhia de um outro cão (doméstico visto se apresentar com uma coleira), enquanto ainda se relaciona e acompanha os corpos humanos. Neste filme apenas existe a inexistência de relação entre o gato e os outros. Deste modo, evidencia-se que o cão se aproxima da singularidade e o gato da individualidade.

Assim, os animais em *Regada* (2020), de Francisco Janes, dispõem duma dinâmica díspar de nos demais filmes, onde a relação Homem-animais propõe uma sensação de respeito entre a dessemelhança com o outro, onde os diferentes corpos podem coabitar simultaneamente o mesmo lugar em comunhão. Já nos outros filmes, os animais habitam o lugar do Homem porque são matéria-prima, a qual ele necessita que esta esteja próxima. Ainda assim, de um modo geral os animais são propriedade porque apresentam coleiras, trelas, placas de identificação, ou marcas de tinta e brincos/etiquetas, como em *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim.

Ora, em 49 anos a relação entre o Homem e os animais transforma-se: se num momento andam livres, noutros são presos e variam de acordo com a necessidade do povo. Porém, em *Regada* (2020), de Francisco Janes, afigura-se que a relação do eu (Homem) e o cão progride em direção à justiça, liberdade e igualdade, ou seja, à *comparição* (a comunicação que o Eu partilha com Outro) e partilha de um lugar em comum.

No capítulo 1.3. *Os lugares e os espaços* avançámos a possibilidade de podermos dividir o espaço em lugares sagrados e lugares profanos, atendendo aos elementos dispostos e como estes possibilitam ou não a progressão da narrativa. E ao olhar os filmes através desta separação entre o sagrado, que localiza o divino mediante os símbolos, e o

profano, que abre espaço para a morte, encontramos semelhanças que abrem espaço para o debate das disparidades organizadas no diagrama seguinte (Figura 68):

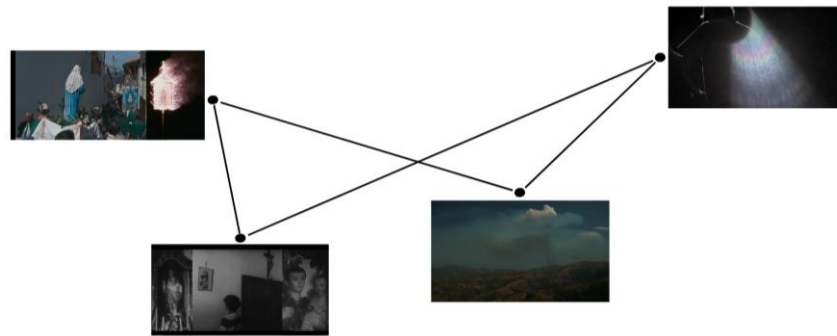


Figura 68. Constelação - Sagrado/Profano

O Piano (1973), de Sinde Filipe, desencadeia esta constelação visto ser o único filme que organiza claramente a importância do divino mediante o olhar que exerce sobre as figuras religiosas na capela e o enquadramento conjunto de personagens e figuras cristãs ou cruzeiros dispostos nos lugares, destoando quando os espaços e locais não dispõem desses elementos (por exemplo, Figura 2 ou Figura 31).

Desse modo, existe uma sensação de que o conjunto é cristão e todos os sujeitos devem partilhar os mesmos símbolos de identificação durante e fora da comunhão, e o outro, ou tem de se assemelhar ou tem de se converter. Neste sentido, através da divisão criada associada aos ideais cristãos, evidencia-se perante o espectador que a noção de comunhão praticada no filme não é, contudo, o viver em imanência com o *outro* (comunidade), mas com o *comum* (projeto funcional - o povo)¹⁹.

Assim, a relação de Tonito com a morte, possibilitada pela destruição do piano, introduz uma dissolução do povo. Consequentemente, isto leva-nos a deixar de olhar o filme como uma representação da comunidade, mas sim para o que nos chega dela graças à abertura contínua para a morte, para o profano que limita o ser singular:

enquanto finitude própria: por fim (ou no começo), ao contato da pele (ou do coração) de um outro ser singular nos confins da *mesma* singularidade que é,

¹⁹ Interpretação realizada mediante Jean-Luc Nancy, ao distinguir a comunidade como uma impossibilidade de assumir e inscrever os seus traços próprios por ter finitude na morte, enquanto um povo é projeto formulado e criado para figurar uma coletividade imortal (Cf. 2016, pp.43-44). Porém, não quer dizer que a comunidade é finita na sua própria morte, porque ela não pode morrer, mas ela encontra a finitude na morte dos seres finitos que a constituem (*idem*, p.58).

como tal, sempre *outra*, sempre partilhada, sempre exposta. (Nancy, 2016, p.59, itálico no original)

Por outras palavras, é em torno da exposição da morte do piano a Tonito que se clarifica a possibilidade da destruição da obra do conjunto e que se cristaliza a perda - “a impossibilidade de sua própria imanência” (Nancy, 2016, p.42). E é em torno dela que Tonito descobre que não existe *comparição* entre ele e outro (por exemplo, o Tralhão que destrói o piano e a avó que não partilha o desejo do neto).

Semelhantemente, em *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim, efetiva-se essa dualidade entre a *comparição* e a perda. Do início ao fim ouvimos vozes e vemos corpos que, apesar de partilharem opiniões e vontades semelhantes, não se comunicam em conjunto. Eles surgem individualmente nos quadros e raramente se mostram em comunhão. Mas é aqui que o filme se entende como um gesto de intenção: é a comunhão da exposição do ser singular ao articular a palavra e o silêncio como comunicação, e não como *meio* de comunicação. Como Jean-Luc Nancy afirma “a boca que fala não transmite, não informa, não opera um elo, ela é ... a batida de um lugar singular contra outros lugares singulares” (2016, p.62).

O contra aqui não sugere somente a oposição ao outro, mas também a si mesmo ao mesmo tempo. É a partilha de rasgos que comunicam e partilham lugares que em conjunto formam um espaço para a possível comunidade, e onde partilham a ausência desta.

A persistência das personagens ao falarem de como era antes e de como se vivia no passado atesta a ideia de a comunidade ser o que nos chega, porque o que chega não é o projeto do Povo do Piódão (por exemplo), mas a ideia comunicada e partilhada de um ser e estar *comum*. E aqui nasce uma tensão, a comunidade visa a comunhão e o ser *em* conjunto, e não o *ser-comum* (Cf. Nancy, 2016, p.105).

Em *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim, os espaços sagrados e profanos já não operam do mesmo modo que em *O Piano* (1973), de Sinde Filipe. Neste filme, a denominação de sagrado e profano já não se encontra associada ao espaço, mas ao outro. Aliás, nota-se uma ausência de símbolos que possam apoiar essa polarização dos espaços, mas o modo como as personagens falam relativamente à ideia de comunidade perdida (principalmente no discurso do Alberto) ou idealizada (através do discurso de Bárbara) evidencia uma oposição perante o outro que não olha em conjunto e conosco o espaço (destaque ao discurso de Joana), e por isso profana-o.

Jean-Luc Nancy propõe que a comunidade se dá por haver outro singular e que não se limita apenas ao Homem, mas também aos animais, ao inumano, ao super-homem e à mulher (2016, p.59). Neste entender, em *Regada* (2020), de Francisco Janes, expõem-se os elementos necessários para existência em comunidade: espaço e singularidades (homem, mulher, criança e animais) que estão dispostas à partilha. Além do mais, Jean-Luc Nancy também aponta que a comunidade “não é obra ... nem mesmo uma operação de seres singulares: pois ela é simplesmente seu ser - seu ser suspenso sobre seu limite” (*idem*, p.63).

Isto é, o limite é o limite dos corpos, é ser expositor/exposto do corpo conjunto que não “é anterior, posterior, exterior ou interior à ordem significativa” (Nancy, 2000, p.25). Assim, no final de *Regada* (2020), de Francisco Janes, quando nos afastamos do ser carnado²⁰ (fotograma esquerdo na Figura 69), e olhamos apenas as habitações por entre a vegetação e os caminhos que levam até às casas, opera-se o limite (como se o olhar da câmara desenhasse o contorno imageticamente daquele conjunto) do corpo local.

Carnado porque só o poderemos considerar *encarnado* quando existe o Espírito, quando a luz se faz avançar nas trevas, no corpo sombra e passa a ser um signo da visão solar ao expulsar de fora para dentro a luz (Cf. Nancy, 2000, p.65-66). Ou como podemos observar na Figura 69: do lado esquerdo observa-se o momento final de *Regada* (2020), de Francisco Janes, quando a luz solar banha totalmente o corpo do homem; e do lado direito procede-se à abertura da caverna em *O Piano* (1973), de Sinde Filipe, quando Tonito descobre o piano, ao entrar pela janela, permite a luz entrar por momentos e banhar o objeto, mas logo que abandona o lugar, este retorna às trevas.

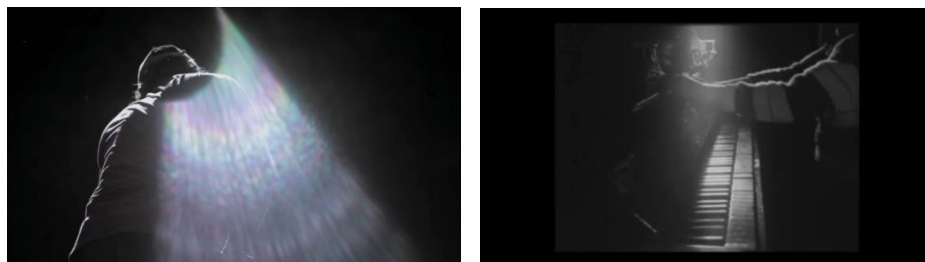


Figura 69. *Encarnação* - dois fotogramas com a entrada da luz nas trevas

²⁰ “Podemos acrescentar: a pintura é a arte dos corpos, porque ela conhece apenas a pele – porque é pele de parte a parte E um outro nome para cor local é a *carnação*. A *carnação* é o grande desafio lançado por esses milhões de corpos da pintura: não a *encarnação*, onde o corpo é insuflado de Espírito, mas a simples *carnação*, como o batimento, a cor, frequência e cambiante de um lugar, de um acontecimento de existência.” (Nancy, 2000, p.17, itálico no original)

Assim, em vez de definir os espaços em sagrado e profano, melhor será dizer: solares e sombrios. Nos solares existe a entrada de luz para o interior do corpo e deixa de estar privado ao dia. Já os sombrios assemelham-se à caverna sem Espírito, em trevas, como uma prisão ou um túmulo da alma antes da dádiva do sentido ao corpo, são apenas corpos (Cf. Nancy, 2000, p.65-66).

Ora, no capítulo 1.3. *Os lugares e os espaços* identificámos que o filme *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, se estende maioritariamente à noite, aproximando-o do profano, mas também, porque à semelhança do filme de *O Piano* (1973), de Sinde, Filipe, dispõe símbolos cristãos, como podemos observar no diagrama anterior (Figura 68). Agora, mediante este novo entendimento, o filme evidencia-se como um jogo contínuo entre a luz e a sombra, entre o dia e a noite, entre os corpos com e sem sentido que se entrelaçam.

Portanto, ao se fechar o suporte de filtros em *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, como é visto na Figura 63, esta ação reduz tecnicamente a entrada de luz na objetiva, o que proporciona a abertura do espelho para dentro de um corpo que anteriormente se mantinha fechado ao espectador. Portanto, este filme cria também uma outra dobra do corpo: ao focar luz neste, ele dá um sentido ao conjunto e limita como a comunidade pode ser exposta.

Isto “revela ao contrário que a comunidade ela mesma ocupa agora o lugar do sagrado. Ela é o sagrado, por assim dizer: mas o sagrado despido do sagrado” (Nancy, 2016, pp.67-68).

2.3. As disparidades e tensões

A diferença é evidenciada quando, de entre o *comum*, surge a semelhança ou a igualdade, ideia que é oposta aos materiais magnéticos, uma vez que quando se unem os polos semelhantes, estes repelem-se e quando juntamos os polos opostos, estes atraem-se. Mas é nesta oposição de forças que se estabelece o conjunto, onde não é necessário ser diferente para existir a aversão, pelo contrário é na semelhança que se dá a disparidade e tensão.

Mariana Souto aponta que: “No contraste, a visão se apura” (2020, p.164), e no que foi disposto até aqui, começamos a distinguir que a cada linha traçada através das semelhanças, outras novas linhas relacionadas com a disparidade se começam a formar. O que aponta que, as disparidades, para além de salientarem o que é díspar, também ajudam a aproximar o que é semelhante.

Numa primeira tentativa de relacionar os filmes por meio dos tralhões (Figura 64), encontrámos semelhanças icónicas entre as personagens descritas, mas por outro lado, surgiram dificuldades em estabelecer os elementos semelhantes nos restantes filmes. Terá a figura do Tralhão desaparecido no decorrer de 14 anos, quando não se perdeu no espaço de 35? Ou terá esta personagem se transformado noutra corpo que ainda não conseguimos identificar?

Retomando à significação do termo *tralhão* disposta no capítulo 1.4. *As personagens*, este é descrito como um elemento que é colocado à margem do conjunto pelo grupo²¹, e apesar de tecer-se uma semelhança entre *O Piano* (1973), de Sinde Filipe, e *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, mediante esta personagem (Figura 64), em *Regada* (2020), de Francisco Janes, e em *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim, produz-se a sensação que esta figura deixou de fazer parte do conjunto.

Contudo, atendendo ao discurso de Alberto em *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim, no qual ele exprime que a exploração da floresta se alterou devido ao despovoamento e que os terrenos ficaram ao encargo da GNR e dos bombeiros, poderíamos então inclinar-nos para aceitar que a comunidade simplesmente se desfez e por consequência a figura do Tralhão desapareceu também. Porém, Alberto continua e expõe que, os terrenos privados continuam a ser uma grande fonte de rendimentos através dos eucaliptais sem ordenamento incitados pelo governo graças a fundos. Isto ocasionando que o possível Tralhão moderno é aquele que continua a atuar sobre a natureza para retirar dela a matéria para a sua existência individual, sendo estes os proprietários dos lugares privados incentivados pelo topo da pirâmide social da sociedade, o Estado.

Em *O Piano* (1973), de Sinde Filipe, determina-se prontamente que o piano veio de Lisboa com o intuito de acrescentar valor ao lugar e para o benefício geral do Povo, mas transformou-se em propriedade privada e fadou-se em forma de matéria-prima - lenha. Em *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, perspetiva-se e incentiva-se que o dinheiro venha de Lisboa para que o filme possa ser feito, assim como o Menino do Rio deseja receber a sua indemnização relativa ao atropelamento, pelo qual se verifica uma alteração no modo de gestão dos fundos: agora os investimentos são públicos e não de mecenas, e se eles chegarem é para benefício de individual dos corpos (a equipa e o Paulo). Já em *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim, afirma-se

²¹ O mesmo é observável por meio do exercício de sobreposição dos diagramas anteriores com o intuito de construir a constelação das semelhanças (Anexo 7). Graças a isso, inconscientemente, os tralhões estabeleceram-se à margem de todas as outras constelações, próximos da constelação das Mulheres que limitam todos os outros diagramas.

que o dinheiro chegou e que ele tinha como intenção visar um todo, mas conclui-se que só auxiliou e avultou o indivíduo privado.

Comparando a evolução dos exemplos acima com introdução à palavra comunismo realizada por Jean-Luc Nancy na abertura do livro *Comunidade Inoperada* (2016), precisa-se que, em ambos os casos, o desejo da comunidade é relevante, mas existe uma linha muito tênue entre o ser-*comum* e ser-*em-comum*:

a palavra “comunismo” torna emblemático o desejo de um lugar da comunidade, encontrado ou reencontrado, para além das divisões sociais, da subjugação a um domínio tecnopolítico e ao mesmo tempo, através disso, da deterioração da liberdade, da palavra, ou da simples felicidade — quando essas se encontram submetidas à ordem exclusiva da privatização — e, por fim, da maneira ainda mais e simples e decisiva, para além do definhamento da morte de cada um, dessa morte que, não sendo mais do que aquela do indivíduo, abriga uma carga insustentável e se desintegra na insignificância. (p.27)

Logo, por intermédio dos filmes e das suas personagens forma-se uma ideia que existe uma dissolução da comunidade em Arganil por se gerar a individualidade, por se gerar a privatização do que era do conjunto e que não era de ninguém, tudo isso passou a ser de alguém, do *outro* que não sou *eu* (sujeito) ou do grupo em que me insiro.

Assim, não existe uma evidência clara que o ícone do Tralhão tenha desaparecido ao longo dos anos, mas decerto é um expositor das transformações sofridas na comunidade ao longo dos anos. Ora, na cena em que ele cantava: “Ó tempo, volta para trás!”, já ele consolidava que a finitude de algo se deu, e que nesse instante já não há como voltar atrás.

O som ou a banda sonora estabelecem um elo entre os filmes, e a relação traçada entre eles (Figura 70) é mais complexa do que apenas evidenciar que há música ou som, na realidade encontram-se inúmeras disparidades dentro dos próprios filmes em relação à sua organização, o que produz tensões entre eles.

Aquele querido mês de agosto (2008), de Miguel Gomes, de entre todos os filmes, distingue-se pelo trabalho sonoro exposto visto existir uma notória necessidade em frisar perante o espectador que o som também é resultado de um encontro. E esta reunião entre o lugar e estas pessoas/personagens limita-se predominantemente por festas e celebrações, e envolvem-se de música, especialmente a música de baile.

O diretor de som é apontado por ouvir música onde ela não está, os denominados sons fantasmas que ele ouve quando está em contacto com a natureza, como as músicas do Marante ou o soar de *didgeridoos*. Do mesmo modo, identifica-se uma semelhança com Tonito que ouve o som do piano ao olhar pela janela, ou quando a professora lhe questiona a tabuada e se traduz em notas musicais. Além do mais, até o Tralhão, quando acorda e se senta na cama a brincar com um pequeno pedaço de metal, sugere ouvir as notas do piano quando o metal cai no chão. Deste modo, estas três personagens assemelham-se por encontrarem música na natureza que não deveria estar lá, mas que é evidenciada ao espectador.

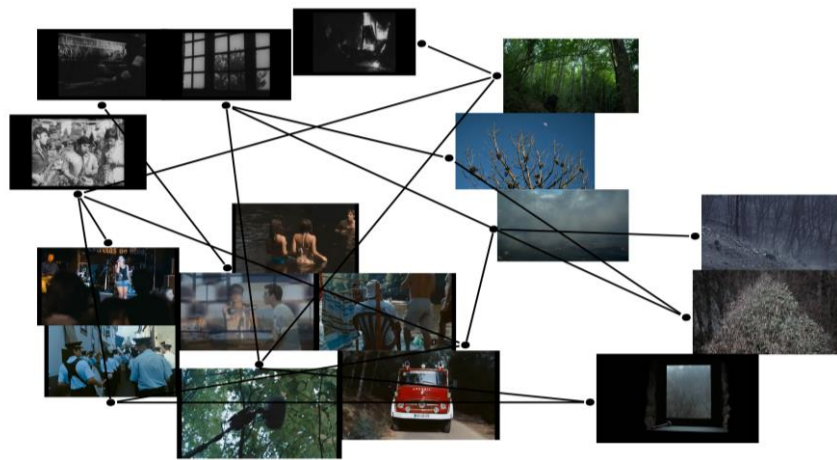


Figura 70. Constelação - Banda Sonora

Já em *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim, especialmente quando apreciamos os planos gerais da natureza ou quando se operam as panorâmicas descritas no capítulo 1.3. *Os lugares e os espaços*, surge a banda sonora composta por instrumentos de sopro (família dos metais e das madeiras) que organiza uma sinfonia em diferentes vozes. Aqui, a música entra para o interior do corpo da imagem, relembrando a luz que entra para o interior do corpo e inflama-o com o Espírito (Figura 69), sugerindo que, no cinema, o sagrado tanto pode ser estabelecido pela imagem como pelo som.

Relacionando *O Piano* (1973), de Sinde Filipe, que mediante o plano da janela na sala de aula enquadra uma árvore cheia de folhas ao mesmo tempo que se ouvem notas soltas do piano que procuram compor uma música; com *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim, que evidencia copas de árvores queimadas e sonoramente já apresenta melodias, nota-se que entre as disparidades se depreendem transformações: a imagem

perdeu vida e o som ganhou. Analogamente, marca-se que com o tempo, os desejos do passado se tornaram objetos do presente enquanto algo se perdeu durante esse processo, ou melhor, destruiu-se.

Nos filmes em análise, pontualmente a banda sonora é diegética, preenchendo o espaço com existência de um corpo que não é físico - a atmosfera. Exemplos disso são as celebrações que contam com os conjuntos “pimba” ou a filarmónica em *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, e em *O Piano* (1973), de Sinde Filipe, mediante a disposição dos três músicos que animam a festa e acompanham, em procissão, o piano até à loja. Em ambas as cenas surgem mantas estendidas pelas janelas das casas, estabelecendo-as como um elemento decorativo de eventos especiais.

Para mais, a atmosfera que a música imprime nos filmes produz efeitos durante a apreciação. Por exemplo: quando Paulo “Moleiro” surge como segurança na Praia Fluvial de Côja e sentado observa o rio enquanto diferentes corpos passam por ele, sonoramente ouve-se a banda filarmónica que imprime ritmo e cadência à cena, aproximando a ida das pessoas ao rio durante o verão a uma marcha solene e sagrada. O mesmo se sucede mais tarde com o carro de bombeiros que, enquanto ouvimos os *Sonhos de Menino* (1997), de Tony Carreira, após termos visto uma criança a desenhar um carro de bombeiros, este viaja pelo território, sugerindo que o sonho de uns em serem bombeiros é a verdade de outros, e que é algo recorrente naquele lugar.

Em *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim, produz-se tensão através da soma de vários elementos: a banda sonora em comunhão com o plano das nuvens que se deslocam rapidamente, a sobreposição dos discursos das personagens que falam do nascimento (Bárbara: dois ou três eucaliptos que, debaixo das suas copas, geraram milhões) e da morte (Iria: se cortar um eucalipto ele rebenta, é necessário arrancá-lo totalmente da terra) do mesmo elemento. Logo, o ritmo e a cadência imprimem tempo aos filmes, assim como os corpos que se deslocam dentro do quadro imprimem tempo à imagem, e na soma dos dois, nasce a tensão.

Já em *Regada* (2020), de Francisco Janes, pode ser considerado díspar em relação aos outros por não utilizar qualquer banda sonora, mas graças às semelhanças encontradas por meio das imagens, percebe-se que este se assemelha em silêncio. A ausência de som diegético ou musical aproxima o espectador com o Espírito, isto é, com aquilo que não é corpo e apenas a poética faz sentir. Similarmente ao final de *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, quando todos se calam e existimos em silêncio: o vazio cheio de tudo (de espaço):

É por isso que a palavra não é um meio de comunicação, mas a comunicação ela mesma - até o silêncio ... A boca que fala não transmite, não informa, não opera um elo, ela é — talvez, mas em última instância, como no beijo — a batida de um lugar singular contra outros lugares singulares ... (Nancy, 2016, p.62)

Aqui, no entender do romantismo descrito por Jean-Luc Nancy, o beijo é uma partilha das *partes extra partes*²² de dois corpos singulares como comunhão da paixão: o beijo dos amantes. “Os amantes formam o limite extremo, mas não externo, da comunidade ... O “desencadeamento de paixões” confronta os amantes com a comunidade” (Nancy, 2016, p.72).

Nos quatro filmes apresentam-se configurações da paixão, mas é Hélder e Tânia que se destacam como os amantes românticos, sugerindo ser uma representação arganilense dos clássicos Romeu e Julieta, onde o amor é condenado e proibido pelas famílias. Do mesmo modo, a relação dos primos é desaprovada, especialmente por Domingos. Logo, quando Jean-Luc Nancy diz confronto, quer dizer que os singulares expõem a sua partilha com a comunidade, pois o limite toca o seu limite: o êxtase. Este toque a que ele chama de gozo²³.

Os amantes se alegram por afundar no instante da intimidade, mas isso porque esse naufrágio é também a sua partilha, porque não é nem a morte, nem a comunhão — mas o gozo — *ele mesmo por sua vez uma singularidade que se expõe para o fora*. (Nancy, 2016, p.73, itálico no original)

Portanto, o gozo é o toque íntimo das *partes extra partes* dos singulares que, enquanto se partilham, se expõem à comunidade e são atravessados por ela. O contato dos dedos de Tonito com as teclas do piano em *O Piano* (2013), de Sinde Filipe, ou o irromper da cor das flores e da água em *Regada* (2020), de Francisco Janes, podem ser olhados como o gozo graças ao toque das mãos do homem com as extremidades do objeto.

Em *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim, não se estabelece o instante do gozo, só o que pode derivar dele: o nascimento de um filho, que é, por sua vez, uma

²² “*Partes extra partes*: o que é impenetrável, aqui, não é a espessura maciça da *pars*, mas antes o afastamento do *extra*. Nunca um corpo poderá «penetrar» a abertura de um outro corpo, *excepto se o matar* ... Mas que um corpo esteja «dentro» de um corpo, ego «em» ego, isso por si não «abre» nada: é em *contacto* com o aberto que o corpo já se encontra ... O amor é o tocar do aberto. ... O «extra» não é uma outra «pars» entre as «partes», mas somente a partilha das partes. Partilha, partitura, partida.” (Nancy, 2000, p.28-29, itálico no original)

²³ Recordando o que no livro *Corpus* fala-se de júbilo: “O júbilo é, no *coração* da dialéctica [*sic*], uma diástole sem sístole - e este coração é o corpo” (Nancy, 2000, p.38, itálico no original).

outra partilha do amor com a comunidade, que não obra (um projeto) mas uma singularidade que celebra a comunicação de outros singulares com o conjunto.

Em suma, existe uma clara conversa musical e sonora entre os filmes que não estava predisposta a o ser. *O Piano* (1973), de Sinde Filipe, toca as primeiras notas como se fosse o primeiro passo para a rutura da obra (povo) pela arte (existência); *Aquele querido mês de Agosto* (2008), de Miguel Gomes, compõe uma partitura sonora que dialoga e contrapõe ironicamente o que vai sendo olhado e disposto em cena; *Retorno* (2022) de Inês Luzio e João Valentim, torna-se próximo deste, na medida em que a expressão musical anuncia as mudanças, as intervenções das personagens, mas de forma contrária, não forma um julgamento ou um contraponto, mas suporta-os em comunhão; e em *Regada* (2020), de Francisco Janes, na inexistência de música, existe apenas a existência por meio da presença de um som mecânico e ruidoso, dando uma sensação de frieza e enfermidade, apartando-o dos outros filmes.

As estradas como vias de comunicação, permitem às pessoas movimentarem-se para operar atividades importantes à sua existência, como a reunião com o outro e a comunicação. Não existe nenhum corpo que não se mova ao longo dos filmes, todos eles se deslocam de pé, de carro ou carrinha, de mota, de autocarro ou puxados por animais. Os corpos existem em constante movimento e graças a essa dinâmica, efetiva-se que a população se encontra fragmentada pelo espaço concentrando-se principalmente em lugares isolados, ou em aldeias ou vilas, o que resulta na necessidade das pessoas se deslocarem regularmente para diferentes fins: trabalho, escola, lazer, sociais, entre outros.

Posto isto, inúmeras são as estradas de terra ou alcatrão que compõem os diferentes quadros, tornando-se um elemento que aproxima os filmes por semelhança. Porém, em *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, e em *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim, por intermédio de duas viagens de mota pelas estradas curvilíneas nos momentos finais dos filmes, surgem duas sequências (Figura 71) que, graças às semelhanças, introduzem tensões.

Em *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, num *shot* contínuo, Tânia e Hélder surgem a viajar felizes pela estrada curvilínea onde as sombras das árvores são projetadas. Eles encontram-se orientados na direção do espectador, e Tânia segura um balão em forma de telemóvel antigo que balança livremente ao sabor do vento.

A atmosfera da cena é alegre e leve, onde não existem preocupações e o tempo é infinito. A cena é acompanhada por uma banda sonora que promove uma sensação de pertença e comunhão, como se a cena nos abraçasse enquanto os olhamos a viajar.

Durante o percurso, o casal cruza-se com carros e grupos de motards que circulam opostamente e os vão saudando durante os encontros.

Já em *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim, a cena é estabelecida por diferentes planos de Mário que, de costas para o espectador, na sua mota viaja pela estrada de curvas e enevoadas. A atmosfera é triste e pesada, produzindo uma sensação de prisão e repetição, como se aquele percurso lhe estivesse fadado até ao fim. Para mais, na sequência só ouvimos o som constante do motor da mota.

Durante o percurso ele não se cruza com ninguém, encontrando-se totalmente sozinho durante toda a sequência até chegar ao posto de vigia para entrar ao serviço, onde continuará só (de acordo com o que foi estabelecido pela troca de turnos anteriormente descrita no capítulo 1.4. *As personagens*).

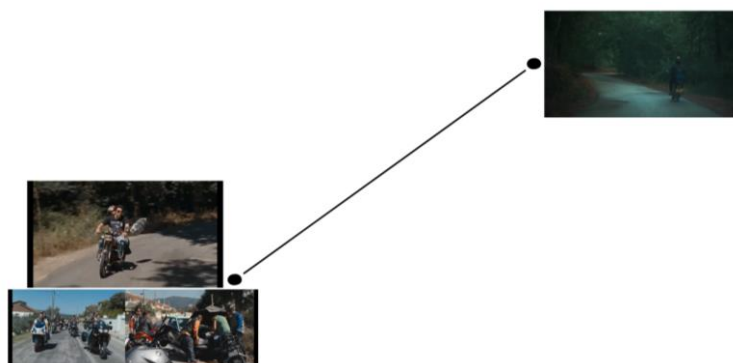


Figura 71. Constelação – Motas

Apesar da assemelhação, a realidade impressa nos dois momentos é completamente inversa, expondo duas perceções de Arganil opostas. Para mais, a duração da primeira cena é maior do que a segunda, mas durante a apreciação parece que a cena solitária de Mário demora muito mais do que a viagem relaxada de Hélder e Tânia.

Neste entender, produz-se a sensação de que, para quem não habita em Arganil, este é um espaço de liberdade (como Gordon afirma durante a sua entrevista em *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes), e percorrer aquelas estradas sinuosas e aqueles caminhos encobertos é um momento mágico. Já para quem lá vive,

atravessar aquelas estradas repetidamente é como uma penitência, é o peso que se carrega toda a vida para conseguir sobreviver e fazer subsistir aquele lugar. Logo, para quem apenas visita, Arganil existe para eles; para quem vive lá, Arganil existe por eles.

Em conclusão, Arganil não é igual para todos e não existe um comum. Cada sujeito vê e experiencia o espaço de acordo com a relação de proximidade ou *estrangeiridade* que tem com ele. Logo, torna-se evidente que, entre os cineastas, os espectadores e os corpos que são dados a olhar não existem igualdades, nem diferenças. Existe um lugar habitado por todos durante a experiência fílmica que se dá na imanência da singularidade do outro. E a cada existência singular talvez, em comunhão, possamos existir em comunidade de cinema.

3. Arganil no lugar da existência (o distanciamento)

3.1. Comunidade de cinema

Procurámos distinguir os grupos que se olham dentro dos filmes, que características apresentam e como é que eles se assemelham ou diferenciam com aqueles que partilham o corpo (filme) e o lugar (Arganil). Como este trabalho pretende identificar e analisar a comunidade de cinema existente, foi relevante olhar os filmes individualmente estabelecer relações entre os seus elementos e objetos. Agora é importante discuti-los considerando cada filme como uma singularidade do conjunto de filmes rodados no concelho de Arganil. Ou seja, interessa concluir como é que num todo, cada filme se apresenta como singular e de que modo é que cada um desenvolve ou dissolve a comunidade.

Distinta da sociedade ... , a comunidade não é apenas a comunicação íntima de seus membros entre si, mas também a comunhão orgânica dela mesma com sua própria essência. Ela não se constitui somente de uma distribuição justa de tarefas e bens, nem de um equilíbrio feliz de forças e autoridades, mas antes de tudo da partilha e da difusão ou da impregnação de uma identidade numa pluralidade onde cada membro, desse modo, se identifica tão somente pela mediação suplementar de sua identificação com o corpo vivo da comunidade. (Nancy, 2016, p.37)

Numa indagação constante, suportada pela retórica de Jean-Luc Nancy sobre a comunidade, fomos debatendo se o conjunto que olhamos nos filmes trata ou não de uma comunidade. Por momento até chegamos a afirmar que sim.

A proposta de relacionar e comparar os filmes ao ciclo de combustão (Figura 61) aponta que cronologicamente os filmes se foram transformando e produziram o indivíduo. Ao olhar os filmes como eventos distintos espaçados pelo tempo produz-se a ideia de que conjunto sofreu alterações que resultaram na separação dos constituintes. Por outras palavras, deixou de se viver no *comum* como igualdade (o que é diferente é segregado e afastado do grupo), e passou-se a existir cada um por si mediante a singularidade.

Jean Luc-Nancy diz-nos que o individual e a singularidade são duas ideias distintas, por um lado temos a unidade e por outro lado temos o relacionamento das unidades (a *clinâmen*). Para existência de uma comunidade, que é um conjunto e não a *absolutes* de um só, é necessário que as diferentes unidades de medida (os indivíduos) sejam singulares numa contínua relação entre si, assemelhando-se e distinguindo-se, atraindo-se e repelindo-se.

Ao discutir a comunidade, não podemos omitir a sociedade, porque elas não são a mesma proposta. Possivelmente nem podem coexistir já que a comunidade é vista como a comunhão orgânica dos corpos e a sociedade é um projeto estrutural destes. Logo, será que alguma vez vivemos em comunidade?

A *sociedade* não é feita sobre a ruína de uma *comunidade*. Ela é feita no desaparecimento ou na conservação daquilo que – tribos ou impérios – não tiveram talvez mais relação com o que chamamos de “comunidade” do que com o que chamamos de “sociedade”. Longe de ser o que a sociedade rompeu ou perdeu, a comunidade é o que nos chega – é questão, espera, evento, imperativo – a partir da sociedade. (Nancy, 2016, p.39, itálico no original)

A comunidade é uma utopia da sociedade, é a memória comunicada ao longo das décadas, é um *mito*. E o mito é a comunicação inicial do *ser-comum*, é a origem de um mundo, é a ausência falada, é uma ficção ou uma invenção (Cf. Nancy, 2016, p. 91). Portanto, o que nos chega é o mito da comunidade, e é a partir do lugar que ocupamos hoje, como espectadores e pensadores em torno destes filmes, que partilhamos uma noção de comunidade (ou a ruína desta), ou ao que nos concerne neste trabalho, a ideia de uma comunidade de cinema.

César Guimarães diz-nos que, “só é possível falar em comunidades de cinema se a imagem se tornar instância tanto de partilha quanto de divisão” (2015, p.48), o que respeita o processo de semelhança que debatemos no capítulo 2.2. *As semelhanças e afinidades*. Os corpos (sejam eles humanos, animais, objetos ou divinos) assemelham-se porque se relacionam, e nessa comunhão partilham aquilo que os aproxima, como aquilo que os distancia ou lhes produz tensão. Em suma, ao *me* assemelhar, *eu* comunico-me e torno-me *singular*.

Os filmes são singularidades, compostos pelo som e pela imagem de corpos que se movem no espaço, determinando os lugares e imprimindo tempo à história. Os filmes são os limites expostos dos *encontros* entre as equipas e os outros. Logo, o cinema não

atravessa os conjuntos espelhados, ele não expõe nenhum interior, ele é o limite de uma comunidade finita que comunica um mito.

Por um lado, o cinema gera comunidades no seu interior, delimitadas pelo seu campo cada vez mais largo e denso de obras e discursos. Por outro lado, o cinema origina comunidades através de uma troca aberta e em aberto, permanente, com a vida e a história. (Branco, 2015, p.118)

O cinema é uma prova da existência, ou de várias existências que comparecem. Quando no cinema olhamos indivíduos²⁴, continuamos a praticar o ser e estar *em-comum* com o outro, uma vez que este processo envolve quem filma, quem é filmado e quem é convidado a ver/apreciar (Cf. Guimarães, 2015, p.49). O filme é finito, tem um nascimento (início) e uma morte (fim), e tudo o que nele está contido está destinado à finitude da sua existência.

Portanto, as comunidades de cinema não procuram uma fusão das personagens ou objetos, ou a harmonização das diferenças, ou a reparação dos conjuntos deteriorados (Cf. Guimarães, 2015, p.50). Elas estabelecem-se a partir da apreciação²⁵ dos filmes, da relação sensível criada entre o espectador e as imagens e os sons, “como lugar coabitado pelas diferenças, sítio da alteridade e da reciprocidade” (*idem*, p.51).

3.2. O lugar: A fratura e a partida

Existe, afinal, uma enorme diferença entre a maneira como nos lembramos da casa onde nascemos e que não vemos há muitos anos, e a visão concreta que se tem da casa depois de uma prolongada ausência. Em geral, a poesia da memória é destruída pela confrontação com aquilo que lhe deu origem. (Tarkovski, 1998, p.30)

Neste ponto da análise, é claro que lugar é sinónimo de existência. Não podemos mais designá-lo (se alguma vez o fizemos) como um espaço vazio e infinito. O lugar é um corpo que tem fim (um limite ou uma borda), é finito.

²⁴ Entendendo-se indivíduos mediante a seguinte declaração: “Enquanto indivíduo, sou fechado à toda comunidade; não será exagero dizer que o *indivíduo* — se é que um ser absolutamente individual possa existir — é infinito.” (Nancy, 2016, p.58)

²⁵ Retomando a proposta de Wilson Gomes, já que “um filme não existe como obra em nenhum lugar ou momento, a não ser no ato de apreciação por parte de qualquer espectador” (2004, p.96). Tradução minha a partir do texto original: “una película no existe como obra en ningún lugar o momento, a no ser en el acto de su apreciación por cualquier espectador” (Gomes, 2004, p.96).

Jean-Luc Nancy, no livro *Corpus* (2000), comunica que dois corpos não podem ocupar o mesmo lugar, e que para existir comunicação são necessários intervalos. Entre o *eu* e o *outro* existirá sempre algo que nos separa, existe sempre espaçamento: “eu não posso falar *donde* tu ouves, nem tu podes ouvir *donde* — eu falo — nem cada um de nós ouvir *donde* ele fala (e *donde se fala*)” (Nancy, 2000, p.56, itálico no original). Do mesmo modo, o cinema (ou outra arte, até o teatro) opera nesse pressuposto, porque mesmo aquele que filma (ou produz a criação) não é a existência de quem está a ser filmado (realidade), nem quem vê. Por mais poética ou emotiva que seja a criação, um não poderá viver a existência do outro, cada um dará lugar à sua própria experiência.

Possivelmente, é disto que Robert Bresson (2008) fala ao mencionar o *encontro*, o relacionamento dos cineastas com os modelos que imprimem uma noção de real ao filme, dado que, por mais documental que seja a intervenção, o filme não é a própria realidade, ele é uma existência que se dá por cada vez que é apreciada pelos espectadores. À vista disso, a comunidade de cinema também não será sempre única e completa, ela ou elas serão sempre compostas pela fratura das singularidades e pela partida dos corpos.

A *fratura* é utilizada por André Brasil quando analisa o final de um documentário sobre os Panará, empregando-a como o “entre a imagem de contato e a imagem atual” (2016, p.82). A *fratura* é o espaço que propõe uma ideia de perda ou falta de algo entre dois momentos do tempo isolados, mas que só podem ser identificadas num tempo atual (no presente). Para tal, de modo a produzir novas noções através dos dados observados, esta perspectiva permite pensar nos filmes através de uma noção cronológica e, principalmente, nos intervalos de tempo entre eles. Contudo, para Jean-Luc Nancy (2000) este espaçamento só é possível através da *partida*:

O que é uma *partida*, mesmo a mais simples, senão esse instante em que tal corpo não está mais *aí*, *aqui* mesmo onde estava? Esse instante em que dá lugar ao único abrir do espaçamento que ele próprio *é*? O corpo que parte leva consigo o seu espaçamento, enleva-se como espaçamento, e de certo modo põe-se à parte, retrai-se em si — mas ao mesmo tempo, deixa esse mesmo espaçamento «atrás de si», isto é, *no seu lugar*, e este lugar mantém-se o seu, absolutamente intacto e absolutamente abandonado. (p.33, itálico no original)

Logo, a *fratura* só poderá existir devido à *partida*, e devido à existência da *partida* de um determinado corpo no tempo presente é que se pode distinguir a existência da

fratura e a sua tipologia. Para mais, esta *fratura* poderá ser o resultado daquilo a que chamamos anteriormente de rasgo.

O diagrama referente à constelação cronológica dos filmes (Figura 59), marca nitidamente, de um modo quantitativo por meio de anos, o espaçamento entre os filmes. É na relação entre um filme e o *outro*, mediante os corpos que comparecem e se assemelham ou divergem, que o espectador pode induzir ideias através de sentimentos ou sensações que advém a sua experiência no presente, da sua existência com os filmes.

No capítulo 2.2. *As semelhanças e afinidades* começamos por avançar que apenas em *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, parece reaparecer personagens que se assemelham ao Tralhão que surge originalmente em *O Piano* (1973), de Sinde Filipe, mas após algumas considerações, no capítulo seguinte, reputámos que possivelmente se alterou a forma como a imagem deste é exposta nos filmes seguintes e eles continuam a existir. Neste exemplo, por um lado temos a *fratura*, por outro lado temos o rasgo. Mas qual é a verdadeira diferença entre os dois?

A *fratura* é entendida pela comunhão do espectador com o filme, é a marca que fica. O rasgo é o ato, o momento ou o evento sentido em existência. Ou seja, o rasgo é a *partida*, é o instante em que a ferida é feita, e a *fratura* é a impressão da existência passada na existência presente.

Portanto, o *comum* rasga-se e fica fraturado, expondo como cada elemento é singular e que o conjunto é formado por semelhanças e disparidades, não podendo existir a *absolutes* do ser só. Podemos estar só, porque *eu* aparto-me do *outro*, mas não podemos *ser* só, porque eu estou consecutivamente a relacionar-me com os outros corpos (humanos, objetos ou divinos).

Uma comunidade de cinema não é o absoluto, ela própria pode ser mais do que uma, ela transfigura-se ao longo dos tempos e, em última instância, ela morre. E é em torno da finitude que a comunidade se revela (Cf. Nancy, 2016, p.42), pela consciência que o eu e o outro, e vice-versa, a qualquer instante, podemos partir.

Os filmes analisados parecem ser conscientes dessa iminência, eles próprios se revelam fraturados por singulares que partem. Em *O Piano* (1973), de Sinde Filipe, o senhor comendador e da sua família já não vivem no Piódão, o Tonito foge no final do filme para junto da loja opondo-se à avó, e o próprio fundador da aldeia é apresentado como alguém que partiu de outro lugar para originar aquele. Em *Aquele querido mês de*

agosto (2008), de Miguel Gomes, a mãe de Tânia fugiu, Hélder e os pais partem para França, o médico parte na sua mota após dar notícias Tânia sobre o pai dela, e Gordon e a namorada vieram de outros lugares para a região de Arganil. Em *Regada* (2020), de Francisco Janes, os terrenos estão áridos e tomados pela vegetação invasora, os carros e os passos humanos deslocam-se pelas estradas intermináveis, um avião desvanece no céu, e no final chega uma nova existência à aldeia.

Já em *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim, comenta-se que as pessoas deixaram a região ao longo dos anos, Alberto conta que deixou Arganil para ir estudar para Coimbra, mas que depois regressou, e Bárbara relata que veio de outro lugar para aquele, e anuncia que poderá partir futuramente se existirem outros incêndios.

A enumeração conta com apenas alguns exemplos dos diferentes atos de partida e chegada encontrados nos filmes. Os meios de transporte, as histórias do passado, os sonhos de futuro e os corpos que andam, são os veículos de comunicação e de partilha de como Arganil se constrói em torno da mudança consequente dos que chegam, partem e retornam. Existe, assim, uma análoga e central preocupação em todos os filmes: e se todos partirem?

Igualmente à morte, a partida dos corpos impossibilita a imanência, dá-se um rasgo no interior da comunidade que, conseqüentemente, se comparece fraturada para o espectador. A morte é, *sui generis*, uma partida do mundo dos corpos²⁶, mas o que parte não é corpo, esse será sempre corpo morto. A partida é daquilo que nos faz a todos seres singulares: a Psique²⁷ ou o Ego²⁸.

O espírito e a alma inflamam o corpo, eles enchem a caverna preta: ao mundo dos corpos chegam e do mundo dos corpos partem.

²⁶ “O mundo no qual *eu* nasço, morro, existo, não é o mundo «dos outros», uma vez que é igualmente o «meu». É o mundo dos corpos. O mundo do fora. O mundo dos fora. O mundo onde dentro e fora, cima e baixo se baralham. O mundo da contrariedade. O mundo do contra. Um encontro imenso, interminável: cada corpo, cada massa retirada de um corpo é imensa, desmedida, infinita a percorrer, a tocar, sopesar, olhar, a deixar-se pousar, difundir, infundir, a deixar pesar, a suster, a resistir, a suster como um peso e como um olhar, como o olhar de um peso.” (Nancy, 2000, p.31, itálico no original)

²⁷ A Psique é entendida como a extensão do corpo, “e é assim que ela é «a forma de um corpo em acto [*sic*]». Só há corpos em acto [*sic*], e cada corpo é Psique ou a disposição de várias psiques, singularmente modalizadas, através da extensão dos átomos e/ou do *isto* ... Não há corpo em potência, nem existência em essência, e é mesmo *isto*, «o corpo», «a existência», e nenhuma outra coisa, nada mais e nada menos do que isto — e é por isso que toda a «psicanálise» tem o seu verdadeiro programa ...” (Nancy, 2000, pp.93-94, itálico no original).

²⁸ “«Ego» só tem sentido se for pronunciado, proferido (e nessa proferição o seu sentido é simplesmente idêntico à existência: «*ego sum, ego existo*» ... A enunciação do «ego» não *tem* somente lugar, mas *é* lugar. E só existe se localizada: ego = *aqui* ... Aqui, agora, segundo este espaço, este batimento, esta efracção [*sic*] da substância que é o corpo existente ...” (Nancy, 2000, p.25-26, itálico no original).

A *alma* é a forma de um corpo, e, portanto, ela própria é corpo (*psique extensa*). Mas o *espírito* é a não-forma ou a ultra-forma do buraco onde o corpo se precipita. Na alma o corpo *vem*, no espírito ele *retira-se*. O espírito é a superação, a sublimação, o refinamento de todas as formas dos corpos - da sua extensão, da sua partilha material, na essência destilada e revelada do *sentido* do corpo: o espírito é o corpo do sentido, ou o sentido em corpo. O espírito é o órgão do sentido, ou o *verdadeiro corpo*, o corpo transfigurado. (Nancy, 2000, pp. 74-75, itálico no original)

Jean-Luc Nancy não especifica com exatidão a diferença entre os dois, mas poderemos entender que uma poderá principiar a outra: a alma como nascimento e o espírito como morte. A alma estabelece e/ou perdura a comunidade porque existe em conjunto com o corpo, a alma é a forma dele. O espírito é o encerrar da comunidade, é o sentido da nossa existência para a morte e já sem corpo. Em espírito já não estamos mais no mundo dos corpos e aproximamo-nos do divino.

A entidade divina comparece perante o espectador inúmeras vezes ao longo dos filmes. Por exemplo, em *O Piano* (1973), de Sinde Filipe, pelas palavras do Regedor, pela luz que banha o piano dentro da loja, pela visita à capela; em *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, pelas procissões, pelas imagens dos santos, pelos sonetos citados em *off*, pelos menção dos nascimentos tanto por Agostinho sobre os filhos ou Gordon por ser o seu aniversário; em *Regada* (2020), de Francisco Janes, pela luz divina que vai banhando a terra negra e pela aura criada em redor do homem no final do filme; mas em *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim, sente-se a sua ausência. É como se o espírito já tivesse partido e estamos somente no mundo dos corpos, com aqueles e com aquilo que restou.

Sumamente, produz-se a noção de que Arganil se constrói sob ou próxima à ideia da igreja católica, guiando desse modo a visão do espectador ao longo dos filmes. Só assim é que podemos sentir que no último filme existe uma fratura: rompeu-se o elo entre o divino e o mundo dos corpos. Especificamente, neste filme podemos olhar que da serra se ergue uma grande nuvem de fumo negro, e que no seu topo se condensa numa nuvem branca (Figura 72).

Na igreja católica, quando se dá um conclave²⁹, e de modo a informar o exterior sobre a votação que decorre, tradicionalmente lança-se fumo negro ou branco pela chaminé da Capela Sistina. Se o fumo (*sfumata*) for preto, representa que não ocorreu eleição, se for branco, quer dizer que um Papa foi eleito (Cf. Pham, 2004, p.92).

Na figura seguinte (Figura 72), apesar do fumo que parte da terra apresentar-se escuro, na zona superior, no céu, forma-se uma grande e densa nuvem branca. Se por um lado, na terra, no mundo dos mortos, estes se introduzem sem representante divino; no outro lado, no céu, pronuncia-se que uma escolha já foi feita, mas não nos comunicam qual. Restam-nos duas opções de entendimento: ou os corpos já não se interessam pelo inumano, ou pela obra de um povo em prol de um líder ou organismo superior, e, como desejam nos seus discursos, simplesmente exigem uma existência em comunidade; ou assemelha-se a uma fratura e, apesar dos desejos e vontades, somente se transfigurou o projeto do conjunto e um renovado projeto se constrói sobre a ruína do anterior: a comunidade permanece inoperante.



Figura 72. O fumo a ascender e a nuvem branca

Deus representa o corpo transfigurado, “o corpo de Deus era o corpo do próprio homem: a carne do homem era o corpo que Deus tinha dado a si próprio” (Nancy, 2000, p.60). A transfiguração do seu corpo ensinou que nada se cria do nada. Na verdade, a matéria modifica-se ao longo do tempo e, quando chega à finitude do *si*, ela ganha uma nova existência numa outra forma. Os corpos são feitos dessa mesma matéria, e eles são a exposição e extensão de Deus.

Graças a Deus, ele é comunicado como corpo morto revelando a morte à comunidade, mas também é partilhado como o corpo divino que se estende do mundo dos corpos e

²⁹ O conclave é o ato eleitoral para o próximo Papa após a renúncia ou a morte de um outro. Este evento acontece dentro do território da Cidade do Vaticano e os eleitores estão proibidos de comunicar com o exterior, por qualquer via, até ao final da eleição (Cf. Pham, 2004, pp. 85-86).

dá lugar aos lugares. “Os lugares: são divinos *porque se libertaram* do Corpo de Deus e da Morte em Pessoa” (Nancy, 2000, p.61, itálico no original). Ou seja, sem corpo morto existe apenas existência, e quando nós existimos unicamente se dão lugares, que se espaçam e se tocam, que se modificam até não existirmos mais.

Do mesmo modo é que a comunidade de cinema pode existir: quando o filme está a ser apreciado pelo espectador que, em comunhão com ele, existe. Não podemos afirmar que há uma ou mais comunidades de cinemas nas salas de conservação onde estão os filmes guardados (como um corpo morto), ou nas regiões onde filmes foram filmados. É necessário existir a partilha dos dois, é importante que eles possam se expor e dar lugar à comunidade.

O cinema é, portanto, um lugar de *comparição* e *clinâmen*. Isto porque, quem produz (cineasta) um objeto (o filme) modifica o objeto (a realidade) desde a sua idealização à sua conclusão, ele dobra e redobra infinitamente a sua essência; assim como o espectador que, criando dobras infinitas, modifica o objeto (filme e realidade) mediante a sua relação com ele (Cf. França, 2018, p.554).

A comunidade de cinema é semelhante ao corpo glorioso de Deus, ela dobra-se e redobra-se sobre a finitude dos filmes e dos espectadores, mas nunca dos lugares. Como Jean-Luc Nancy expressou: “*Eu sou, cada vez que sou, a flexão de um lugar, a sobra ou a folga por onde (se) pro-fere*” (2000, p.27, itálico no original). E o *eu*, aqui, comunica-se pelo cinema. A partida, a fratura, o rasgo, são apenas desvios comunicados: os lugares *aqui* a dar lugar a outros lugares, às comunidades, à existência.

Como o fumo negro que se ergue no céu e se transforma numa densa nuvem branca, da terra ao céu existe um espaço de incerteza, que aparenta ser o lugar ocupado pela comunidade de cinema de Arganil: o espaço habitado por corpos que perderam o rumo à procura da comunidade perdida.

Mas a comunidade não está perdida. Existe sim a consciência da sua perda, principalmente na igreja cristã (Cf. Nancy, 2016, p.38). Logo, a comunidade de cinema de Arganil apresenta-se a partilhar e comunicar os valores cristãos, visto que, mediante os filmes, ela exprime a saudade do passado, fala do que se perdeu e quer-se reencontrar e reconstruir. Logo, “a morte não é excesso incontável da finitude, mas a realização infinita de uma vida imanente” (*idem*, p.41).

Se em *O Piano* (1973), de Sínde Filipe, a destruição do piano foi o impulso para o rasgo provado em Tonito revelando deste modo o seu desejo íntimo e singular de querer um futuro ligado à música, nos filmes seguintes, a música ou a falta dela é uma característica importantíssima do lugar que a comunidade ocupa, do mesmo modo que, mediante os incêndios, a vida não cessou e foi o rasgo motivador para os filmes. Em *Regada* (2020), de Francisco Janes, é pela terra ardida e destruída que se deve recomeçar, e em *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim, é por causa do que morreu e partiu, e pelo que ainda pode vir a morrer ou partir, que se deve continuar a lutar.

Portanto, a comunhão orgânica a comunidade dá-se pela sua essência, pelo lugar, a pura existência num espaço de onde se pode partir e retornar, de onde a matéria se modifica ao longo dos anos por aqueles e para aqueles que comparecerem, mesmo em transfiguração, como Deus.

3.3. A existência: Os corpos estrangeiros

No mundo só há corpos e eles são cada vez mais numerosos, eles podem ser encontrados na televisão, nos hospitais, nos cemitérios, nas fábricas (Cf. Nancy, 2000, pp.10-11). O corpo é matéria que se transforma, que sofre alterações e que é inflamado pela existência. Mas antes e depois desse evento, ele foi e será sempre corpo morto.

Falar de que algo é estrangeiro, neste caso o corpo, significa que ele não é igual ao meu. Ele até se pode assemelhar, podemos até partilhar parentescos ou simetrias, mas não somos originários do mesmo lugar. Logo, dois corpos não podem ocupar o mesmo lugar, o *outro* não sou *eu* (e vice-versa), e vamos ser sempre estranhos um ao outro.

Frequentemente, ao mencionar o estrangeiro, nós não dizemos, isto ou aquilo é estrangeiro, nós dizemos que aquela pessoa ou esta pessoa é estrangeira. Ou seja, pronunciamo-nos acerca da nacionalidade de um ou mais indivíduos. Mas a mesma descrição pode valer para outras coisas, qualquer outro corpo no mundo é estrangeiro, porque não é exatamente o meu ou o nosso, é extraordinário.

Ao pensarmos sobre as *partes extra partes*, foi também sobre isto que consideramos: o estrangeiro é sempre algo extra (fora) a mim (ao meu corpo) ou a nós (ao corpo conjunto: comunidade, sociedade, amigos, família, mundo, entre outros). Nós não partilhamos a mesma singularidade, e o estrangeiro não é ordinário (comum ou igual a mim ou nós).

O que faz do outro estrangeiro a mim é porque a nossa existência é partilhada, e como Jean-Luc Nancy conclui “a existência é somente para ser partilhada” (2016, p.135, itálico no original). Na realidade, nós só existimos se formos reconhecidos pelo outro. Para sermos reconhecidos temos de nos expor ao outro, e o outro tem de se expor a nós. Assim, só através da comunicação dos nossos corpos carnados é que existimos e podemos comunicar que existimos.

O *corpo-vídeo* mencionado no livro *Corpus* (2000), de Jean-Luc Nancy, visa essa presença e partilha continua perante o outro. Ele é o “ritmo dos corpos nascendo, morrendo, abertos, fechados, fruindo, sofrendo, tocando-se, afastando-se” (*idem*, p.63). É o corpo que vai e vem ao ecrã, ao lugar, e não pode existir noutra lugar que não ali. Expressão que se aplica também ao cinema, uma vez que os corpos apreciados na tela são os que imprimem ritmo aos filmes, e é através deles que se constrói a comunidade de cinema.

Georg Simmel (sociólogo alemão), no seu livro *Sociologia, estudo sobre as formas de associação* (2021) fala sobre as relações sociais coletivas e individuais e dedica uma particular atenção ao estrangeiro. Geralmente, como expressa o autor, o estrangeiro é entendido como o itinerante, o que chega a um lugar num dia e vai embora no dia seguinte. Mas no seu entender, o estrangeiro é:

aquele que vem hoje e deve ficar amanhã – é o migrante em potência que, apesar de se ter detido, não se fixou ainda por completo. Estabeleceu-se em dado círculo espacial – ou de um círculo cuja delimitação é análoga à espacial –, mas a sua posição nele depende, sobretudo, do fato de que não pertenceu a esse círculo desde sempre, de que traz consigo certas qualidades que não provêm, nem podem provir, do lugar onde se encontra. (Simmel, 2021, p.733)

Portanto, o Homem estrangeiro é aquele que, em vez de fixar num espaço, se estabelece num determinado lugar e transporta qualidades originárias de outro. Ou seja, durante o processo de assemelhação com o outro, existem características como a língua, a nacionalidade, a cor da pele, os laços sanguíneos, entre outros elementos físicos ou sociais que são diferentes.

Ora, em *O Piano* (1973), de Sinde Filipe, o primeiro elemento estrangeiro a surgir na narrativa é o fundador da aldeia mediante o discurso do narrador, já que este nos diz que o fundador é proveniente de outro lugar (não nos diz exatamente de onde) e que

chegou ali enquanto fugia a El-rei, propondo que até o que se considera originário só é estabelecido a partir de algo ou alguém que é estrangeiro.

Ou melhor, como nada existe antes de alguma coisa chegar à existência no lugar, nada é original e nada é estrangeiro, porque tudo é alheio ao antes da existência. Nesse caso, antes só existia nada e tudo o que existe depois é e será sempre estrangeiro porque é unicamente uma chegada de acontecimento de outro lugar de existência.

Um segundo elemento estrangeiro é o Comendador e a sua família que, fazendo um percurso inverso, se estabelecem em Lisboa. Mas estes parecem procurar uma contínua ligação ao Piódão por meio de presentes, donativos e cartas. Assim, apesar de nunca olharmos o seu corpo ou o da sua mulher ou da sua filha, a existência deles mantém-se viva. Poder-se-á avançar que se assemelha a Deus: o Comendador é um corpo transfigurado em atos, objetos e palavras de existência.

Um terceiro elemento é o piano, o corpo que se sabe ser vindo de um lugar longínquo, (possivelmente de Lisboa, o local de onde comunica o Comendador através da carta), mas que nada corresponde ao modo e às necessidades de subsistência do Povo. Portanto, o piano é um personagem que transporta associada a si um conflito para aqueles que o recebem. Se numa primeira instância produz alegria e justifica a comunhão dos diferentes sujeitos do Povo do Piódão na praça da aldeia, numa outra instância torna-se um elemento insignificante até ser reencontrado pelo Tonito. Depois, graças a este encontro que se dá pelo toque das suas partes extra partes, o piano existe, - ele deixa de ser apenas corpo a ocupar um espaço, para ter uma alma banhada pela luz que existe num lugar, e que contagia a existência de Tonito.

E aqui dá-se um romance: o êxtase entre o Tonito e o piano. Dá-se o nascimento de uma paixão: o sonho e desejo de Tonito em se fundir com a música. Assim, provoca-se um rasgo na existência da criança e conseqüentemente na sua relação com o mundo. Contudo, após a destruição deste corpo estrangeiro (o piano), origina-se outro rasgo: Tonito torna-se consciente que a sua singularidade não é aceite pela avó (pelo outro).

Neste caso, a avó e o Tonito podem ser vistos como uma fração de dois grupos, - os novos e os velhos, - que são os sujeitos que constituem maioritariamente o Povo do Piódão: as crianças e os velhos, como expressa o narrador. Portanto, o estrangeiro (o piano) é responsável pela tensão entre as crianças (o novo) e os idosos (o velho). E esta tensão é um jogo em aberto entre o novo e o velho, como se uma revolução se tratasse, onde um se evidencia em relação ao outro (Cf. Nancy, 2016, pp. 143-144). Logo, o

término do filme não é o fim: apesar de ele definir a finitude da existência de Tonito perante o espectador, ele também o abandona em suspense, em resistência.

O filme é como a história para Jean-Luc Nancy, é uma chegada do acontecer, “é o ter lugar de existência, enquanto existência comum” (2016, p.164). Ou seja, é o Tonito (ou outro personagem ou elemento) enquanto chega pela projeção na tela ou no ecrã para o espectador, enquanto chega pelo pensamento ou pela análise ao outro, enquanto chega exposto e partilhado entre nós.

E é a razão pela qual o “nós” é um estranho sujeito: quem fala quando dizemos “nós”? Não somos — o “nós” não é —, mas nós chegamos a acontecer; o “nós” chega a acontecer e cada indivíduo chega a acontecer através dessa comunidade da chegada do acontecer que é nossa comunidade. A comunidade é a comunidade finita, ou seja, a comunidade da alteridade, da chegada do acontecer. E isso é a história. (Nancy, 2016, p.163)

Portanto, a comunidade é um estrangeiro por ser um sujeito estranho, porque “condensa na sua pessoa a ambivalência de distância e de proximidade que caracteriza todas as relações humanas, mesmo quando são divididas e catalogadas em próximas e distantes, íntimas e estrangeiras” (Gagnebin, 2014, p.210).

A comunidade é composta por diferentes singulares não originários do mesmo lugar de existência, por corpos estrangeiros que se tocam e se espaçam, que se assemelham e se distinguem, limitando, assim, um conjunto em comum.

Aquele querido mês de agosto (2008), de Miguel Gomes, *Regada* (2020), de Francisco Janes, e *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim, revelam também diferentes corpos que aparentemente têm relações próximas e íntimas, mas que se encontram cada vez mais distantes e estranhos uns aos outros. E é graças a esse espaçamento e a essa noção de *estrangeiridade* que a comunidade existe nos filmes, e em consequência existe *em* comunidade de cinema.

Em *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, a equipa de filmagens, o Agostinho, o Isaiás, o Gordon, a namorada de Gordon, o Hélder, a mãe de Hélder, são todos exemplos de elementos estrangeiros ao concelho de Arganil, por não serem originários de lá. Mas é através da comunhão e partilha destes com a população local (aqueles que habitam o local, mas não significa que são naturais dali) que se dá a história no filme.

De entre os outros objetos de análise, este filme é único que nos apresenta concretamente aquele que denominamos recorrentemente como estrangeiro, o Gordon. Para mais, durante a sua entrevista com a sua companheira, ela acaba por fazer uma distinção entre o tipo de estrangeiros que existem na região (na opinião dela): os que vêm de outro país e que não falam a língua nacional do local em que se estabelecem, mas tentam se aproximar da população presente, e os considerados *freaks* ou hippies que não querem pertencer à comunidade e estão associados principalmente ao consumo de drogas e à liberdade. Gordon é incluído no primeiro tipo, apesar de, como ela ainda acrescenta, a população achava que Gordon era perigoso porque ele andava nu, no seu pedaço de terreno, com um machado em puno a plantar tomates.

Contudo, ela própria se apresenta como uma estrangeira, mas não utiliza essa terminologia, ela explica que os habitantes locais a denominam de “achadiça”. Que significa que é uma pessoa que vem de fora, e de pouca importância (Porto Editora, n.d.), ou como ela acrescenta, é como os cães. O que nos leva à mesma conclusão de que George Simmel: “o estrangeiro é um elemento do próprio grupo, como os pobres e as distintas classes de inimigos interiores – um elemento cuja articulação imanente ao grupo implica simultaneamente uma exterioridade e uma presença” (2021, p.734).

Isto é, o *outro* é estrangeiro porque a sua existência é evidenciada pelo que é exterior a ele, o outro. Mas também, essa evidência é feita presencialmente, ou seja, tem de se estabelecer num espaço que seja comum aos corpos, como a comunidade. E como se entendeu a partir da namorada de Gordon, até os próprios corpos nacionais (ou seja, os que nascem no mesmo país, mas em regiões diferentes) são considerados estrangeiros porque são provenientes de outros lugares.

Em *Regada* (2020), de Francisco Janes, são também as diferentes chegadas que dão lugar ao acontecimento, já que espaço se apresenta como abandonado e é pela intervenção dos corpos humanos que, chegados de outro sítio (não sabemos de onde), é alterada a paisagem. Ou seja, a importância da alteridade é evidente, pois são os corpos estrangeiros que chegam de outros lugares estrangeiros que estabelecem a existência naquele lugar em comunhão com o *outro*. Assim, é sensível o convite que é feito no final do filme, para que novos corpos cheguem ou regressem, e que estes corpos não sejam apenas humanos, mas também animais. Ou seja, que os corpos são sempre vindos de outro lugar, são sempre estrangeiros, e eles devem aproximar-se e fixar-se para que uma comunidade possa existir.

Em *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim, é ainda mais evidente a dissemelhança entre os corpos graças à apresentação descritiva das personagens feitas por si próprias. A noção do *si* (personagem) é dada principalmente pelo *eu* (voz da personagem). Por outras palavras, a escolha de colocar o espectador a ouvir a voz das personagens antes de lhes conhecer o rosto (exceto no caso dos vigias, do piquete e do peixeiro) sugere uma separação entre a individualidade e a singularidade.

Mediante o som, eles suspendem-se na singularidade, onde a comunidade é construída sonoramente pelas diferentes vozes humanas, da natureza, dos instrumentos musicais e dos ruídos. Na partilha da voz, eles se comunicam ao *outro* e com o *outro* pelo *outro*, existindo em comunidade numa contínua história do mito.

De seguida, o filme faz o contrário e cessa as vozes humanas por momentos, expondo apenas os corpos humanos. Eles ouvem e olham na direção do olho (câmara) que os olha, mas não olham o espectador. Eles ouvem, mas o espectador não ouve o que eles ouvem.

A partilha sonora é cessada e inicia-se o diálogo dos e para os corpos. Os corpos movem-se, imprimem-se na imagem e comunicam-se pelas disparidades e parecenças que carnam, são olhados como individuais (como átomos). No mesmo lugar, pela imagem, eles abrem-se e fecham-se perante a comunidade: a voz é finita, pode ser calada e pode ser interrompida, mas o corpo como átomo é infinito, altera-se, transfigura-se, mas permanece sempre matéria.

E finalmente, por último, as vozes e corpos unem-se, torna-se num lugar de existência. Num lugar que é composto por estrangeiros, onde as vozes não correspondem imediatamente ao rosto, nem parece ser relevante reconhecer e associar os dois como um, porque uma comunidade é a junção dessa pluralidade de existências díspares que existem em conjunto.

Portanto, apesar das diferentes conotações que podem existir associadas à denominação de estrangeiro, em primeira e última instância estrangeiro é tudo aquilo que não é o meu corpo. Logo, os corpos são “os países sempre estrangeiros – e estrangeiro enquanto país, regiões, paragens, passagens, travessias, abertura de paisagens, relevos inesperados, caminhos que se apartam, que não levam a parte nenhuma, partidas, retornos” (Nancy, 2000, p.54).

Sucintamente, é graças à ideia de comunidade, como é exposta por Jean-Luc Nancy, que eu sou eu e existo. E eu só sou eu porque sou evidenciado como outro pelo outro, e porque *eu* evidencio o *outro* como *outro*. Por isso, ambos somos estrangeiros um ao outro, diferentes corpos: estranhos lugares de existência.

3.4. Arganil: Estranha comunidade estrangeira

Não restam dúvidas que o corpo é estrangeiro ao outro e pelo outro. É a partir do momento que somos evidenciados que se origina a relação. É por meio deste relacionamento natural dos corpos que se dá lugar à comunidade, ao espaço de existência em comunhão e partilha.

Jean-Luc Nancy, na fase inaugural do seu livro *A Comunidade Inoperada* (2016), introduz-nos uma noção de comunismo pelo qual se tornou emblemático, onde os termos: liberdade, palavra e felicidade ganharam um estatuto na ideia de comunidade, uma vez que este se associava ao lugar que vai além das divisões sociais, do domínio tecnopolítico ou da privatização (Cf. Nancy, 2016, p.27). Portanto, a comunidade ou a ideia dela continua associada a essas três noções: um lugar livre onde se pode falar, partilhar e dialogar sem prejuízo, e onde podemos ser e existir numa felicidade comum.

Contudo, a noção do *comum* consiste na completa igualdade entre os diferentes sujeitos que pertencem ou querem pertencer ao conjunto, o que resulta na exclusão e repressão de todos aqueles que são diferentes ou não cumpriam as normas. Logo, esse projeto não corresponde ao que a noção de comunidade defende. Ainda assim, a ideia de que a comunidade está dissolvida ou perdida continua, mas:

Apenas nós mesmo nos perdemos, nós sobre os quais o “elo social” (as relações, a comunicação), nossa invenção, recai pesadamente como fio de uma cilada econômica [*sic*], técnica, política e cultural. Enredados nessa teia, forjamos para nós mesmos o fantasma da comunidade perdida. (Nancy, 2016, p.39)

Se a comunidade não está perdida, ela não está propriamente à espera para ser encontrada. E se pensarmos nos filmes, eles apenas existem numa chegada de acontecer, vivem na história, que é a partilha, a comunhão e a *comparição em* o outro. *Em* o outro porque é pelo reconhecimento do outro que se dá lugar à existência.

A comunidade de cinema estabelece-se análoga aos filmes, o que quer dizer que é mediante os filmes que se abre espaço para a comunidade. Mas não são os filmes que constituem a comunidade, isto porque, “a imagem não tem lugar. ... As imagens

estabelecem uma triangulação dos lugares ao regularem as distâncias entre as pessoas que compõem o Povo” (Mondzain, 2011, p. 109).

O Povo deve ser entendido, aqui, como o conjunto essencial à criação: os criadores (cineastas), os modelos ou atores (pessoas filmadas) e os espectadores. Logo, as imagens (e também o som) são o espírito do filme, o que carna o corpo, dando-se o lugar à existência em conjunto. E esse lugar de existência chamar-se-á comunidade de cinema quando se estabelece no cinema um local para pensar, debater, sonhar, sorrir, chorar, partir, chegar, em contínua partilha em conjunto.

“A lei do mundo, escreve o filósofo [Jean-Luc Nancy], é a partilha dos muitos mundos de que ele é feito, e que não pode nem integrá-los nem reuni-los pela justaposição” (Guimarães, 2015, pp.47-48). Em outros termos, é a lei de que todos os corpos são estrangeiros, porque são todos outros mundos que, na chegada do acontecimento, se estabelecem num mundo em comum.

Arganil, conseqüentemente, é um mundo composto por diferentes mundos e por estrangeiros que chegam de outros lugares: de outros países, de outras cidades à procura da liberdade, da felicidade e da palavra; e é o lugar de onde partem outros que não encontraram mais neste espaço o seu lugar, e se estabeleceram como os estrangeiros mais estranhos de Arganil. Por exemplo, o comendador em *O Piano* (1973), de Sinde Filipe, a Maria Rosa em *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, e as pessoas mencionadas em *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim, que abandonaram Arganil, são os corpos mais estranhos e estrangeiros, porque nunca comparecem perante o espectador, mas ainda existem no mito partilhado pelo conjunto.

Em 50 anos, a comunidade de cinema em Arganil nunca se perdeu, ela mantém-se até aos dias de hoje numa combustão cíclica. Ou seja, em transformação. Por momentos, parecem transformar-se no *comum*, noutros momentos aproxima-se do processo de assemelhação, mas no final, em todas as chegadas de acontecimento analisadas, os filmes insistem num pensamento e preocupação *comum*: a finitude da comunidade.

O Piano (1973), de Sinde Filipe, apresenta a transformação do sol em chuva, das culturas em produtos de consumo, da morte em transfiguração, da criança em homem, do espaço em lugar.

Aquele querido mês de agosto (2008), de Miguel Gomes, estabelece a transformação do território em lugar de criação, dos dias em noites, do silêncio em música, de singulares em conjunto, de sonhos em existência, de Arganil em liberdade.

Regada (2020), de Francisco Janes, produz a transformação do abandonado em preservado, do nada em tudo, do estéril em fértil, da sombra em luz, do Deus em homem, do indivíduo em singular.

Retorno (2022), de Inês Luzio e João Valentim, organiza a transformação do passado em presente, do fogo em vida, da música em palavra, dos corpos em existências, da paisagem em espaços, das imagens em partilha e divisão.

Em síntese, Arganil é uma *estranha comunidade estrangeira*, não porque estabelece em si homens e mulheres estrangeiros relativamente à sua nacionalidade ou etnia, mas porque partilha em si a matéria em progressiva transformação, diferente da que era ontem e diferente da que será amanhã, mas que continuamente partilha o mesmo mito de ser e estar *em-comum*.

Conclusão

O intervalo entre os corpos é o seu ter-lugar em imagens. As imagens não são aparências ... São o modo como os corpos se oferecem entre si, são a vinda ao mundo, ao bordo, à glória do limite e do fulgor. Um corpo é uma imagem oferecida a outros corpos, todos um *corpus* de imagens lançadas de corpo em corpo, cores, sombras locais, fragmentos, grãos, aréolas, ... fendas, blocos, línguas, suores, líquidos, veias, pernas e alegrias, e eu, e tu. (Nancy, 2000, p.118)

Robert Bresson defende que a verdade não está vinculada aos objetos reais e às pessoas vivas que o cinema (o cinematógrafo) expõe, mas que ela é conferida pela reunião desses elementos numa ordem específica (2008, p.65) nos filmes. Logo, a verdade das imagens é dada pela sua existência na realidade, na chegada de acontecer da apreciação, ou seja, na partilha do *encontro* entre o espectador e o filme.

Por intermédio da análise poética nós procurámos nos filmes os elementos que o cineasta dispôs para nos oferecer a verdade cinematográfica, por meio dos sentimentos e sensações experienciados durante a apreciação fílmica. E no instante da experiência fílmica, os filmes existiram quando as suas *partes extra partes* tocaram por meio da imagem e do som nas nossas, como os olhos e os ouvidos.

De modo idêntico ao processo de pensamento e questionamento apresentado por Jean-Luc Nancy nas obras aqui referenciadas, conduzimos um entrosamento entre os filmes e a definição de comunidade discutida pelo filósofo. E por meio deste processo, tornou-se claro que não existe uma forma única de identificar uma comunidade (se existe a forma), e que é importante desenvolver uma conversa ajustável, que teste diferentes pensamentos e posições, como foram as constelações fílmicas, de modo a evidenciar as singularidades de cada corpo.

Se inicialmente os filmes eram apenas imagens e sons fragmentados que teciam uma gigantesca teia à procura de responder: quem é Arganil exposta nos filmes; num último momento, as constelações alinharam-se pela procura de identificar a existência de uma comunidade de cinema.

Conseqüentemente, no decorrer dessa análise percebemos que, desde a premissa do trabalho até esta fase final, todo o processo é a comunidade em existência. Por outras

palavras, se existir em comunidade é cada vez que se existe com o outro, logo existir em comunidade de cinema é cada vez que se existe com e pelos filmes, e por cada vez que eles existem (pensados, criados e apreciados). Por exemplo: quando se projeta um filme na tela, quando se vê ou revê um filme, quando se pensa sobre ele, quando se discute cinema, quando se dá o processo de criação, entre as infinitas possibilidades da *comparição* do cinema com o outro, está-se a evidenciar a comunidade de cinema. E a cada vez que se existe nela, a comunidade de cinema expande e converge.

Assim, a reflexão em torno da existência da comunidade, do ser e estar *em-comum*, advém da contínua partilha dos corpos e da sua estranheza com o outro.

Todos somos estranhos corpos estrangeiros, e não existe nada, nem ninguém, que não seja outro. Todos possuímos um lugar de existência único e inviolável. E dado que todo o corpo é matéria, pois tem um princípio e fim, a cada novo ciclo ele é transformado (logo, o fim é também o princípio). E resumidamente, é isto que nos deixa claro Jean-Luc Nancy, em *Corpus* (2000).

Portanto, uma comunidade é um determinado conjunto de corpos que se estabelecem próximos, mas espaçados uns dos outros, e que se evidenciam como estranhos a si. Ou melhor, que evidenciam a existência do outro como outra existência.

A comunidade é a junção orgânica dos corpos que se identificam como díspares ou semelhantes, e partilham as suas existências conscientes da sua finitude. Do mesmo modo, a comunidade de cinema está vinculada à finitude dos seus filmes, dos processos de criação, *dos encontros*, das apreciações, do mundo. O que nos permite dizer: a própria comunidade de cinema é plural e finita, e reconstitui-se cada vez que se dá um novo ciclo, como um novo filme ou uma nova projeção.

Assim, a partir dos filmes em análise, conclui-se que a comunidade de cinema em Arganil é finita. Ela comunica-se como uma comunidade perdida por um lado, e na iminência de se perder por outro. Perdida, porque os corpos se estabelecem conscientes da fratura entre o mito que lhes chega e o presente; na iminência da perda, porque expõem o sentimento do rasgo a acontecer e a partida a dar-se a cada chegada de acontecer, noção que se encontra através das emoções produzidas durante a experiência fílmica, uma vez que a emoção predominante a todos os filmes é a antecipação de que algo vai acontecer, e geralmente vários eventos terríveis que geram tristeza e medo.

Por outro lado, as personagens são estabelecidas como pessoas de confiança e humildes que vivem para a existência daquele lugar, e a longo das suas vidas vai existindo alegria, mas a surpresa já é pouca pois a antecipação reina, e como a matéria, tudo existe em ciclos.

As personagens em *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim, manifestam que querem viver em comunidade, e que só a comunidade pode salvar a região. Contudo, o filme dispõe-nas individualmente, onde cada um fala o que sente e o que acha, mas não escuta o outro. Mas se a comunicação visa a reciprocidade da palavra (o discurso por um lado, e a audição pelo outro), no filme, as personagens falam, o som fala, mas quem é que ouve?

É o espectador, é necessário o outro para que a comunicação se efetive, e ele pode ouvir.

Neste sentido, no capítulo 1.3 *Os lugares e os espaços* já apontávamos que o espectador era um convidado especial na festa inicial apresentada em *O Piano* (1973), de Sinde Filipe. Os restantes filmes continuam a lembrar que o mundo fílmico disposto é também nosso, porque nos colocam recorrentemente em lugar no espaço.

No final do capítulo 1.2. *As temáticas e as narrativas*, perguntámos se não seriam todas as narrativas uma singular tomada de vista dispersa no tempo de uma mesma comunidade. Neste momento, comprovamos que os filmes partilham um mito de Arganil, em que cada um limita a comunidade a cada chegada de acontecer. Ou seja, cada história é uma parte da existência do conjunto onde a partilha se encontra condicionada, e todas elas contam uma mesma história, a interrupção do mito, que ao longo do tempo foi comunicado de formas singulares.

Após 50 anos, Arganil continua a existir transformada e em contínua transformação graças aos filmes, como matéria que se transforma organicamente. À vista de Andrei Tarkovski, “o verdadeiro filme vive no tempo, se o tempo também estiver vivo nele” (1998, p.139). Logo, a comunidade de Arganil pode ser exposta e experienciada de acordo com as infinitas relações que podem ser tecidas entre os filmes e entre quem cria, quem aprecia e quem comparece.

O Piano (1973), de Sinde Filipe, guarda uma memória (o mito) que continua a pairar em redor dos singulares, apresentando-se como a resposta para a infinitude da comunidade; *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, evidencia que o conjunto é um corpo que se corrói continuamente e apesar das diferentes investidas

(ciclos de existência) todos se mantêm próximos, mas quando o desastre se dá, todos lutam pela sobrevivência; *Regada* (2020), de Francisco Janes, aponta o renascimento e a *comparição* como solução para a não dissolução da comunidade; e por último *Retorno* (2022), de Inês Luzio e João Valentim, existe no agora, onde é urgente proceder-se a uma escolha: existir na sombra do passado; retornar ao princípio e caminhar em conjunto para o recomeço de um novo ciclo; ou viver na imanência das duas possibilidades mediante uma contínua comunicação e partilha com o outro singular.

Assim, Arganil estabelece-se sempre em dois opostos: o sagrado e o profano, o solar e o sombrio, os velhos e os novos, o passado e o futuro, a família e os amantes, a mulher e o homem, o espaço e o lugar, o nascimento e a morte, a destruição e o renascimento, o perto e o longe, o eu e o outro.

E a comunidade não está perdida. Pelo contrário, ela é o limite infinito graças à sua finitude. Portanto, a comunidade de cinema em Arganil é um Nós que nasce, morre e renasce a cada existência, a cada chegada de acontecer com o outro corpo em alteridade, de *histórias singulares estrangeiras* que interrompem o mito enquanto o enunciam continuamente.

Folha em branco

Referências Bibliográficas

- AUMONT, Jacques. (2004). *As teorias dos cineastas*, São Paulo: Papirus [Orig. 2002].
- AUMONT, Jacques. (2008). “Pode um Filme Ser um Ato de Teoria?”. In *Educação & Realidade* (pp. 21 -34). Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Faculdade de Educação.
- BRANCO, Sérgio Dias. (2015). “Comunidade do Cinema” In *Atas do IV Encontro Anual da AIM*, ed. Daniel Ribas e Manuela Penafria, pp. 112-119. Covilhã: AIM. ISBN: 978-989-98215-2-1.
- BRASIL, André Guimarães. (2016). “Rever, retorcer, reverter e retomar as imagens: comunidades de cinema e cosmopolítica” In. *Galaxia* (São Paulo, online), ISSN 1982-2553, n. 33, set.-dez., 2016, p. 77-93. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016226054>.
- BRESSON, Robert. (2008). *Notas sobre o cinematógrafo*. Porto: Porto Editora. ISBN 972-0-45052-5
- BRUNETTI, Franco. (2012). *Motores de Combustão Interna: volume 1*. São Paulo: Blucher.
- Edições Caminhos do Cinema Português. (2020). *Catálogo XXVI edição Caminhos do Cinema Português*. Coimbra: Caminhos do Cinema Português – Associação das Artes Cinematográficas de Coimbra. Disponível em: <https://www.caminhos.info/inicio/catalogos/>. ISSN 2184-6308.
- DELEUZE, Gilles. (1999). *O ato de criação*. Trad: José Marcos Macedo. In. *Folha de São Paulo*, 27/06/1999. Transcrição de conferência realizada em 1987.
- Escola do 1ºCiclo da Benfeita - Arganil (1995). *Descobrir a freguesia da Benfeita. Arganil: A Comarca de Arganil*.
- FRANÇA, Livia. (2018). “O *clinamen* em Deleuze: uma estética do desvio.” In. *Encontro De História Da Arte*, (13), 551–559. <https://doi.org/10.20396/eha.13.2018.4494>.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. (2014). “Como viver junto? Uma comunidade de estrangeiros”. In. Redobra, n.14, pp.203-213.

GOMES, Wilson. (2004). “La poética del cine y la cuestión del metodo en el análisis fílmico”. In. Revista Significação (UTP), Curitiba, v. 21, n. 1, pp. 85-106.

GUIMARÃES, César. (2015). “O que é uma comunidade de cinema?” In. Revista ECO PÓS Arte, Tecnologia e Mediação, v.18, nº1. ISSN 2175-8689

Instituto Nacional de Estatística. (2022). *Censos 2021. XVI Recenseamento Geral da População. VI Recenseamento Geral da Habitação: Resultados definitivos*. Lisboa: INE. Disponível em: <https://www.ine.pt/xurl/pub/65586079>. ISSN 0872-6493. ISBN 978-989-25-0619-7.

MARTINS, Jorge. (2006). *Motores de combustão Interna* (2.^a ed, pp.1-15). Porto: Publindústria. ISBN 972-8953-82-X.

MONDZAIN, Marie-José. (2011). “Nada Tudo Qualquer coisa. Ou a arte das imagens como poder de transformação”. In, R. Silva & L. Nazaré (org), *A República por Vir. Arte, Política e Pensamento para o Século XXI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

NANCY, Jean-Luc. (2000). *Corpus*. Lisboa: Vega

NANCY, Jean-Luc. (2016). *A Comunidade Inoperada*. Rio de Janeiro: 7Letras.

Núcleo de Investigação Científica de Incêndios Florestais da Universidade de Coimbra. (2006). *Relatório Técnico. Bacias hidrográficas das ribeiras do Piódão e de Pomares*. NICIF – Núcleo de Investigação Científica de Incêndios Florestais, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. <http://www1.ci.uc.pt/nicif/terrisc/download/Rel-%20CM%20Arganil.pdf>.

PHAM, John-Peter. (2004). “The Conclave” In. J. Pham, *Heirs of the Fisherman: behind the scenes of papal death and sucession* (pp.84-96). Nova Iorque: Oxford University Press.

PINHEL, Alberto L. B. (1989). *Pinhal - Corografia: Elementos para um estudo*. Coimbra: Gabinete de Apoio Técnico de Arganil.

PLUTCHIK, Robert. (2001). The nature of emotions: Human emotions have deep evolutionary roots, a fact that may explain their complexity and provide tools for clinical practice. *American scientist*, 89(4), 344–350. <https://doi.org/10.1511/2001.28.344>

SEMERARO, Alfonso & VILELLA, Salvatore & RUFFO, Giancarlo. (2021). *PyPlutchik: Visualising and comparing emotion-annotated corpora*. PLoS ONE 16(9): e0256503. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0256503>

SIMMEL, Georg (2021). *SOCIOLOGIA: Estudos sobre as formas de sociação*. Porto Alegre: Editora Fundação Fênix. DOI: 10.365929786581110338

SOUTO, Mariana (2020). “Constelações filmicas: um método comparatista no cinema” In. Galáxia (São Paulo, online), ISSN 1982-2553, n. 45, set-dez, 2020, pp. 153-165. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25532020344673>.

TARKOVSKI, Andrei. (1998). *Esculpir o tempo/Tarkovski*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes.

Webgrafia

ADIBER - Associação de Desenvolvimento Integrado da Beira Serra. (2017, 27 de abril). *Caracterização do Território - ADIBER*. ADIBER. <https://adiber.pt/caracterizacao/>.

GERALDES, Helena. (2015, 23 de fevereiro). Será que os grilos cantam no Inverno?. Wilder. <https://www.wilder.pt/naturalistas/sera-que-os-grilos-cantam-no-inverno/>.

GERALDES, Helena. (2020, 16 de setembro). Será que os grilos cantam mais no verão? E todos os grilos cantam?. Wilder. <https://www.wilder.pt/naturalistas/sera-que-os-grilos-cantam-mais-no-verao-e-todos-os-grilos-cantam/>.

Jardim Gulbenkian. (n.d.). *Tojo*. Disponível em <https://gulbenkian.pt/jardim/garden-flora/tojo>. Consultado em 20/03/2023.

Município de Arganil. (2022, 15 de setembro). *Concelho - Município de Arganil*. <https://www.cm-arganil.pt/viver/concelho/>.

Plantas invasoras em Portugal. (2020) Acacia dealbata. Disponível em <https://www.invasoras.pt/pt/planta-invasora/acacia-dealbata>. Consultado em 16/03/2023.

Plantas invasoras em Portugal. (2020) Eucalyptus globulus. Disponível em <https://www.invasoras.pt/pt/planta-invasora/eucalyptus-globulus>. Consultado em 16/03/2023.

Porto Editora – Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. Disponível em <https://www.infopedia.pt>

LUZIO, Inês. (2022, 14 de fevereiro). *Retorno*. <https://retorno.pt/>.

Filmografia

FILIPE, Sinde. (Diretor). (1973). O Piano [Portugal].

GOMES, Miguel. (Diretor). (2008). Aquele querido mês de agosto [Portugal].

JANES, Francisco. (Diretor). (2020). Regada [Portugal].

LUZIO, Inês & VALENTIM, João. (Diretor). (2022). Retorno [Portugal].

Música

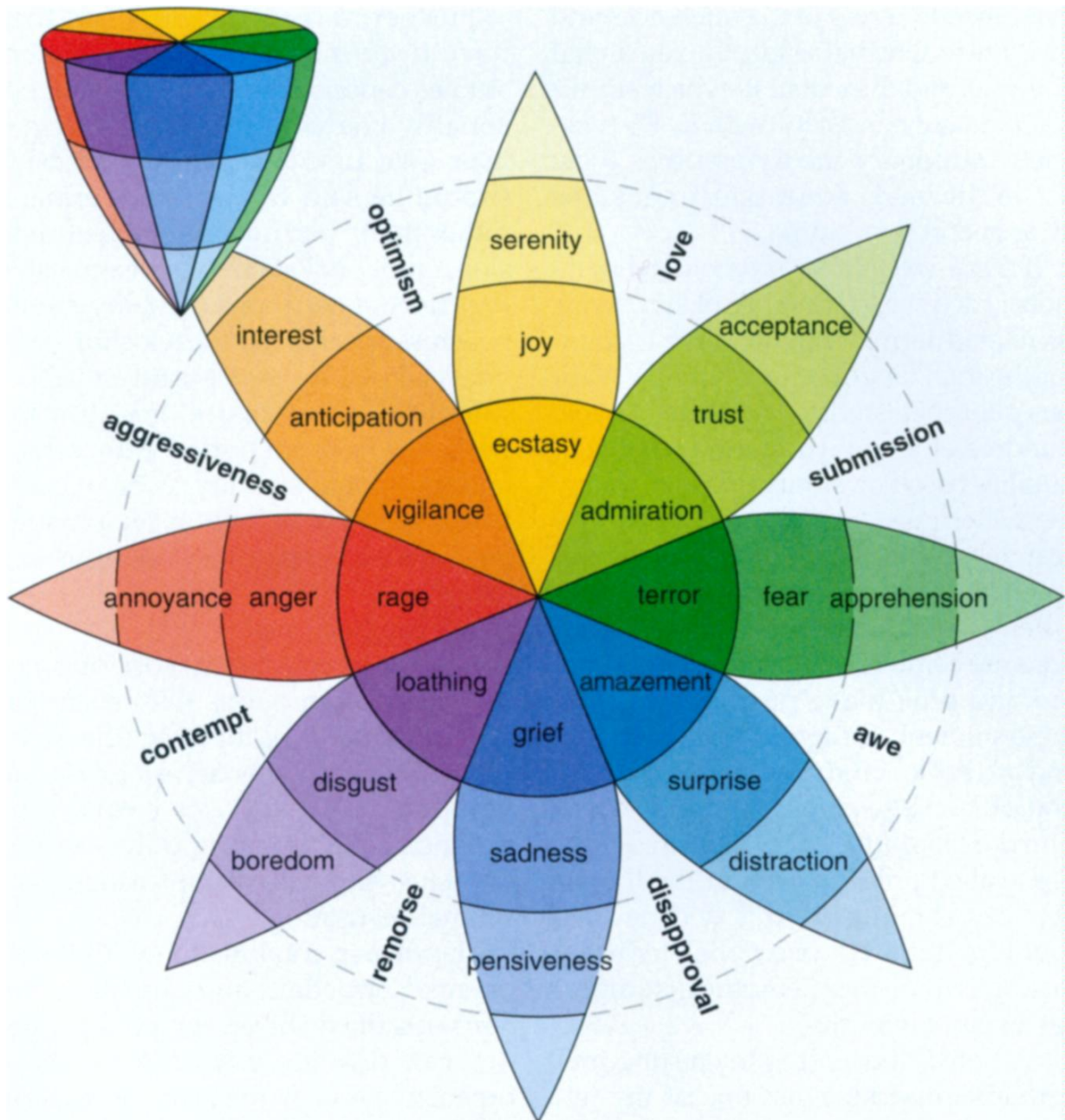
CARREIRA, Tony. (1997). *Sonhos de menino*. On Coração Perdido. Espacial.

BROA DE MEL. (1982). Passear contigo. On Broa De Mel – Passear Contigo. Rádio Triunfo, Lda.

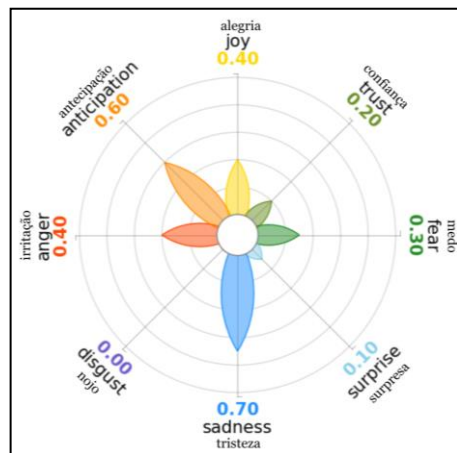
Folha em branco

Anexos

Anexo 1. Roda das emoções organizada por Robert Plutchick (2001)



Anexo 2. Código em Python para gerar os Diagramas das Rodas das Cores dos filmes, a partir da aplicação PyPlutchik (2021), de Alfonso Semeraro, Salvatore Vilella e Giancarlo Ruffo

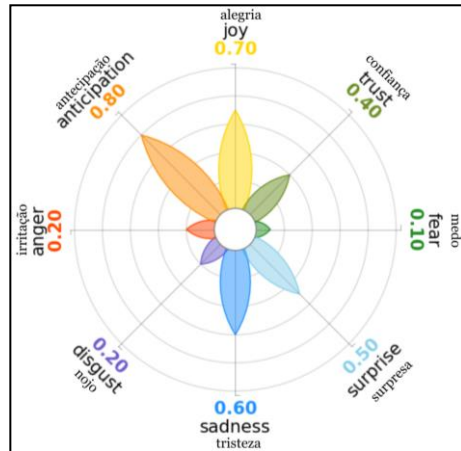


```
import matplotlib.pyplot as plt
from pyplutchik import plutchik

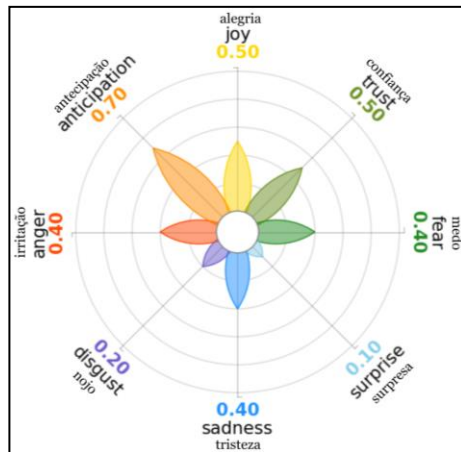
fig, ax = plt.subplots( rows = 1, ncols = 2, figsize = (20, 7) )

#Piano
emotionsPiano= {
    'joy': 0.4,
    'trust': 0.2,
    'fear': 0.3,
    'surprise': 0.1,
    'sadness': 0.7,
    'disgust': 0.0,
    'anger': 0.4,
    'anticipation': 0.6
}

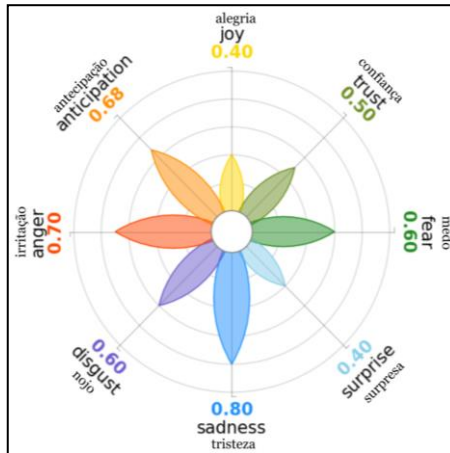
#plutchik(emotionsPiano, ax = ax[0])
#plutchik(emotionsPiano, ax = ax[1], normalize = 0.0)
```



```
#Aquele querido mes de agosto
emotionsAgosto= {
  'joy': 0.7,
  'trust': 0.4,
  'fear': 0.1,
  'surprise': 0.5,
  'sadness': 0.6,
  'disgust': 0.2,
  'anger': 0.2,
  'anticipation': 0.8
}
#plutchik(emotionsAgosto, ax = ax[0])
#plutchik(emotionsAgosto, ax = ax[1], normalize = 0.0)
```



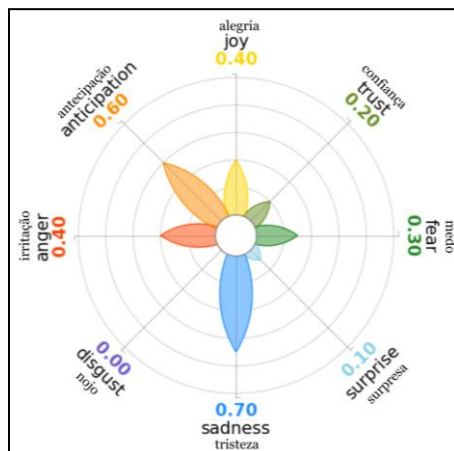
```
#Regada
emotionsRegada= {
  'joy': 0.5,
  'trust': 0.5,
  'fear': 0.4,
  'surprise': 0.1,
  'sadness': 0.4,
  'disgust': 0.2,
  'anger': 0.4,
  'anticipation': 0.7
}
#plutchik(emotionsRegada, ax = ax[0])
#plutchik(emotionsRegada, ax = ax[1], normalize = 0.0)
```



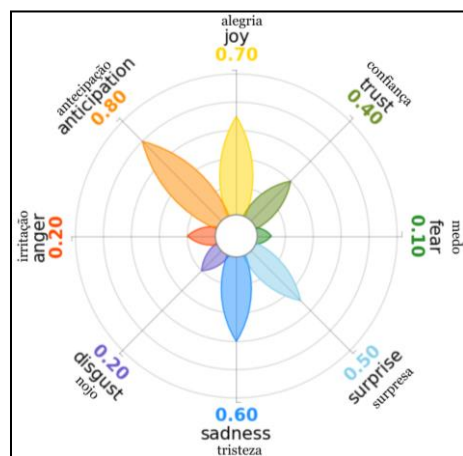
```
#Retorno
emotionsRetorno= {
'joy': 0.4,
'trust': 0.5,
'fear': 0.6,
'surprise': 0.4,
'sadness': 0.8,
'disgust': 0.6,
'anger': 0.7,
'anticipation': 0.68
}
#plutchik(emotionsRetorno, ax = ax[0])
#plutchik(emotionsRetorno, ax = ax[1], normalize = 0.0)
```

plt.show()

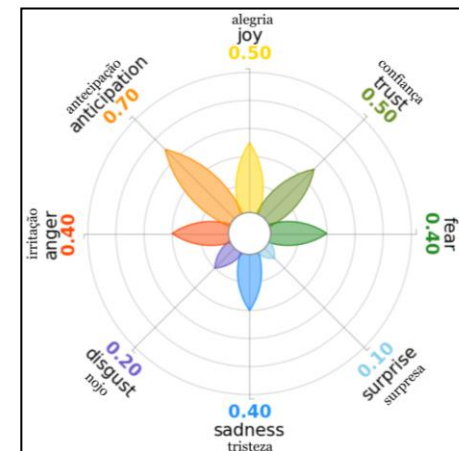
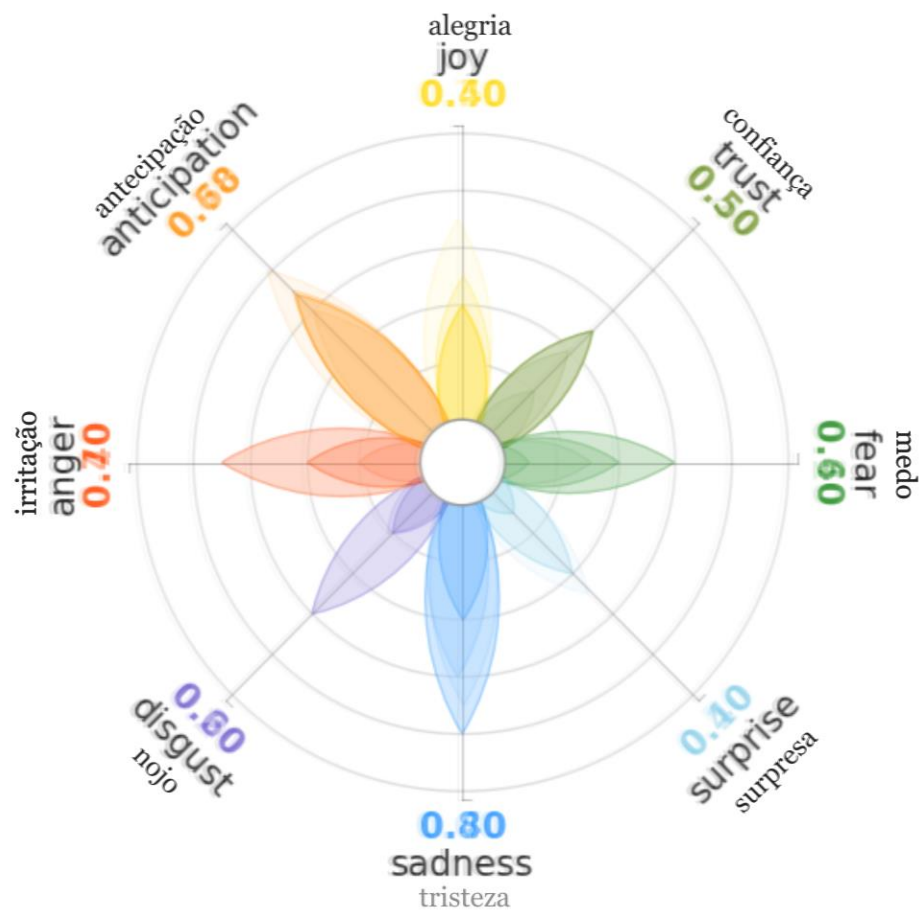
Anexo 3. Sobreposição das Rodas das Emoções



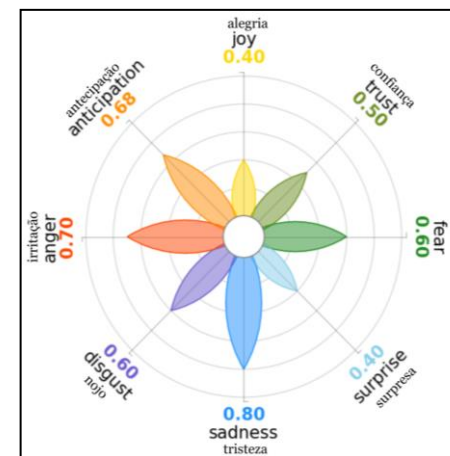
O Piano (1973), de Sinde Filipe



Aquele querido mês de agosto (2008), de Miguel Gomes

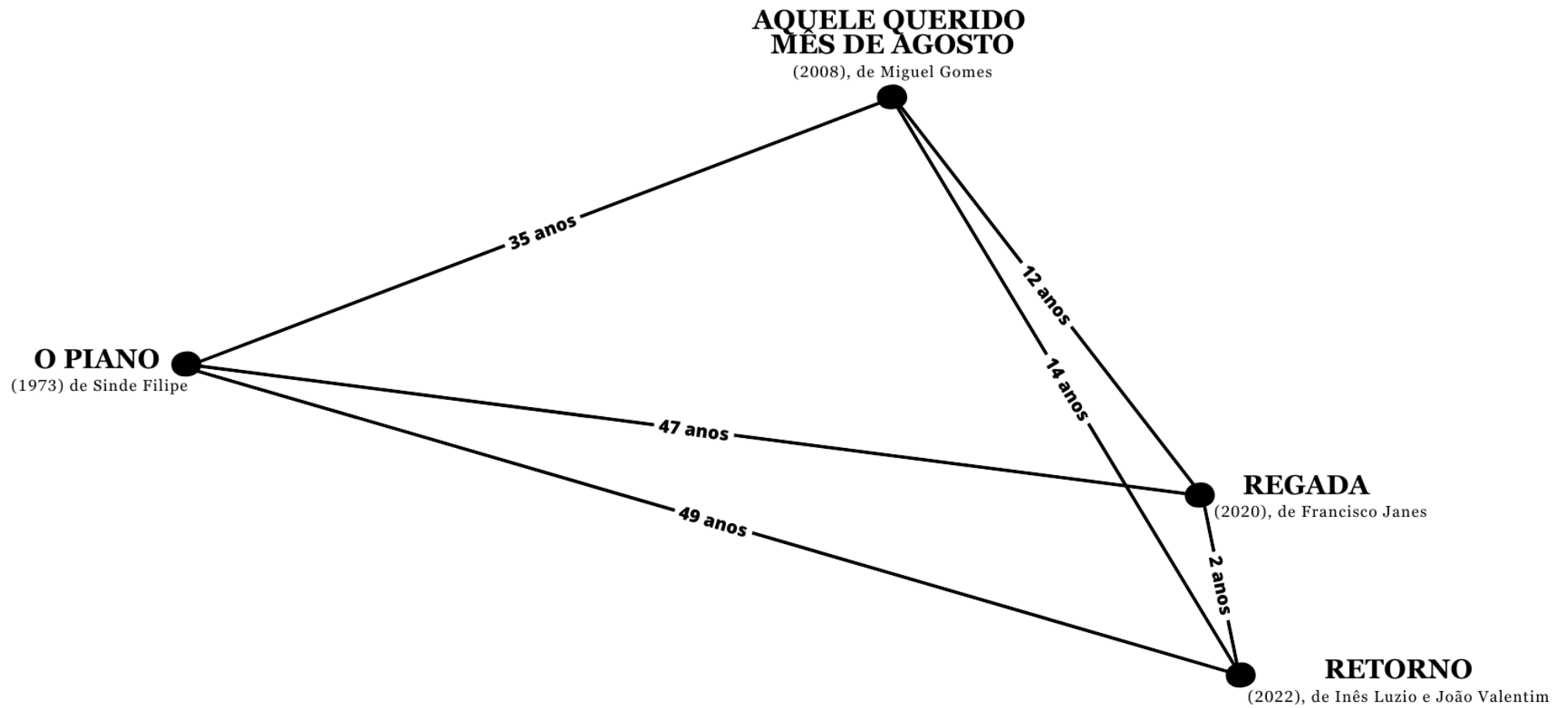


Regada (2020), de Francisco Janes

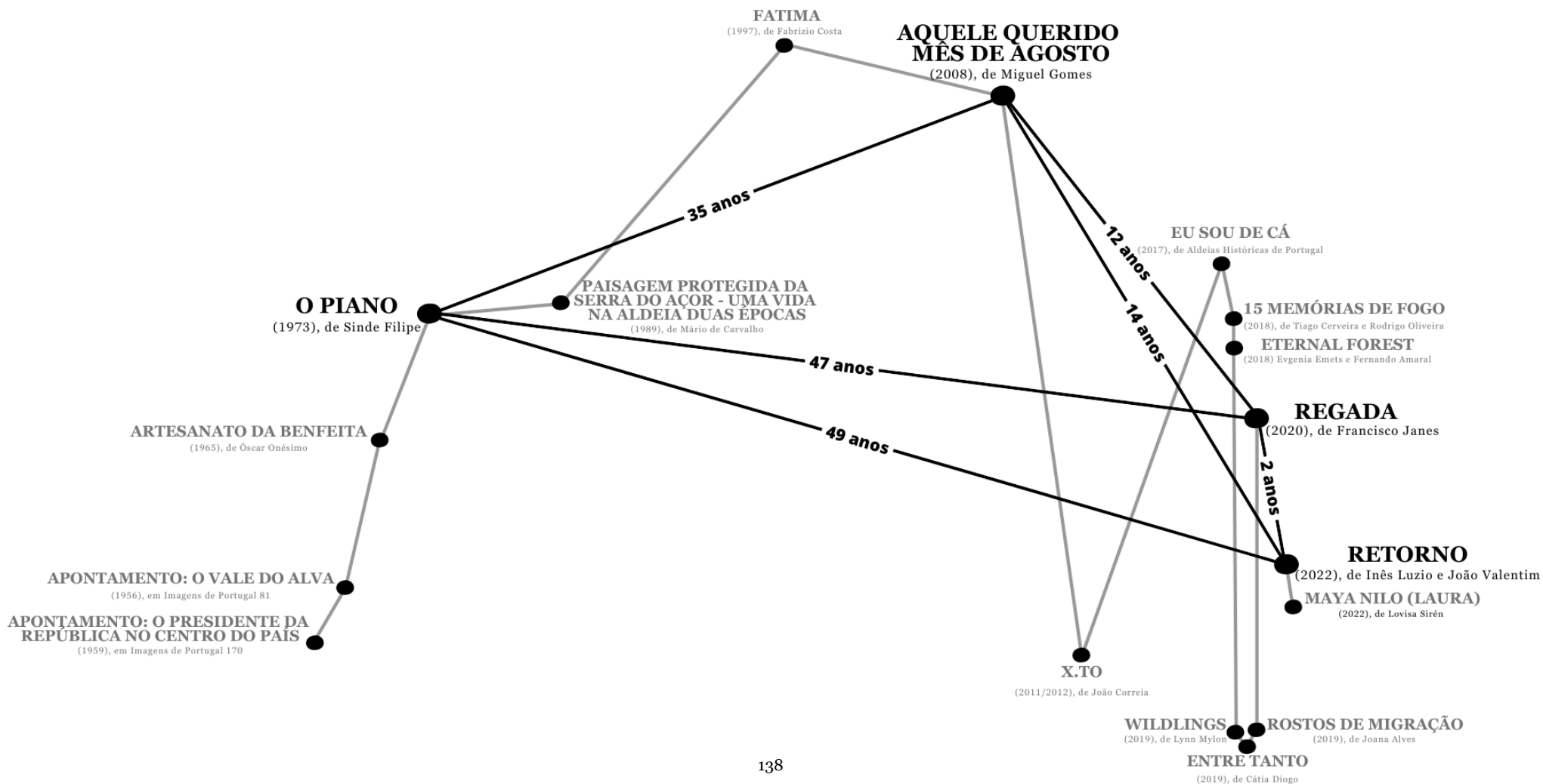


Retorno (2022), de Inês Luzio e João Valentim

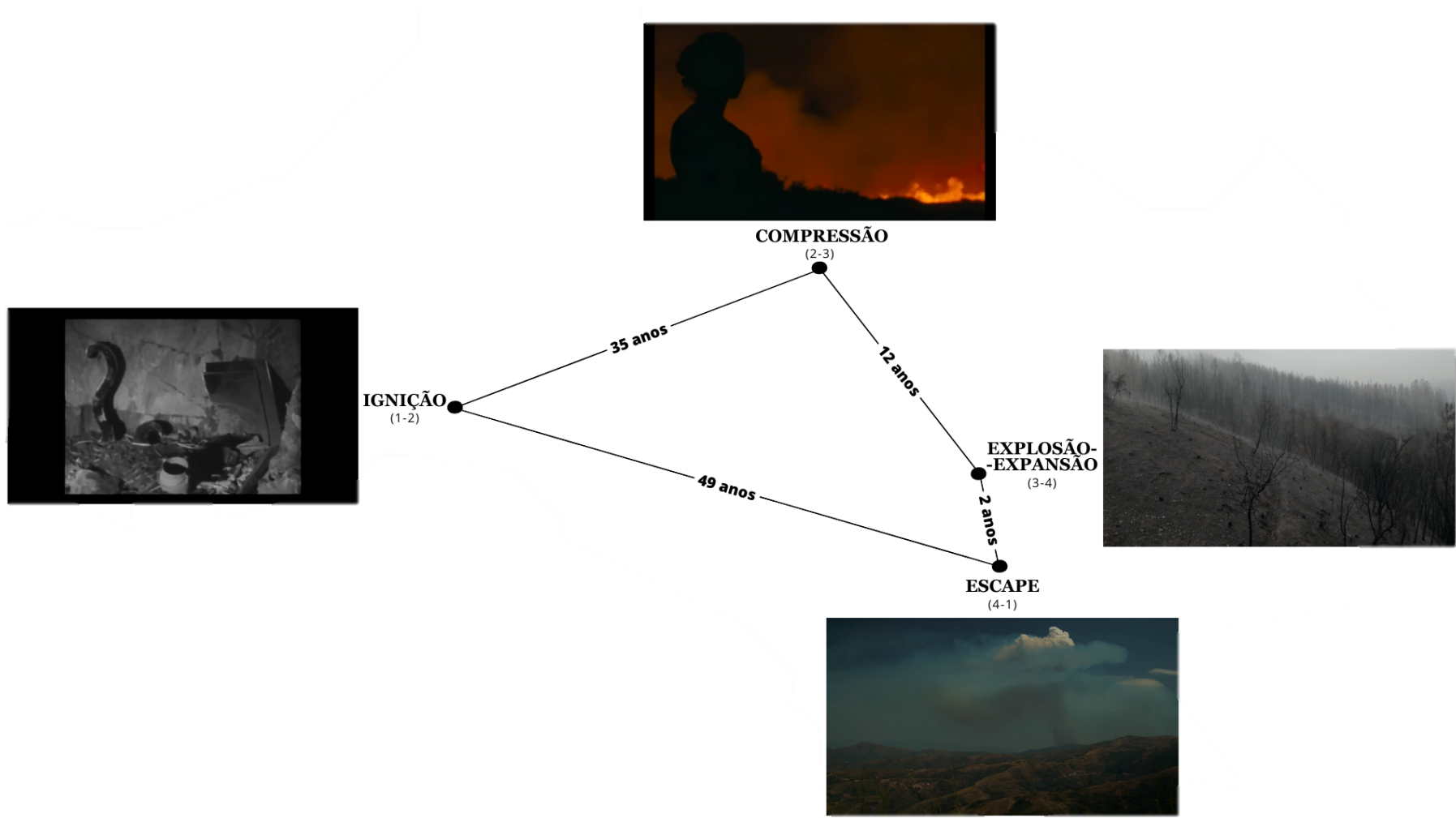
Anexo 4. Constelação Cronológica



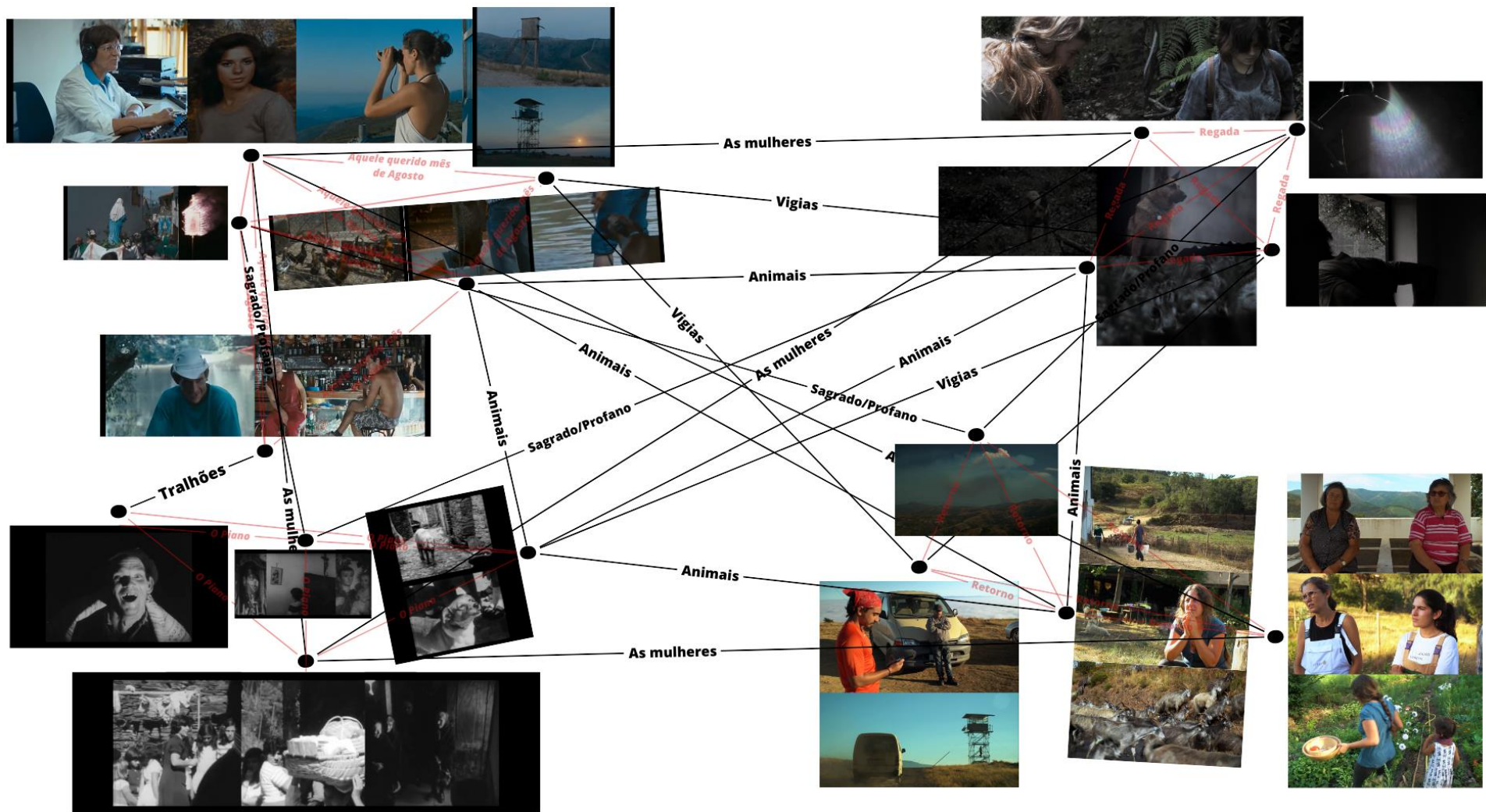
Anexo 5. Constelação Cronológica (17 filmes/projetos audiovisuais recolhidos)

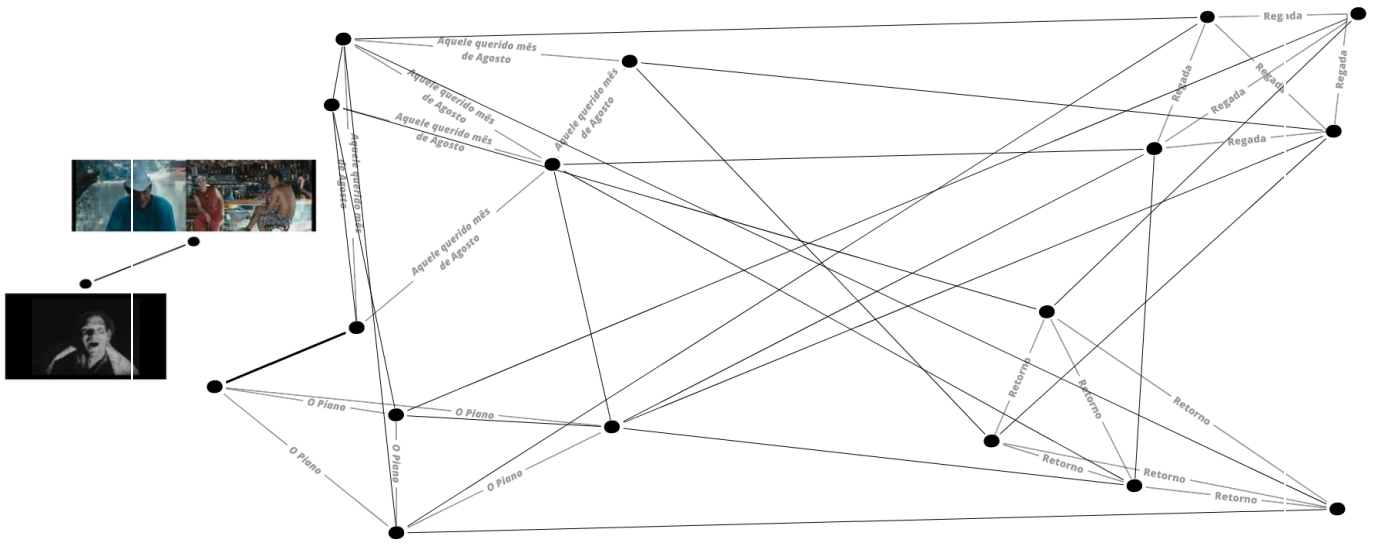


Anexo 6. Ciclo da combustão a 4 frames

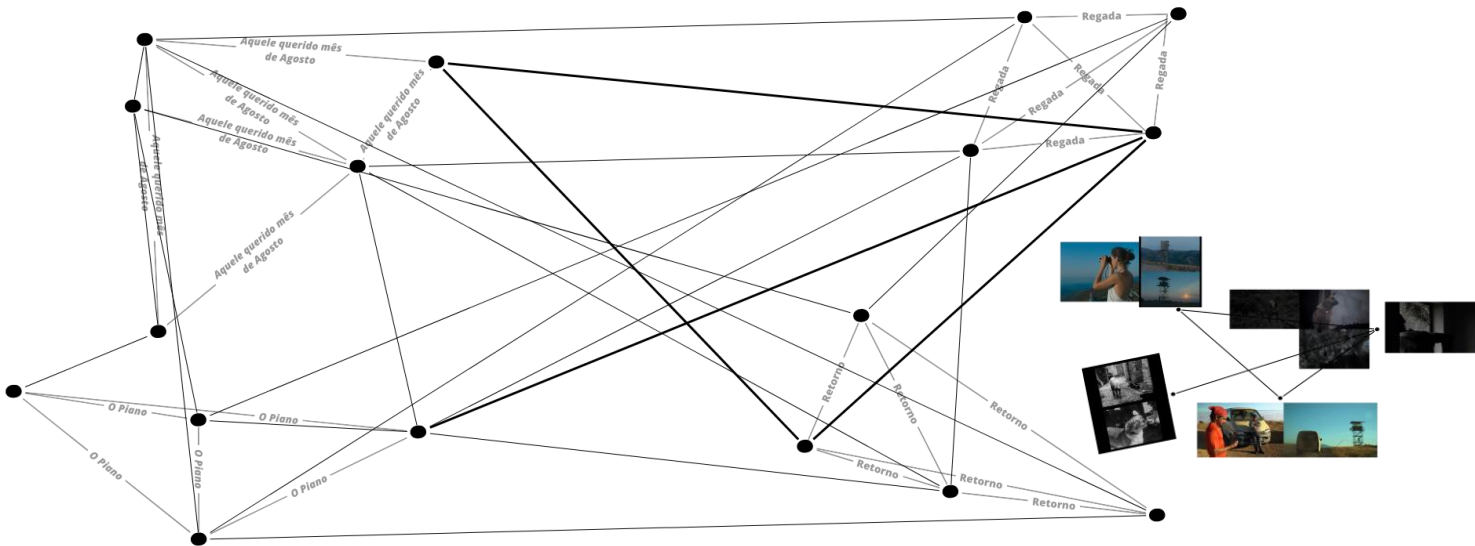


Anexo 7. Constelação das Semelhanças

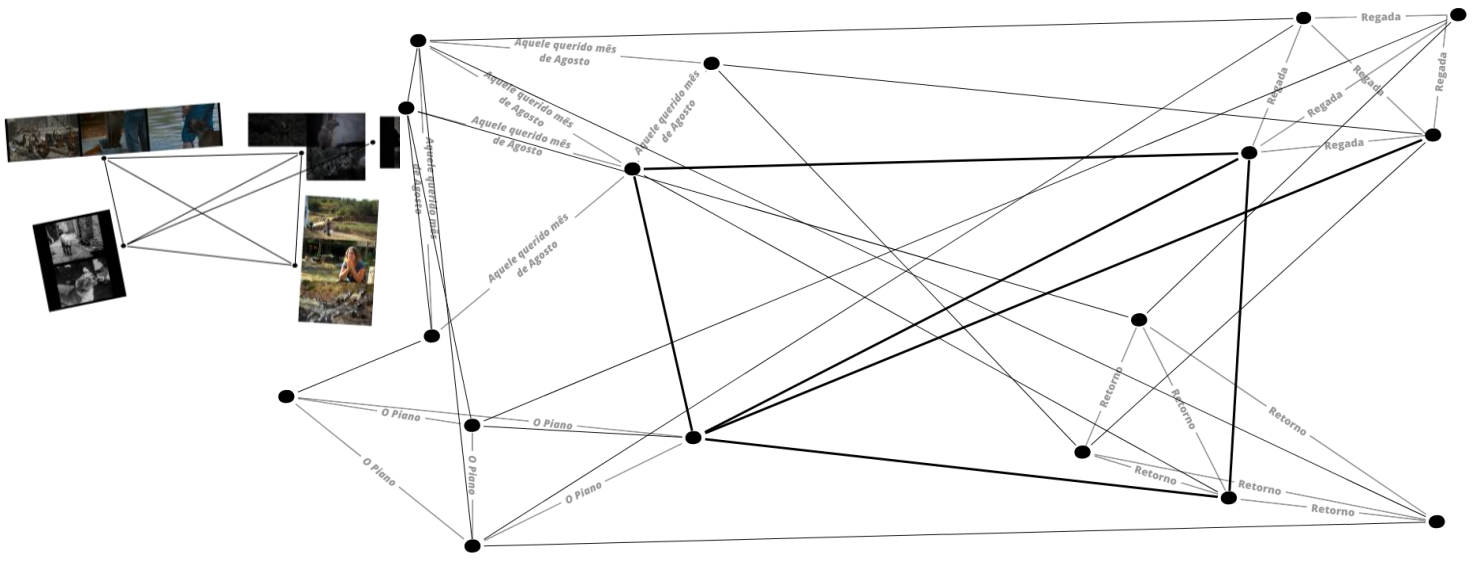




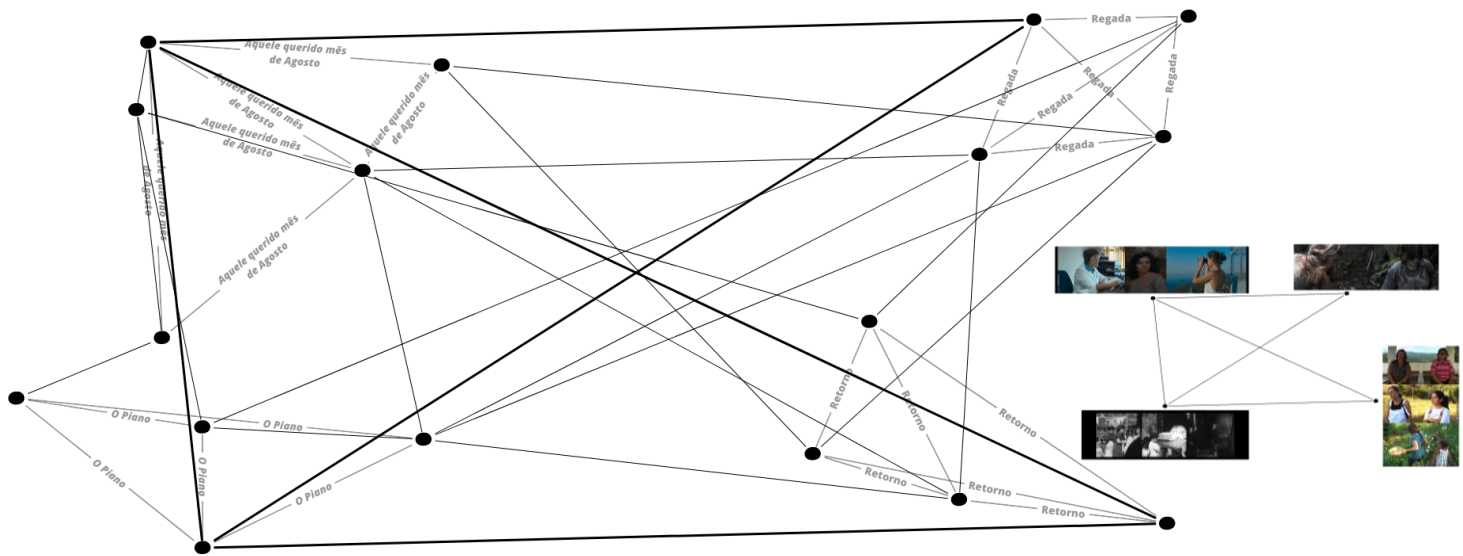
Tralhões



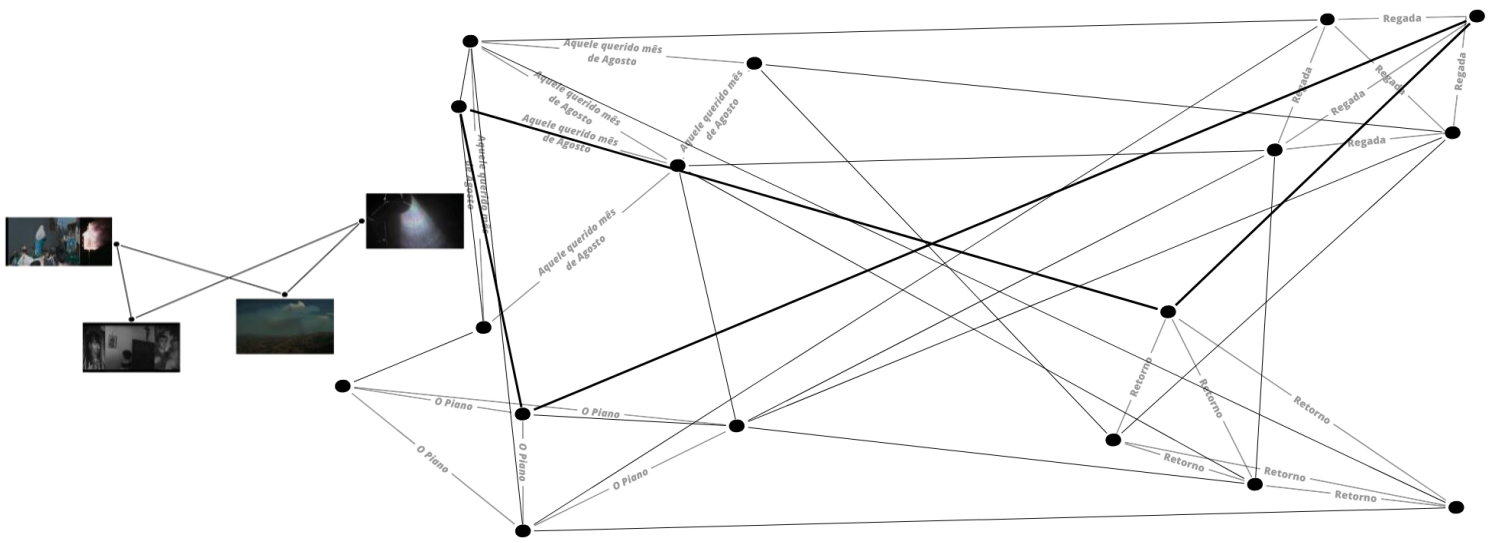
Vigias



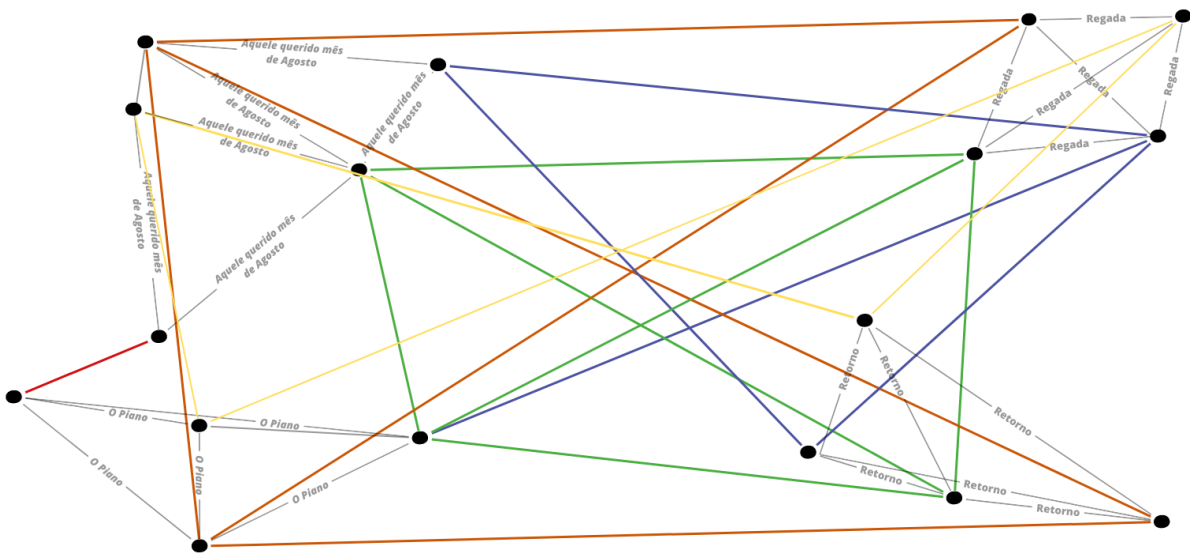
Animais



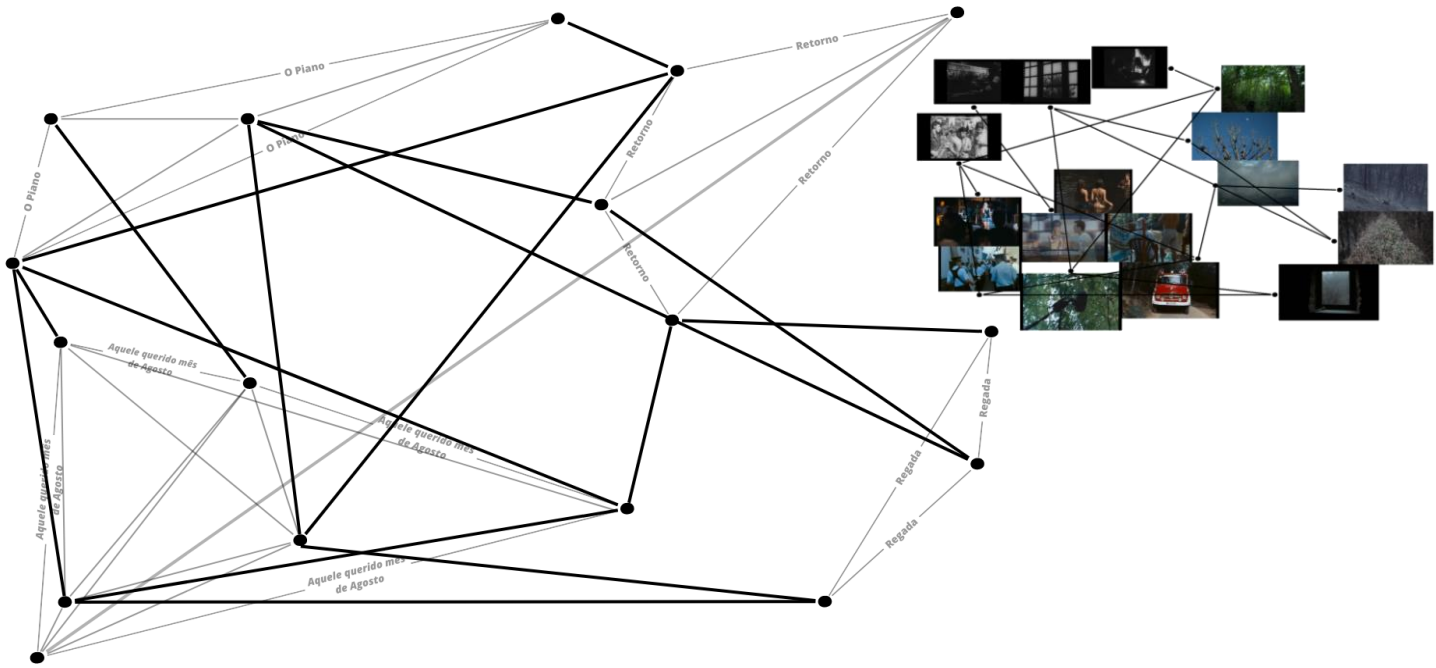
Mulheres



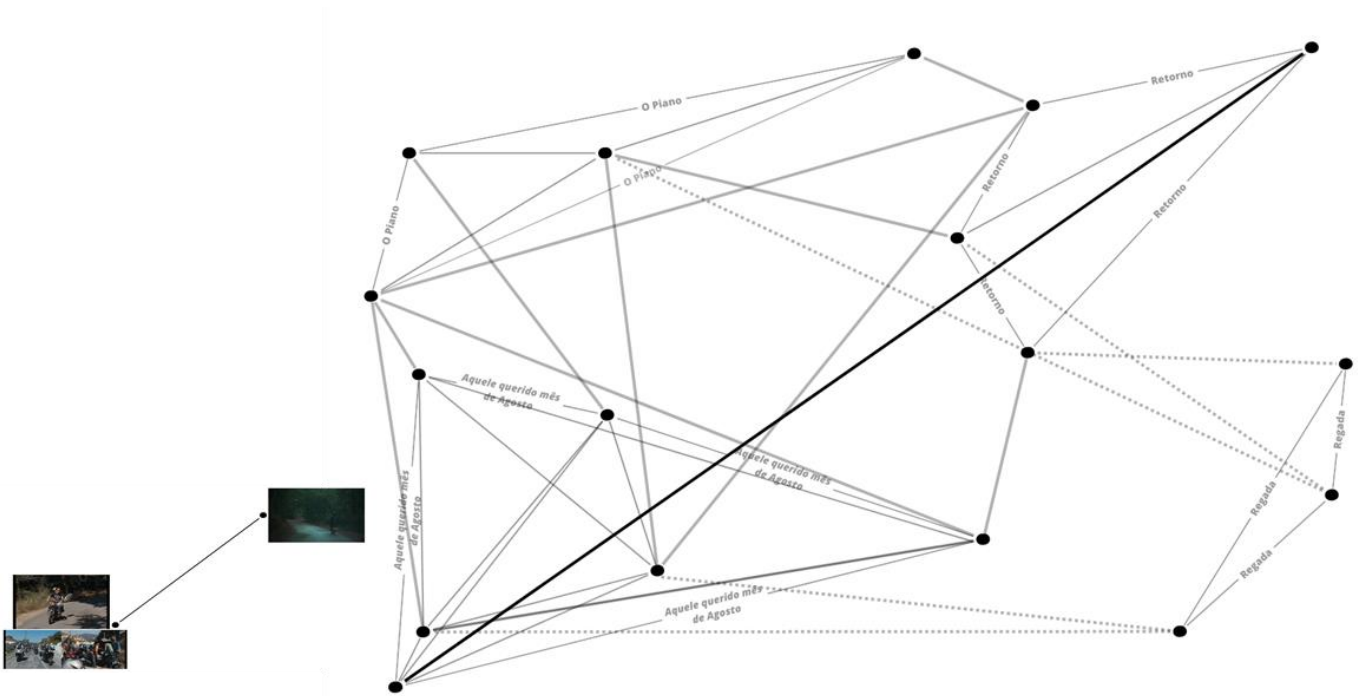
Sagrado/Profano



- Legenda:**
- Tralhões
 - Vigias
 - Mulheres
 - Animais
 - Sagrado/Profano



Banda Sonora



Motas

Anexo 9. Sobreposição das Constelações

